

Neue Namen, alte Unbekannte

Die EDITION ZEITGENÖSSISCHE MUSIK stärkte von Anfang an Individualität – nicht Lehrmeinungen (1986-1996)

von Achim Heidenreich

Seit 1986 gibt es die EDITION ZEITGENÖSSISCHE MUSIK (EDITION) des Deutschen Musikrats. Sie besteht aus musikalischen Porträts, in der Regel CDs, mit denen sich Komponistinnen und Komponisten, die das 40. Lebensjahr noch nicht erreicht haben sollten, häufig erstmals einer größeren Öffentlichkeit präsentieren können, sei es mit einem repräsentativen Querschnitt durch ihr Schaffen oder auch mit einem selbstgewählten Schwerpunkt. Ein größerer Bekanntheitsgrad und nicht selten weitere Aufträge sind die Folge. Auf diese Weise werden nicht nur die jungen Komponistinnen und Komponisten gefördert, auch wird das jeweils aktuelle Musikleben schwerpunktmäßig dokumentiert. Komponistinnen stellen insgesamt eher die Minderheit in den Veröffentlichungen dar. In der ersten Dekade bis 1996 waren es nur zwei: **ADRIANA HÖLSZKY** (*1953 / CD 1992) und **BABETTE KOBLENZ** (*1956 / CD 1990), inzwischen hat der Anteil deutlich zugenommen. Weitere Bewerbungsbedingungen um eine solche CD sind die deutsche Staatsbürgerschaft oder ein über eine längere Dauer in Deutschland liegender Lebensmittelpunkt. Wer also nur eine der beiden Vorgaben erfüllt, ist antragsberechtigt, die deutsche Staatsbürgerschaft ist nicht eine grundsätzliche Notwendigkeit. Wie die Geschichte der EDITION zeigt, wurden diese Antragsbedingungen sehr weise formuliert. Mit seiner hohen Orchester- und Opernhausdichte sowie seinen weitgehend studiengebührenfreien Studiengängen und der erstklassigen musikalischen Ausbildung an den Musikhochschulen gilt Deutschland weltweit nach wie vor als eine Art gelobtes Land, zumindest der klassischen und damit auch der zeitgenössischen und Neuen Musik. Entsprechend gestalten und entwickeln internationale Künstler das deutsche Musikleben entscheidend mit, was die CD-Reihe eindrucksvoll widerspiegelt. Die EDITION ist jedoch nicht nur eine reine Porträt-Reihe für Komponierende. Die wechselnden Personen des Auswahlgremiums, dem Wolfgang Rihm seit 30 Jahren vorsitzt, sowie die Autoren der einführenden Textbeiträge zur CD und natürlich auch die auf den CDs vertretenden Interpreten, Ensembles und Orchester geben seit 30 Jahren einen lebhaften Eindruck des vielfältigen Musiklebens der zeitgenössischen Musik und ihrer Protagonisten in Deutschland.

Der erste Geschäftsführer der EDITION war Michael Roßnagl, heute Sekretär des Kuratoriums der Ernst von Siemens Musikstiftung. Er war maßgeblich an der Konzeption der EDITION als CD-Reihe in Einzelporträts beteiligt. Im ersten, gewissermaßen konstituierenden Auswahlgremium waren vertreten: Christof Bitter, seinerzeit mitverantwortlich für das Programm der Donaueschinger Musiktage, die feministische Musikwissenschaftlerin und Journalistin Elke Mascha Blankenburg, der Musikpädagoge Diether de la Motte, der Komponist, Cellist und Musikwissenschaftler Klaus-Hinrich Stahmer, damals Präsident der deutschen Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, die Pianistin und Komponistin Siegrid Ernst-Meister sowie der Musikwissenschaftler Rudolf Stephan, der maßgeblich an der Gesamtausgabe der Werke Arnold Schönbergs und Alban Bergs beteiligt war. Stephan war neben seiner Verantwortung im Auswahlgremium auch Editionsleiter der bis heute durchweg exzellenten Textbeiträge der Reihe.

Wichtige Kooperationspartner der EDITION sind die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten – nach wie vor zentrale Veranstalter von Neue-Musik-Konzerten, Festivals und Produzenten der entsprechenden Kompositionen für ihre Sendeformate – sowie das Label WERGO des Musikverlags Schott in Mainz. WERGO ist in der Musikwelt seit vielen Jahrzehnten die erste Adresse für Veröffentlichungen Neuer Musik. Sein

langjähriger Leiter Rolf W. Stoll garantierte mit einer sehr engagierten und durchdachten medialen Präsenz der EDITIONs-Produktionen im Gesamtkatalog von WERGO die weltweite Bewerbung, Präsenz und Verbreitung der Portraits von Komponistinnen und Komponisten. Die Anbindungen an entsprechende Online-Plattformen sorgen zudem für eine schnelle Auffindbarkeit der CDs im Internet.

Das Speichermedium CD kam 1982 auf den Markt und sollte rasch die Medien Audio-Cassette, Tonband und vor allem die Vinyl-Schallplatte verdrängen. In der Herstellung ist die CD erheblich kostengünstiger als die Schallplatte. Die ersten zwei Produktionen der EDITION wurden noch auf Vinyl gepresst. Der nun nicht mehr analog und mechanisch von einer Nadel aus einer Rille abgetastete, sondern als Datei gespeicherte und via Laserstrahl ausgelesene Klang schien wie geschaffen für die zeitgenössische Musik. Das scheinbare Versprechen des neuen Mediums, ohne – wie die bei der Schallplatte entstehenden – Nebengeräusche (Grundrauschen durch die Rotation des Plattentellers, Kratzen, bei Beschädigung der Rille auch Springen der Nadel) den komponierten Klang in asketischer Reinheit wiedergeben zu können, schien ideal für die Neue Musik. So glaubte man etwa dem von Heinz-Klaus Metzger einmal geforderten schalldichten Raum für die Rezeption von Anton Weberns Kompositionen sehr nahe zu kommen, um dessen Musik in allen klanglichen Verästelungen und akustischen Vorgängen hundertprozentig wahrnehmen zu können. Das Rauschen der Welt müsste in solch einem Konzept allerdings draußen bleiben. Es blieb es zum Glück nicht. Die CD ist bis heute die bevorzugte und adäquate musikalische Visitenkarte für junge Künstler, nicht nur in der EDITION.

Gegen den Strom

Die politische Wende 1989 und der Beitritt der DDR zur Bundesrepublik fiel 1990 mitten in die erste Dekade der EDITION ZEITGENÖSSISCHE MUSIK und bildet damit hier den zentralen zeitgeschichtlichen Hintergrund. Der Deutsche Musikrat war nun der Musikrat aller Deutschen, was sich auch in der Zusammensetzung des Auswahlgremiums und der Veröffentlichungen der EDITION relativ rasch niederschlug. So war der DDR-Musikwissenschaftler Frank Schneider in der Jury für 1992 vertreten. Im Jahr 1991 hatte es keine Veröffentlichung der EDITION gegeben. Der Komponist und ehemalige Leiter der Kompositionsklasse der Akademie der Künste Ost, Georg Katzer, war für Veröffentlichungen des Jahres 1994 in das Auswahlgremium berufen worden, der Komponist und Dirigent Friedrich Goldmann kam wenig später als weitere Stimme der Ost-Komponisten hinzu. Gegen Ende der ersten Dekade der EDITION mit insgesamt 32 Veröffentlichungen waren dabei mit **NIKOLAUS RICHTER DE VROE** (*1955 / CD 1996), **HELMUT ZAPF** (*1956 / CD 1995), **STEFFEN SCHLEIERMACHER** (*1960 / CD 1995), **LUTZ GLANDIEN** (*1954 / CD 1995) und **JAKOB ULLMANN** (*1958 / CD 1996) insgesamt fünf sehr unterschiedliche Standpunkte aus der ehemaligen DDR in der Reihe EDITION vertreten. Sie stammten meist aus dem wohl nicht nur scheinbar latent oppositionellen Wirkungsumfeld von Georg Katzers Kompositionsklasse an der Akademie der Künste Ost. Ullmann sowie der Geiger und Komponist Richter de Vroe waren Schüler Friedrich Goldmanns gewesen. Richter de Vroe studierte ebenfalls bei Katzer und war zudem Instrumentalist in der Berliner Staatskapelle. Wie die anderen genannten auch, wurde er schon vor der Wende bei den einschlägigen Festivals für Neue Musik im Westen aufgeführt. Ihm gelang vor der Wende die Flucht in den Westen, indem er sich während einer Tournee der Berliner Staatskapelle von der Gruppe absetzte und damit den DDR-Straftatbestand der ›Republikflucht‹ erfüllte. Diese Republikflucht wurde jedoch nicht mehr strafrechtlich verfolgt.

Auf der Ullmann-CD ist Richter de Vroe der Solist in der raumgreifenden *Komposition für Violine*. Allen ehemaligen DDR-Komponisten der damals jüngeren Generation ist mehr oder weniger gemeinsam, dass sie einen von John Cage inspirierten Freiheitsbegriff zugrunde legen. Die Werktitel bei Richter de Vroe konnten von den Musikfunktionären der SED zudem als Provokation vielleicht gar nicht einmal missverstanden werden: *Durchlässige Zonen I* (1984) und *Durchlässige Zone II* (1988) nehmen voraus, was zumindest für ihn Realität wurde, nämlich die DDR zu verlassen. Das Wort „Zone“, als Kurzform für Besatzungszone, war im Westen auch ein Synonym für die DDR, die die Bundesrepublik als souveränen Staat nie anerkannt hatte und sie als solches auch nicht hätte anerkennen können, weil oberstes Verfassungsziel des Grundgesetzes die Wiedervereinigung war.. Fast könnte man sagen: John Cage war kompositionsgeschichtlich mit seinem Konzept einer Indeterminiertheit und emanzipatorischen Ästhetik die Speerspitze des Kalten Krieges und wirkte daher innerhalb eines verordneten sozialistischen Realismus in der Musik fast schon diesen sabotierend. Tatsächlich empfand die Parteileitung des Bezirks Halle noch Anfang der 1980er-Jahre schon Eduard Künnekes Operette *Der Vetter aus Dingsda* über die Liebe eines »Wandergesellen« als Politikum. »Zu nahe lagen bei dem Titel die Themen Reisefreiheit und Familienzusammenführung. Erst als die Operette auf einer Empfehlungsliste des Ministeriums für Kultur nachgewiesen wurde, konnte auch die Inszenierung stattfinden.«¹

Mit Strom – elektrifizierte Musik im Ost-West-Vergleich

Ebenso suspekt war in der DDR die elektronische Musik. Sie war in der DDR immer dem Verdacht des Formalismus und der Dekadenz ausgesetzt. Komponieren mit elektronischen Mitteln am Klang und im Klang schien dem Konzept eines sozialistischen Realismus mit den Maximen unmittelbarer Fasslichkeit und Agitation entgegenzustehen. Georg Katzer aber leitete ein Studio für elektronische Musik und bildete die jungen Komponisten darin aus. Das Equipment dafür musste man sich aber zunächst einmal mehr illegal als legal von Ost-Rockgruppen, die in den Westen reisen durften, mitbringen lassen. Das waren nicht selten Effekt-Geräte für Live-Auftritte aus der Rockmusik, mit denen auch im elektronischen Bereich gearbeitet werden musste, wie Katzer in einem Gespräch mit dem Autor berichtete. Georg Katzer war es dann, der sogleich nach dem Mauerfall, aus dem Satz Erich Honeckers, dass »die Mauer auch noch in 50 und 100 Jahren stehen wird«, eine elektroakustische Komposition erstellte, die durch eine immer mehr verhallende Klanglichkeit genau das konterkarierte, was die Satzaussage sein sollte. Gleichwohl rezipierte man jedoch auch in der DDR beispielsweise mit Luigi Nono, ebenso Mitglied der Akademie der Künste Ost-Berlin wie Hans Werner Henze, einen der wohl prominentesten Komponisten auch elektroakustischer Musik, dessen Werke vornehmlich vom Freiburger Experimentalstudio betreut und aufgeführt wurden und noch werden, etwa im September 1989 im Ost-Berliner Theater im Palast.²

Armin Köhler, nach der Wende SWR-Redakteur und Leiter der Donaueschinger Musiktage, war zu DDR-Zeiten Lektor beim Peters Verlag in Leipzig und leitete bei den Dresdner Musikfestspielen 1988 ein »Klanghaus«-Projekt im Dresdner Kulturpalast. Unter den in allen Räumen aufgeführten Werken befand sich auch Nicolaus Richter de Vroes *Heroische Szene* für Klarinette und Live-Elektronik. Die Akademie der Künste Ost-Berlin

¹ Achim Heidenreich, *Der Mond als Höhensonne*, Rezension von Alban Bergs Oper *Wozzeck* am Opernhaus Halle/Saale, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 10.3.1998, S. 45.

² Vgl. Ulrich Dibelius und Frank Schneider, *Neue Musik im geteilten Deutschland*, Bd. 4, S. 401ff.

veranstaltete seit 1983 ihr Festival »Kontakte« für vornehmlich live-elektronische Werke. Ein Jahr vor dem Mauerfall wurde der elektroakustischen Musik bei den 8. DDR-Musiktagen ein noch größeres Gewicht eingeräumt. Das könnte bedeuten: Möglicherweise steckte tatsächlich in diesem parteilich nicht eindeutig zuzuordnenden und kontrollierbaren Bereich ein dissidentisches Potenzial – oder anders ausgedrückt: Tatsächlicher Fortschritt in Form der Freiheit des Gedankens und selbstbestimmter Gestaltung der eigenen Lebensrealität setzte sich allmählich, von der künstlerischen Seite kommend, auch gesellschaftlich durch in Form der politischen Wende. Die Utopien einer besseren DDR, im Osten anfangs vom Bürgerforum intendiert, waren dann mit der Einführung der D-Mark und der Wiedervereinigung ausgeträumt.

Neues im Westen

Wie sah die Situation um 1990 in der Bundesrepublik aus? Das Studio für Elektronische Musik des WDR in Köln, in dem einst die bahnbrechenden Werke nicht nur von Karlheinz Stockhausen entstanden, existierte praktisch nicht mehr. Das von Johannes Fritsch geleitete Feedback Studio³, ebenfalls in Köln, existierte zwar noch, konnte aber mangels fehlender adäquater Geräte nur annähernd an die Produktionen des WDR-Studios heranreichen. Dennoch sollte festgehalten werden, dass hier der erste deutsche Komponistenverlag, Feedback Studio Verlag (analog zum Verlag der Autoren), mit Clarence Barlow, Johannes Fritsch selbst, Peter Eötvös und etwa Mesías Maiguashca einige auch für die elektronische Musik wichtige Komponisten unter einem Dach vereinte. Diese waren vorher Mitglieder des Stockhausen Ensembles und hatten sich nach der Weltausstellung in Osaka/Japan 1970, bei der sie in Stockhausens Kugelauditorium improvisierten, aufgrund von Urheberrechtsstreitigkeiten von ihm abgewendet, um sich von Stockhausen zu emanzipieren und damit auch eine Gegenposition zu formulieren.

Festivals mit Schwerpunkt auf elektronischen oder elektroakustischen Werken gab es ebenfalls eigentlich nicht. Die *Musique concrète* spielt in der Musikgeschichte der Bundesrepublik eher eine geringe Rolle. Was Helmut Lachenmann für seine Werke als *Musique concrète instrumentale* postuliert, hat mit Pierre Schaeffers *Musique concrète* nichts zu tun. Die Situation änderte sich jedoch mit dem immer stärker werdenden Aufkommen der Klangkunst, bei der konkrete Klänge sehr oft im Fokus stehen. Einzig das mit dem Nono-Erbe sehr beschäftigte Freiburger Experimentalstudio als Einrichtung des Südwestfunks und damit der deutschen Rundfunkanstalten tourte rühmig durch die Musiklandschaft – auch der der DDR. Konzerte mit dem Experimentalstudio bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik Darmstadt, den Wittener Tagen für neue Kammermusik und den Donaueschinger Musiktagen gehörten zu den jährlichen und zweijährlichen Auftrittsintervallen. Im Stipendiatenprogramm entstanden kontinuierlich neue Werke.

Mit der Gründung eines Studios für Musik und Akustik am ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie (heute: Zentrum für Kunst und Medien) konnten und sollten jedoch unter technisch digitalen Voraussetzungen Grundbedingungen der Musik hinterfragt, auf ihre Aktualität hin abgeklopft und neue musikalisch-mediale Konzepte erstellt, ausgeführt und vermittelt werden. Komponisten der ehemaligen DDR finden sich hier genauso wieder wie asiatische oder amerikanische Medienkünstler und Musiker. Nicolaus Richter de Vroe und Georg Katzer komponierten in den Kompositionsateliers

³ Vgl. Gerhard R. Koch, Johannes Fritsch, Winrich Hopp (Hg.), *Feedback Studio. Energien / Synergien*, Köln 2006.

ebenso wie etwa Peter Eötvös, Wolfgang Rihm und Vinko Globokar, Kyoshi Furukawa, Iannis Kyriakides.

Schöne neue Festivals und Ensembles

Kurz nach dem ersten Erscheinen der EDITION waren in der Bundesrepublik Ende der 1980er-Jahre sowohl maßgebliche Ensembles für Neue Musik gegründet worden, als auch neue Festival- und Veranstaltungsformate entstanden, die nachhaltig das zeitgenössische Komponieren beförderten. Die beginnenden Förderungen und Dokumentationen der EDITION ZEITGENÖSSISCHE MUSIK fallen damit in eine Zeit der Aufbruchsstimmung, gewissermaßen in ein „goldenes Zeitalter“ der Neuen Musik.

So hatte 1985 das Ensemble Modern in Frankfurt Quartier bezogen und sich bald als einer der damals und auch heute noch wichtigsten Klangkörper für Uraufführungen und Ensemblewerke erwiesen. Das Ensemble Musikfabrik, zuerst im Schloss Benrath bei Düsseldorf beengt, jetzt im MediaPark in Köln großzügig residierend, folgte als Neugründung 1991 und erspielte sich ebenfalls rasch ein beachtliches Repertoire und einen festen Platz bei den einschlägigen Festivals und dem WDR. Auch das 1985 in Freiburg gegründete ensemble recherche mit u.a. Christian Dierstein (Schlagzeug), Melise Mellinger (Violine) und Barbara Maurer (Viola) darf in dieser Nennung maßgeblicher Initiatoren neuer Werke nicht fehlen. Bereits 1984 wurden die Neuen Vocalsolisten Stuttgart unter dem Dach der Musik der Jahrhunderte als Spezialensemble für Vokalmusik gegründet. Ebenfalls wichtig für die Entwicklung der zeitgenössischen Musik und stellvertretend für viele Neugründungen der Zeit ist das Trio Accanto, gegründet 1994 von Yukiko Sugawara (Klavier), Christian Dierstein (Schlagzeug) und Marcus Weiß (Saxophon). Auch vielen dieser neuen Interpreten bot die EDITION ein Medium zur Dokumentation und Präsentation.

Unter den neu gegründeten Festivals präsentierten die vom Musikwissenschaftler Dieter Rexroth kuratierten »Frankfurt Feste« (1986-1994) in der zum Konzerthaus wiederaufgebauten Kriegsrueine des ehemaligen Opernhauses ein großartiges Spektrum zeitgenössischer Musik. Gleich zu Anfang waren die Frankfurt Feste einzig Wolfgang Rihm gewidmet. Diese Konzerte, ihre mediale Multiplikation in den Feuilletons und Rundfunksendern sowie ein hervorragend ediertes Buch zu Wolfgang Rihms Schaffen im Rahmen des Festivals sorgten für eine Fokussierung der Wahrnehmung auf den Karlsruher Komponisten. Gleich nach der Maueröffnung wurden bei den Frankfurt Festen unabhängig schreibende (noch) sowjetische Komponisten präsentiert. Ihre streckenweise starke Religiosität kam recht unerwartet über die Gemeinde der Neuen Musik in der Bundesrepublik. Das Thema »Schönheit, eine Utopie?« wurde ebenfalls ein Schwerpunkt des Festivals. Das Klang damals provokant und war es für manchen Zeitgenossen auch. Denn hinter dem Begriff Schönheit vermuteten doch einige die Gefahr der Manipulierbarkeit. Mauricio Kagel waren die Frankfurt Feste 1989 gewidmet, und auch Karlheinz Stockhausen wurde großzügig porträtiert. John Cage konnte die große Werkschau mit zahlreichen Uraufführungen in Frankfurt nicht mehr erleben. Er starb am 12. August 1992, zwei Wochen vor dem Eröffnungskonzert der Frankfurt Feste unter dem Titel »John Cage. Anarchic Harmony«. Fünf Jahre zuvor war in der Frankfurter Oper John Cages Musiktheater *Europas 1 & 2* uraufgeführt worden, Chefdramaturgen waren Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, die auch den Kompositionsauftrag der Oper Frankfurt betreuten.

Mindestens ebenso innovativ und impulsgebend wie die Frankfurt Feste, die dann 1994 eingestellt wurden, wurde die bis heute existierende Münchener Biennale für

Neues Musiktheater, 1988 gegründet von Hans Werner Henze. Hier wurde und wird das Verhältnis der heterogenen Mittel des Musiktheaters auf den Prüfstand gestellt und neu definiert. Digitale und interaktive Konzepte wurden integrale Bestandteile der Inszenierung. Insgesamt erlebte das Musiktheater in Deutschland eine enorme Wahrnehmungssteigerung durch die um und nach 1950 geborenen Komponisten, die vormals unter dem Schlagwort ›Neue Einfachheit‹ medial zusammengefasst wurden, sich jedoch stilistisch erheblich voneinander unterschieden. Die 1976 aus Rumänien nach Deutschland gekommene **ADRIANA HÖLSZKY** (*1953 / CD 1992) mit ungarisch-deutschen Vorfahren gehörte zum ersten Jahrgang der Biennale 1988. Mit der Uraufführung von *Bremer Freiheit. Singwerk auf ein Frauenleben* nach dem gleichnamigen Stück von Rainer Werner Fassbinder, wurde Hölszky einem größeren interessierten Opernpublikum bekannt. Das Werk wurde mehrfach nachgespielt, so etwa in Wiesbaden und Stuttgart, und gilt als Schlüsselwerk des modernen Musiktheaters. In der EDITION wurde die Stuttgarter Inszenierung von 1989 dokumentiert. »Im Mittelpunkt steht die mehrfache Mörderin Gesche Gottfried. Sie rebellierte gegen ihre gleichgültigen, gefühllosen oder gewalttätigen Mitmenschen, indem sie diese einfach mit Gift aus dem Leben beförderte: die Eltern, eigene Kinder, ihre Ehemänner, auch Nachbarn und Freunde. Gesche Gottfried, die bekannteste Giftmörderin der Zeit, wurde 1831 in Bremen öffentlich enthauptet. Ihr Pflichtverteidiger hat die grausige Geschichte aufgeschrieben. Und nach dem Theaterstück komponierte Adriana Hölszky ihr diabolisches Melodram. Neben den Sängern benötigte sie nur 15 Instrumentalisten, die einen ebenso präzisen wie emotional hemmungslosen Totentanz veranstalten: ›Ich hatte immer eine Leidenschaft für die menschliche Stimme und die Geräusche. Und deshalb gibt es viele Werke, wo die Chöre eine wesentliche Rolle spielen, das Schlagzeugensemble und dann die Übergänge zwischen vokal und instrumental, wo die Instrumente humanisiert werden.‹ Die Tatsache, dass eine junge Komponistin das Fassbinder-Stück als Opersujet wählt, sagt viel über das Bewusstsein neuer Musikergenerationen. Adriana Hölszky suchte die Nähe des *Wozzeck* Alban Bergs und der *Soldaten* Bernd Alois Zimmermanns. Die geschundene Kreatur und die brutale Gesellschaft sind das Thema, künstlerische Empathie ist das Medium.«⁴

In der zweiten Münchener Biennale 1990 konnte **HANS-JÜRGEN VON BOSE** (*1953 / CD 1996) mit seiner Oper *63: Dream Palace* über zwei Brüder, die während der Wirtschaftsrezession in Amerika elternlos in leerstehenden Gebäuden hausen und dabei unter die Räder kommen, mit sehr viel identifikatorischem Einfühlungsvermögen für deren Schicksal, gleichzeitig einem gekonnten Auskomponieren der Jazzmusik um 1930 für das uraufführende Ensemble Modern sehr stark auf sich aufmerksam machen. Schon bei der ersten Münchener Biennale war er mit seiner Komposition *Symbolum* vertreten, die dann auch auf die CD der EDITION aufgenommen wurde.

Durch die Wende und den Hauptstadtbeschluss vom Juni 1991 wurde auch die Festivallandschaft in Berlin erheblich erweitert bzw. umgewandelt. Die Musik-Biennale Berlin war eine Ost-Gründung. Der Verband Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler (VDK) und das Ministerium für Kultur der DDR veranstalteten vom 4. bis 12. März die 1. Musik-Biennale Berlin.⁵ Der Schwerpunkt lag stets auf internationalen Komponisten vor allem aus den sozialistischen Bruderländern. Von 1991 bis 2001 wurde die Musik-Biennale Berlin von Heike Hoffmann unter dem Dach der Berliner Festspiele weiterführend geleitet. Im März 2002 löste das Festival MaerzMusik unter der Leitung

⁴ Wolfgang Schreiber, *Ein Panoptikum kalten Schreckens*, Website Deutschlandradio Kultur, zuletzt aufgerufen am 03.11.2016: http://www.deutschlandradiokultur.de/ein-panoptikum-kalten-schreckens.932.de.html?dram:article_id=248279.

⁵ Vgl. I. *Musik-Biennale Berlin wird vorbereitet*, in: Neues Deutschland vom 30.01.1967.

von Matthias Osterwold die Musik-Biennale Berlin ab. Seit 2014 heißt es »Festival für Zeitfragen« und wird von dem österreichischen Musikwissenschaftler und Kurator Bernd Odo Polzer verstärkt interdisziplinär geführt.

Der Weg zum Pluralismus in der Komposition

Auch hinsichtlich der künstlerisch-ästhetischen Rahmenbedingungen überschneiden sich die ersten Jahre der EDITION ZEITGENÖSSISCHE MUSIK mit entscheidenden musikgeschichtlichen Entwicklungen, die durchaus auch Spuren in der Auswahl der dokumentierten Komponisten hinterlassen haben, etwa in der besonderen Würdigung eines überzeugenden individuellen Schaffens.

Neue Komplexität

Bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik Darmstadt unter der Leitung von Friedrich Hommel übernahm ab der Mitte der 1980er-Jahre der Komponist Brian Ferneyhough ästhetisch und programmatisch eine zentrale Rolle. Dies war verbunden mit dem Versuch, einen Epochenbegriff, zumindest aber einen stilistischen Begriff zu etablieren: den der ›Neuen Komplexität‹, mit dem an die modellhafte kompositorische Strenge der Serialität angeknüpft werden sollte.⁶ Eine genaue Standortbestimmung der Neuen Musik um 1990 wurde dadurch allerdings nicht möglich. Wenn überhaupt, war die instrumental exakteste aller möglichen Determinationen, die der Intonation, im Werk Ferneyhoughs ein Aspekt von vielen in dieser Zeit. Der Fortschritt, wie Wolfgang Rihm einmal anmerkte, war seinem Wesen nach fort. Will sagen: Inmitten der Diskussion um die Postmoderne wurde immer klarer, dass geschichtsdynamische Modelle oder ein geschichtsphilosophischer musikalischer Materialbegriff nicht mehr griffen. Die Kompositionsstrenge und gewissermaßen auch die Traumatisierung der zeitgenössischen Musik durch und in der Serialität flammte darin mehr oder weniger kurzzeitig noch einmal auf. Danach existierten die Stile fröhlich nebeneinander, frei nach dem Historiker Ranke: Alle Epochen sind gleich nah zum Komponisten.

Neue Einfachheit

Die Forderung nach einer umfassenden kompositorischen Verbindlichkeit um 1990 mag hingegen eine Reaktion auf die seit Mitte der 1970er-Jahre wieder ins Blickfeld gelangte Subjektivität des Komponisten gewesen sein. Damals gelang unter dem Etikett ›Neue Einfachheit‹ tatsächlich eine Schlagwortbildung – allerdings gegen den Widerspruch der damit belegten Komponisten. Die Neue Einfachheit mit ihrer, wie es Hans-Jürgen von Bose einmal formulierte, »Suche nach einem neuen Schönheitsideal«⁷, unterschied sich jedoch sehr von der ›New Simplicity‹ der amerikanischen Minimalisten, von denen das Schlagwort übernommen wurde. Beim Kölner WDR-Konzert unter dem Titel »Neue Einfachheit« 1977 wurden Werke von Hans Zender, Ulrich Stranz und Walter Zimmermann mit Musik von Erik Satie, Steve Reich und Morton Feldman konfrontiert.

Gallionsfigur einer Neuen Einfachheit sollte aber ein ganz anderer werden – gewollt oder ungewollt. Aus Wolfgangs Rihms Kompositionen der 1970er-Jahre wurde alles herausgehört, was die um 1950 geborene Komponistengeneration als neu-einfach

⁶ Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Kundgabe, Komplexismus und der Paradigmenwechsel in der Musik*, in: *MusikTexte* 35, Köln 1990, S. 20-28.

⁷ Hans-Jürgen von Bose: *Suche nach einem neuen Schönheitsideal*, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* XVII, Mainz 1978, S. 34.

kennzeichnen sollte: vor allem ein subjektiv motivierter, auf klangliche Identifikation hin angelegter musikalischer Ausdruck. Der Klang bei jedem der Komponisten anders. Für Jens-Peter Ostendorf, Manfred Trojahn, Hans Christian von Dadelsen, **PETER MICHAEL HAMEL** (*1947 / CD 1993), **HANS-JÜRGEN VON BOSE** oder **WOLFGANG VON SCHWEINITZ** (*1953 / CD 1988) war die Neue Einfachheit weniger »eine genaue Bezeichnung als vielmehr Ausdruck eines allgemeinen Unbehagens an der Situation der Avantgarde, ihrer Befangenheit in der eigenen, mitunter selbstzweckhaften Komplexität und ihrer sozialen Isoliertheit«⁸, wie der Musikkritiker Gerhard R. Koch damals treffend ausführte.

Die so vehement auf ein kompositorisches Ausleben ihrer künstlerischen Subjektivität pochenden Komponisten waren jedoch weit davon entfernt, sich selbst in avantgardistischer Tradition als feste Gruppe oder Bewegung zu definieren. Im Gegenteil: Jeder von Ihnen wollte sich vom anderen durch seine kompositorische Individualität unterscheiden. Den unter Neue Einfachheit zusammengefassten Komponisten fehlten Charakteristika, die sie zu einer homogenen Gruppe miteinander vereint hätten: die gemeinsame Entscheidung gegen etwas, die gemeinsame Entscheidung für etwas und ein normativer Anspruch durch die Erhebung dieser Entscheidungen als Richtschnur für alle.⁹ Nur zwei der Punkte treffen in etwa zu: der »Protest gegen das Diktat des Materials«¹⁰ als Entscheidung gegen etwas und die Überzeugung, dass »die Subjektivität des Komponisten«¹¹ die maßgebliche kompositionstechnische und ästhetische Instanz sei. Sie sollte diejenige Unmittelbarkeit wiederherstellen, die man durch das Gebot der Materialinnovation verloren glaubte. Einen normativen Anspruch oder gar eine für alle verbindliche Ästhetik formulierte keiner von ihnen.

Abkehr vom Materialdenken

Es hatte Mitte der 1970er-Jahre in der Tat eine harsche Zäsur im zeitgenössischen Komponieren stattgefunden. Die damals jungen Komponisten machten mit ihrer zunächst sehr radikalen »Abkehr vom Materialdenken«¹², wie es Carl Dahlhaus noch in Frageform ausdrückte, den Weg frei für eine sehr pluralistische Musik, wovon die heute jüngeren Komponisten allesamt profitieren und was die schillernd vielfältige Auswahl der Komponisten der EDITION deutlich widerspiegelt. Ein Vergleich mit der einschlägigen musikwissenschaftlichen Literatur zur Musik Ende des 20. Jahrhunderts verdeutlicht, dass hier Individualität, das Entwickeln eines eigenen, überzeugenden Weges in der Komposition, gefördert wurde und nicht der Mainstream in der Neuen Musik. Freilich sind die Komponisten, die der Neuen Einfachheit zugerechnet wurden, in der ersten Dekade 1986 bis 1996 indessen zahlreicher vertreten. Sie waren zum Zeitpunkt des Erscheinens der CD-Reihe teilweise gerade noch so eben unter die 40-Jahre-Grenze gefallen, und sie dominierten doch stark das zeitgenössische Musikleben durch zahlreiche großdimensionierte Werke, Werkzyklen und Opern. Dies auch unabhängig von Aufführungen in Donaueschingen und/oder Darmstadt. Neue Musik kehrte, so schien es jedenfalls damals, in die traditionellen Institutionen und auch Gattungen zurück. Dabei darf nicht unerwähnt bleiben, dass der große Neuerer Luigi Nono diese Entwicklung durch seine Hinwendung zur Gattung Streichquartett Ende der 1970er-Jahre höchstpersönlich mitvollzog, was für ziemlich starke Diskussionen angesichts dieser seinerzeit als

⁸ Gerhard R. Koch: *Das Schwierige der Neuen Einfachheit*, in: *Musica* 31 (1977), S. 146.

⁹ Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht: *Die Orgelbewegung*, Stuttgart 1967, S. 10–15.

¹⁰ Carl Dahlhaus: *Abkehr vom Materialdenken?*, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* XIX, Mainz 1984, S. 47.

¹¹ Ebda.

¹² Ebda.

›bürgerlich‹ gebrandmarkten Gattung sorgte und manchem Zeitgenossen wie ein Verrat an der Neuen Musik vorkam. Aus heutiger Sicht war die Neue Einfachheit weniger eine Wiederbelebung romantischer Genie- und Inspirationsästhetik, sondern erhob nach langen Jahren der Diskussion um musikalische Material die individuelle musikalische Wahrnehmung des Komponisten zu einer zentralen Kompositionskategorie. Der Komponist definierte sich wieder als künstlerisch handelndes Individuum, nicht als Kunstarbeiter, begriff sich andererseits aber durchaus als Medium umweltlich-gesellschaftlicher Bedingtheiten, denen er fraglos ganz persönlich ausgesetzt ist und die durch ihn und seine Musik als dessen individuellem Ausdruck hindurchgehend gefiltert werden. Aribert Reimanns unbegleitetes Lied *Entsorgt* ist dafür ein passendes Beispiel. Diese Subjektivität begriff sich aber nicht als letzte und schon gar nicht als oberste Wertungsinstanz. Ohnehin hatte das emphatisch groß geschriebene Präfix ›Neue‹ seine ästhetische Verbindlichkeit zunächst eingebüßt. »Der erste Schock: Das Neue altert«¹³, beschrieb Rihm 1978 seine retrospektiv orientierte Befindlichkeit.

Neue Einfachheit und Pluralismus

Das Schlagwort von der ›Neuen Einfachheit‹ suggeriert eine wenig differenzierte Instrumentalbehandlung in den damals entstandenen Werken. Trifft das tatsächlich umfassend zu? Ich meine: Nein. In seinem großdimensionierten Orchesterwerk *Sub-Kontur*, Uraufführung 1976 in Donaueschingen, vermittelt der damals 24-jährige Wolfgang Rihm zwischen subjektivem Ausdruck und klanglicher Charakteristik mit einer sehr differenzierten, auch doppelbödigen Instrumentalbehandlung. Perkussive Archaik und spätromantisch motivierter Lyriismus schließen sich in seinem Konzept instrumentaler Individuation nicht aus und führen über den Montagecharakter der aneinandergereihten Abschnitte zur gegenseitigen Verfremdung und historischer Brechung, die dem Zitat zwar ihre klangliche Aura lässt, das Subjekt, den Komponisten, jedoch in Distanz zum Klangresultat rückt.

Rihms Donaueschinger Programmhefttext war allerdings an Sprachgewalt kaum zu überbieten. Wo sonst kompositionstechnische Problemlösungen angeboten wurden, standen nun Sätze mit ziemlicher Bodenhaftung: »Sub-Kontur ist eine Musik, die auch nicht halt macht vor dem Schlamm, den sie von unten mitführt. Unreine Musik, die durch Gleichzeitigkeit von Geordnetheit und Entropie eine schamlose Pein werden kann, voller Lust in ihrer Aversion gegen die graue klinische Richtigkeit und zufallslose Normenbeliebigkeit, die uns umgibt, wenn wir sicher werden, dass wir sicher sind.«¹⁴ Der Musikkritiker der Wochenzeitung DIE ZEIT empfand solcherart Abkehr vom gängigen Neue-Musik-Idiom als »Jenseits von Null« und meinte in seinem Koordinatensystem sicher den Minusbereich. *Sub-Kontur*, so sein Urteil nach dem Konzert, sei ein »Fäkalienstück«, nach dem »nur ein Schnaps«¹⁵ helfe.

Avantgarde war Mitte der 1970er- und Anfang der 1980er-Jahre tradierbar geworden und die daraus resultierende Stilpluralität ist kein kompositionstechnisch-ästhetischer Mangel, sondern eine Herausforderung an die musikalische Zeitgeschichte. In der damals scheinbar zum rein deutschsprachigen Phänomen gewordenen Neuen Einfachheit wurde der Grundstein für ein heute international verbreitetes und nicht an Genre- und Stilgrenzen gebundenes Komponieren gelegt. Was sich vor 40 Jahren als

¹³ Wolfgang Rihm: *Der geschockte Komponist*, in: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik XVII, Mainz 1978, S. 42.

¹⁴ Ders., zitiert nach Heinz Josef Herbort: *Jenseits von Null*, in: Die Zeit (Nr. 45) vom 29.10.1976.

¹⁵ Ebda.

Subjektivität – im Leisen wie im kraftvoll Dynamischen – Gehör verschaffte, war der Beginn einer Rückbesinnung auf die durchaus in avantgardistischer Tradition stehende, ganz individuelle Wahrnehmung des Komponisten. Die Wahl der musikalischen Mittel war dabei naturgemäß vielfältig und changierte zwischen traditionellem Instrumentengebrauch, avancierten Spieltechniken und moderner Elektronik. Und ebenso groß war und ist der Spielraum, innerhalb dessen sich der Komponist als Subjekt ausdrückt. Das Spektrum reicht von gänzlicher Verflüchtigung persönlicher Färbung innerhalb der Kompositionsstrukturen bis hin zu unmittelbar gestischen Ausdruckswerten.

Nicht mehr die Intensität des musikalischen Erregungszustandes ist das Maß der kompositorischen Subjektivität, was der Neuen Einfachheit unterstellt wurde. Heute ist die Subjektivität des Komponisten in der Identität der Komposition selbst aufgehoben: in deren spezifischer zeitlicher Gestaltung, instrumentaler Ausformung und klanglicher Erscheinung. Das sind die drei Pfeiler kompositorischer Individuation, auf denen die heutige Subjektivität im zeitgenössischen Komponieren ruht. »Wer vom Subjekt nicht reden mag, ist gezwungen, über das, was gegenwärtig in der Musik geschieht, zu schweigen.«¹⁶

Blitzlichter CD-Besprechung

Zitier mich: ANTON PLATE (*1950 / CD 1986)

Gleich mit der ersten Porträt-CD machte das Auswahlgremium um Wolfgang Rihm klar, dass es eben nicht dem Mainstream in der Neuen Musik folgen, sondern einer ausgeprägten, fast schon eremitischen Individualität Freiraum schaffen wollte. Der heute im allgemeinen Konzertleben der zeitgenössischen Musik weniger vertretene, in Norddeutschland aber gefragte Anton Plate schreibt Musik über Musik, die freilich in ihrem reichen Anspielungscharakter und ständigem Zitieren und Übermalen authentisch wirkt. Überzogen kitschig ist in *Moon A Pale Imitation* (1977) für Sopran, Tenor und 17 Instrumente in drei Gruppen manche Geste im harmonischen Umspielen von American Folk Songs. Schuberts *Klaversonate* D-Dur scheint auf, Beethovens *Große Fuge* schimmert durch. Oder werden Berios *Folk Songs* zitiert? »Blasse Imitation, blasser Mond - und daneben, als könnten wir vergleichen: - die vergilbte Erinnerung mit ihrer intakten Vorlage.«¹⁷ Harte Paukenschläge setzen den Impuls immer wieder auf Anfangsgesten zurück, als hätte die Platte einen Sprung – es ist aber eine CD. Yukiko Sugawara war in Plates verzerrter Dur-Moll-tonaler Komposition *Greasy Luck* (1981) die Klavierduopartnerin von Gunhilde Cramer. Plate lässt die zwei bestimmenden Themen um Achtelwerte auseinandergleiten und verschiebt die Tonarten ebenso kleinwertig. Damit entfernt Plate vertraute Muster der Wiedererkennung in intonatorisch flirrende Gefilde, als wären die Flügel vierteltönig gestimmt worden. Plate ist ein Meister der Irritation und der Verschachtelung, weit entfernt vom Mahler-Zitat.

Statt eines erläuternden Werkkommentars setzt Plate ein Zitat des Transzendentalisten Henry David Thoreau, in dem die Differenz zwischen Wort und Wahrheit beschrieben wird. Was dann tatsächlich terzenselig, parallel geführt und mit

¹⁶ Carl Dahlhaus: *Abkehr vom Materialdenken?*, in: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik XIX, Mainz 1984, S. 47.

¹⁷ Anton Plate, in: CD-Booklet Edition Zeitgenössische Musik, WER 60501-50, S. 4.

Betonung der Zählzeit Eins im 4/4-Takt erklingt, ist alles andere als ein sicherer klanglicher Boden unter den Notenhälsen.

Beat it: BABETTE KOBLENZ (*1956 / CD 1990)

Ebenso frei, wie Plate auf Vorlagen zugreift, lässt es die Hamburgerin Babette Koblenz grooven. Wiederholung und dominantische Verhältnisse gaukeln in taumelnder Bewegung eine heile, aber trunkene und versunkene Welt vor. Das Bild der Titanic-Combo drängt sich auf, die musizierend mit dem Schiff im Eismeer unterging. Was bleibt ist Drift. Koblenz spielt ebenfalls mit den Genres. Ihre Komposition *No Entry to the Lions Club* (1985) nimmt den Puls der Rockmusik auf und weiß um die Avantgarde: »Bei dem Versuch, eine ursprünglich improvisierte, in Impuls-Ketten aufgelöste melodische Phrase rhythmisch exakt zu notieren, merkte ich, dass eine adäquate Darstellung der Musik nur innerhalb eines Systems möglich (und notierbar) war, in der der additive und der polare Vektor im Gleichgewicht standen. Daraus ergab sich zunächst ein variabler Puls, den ich hier ›flexiblen Beat‹ nenne und der musikalisch sowohl Elemente der Beat/Off-Beat-Polarität wie auch der additiven Rhythmik in sich trägt.«¹⁸

Das Ensemblewerk klingt dann auch wie eine New-Jazz-Session mit Drum-Set und Klavierimprovisation. Babette Koblenz schafft es durch ihre Notationsweise jazzartige Verzögerungen frei schweben zu lassen. Dies ist umso bemerkenswerter, weil die Instrumentalisten des Ensembles erfahren in Neuer Musik sind, jetzt aber jazzartig intonieren müssen, wenn auch exakt vorgeschrieben. Wenn jedoch vorher keine klangliche Vorstellung darüber existiert, wie es dann zu klingen hat, gerät solch ein Werk in der Ausführung oft akademisch bluesig und klingt verklemmt. Babette Koblenz' auch feministisch motiviertes Werk - weil Frauen zum Lions Club keinen Zutritt haben – sprengt die Normen von U- und E-Musik und ist alles andere als eine Stilkopie von Modern Jazz mit komponiertem Anteil.

Kein schöner Schein: DETLEV MÜLLER-SIEMENS (*1957 / CD 1988)

Das in Donaueschingen 1981 uraufgeführte und von der Kritik beschimpfte *Klavierkonzert* von Detlev Müller-Siemens, auf dessen Porträt-CD mitreißend nachzuhören, nimmt ebenfalls Rock- und Jazzfloskeln und -rhythmen auf. Manches klingt filmmusikalisch, weil die Nebenstimmen als verhaltenes Echo nachklingen. Die unverhohlene Tonalität in dieser Komposition muss manchem politisch motivierten Zeitgenossen wie der Leibhaftige vorgekommen sein. Koblenz und Müller-Siemens, auch Joachim Krebs, stemmten sich gegen einen von Adorno in den 1960er-Jahren schon bemerkten, aber nicht befürworteten ›Kanon des Verbotenen‹, gemeint war eine Betonung harmonischer Zusammenhänge. Auch das kann nur auf hohem reflektierendem Niveau geschehen. Auch hier sind Brechungen unvermeidbar, ja, dringend notwendig, um im Bruch auch die Verletzbarkeit zeigen zu können. Material mag eine Tendenz haben, Komponisten als Schöpfer mussten ihr nicht folgen. Der Zug war spätestens um 1980 abgefahren, die Materialgläubigkeit obsolet. Und wer bestimmt eigentlich diese sagenhafte Tendenz? Natürlich gibt es keinen schönen Schein mehr, auch keinen naiven Versöhnungsgedanken.

Freiheit ist politisch: JOACHIM KREBS (1952-2013 / CD 1994)

Der Karlsruher Komponist Joachim Krebs war lange Zeit Komponist und Keyboarder der Multimedia-Rock-Musiktheatergruppe Checkpoint Charlie, später Mitglied der Folk-Jazz-Rock-Band Sohra. Egon Werner Velte war sein und Wolfgang Rihms Kompositionslehrer. Als Grundtendenz seiner Ästhetik schrieb er über die Bandarbeit: »Die unterschiedlichen

¹⁸ Babette Koblenz, in: CD-Booklet, WER 6508-2, S. 6.

Ausdrucksformen von Musik wie z.B. Rock, Jazz, Folk, New Wave, Punk sowie europäische klassische, romantische Musiktradition, Neue Musik, Minimal Music und außereuropäische Musik, Improvisation und Elektronische Musik werden bei der Arbeit in dieser Gruppe nicht zu irgendwelchen, ihre jeweils eigene Identität zerstörenden Pseudosynthesen zusammengefasst, sondern, frei-assoziativ, gleichberechtigt ihr Eigenleben weiterführend, nebeneinander entwickelt, miteinander vernetzt oder auch blockartig gegenübergestellt.«¹⁹ Sich aufbäumende großsymphonische Gestik, gehämmerte Schlagzeugrhythmen und Schwellakzente, abrupte Tempowechsel und längere Stillepassagen weisen Krebs auch als durchhörenden Meister der Instrumentation aus. Rock schimmert hier als wild mäandernde Richtungswechsel durch, Klangfläche und Espressivo schließen sich nicht aus.

Stiller Wahnsinn: WALTER ZIMMERMANN (*1949 / CD 1996)

Leise und beiläufig, geradezu unauffällig klingen die Töne des Franken Walter Zimmermann. Seine Wurzeln sind im unaufdringlichen Wiederholungsprinzip angloamerikanischer Minimalisten zu finden, bei Morton Feldman etwa: Musik, die unmerklich, aber stetig chronometrisch strukturiertes Zeitempfinden aufhebt. Dass dieses Prinzip sogar operntauglich sein kann, zeigte Feldman in seinem Beckett-Einakter *Neither* (1977). Freilich wurde in dem kurzen Libretto über pendelnde Schatten zweier Türen genau die Abwesenheit von Dramatik verhandelt, die Feldman mit seinen reglosen Klangfarbenstapeln musikalisch veranschaulichte: Verdopplung von nichts.

Nichts geschieht auch in Maurice Maeterlincks symbolistischem Drama *Die Blinden*, im Untertitel als *statisch* bezeichnet. Eine Gruppe Blinder hat ihren greisen Führer verloren und wartet auf dessen Rückkehr. Die hilflos Ausgesetzten haben kein konkretes Bild der Wirklichkeit in ihrem Inneren. Was sie ausdrücken, sind unterbewusste, allgemeinemenschliche Grundängste.

Auf seine verhaltene Kompositionsweise hat Walter Zimmermann diese ausweglose Situation als Zustandsbeschreibung in vielfarbig abgestufte Pastelltöne übersetzt. Sparsam platzierte Einwüfe des Kammerensembles als klangliche Interpunktion des Textes verstärken die existentielle Erfahrung, die sich einzig im Kopf der Darsteller abspielt. Der Komponist hat jedem Sänger eine bestimmte Tonhöhe und auch nur einen eng begrenzten Ausschnitt aus den vielen Möglichkeiten zwischen Singen und Sprechen zugeordnet. Die unerbittliche Statik des Dramas wird so in monadische Isolation übersetzt.

Es war nur folgerichtig, den stillen Wahnsinn der 1986 in Gelsenkirchen uraufgeführten Oper fünf Jahre später in den Studios des Hessischen Rundfunks radiophon für Kopfhörer einzurichten. In dem in der EDITION vorgelegten Zimmermann-Porträt mit dieser hervorragend plastischen Aufnahme sind die zwölf Blinden frei schwebende Koordinaten auf den Raum-Zeit-Achsen, kaum zu orten. Zwölf streng deklamierte, haltlos aufgeschreckte und leise geschriene Monologe, über- und hintereinander montiert, verstärken den Eindruck rotierender Redundanz. Es gibt keine musikalische Entwicklung, keine dramatische Steigerung.

Zimmermanns 1993 entstandenes Vokalwerk *Singbarer Rest* für neun hohe Frauenstimmen und Sampler nach surrealen Texten von Edmond Jabès ergänzt die Maeterlinck-Vertonung kontrastreich. »Zwei Stimmen am Rande der Ewigkeit« hat Zimmermann mit durchweg energiegeladen höchsten Sopranlagen allem Menschlichen entrückt. Doch auch in diesem Werk entsteht kein übermäßiges Espressivo. Umso intensiver werden kleinste Ausdrucksschwankungen und Zwischentöne wahrgenommen.

¹⁹ Joachim Krebs, in: CD-Booklet Joachim Krebs, WER 6526-2, S. 3

Unverwechselbar: YORK HÖLLER (*1944/CD 1993) und Lothar Zagrosek

York Höller ist es gelungen, Orchesterklang und elektronische Klänge organisch miteinander atmen zu lassen. Es entstehen in seiner Musik keine sich gegenseitig ausschließenden akustischen Räume durch die Eigenheiten der Lautsprecher, sondern es entsteht ein Gesamtklang, den er Klanggestalt nennt. Während seines Studiums bei Bernd Alois Zimmermann und Herbert Eimert (Komposition) sowie bei Alois Kontarsky (Klavier) in Köln besuchte er Analyseurse bei Pierre Boulez in Darmstadt. Neben seiner Tätigkeit als Lehrer arbeitete er Anfang der 1970er-Jahre im Studio für Elektronische Musik des WDR Köln. Früh schon entwickelte sich eine enge Beziehung zu Pierre Boulez und Frankreich. Eine erste Einladung von Pierre Boulez zum IRCAM erfolgte 1978, knapp zehn Jahre später wird er »Chevalier« des französischen Ordens »des Arts et des Lettres«, um nur eine seiner zahlreichen Auszeichnungen zu nennen. Seine Oper *Der Meister und Margarita* nach dem gleichnamigen Roman Michael Bulgakows wurde 1989 an der Grande Opéra de Paris uraufgeführt. Die Nachfolge von Hans Werner Henze an der Musikhochschule Köln trat er 1995 an.

Auf der CD der EDITION sind zwei großdimensionierte Orchester- und Vokalwerke sowie zwei kammermusikalische Werke vereint. Darin kommt die Affinität Höllers zu Frankreich und Pierre Boulez zum Ausdruck, etwa in der vom Pariser Ensemble Intercontemporain mit seinem Leiter Peter Eötvös interpretierten *Improvisation sur le nom de Pierre Boulez* (1984/85) und in der Zusammenarbeit mit dem Centre Européen pour la Recherche Musicale in Metz in dem Klanggedicht *Traumspiel* (1983) nach dem gleichnamigen Schauspiel von August Strindberg für Sopran, großes Orchester und elektronische Klänge. Allen Werken gemeinsam ist die Übertragung der elektronischen Klangflächen auf die Möglichkeiten des Orchesters und umgekehrt die liegenden Klänge des Orchesters, aber auch Sforzati auf die Elektronik. Mithin bilden die elektronisch erzeugten Klänge den konzertanten Widerpart des Orchesters in einer Art gigantischem Kontrapunkt. Binnenmusikalisch wird gleichermaßen filigran wie signalhaft gearbeitet. Rhythmisch mitreißend gelingt dieses monumentale Duo in *Mythos. Klanggedicht* (1979/80) für 13 Instrumente, Schlagzeug und elektronische Klänge.

Gerade diese CD mit den Werken York Höllers macht noch einmal deutlich, wie stark in der EDITION auch das vielfältige zeitgenössische Musikleben mit den Protagonisten der Zeit dokumentiert wird. *Mythos* wurde von dem Komponisten und Dirigenten **JOHANNES KALITZKE** (*1959 / CD 1992) geleitet, von dem ebenfalls in der ersten Dekade eine Porträt-CD erschien. Es spielten Mitglieder des Rundfunk-Sinfonieorchesters des Südwestfunks. Das Tonband wurde vom Studio für Elektronische Musik des WDR vorbereitet und eingespielt.

Nicht fehlen und damit auch stellvertretend für die vielen Ermöglicher und Multiplikatoren der zeitgenössischen Musik darf freilich der Dirigent Lothar Zagrosek (*1942), der sich in seinen verschiedenen Leitungspositionen nach wie vor unermüdlich für die zeitgenössische Musik einsetzt und maßgebliche Uraufführungen wie etwa die von Helmut Lachenmanns *Mädchen mit den Schwefelhölzern* (Hamburg 1997), Dieter Schnebels *Ekstasis* (München 2002) oder Wolfgang Rihms großes Oratorium *Dies* (Wien 1986) geleitet hat. Von York Höller dirigiert er das gleichermaßen hochexpressive, ausdrucksstarke wie auch in den Sprechszenen musikalisch auf Distanz gehende Klanggedicht *Traumspiel* nach Strindberg. In der Aufnahme des Senders Freies Berlin aus dem Wendejahr 1989 mit dem Radio-Symphonie-Orchester Berlin, der Sopranistin Karan Armstrong und dem Sprecher Peter Lieck beweist er erneut, wie gut ihm die Zusammenführung unterschiedlicher Genres und Klangkörper in ein und demselben Werk liegen; Grenzen überschreitende Settings fordern den souveränen Zeitgeber Zagrosek

ebenso heraus wie den großen Interpreten komplexe Zusammenhänge. Durch sein zugewandtes und dabei immer höchste Disziplin unbestechlich einlösendes Dirigieren ist er für solche großen Werke erste Adresse – und York Höller ist dafür der richtige Komponist. Beiden, Höller und Zagrosek, ist Abstraktion um ihrer selbst willen höchst suspekt. Ausdruck ist an den Menschen gebunden und Musik ist immer Ausdruck, also menschlich. »Erde, sagtest Du, ist das diese dunkle dumpfe Welt im Mondlicht?«, wird in Strindbergs *Traumspiel* gefragt. Antwort: »Es ist die dichteste und schwerste aller Kugeln, die im Raum wandern.«²⁰ (Übersetzung: Peter Weiss)

Lothar Zagrosek leitet jederzeit sicher durch diese doppelbödig angelegte, zwischen dokumentarischem Sprechen und identifikatorischem Operngesang pendelnde und den Klang wie am Spinnrad ständig neu ballende Komposition. Schönheit, so könnte man Höllers dramatische Komposition verstehen, ist hier eine fast schon greifbare Utopie. Höller bleibt in seiner Linienführung der oft solistisch einsetzenden Instrumente immer gestisch, Elektronik ist entweder der Klang des Himmels oder auch ein perkussives Instrument mit dem ein Orchester-Crescendo perforiert wird. Höllers ästhetische Kriterien treffen ebenso auf Zagroseks Dirigieren zu: »Geheimnisvoll, aber verständlich/komplex, aber durchhörbar/...hart, aber nicht brutal/weich, aber nicht schwammig/spannend, aber nicht verkrampft/...konsequent, aber nicht pedantisch/...beredt, aber nicht geschwätzig/wohlklingend, aber nicht süßlich/dissonant, aber nicht scheußlich/expressiv, aber nicht pathetisch/originell, aber unpräzise/unverwechselbar.«²¹

²⁰ Vgl. CD-Booklet York Höller, WER 6515-2, S. 15f.

²¹ Ebda, S. 4.