

ginn des Buchs dennoch die „hohe Kunst“ des feinsinnigen Komponisten häufig gegen den Kommerz der Traumfabrik Hollywood ausgespielt wird, dass der Anschein erweckt wird, Eisler habe in Amerika deshalb nicht reüssieren können, weil er im kunst- und geistlosen Umfeld unbeugsam an Kunst und Geist festgehalten habe. Zu pauschale Ausdrücke wie das „dröhnende Hollywood-Orchester“ (S. 67) oder Urteile wie jenes, dass sich die New Yorker Dokumentarfilmzene „wohltuend von Hollywood unterschied“ (S. 55), laufen Gefahr, individuelles Empfinden zur (intellektuellen) Norm zu erheben. An solchen Stellen scheint durch, dass Eisler für Weber eben doch eine Art Held ist, ein Daniel in der Löwengrube, a composer, but also a hero.

(August 2014)

Gregor Herzfeld

*CHRISTIAN LEMMERICH: Winfried Zillig. Komponist unter wechselnden Vorzeichen. Tutzing: Hans Schneider 2012. 418 S., Nbsp. (Würzburger Beiträge zur Musikforschung. Band 1.)*

„Komponist unter wechselnden Vorzeichen“, das heißt im Falle der Generation Winfried Zillig (1905–1963): vor 1933, nach 1933 und nach 1945. Doch gibt es bei diesem Komponisten, Dirigenten und Musiktheoretiker mehr Kontinuitäten als Brüche. Nach ersten Tätigkeiten in Berlin und Düsseldorf, zieht sich ein erster – biographischer – Kontinuitätsfaden durch seine Dirigententätigkeit: Oldenburg (1932–1937), Essen, Posen (bis 1943) und Frankfurt (die anvisierte Anstellung kam infolge der fortgesetzten Luftangriffe nicht mehr zustande), ab 1946 erneut Düsseldorf und Frankfurt. 1959 fand Zillig als Hauptabteilungsleiter Musik beim NDR die hierarchisch „höchste Funktion seiner beruflichen Laufbahn“ (S. 174). Einen zweiten Kontinuitätsfaden spinnt die Neue Musik.

In reflektierten „Vorbemerkungen“ klärt Lemmerich methodisch das wechselseitig determinierte Verhältnis von „Leben, Werk und Entstehungsbedingungen“ (S. 13) zwischen den Variablen „Personen, Kunstwerke oder geschichtliche Entwicklungen“ (S. 14). Das Leben will er erzählen „in traditioneller chronologischer Narration in drei Abschnitten“ (S. 15); in der Tat wird, wie bekannt, das Leben ja jedes Komponisten zwischen Perotin und Pärt, Palestrina und Penderecki in drei Perioden gegliedert. Diese Lebensphasen sind eingestreut in Betrachtungen zu Werken und ihren Entstehungsbedingungen. Diesem flexiblen Darstellungskonzept, jenseits des traditionellen Nacheinanders von Leben und Werk, liegt die Erkenntnis zugrunde, dass für die Generation Zilligs, mehr denn generell, „außermusikalische Einflüsse“ – persönlich-biographische wie gesellschaftlich-politische – „eine herausgehobene Rolle“ spielen (S. 15). Lemmerich legt sich auf acht Phänomene fest: I. Auf dem Weg zum „Zwölfton“, II. Schönberg und Synthese – Komponieren in Freiheit, III. Angepasste Musik, IV. Musik für die Diktatur, V. Musik als Freiraum und Rückzugsort, VI. Kompositorische „Krise“, VII. Neue Aufgaben und Konzepte, VIII. Kompositorische Konzentration. In seinen Werkbetrachtungen gelingt Lemmerich die Synthese von Leben und Werk. Nahtlos deutlich werden in allen Abschnitten immer wieder Spannungen zwischen Selbstdarstellung (z. B. zunächst der Affirmation, 1925 als bereits fertiger Zwölftonkomponist zu Schönberg gekommen zu sein) und analytischem Befund (hier: der Weg von allgemeinen Konventionen zu freitonalem Komponieren und Dreiklang-Reihendenken). Die kompositorischen Tendenzen exemplifiziert Lemmerich anhand von Streifzügen durch das jeweilige Komponieren der Zeit, ergänzt – und hierin liegt ein besonderer Wert der Arbeit – durch repräsentative mehrseitige Werkanalysen.

So erhellend der Blick auf die frühe und enge Zusammenarbeit zwischen Schönberg und Zillig in den ersten Werkporträts (nicht zufällig darunter zwei der *Serenaden*) auch ausfällt, so sehr lenken Titel und Vorbemerkungen die Aufmerksamkeit dann doch auf den zentralen „Weg durch das ‚Dritte Reich‘“ (S. 62ff.). Hier schiebt sich biographisch und kompositorisch die Zeitgeschichte in den Vordergrund. Überlegt interpretiert Lemmerich Auszeichnungen und Funktionen des Nicht-Parteimitglieds Zillig im NS-Staat. Und behutsam abwägend beleuchtet er neu auch die vielfach vermerkte Leitung der Fachschaft I a (Komponisten) der Reichsmusikkammer Gau Wartheland; sie steht zumindest Zilligs dokumentierter Mitgliedschaft in der Reichstheaterkammer formal entgegen (S. 68ff.). Jenseits der institutionalisierten Rolle Zilligs im NS-Staat, jenseits der Aufrechterhaltung privater Kontakte „zu Vertriebenen, Verfemten und Gesinnungsgenossen aus einer geistigen Welt vor 1933“ (S. 134), jenseits auch des plakativen Freispruchs durch Adorno (1961), in dessen eigener Ideologie ein Zwölftonkomponist eben selbstredend Widerstandskämpfer sein musste, jenseits all dessen stehen die von Lemmerich als „Wende“ (S. 73ff.) dargestellten Handlungsmuster des Komponisten Zillig zwischen „Anpassung, aktiver Mitwirkung und innerer Ablehnung gegenüber dem NS-Staat“ (S. 70). Die eingangs methodisch erörterte Frage der außermusikalischen und gesellschaftsbezogenen Einflüsse stellt sich für den Komponisten von Fest-, Bühnen-, Tanz-, Hörspiel- und Filmmusiken konkret und mit besonderer Brisanz. Eingehende Behandlung findet – natürlich – auch Zilligs Zwölftonoper *Das Opfer* (1937), inklusive des inzwischen viel diskutierten und hier exemplarisch zusammengeführten Themenfeldes Atonalität im Nationalsozialismus (S. 102–116). Einzig offenbar in der Gattung Klavierlied bewahrte sich Zillig einen gewissen Freiraum (S. 132–139).

Eindrucksvoll exemplifiziert Lemmerich seine Methode der quellenbezogenen Erforschung außermusikalischer Einflüsse und die eingangs postulierten Kontinuitäten in Zilligs Werk. Entwickelte der Komponist seine Identität schon in den 1920er und frühen 1930er Jahren in flexibler Aneignung und Synthese vorliegender Idiome, so funktionalisierte er seine so gefundene künstlerische Individualität nun im Rahmen der „neuen Bedingungen des Schaffens“ (S. 73) und stellte sie zweckgebunden in den Dienst der „höheren Einheit“ (ebenda). In dieser Kontinuität beruht der eigentliche Verrat Zilligs an den ästhetischen Idealen seines Lehrers Schönberg. Nicht in Ämtern und Institutionen, vielmehr in seinem Kompromittieren als Komponist Neuer Musik manifestiert sich ein Sündenfall Zilligs.

Verdienstvoll ist auch Lemmerichs Zurechtrücken – zwar einmal wieder, aber immer noch allzu oft vor- und nachgebetet – sogenannter Verbote (hier: sogenannter „Verbote“) von Musik, „die nach 1945 gerne zum Indiz für Widerstand stilisiert wurden“ (S. 82). Und bedrückend, hierin den *Erinnerungen* Werner Egks ähnlich, bleibt die Selbstgewissheit, mit der Zillig dem Exilanten Schönberg noch 1939 von seinen „unglaublich[en] Erfolgen“ vorschwärmt (S. 84); der rege Briefkontakt brach 1940 ab – wie Lemmerich vermutet, dann doch aus Scham (S. 133).

Die Arbeit besticht durch Reflexion und Klarheit, ihr komplexes und verwoben dargestelltes Thema erschließt sich verständlich und erliest sich flüssig. Lemmerich ist sich bewusst, wie knifflig die Behandlung eines Themas im Umfeld des Nationalsozialismus immer noch ist. Eingehend sucht er seine Standortbestimmung über Betrachtungen zur „Musikforschung über die Zeit des Nationalsozialismus“ (S. 17) bis hin zu sensiblen Betrachtungen der Terminologie zwischen Vereinnahmung und Distanzierung. Zuweilen leidet unter dem komplex angelegten „Ideal der Objektivität“ (ebenda)

freilich die Lesbarkeit des Textes, so wenn allerlei Alltagsvokabular in Befangenheitsgänsefüßchen gehüllt wird („Anklagen“, „Aufarbeitung“, „Brücke“, „entlarven“, „Krise“, Musik-„Liebhaber“, „Vaterrolle“, „Verarbeitung“, „Verstehen“, „verteidigen“ etc., nicht aber etwa Sich-Aufreiben, aufdecken oder Aufdeckung; solche *sozusagen-irgendwie-quasi-gewissermaßen-eigentlich-gar-nicht-so-gemeinten*-Tüdelchen wollten uns Sprachpfleger wie Wolf Schneider doch längst ausgetrieben haben).

Nicht unmittelbar handhabbar erscheint mir die Gliederung des Literaturverzeichnisses in „Bibliographie der Literatur über Winfried Zillig“, „Literatur bis 1940er Jahre“ und „Weitere Sekundärliteratur“. So stehen etwa Benjamins *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936) und Jaspers *Die geistige Situation der Zeit* (1931) im einen Literaturteil (neben Hinkels *Handbuch der Reichskulturkammer* und Hitlers *Mein Kampf*) und Adornos *Philosophie der neuen Musik* (1949) im anderen. Bei einem zeitgeschichtlichen Thema hätte Lemmerich das angesprochene Dilemma (Vermengung von Zeitzeugnissen und wissenschaftlicher Literatur) leichter durch ein – heute ja gängig – chronologisches Literaturverzeichnis vermeiden können.

Der bescheiden als Anhang titulierte zweite Teil der Arbeit enthält auf 173 Seiten ein komplettes und für jede weitere Zillig-Forschung grundlegendes systematisch-chronologisches Werkverzeichnis mit reichen Angaben zu Besetzung, Satzbezeichnungen (inklusive Notenincipits), Entstehung, Überlieferung und weiteren Anmerkungen (je nach Gattung zu Vorlagen, Autoren, Regie oder Choreographie etc.). Eine knappe Darstellung finden sodann die Quellen-Bestände. Verzeichnisse, Abkürzungen und ein umfassendes Register (Orte, Personen, Kompositionen) runden das Buch ab. Zahlreiche Diagramme und Notenbeispiele im Text beleben die ohnehin schon fesselnde Lektüre. Ein rundum berei-

cherndes und anregendes Buch, ein würdiger Band 1 also der *Würzburger Beiträge zur Musikforschung*.

(Oktober 2014)

Thomas Schipperges

JOSÉ LÓPEZ-CALO: *La música en las catedrales españolas*. Madrid: Ediciones del ICCMU 2012. 719 S., Nbsp. (Colección *Música Hispana Textos. Estudios*.)

José López-Calo gilt zu Recht als einer der bedeutendsten Spezialisten für die Geschichte spanischer Kirchenmusik. Die Fakten sprechen für sich: Seit Erscheinen seines ersten Aufsatzes im Jahr 1955 hat López-Calo ein Korpus von etwa zwanzig Büchern, mehreren Editionen und zahlreichen Artikeln veröffentlicht. In *La música en las catedrales españolas* sehen wir jetzt die Quintessenz eines sechzig Jahre währenden, der Forschung gewidmeten Lebenswerks. Wichtiger noch als diese außerordentlich lange Zeitspanne, über die sich die Forschungsarbeit von López-Calo erstreckt, ist jedoch die Bedeutung seiner Werke: Von seinen Bemühungen zur Katalogisierung und Edition der in den Kathedralarchiven überlieferten Dokumentationen kann jeder Musikwissenschaftler profitieren, der sich für die spanische Kirchenmusik interessiert. Wie viel die Disziplin den Beiträgen López-Calos tatsächlich verdankt, wird deutlich beim Durchblättern der Literaturverzeichnisse aktueller Publikationen, die sich der Kirchenmusik Spaniens im 16. Jahrhundert widmen.

Als neueste Arbeit der Archivforschung López-Calos stellt *La música en las catedrales españolas* eine historische Synthese des Musiklebens an den Kathedralen als den wichtigsten kirchlichen Zentren der liturgisch-musikalischen Tradition Spaniens dar. Auch wenn sich das Buch vor allem auf die Zeit ab ca. 1500 konzentriert, geht es bis zu den Anfängen des Christentums zurück. In dem sich hauptsächlich mit dem Mittelalter