

falsch kolportierte Rede Robert Schumanns von den „himmlischen Längen“ Schuberts übernommen wird (S. 234, 243, 293), während Schumann in Wirklichkeit statt im pejorativ-maliziösen Plural eindeutig enthusiastisch von der „himmlischen“, an Jean Paul erinnernden „Länge“ der Großen C-Dur-Sinfonie gesprochen hat. Das hätte in die kluge Schubert-Analyse des Buchs eigentlich perfekt gepasst. Welch eine grandiose argumentative Chance unbedacht vertan – gerade bei diesem Thema! Die Autorin befindet sich damit allerdings in der ehrenvollen Gesellschaft Adornos, der in seinem Mahler-Buch demselben Fehler unterliegt (zit. S. 294).

Insgesamt könnte man kritisch zu bedenken geben, dass Adorno seinen Kant ja wesentlich vom Marburger Neukantianismus und seinen Hegel von Marx und Lukács geerbt hat. Darin dürfte ein nicht unerheblicher Zeitindex seiner Deutungsperspektive liegen. Die Autorin entscheidet sich gegen solche skeptischen Vorbehalte für eine rundum wohlwollende Adorno-Lektüre; die tiefe Sympathie für den großen Autor ist ihr überall anzumerken. Aber solch eine Deutung nach dem schätzenswerten Prinzip einer „aequitas hermeneutica“ erbringt eben auch einen beträchtlichen Gewinn auf mehreren Ebenen, von denen hier eine besonders hervorgehoben sei: Die lohnende Lektüre dieser gründlichen und umsichtigen Arbeit macht zum wiederholten Male deutlich, welch ein schier unlösbares Problem ein wirklich verantwortungsvolles Sprechen und Schreiben über Musik darstellt und wie unübersehbar zentral die Kunstform der Musik für Adornos gesamtes Denken ist. Das lässt sich zwar immer wieder einmal leicht sagen, aber hier wird es eindrucksvoll und unwiderleglich bewiesen.

(Februar 2021) Hans-Joachim Hinrichsen

JÖRN PETER HIEKEL: *Bernd Alois Zimmermann und seine Zeit. Lilienthal: Laaber-Verlag 2019. 420 S., Abb., Nbsp. (Große Komponisten und ihre Zeit.)*

Seit Wulf Konold im Jahr 1986 mit seiner Monographie *Bernd Alois Zimmermann: Der Komponist und sein Werk* die erste zusammenfassende Monographie zum Leben und Schaffen des 1918 geborenen und 1970 aus dem Leben geschiedenen Komponisten publizierte, ist in der einschlägigen musikwissenschaftlichen Forschung viel geschehen: Inzwischen liegen zu den meisten seiner Hauptwerke Einzelstudien vor, die wichtige grundsätzliche Einblicke in Zimmermanns Komponieren und dessen ästhetisch-poetologische Prämissen eröffnen. Darüber hinaus hat insbesondere im letzten Jahrzehnt auch die Aufarbeitung der historischen Quellen mancherlei neue Perspektiven eröffnet; insbesondere durch das 2014 von Heribert Henrich vorgelegte, umfassende Verzeichnis der musikalischen Werke von Bernd Alois Zimmermann und ihrer Quellen, die 2016 ins Leben gerufene Gesamtausgabe seiner Werke und Schriften sowie den im Jahr 2018 von der Tochter des Komponisten, Bettina Zimmermann, anlässlich seines 100. Geburtstages publizierten Band *con tutta forza – Bernd Alois Zimmermann: Ein persönliches Porträt* sind Forschenden wie Ausführenden zahlreiche neue Quellen zugänglich gemacht worden, die in vielfacher Hinsicht zu einer differenzierteren Wahrnehmung von Zimmermanns Werk und Persönlichkeit beigetragen haben, als dies in der frühen Zimmermann-Forschung möglich war.

Insofern war es ein günstiger Zeitpunkt, Zimmermann im Umfeld seines 100. Geburtstages einen Band der Reihe *Große Komponisten und ihre Zeit* zu widmen. Für die nicht geringe Herausforderung, den aktuellen Forschungsstand zur Biographie, zum kompositorischen Denken und zum musikalischen Œuvre Zimmermanns zusammenzufassen, konnte mit Jörn Peter Hiekel ein Autor gewonnen werden, der nicht nur als aus-

gewiesener Zimmermann-Experte, sondern auch als profunder Kenner der vielfältig verzweigten Strömungen und Szenen der Neuen Musik nach 1950 hervorgetreten ist. Hiekels Fähigkeit, Zimmermanns Werk überzeugend in größere musik- und kulturhistorische Kontexte einzubetten und dabei bestimmte Klischees der älteren Forschung – etwa im Hinblick auf Zimmermanns vermeintliche Außenseiter-Position in der Neue-Musik-Szene seiner Zeit oder auf das Verhältnis zu seinem Kölner Komponistenkollegen und Konkurrenten Karlheinz Stockhausen – zu hinterfragen, gehört denn auch zu den besonderen Vorzügen des Bandes. Für den weiten Horizont des Autors zeugt schon die einleitende „Chronik“, in der wichtige Lebens- und Schaffensstationen Zimmermanns in ein vielfältiges Panorama politischer, musikhistorischer und kultureller Ereignisse der Jahre 1918 bis 1970 eingebettet werden.

Im Eröffnungskapitel „Zimmermann im Kontext der Moderne“ begründet Hiekel die Breite dieser Perspektive einerseits aus den Defiziten vorausgegangener historiographischer Ansätze, deren musikgeschichtliche Konstruktionen entweder einsinnig linear oder aber auf der Basis einfacher Dichotomien wie „Fortschritt“ und „Restauration“ angelegt gewesen seien; andererseits verweist er auf die exorbitante Komplexität vieler Zimmermann'scher Werke mit ihren vielfältigen, oftmals jedoch nur angedeuteten intertextuellen Bezügen und kulturellen Referenzen, denen eine pauschalisierende Betrachtungsweise nicht gerecht zu werden vermöge – übrigens (wie Hiekel ausdrücklich hervorhebt) auch nicht im Hinblick auf die musikalische Interpretation.

In den nachfolgenden, inhaltlich stark vernetzten Kapiteln fokussiert Hiekel gemäß den Gepflogenheiten der Reihe *Große Komponisten und ihre Zeit* in grober Orientierung an Zimmermanns Biographie verschiedene Sachaspekte und exemplifiziert sie anhand paradigmatischer Werke. So skizziert er unter der Überschrift „Orientierungen“ zunächst

eher überblickartig wesentliche Einflüsse auf die Entwicklung von Zimmermanns künstlerischer Persönlichkeit: Neben den vielfältigen und teils widersprüchlichen musikalischen Impulsen, die von Komponisten wie Schönberg, Strawinsky, Debussy, Stockhausen sowie von Genres wie dem Jazz und der radiophonen Gebrauchsmusik ausgingen, kommen dabei auch die spezifischen ästhetischen und institutionellen Bedingungen zur Sprache, unter denen sich die Diskurse der Neuen Musik im Nachkriegsdeutschland entfalten. Natürlich sind viele der angesprochenen Aspekte aus der einschlägigen Forschung bereits grundsätzlich bekannt; gleichwohl gelingt es Hiekel hier nicht zuletzt durch den Einbezug zahlreicher teils unpublizierter Dokumente, ein reicheres und zugleich abgewogeneres Bild zu zeichnen als in der älteren Zimmermann-Literatur und dabei auch manche neuartige Akzente zu setzen: so etwa im Hinblick auf die bisher nur wenig beachtete Korrespondenz mit Pierre Boulez oder auch auf die Bedeutung der Poetik Strawinskys für das, was Hiekel den „Körperaspekt von Zimmermanns Musik“ (S. 70) nennt. Selbstverständlich nimmt Hiekel aber auch die außermusikalischen Quellen von Zimmermanns musikalischem Denken in den Blick. Im Hinblick auf die philosophischen Neigungen des Komponisten gilt sein Interesse dabei weniger den sattsam bekannten und vieldiskutierten zeitphilosophischen Referenzen auf Autoren wie Augustinus oder Edmund Husserl als vielmehr der bislang wenig erforschten Nietzsche-Rezeption des jungen Zimmermann, deren Bedeutung Hiekel durchaus plausibel zu belegen gelingt. Inhaltlich etwas blasser bleibt dagegen die Darstellung von Zimmermanns Religiosität, obgleich der Autor immer wieder auf die Wichtigkeit theologischer Aspekte für das kompositorische Denken und Schaffen des Komponisten hinweist.

Das umfangreichste und gewichtigste Kapitel des Bandes ist „Begegnungen und Verknüpfungen mit anderen Kunstformen“

gewidmet. Akribisch verfolgt Hiekel die vielfältigen, für Zimmermanns poetologische Konzepte wie für sein Komponieren höchst charakteristischen Verflechtungen mit künstlerischen Strategien oder Inhalten aus Literatur, bildender Kunst, Film und Tanz. Ausgehend von Überlegungen zum prägenden Einfluss Paul Klees und Joan Mirós, gelingt dem Autor hier eindrucksvoll, Zimmermanns Bezugnahmen auf Schriftsteller wie Alfred Jarry, James Joyce und Ezra Pound sowie bildende Künstler wie Max Ernst und Kurt Schwitters nachzuzeichnen. Eine zentrale Kategorie für das Verständnis von Zimmermanns oftmals hybriden Konzepten, in denen Musik, Bewegung, Theatralisches und Literarisches auf vieldeutige Weise ineinander verwoben erscheinen, stellt dabei der vom Komponisten selbst mehrfach verwendete Begriff des „Imaginären“ dar. Ausgehend von der oftmals traumartigen Logik in Zimmermann'schen Ballettkompositionen wie *Kontraste*, *Perspektiven*, *Présence* und der *Musique pour les soupers du Roi Ubu*, macht Hiekel diesen Begriff freilich auch hinsichtlich szenisch beziehungsweise sprachlich entworfener Imaginationsräume in der Oper *Die Soldaten* sowie im *Requiem für einen jungen Dichter* und gar für die „Aura von Besetzungen“ fruchtbar, wie überhaupt gerade klangfarbliche Gestaltungsmittel immer wieder in den analytischen Fokus des Autors geraten. Bemerkenswert ist die Fülle an Querbezügen zu anderen Künstlern und künstlerischen Disziplinen, die Hiekel in diesem Kapitel herstellt, wobei er durch den Einbezug bislang wenig berücksichtigter Quellen immer wieder auch neue Perspektiven zu eröffnen weiß: so etwa, wenn er auf Zimmermanns offenbar intensive, wissenschaftlich bislang aber nur ansatzweise aufgearbeitete Auseinandersetzung mit dem Medium Film eingeht, wie sie nicht nur durch seine Leitung des Seminars für Hörspiel-, Film- und Bühnenmusik an der Kölner Musikhochschule, sondern auch durch eigene Filmmusiken sowie den Einbezug filmischer Mittel in den *Soldaten* und in seinem

unvollendeten zweiten Opernprojekt nach Hans Henny Jahnn's *Medea* bezeugt wird. Spannend ist auch Hiekels Versuch, die für Zimmermann so charakteristischen musikalischen Collagetechniken mit entsprechenden Gestaltungsansätzen bei Repräsentanten der *Musique concrète* wie Pierre Schaeffer und Luc Ferrari in Verbindung zu setzen. Tatsächlich lassen sich anhand der Quellen vereinzelte Kontakte Zimmermanns zu den genannten Komponisten belegen; allerdings bleibt die Frage nach konkreten konzeptionellen oder kompositorischen Wechselwirkungen unbeantwortet; hier hätte man sich eine intensivere analytische Auseinandersetzung gewünscht. Auch wenn nicht alle der von Hiekel hergestellten Querbezüge und Kontextualisierungen gleich triftig erscheinen und die konstatierten Verbindungen zu Ansätzen anderer Künstler oder Theoretiker gelegentlich eher auf ähnlicher Wortwahl als auf verwandten Begriffen oder künstlerischen Konzepten zu beruhen scheinen, ist die Fülle und die anregende Kraft seiner Darstellung imposant.

Natürlich kommt keine Gesamtdarstellung von Zimmermanns Œuvre ohne eine intensive Auseinandersetzung mit der Oper *Die Soldaten* aus. Hiekel widmet ihr ein ganzes Kapitel, das – der Komplexität dieses Hauptwerks angemessen – viele der zuvor bereits exponierten Aspekte gleichsam in Einführung bringt – so insbesondere im Hinblick auf die Kategorie des Imaginären, aber auch auf die religiösen und apokalyptischen Bezüge sowie die „Körperlichkeit“ von Zimmermanns musikalischer Konzeption. Hiekel denkt Zimmermanns „pluralistisches“ Musiktheaterwerk vom Schlussakt her, für den „eine Art Pendelbewegung zwischen Momenten der Zersetzung sowie Momenten der Konsolidierung des Opernhaften“ (S. 276) konstitutiv sei. Das so eröffnete Spannungsfeld erlaubt es dem Autor, in Zimmermanns nicht selten als überladen, ja gewalttätig verschriener Musik auch gegenstrebige Tendenzen des zart Nuancierten und Traumhaften,

ja sogar des Unbeschwerten und Komödi-antischen kenntlich zu machen. Gleichwohl entwirft die Oper natürlich auch aus Hiekels Sicht gerade im Schlussakt ein über das Lenz'sche Sujet hinausgehendes „breite(s) Panorama, das von existentiellen Bedrohungen wie von Reaktionen darauf kündigt“ (S. 287) und seinen prägnantesten Ausdruck im abschließenden „Schreiklang“ findet, den Hiekel als Ausdruck ungebändigter Körperlichkeit plausibel mit Antonin Artauds „Theater der Grausamkeit“ zusammendenkt, um von dort aus Verbindungslinien zu späteren Komponisten, insbesondere zum Musiktheater von Hans-Joachim Hespos, zu ziehen.

Das Schlusskapitel widmet sich Zimmermanns letzten, nach 1965 entstandenen Werken. Bei aller berechtigten Skepsis gegenüber naheliegenden Mystifizierungen von Leben und Werk nimmt Hiekel für die Kompositionen dieser Schaffensphase jenen „emphatischen“ Begriff des „Spätstils“ in Anspruch, wie er insbesondere von Theodor W. Adorno im Hinblick auf Beethoven entfaltet worden ist (vgl. S. 323ff.) – auch wenn Hiekel dessen geschichtsphilosophische Überhöhungen dezidiert zurückweist. Gleichwohl konstatiert er an Zimmermanns letzten Werken eine musiksprachliche Polarisierung, die zwar in früheren Werken wie den *Soldaten* bereits angelegt sei, seiner Musik nun aber durchaus neuartige Ausdrucksbereiche eröffne – einerseits in Richtung einer ins Extreme gesteigerten Expressivität, andererseits gerade umgekehrt in Richtung einer reduktionistischen Konzentration, ja Kargheit der Gestaltung. Während Stücke wie *Photoptosis* auf der einen und *Intercomunicazione* auf der anderen Seite diese Typen gewissermaßen in Reinform ausprägen, ist für Werke wie das großangelegte *Requiem für einen jungen Dichter* oder die „Ekklesiastische Aktion“ *Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne* gerade das teils schroffe Nebeneinander beider Tendenzen charakteristisch. Mehr als in den ersten drei, stärker auf Konzeptionelles ausgerichteten Kapiteln rückt Hiekel hierbei

die Physiognomie der einzelnen, seitens der Forschung gut aufgearbeiteten Kompositionen in den Vordergrund, so dass ihm hier prägnante und kompakte Werkdarstellungen gelingen, in denen – bei aller notwendigen Reflexion der übergeordneten Merkmale von Zimmermanns Spätstil – stets auch deren jeweilige Besonderheiten zu ihrem Recht kommen: so etwa die für das *Requiem* charakteristische „Öffnung gegenüber der Geschichte“ (S. 327) oder subtile klangfarbliche Nuancierungen im Spannungsfeld von Teleologie und Zuständlichkeit in *Photoptosis* (S. 350ff.).

Insgesamt ist Hiekel eine umfassende, aspektreiche und überaus anregende Darstellung von Zimmermanns vielfältigem und durchaus widersprüchlichem Schaffen gelungen, die den aktuellen Forschungsstand angemessen zusammenfasst, immer wieder aber auch neue Impulse für die weitere Auseinandersetzung mit dieser faszinierenden Künstlerpersönlichkeit bietet. Dass Hiekel dabei nicht auf ein völlig neues Zimmermann-Bild abzielt, sondern sich vielmehr erfolgreich um dessen Differenzierung und Vertiefung bemüht, ist Ausdruck seiner ebenso engagierten wie sorgfältig abwägenden Auseinandersetzung mit dem Komponisten und seinem Werk, die den Band für jeden, der an Zimmermanns Musik interessiert ist, zu einer gewinnbringenden Lektüre macht.

(Februar 2021)

Ralph Paland

LARS-CHRISTIAN KOCH: *Musikethnologie*. Darmstadt: wbg Academic 2020. 143 S., Abb., Nbsp.

Das Fach Musikethnologie (Ethnomusikologie) hat im deutschsprachigen Raum in den letzten Jahren einen deutlichen Aufschwung erfahren. Dem steht gleichwohl ein spürbarer Mangel an Gesamtdarstellungen für Studienanfänger und interessierte Laien gegenüber. Während die Veröffentlichung des von Raimund Vogels, Julio Mendivil und