

Berlin und Mitbegründer des Labels *Edition Abseits*, in dessen Rahmen Werke von NS-verfolgten Komponisten herausgegeben werden, beschäftigt sich im letzten Beitrag des Bandes mit der Editions-geschichte Kleins. Auch hier werden sowohl praktische und persönliche Berufserfahrungen als auch grundlegende fachliche Fragen angesprochen, etwa die des Urheberrechts.

Insgesamt zeichnet sich die Publikation durch verschiedene aus dem Bereich der Wissenschaft und der Praxis kommende, manchmal konträre, jedoch jedes Mal sehr anregende Perspektiven aus, welche für die Figur Gideon Kleins Interesse erwecken. Folglich bleibt es festzustellen, dass das Ziel des Symposiums, „das schmale, aber gehaltvolle Œuvre Kleins [...] wieder einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen“ (Klappentext), auch durch die Publikation erfolgreich realisiert wurde.

(April 2021)

Anna Fortunova

Welt – Zeit – Theater. Neun Untersuchungen zum Werk von Bernd Alois Zimmermann. Hrsg. von Oliver KORTE. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2018. 248 S., Abb., Nbsp. (Schriften der Musikhochschule Lübeck. Band 2.)

Die drei Schlagworte im Titel des Sammelbandes, der 2018 anlässlich von Bernd Alois Zimmermanns 100. Todestag erschienen ist, verweisen auf zentrale Aspekte in der musikalischen Poetik des Komponisten: Der hohe Stellenwert, den die Reflexion von Zeit als kompositorische, phänomenologische und historische Kategorie in Zimmermanns Denken und kompositorischer Praxis einnimmt, ist in der einschlägigen Forschung seit jeher vielfältig thematisiert worden; in engem Zusammenhang damit steht die Welthaltigkeit seiner Musik, die im Sinne einer tiefgreifenden künstlerischen Auseinandersetzung mit historischen und kulturellen Erfahrungen zu verstehen ist und immer wieder – und

zwar nicht nur in seinen im engeren Sinne musikdramatischen und choreographischen, sondern auch in kammermusikalischen und elektronischen Werken – zu dezidiert oder zumindest latent theatralischen Konzeptionen führt.

Die neun im Band versammelten Beiträge spüren den genannten Aspekten sowie ihrem Konnex in unterschiedlicher Gewichtung nach. Der Herausgeber Oliver Korte ordnet sie zwei inhaltlichen Schwerpunkten zu: Einerseits beschäftigen sie sich mit dem „theatralen, halb-theatralen und oratorischen Schaffen“, andererseits mit der „musikalischen Analyse“, wobei ein besonderer Akzent auf der „seriellen und post-seriellen Kompositionstechnik Zimmermanns“ (S. 9f.) liege. Allerdings zeichnen sich einige der eindrucksvollsten Texte dieser lesenswerten Publikation – so etwa Kortees instruktiver Beitrag zum „Dona nobis pacem“ aus Zimmermanns *Requiem für einen jungen Dichter* – gerade dadurch aus, beide Aspekte sinnvoll miteinander zu verschränken.

Breiten Raum nimmt die Auseinandersetzung mit Zimmermanns Hauptwerken ein, die nach der Hinwendung des Komponisten zu seriellen Verfahren in den 1950er Jahren bis zu seinem Tode entstanden sind; darüber hinaus werden aber auch Stücke näher beleuchtet, die in der bisherigen Zimmermann-Forschung eher am Rande thematisiert wurden – so neben Zimmermanns niemals realisiertem Opernprojekt *Medea* auch das wenig bekannte Funkoratorium *Des Menschen Unterhaltsprozess gegen Gott*.

Dass dieses 1952 entstandene Werk in vielerlei Hinsicht Fragestellungen exponiert, die bis in Zimmermanns letzte Werke Relevanz behielten, legt Andreas Dorfner in seinem Aufsatz „Denkmann versus Fressmann: ‚Des Menschen Unterhaltsprozess gegen Gott‘“ im Kontext des Schaffens von Bernd Alois Zimmermann überzeugend dar. Der Autor fokussiert dabei vorwiegend die inhaltliche und dramaturgische Anlage des auf einem „Auto sacramental“ von Pedro Calderón de la

Barca basierenden Stücks und arbeitet konzeptionelle Parallelen, Anknüpfungen und Transformationen späterer Werke heraus, die über die Texteinrichtung und die Theodizee-Problematik hinaus bisweilen auch Details der musikalischen Gestaltung betreffen. Dabei gerät insbesondere die *Ekklesiastische Aktion* „*Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne*“ in den Blick; aber auch zur Oper *Die Soldaten* zeigen sich plausible Querverbindungen.

Eine dieser Verknüpfungen verfolgt auch Heribert Henrich in seiner Untersuchung „Über den Choral in der zweiten Szene des zweiten Aktes der *Soldaten*, seine Quellen und seine Bedeutung“. Auf der Basis akribischen Quellenstudiums gelingt ihm der Nachweis, dass die gängige Interpretation des Bach-Zitats im Kontext der vieldiskutierten Simultanszene revisions- oder zumindest ergänzungsbedürftig ist: Bis in satztechnische Details nämlich lässt sich verfolgen, dass der Komponist hier auf Texturen zurückgreift, die er in früheren Werken – insbesondere in dem erwähnten Funkoratorium – entwickelt hat. Henrichs einleuchtende Schlussfolgerung, dass Zimmermann bei der Choral-Entlehnung nicht der Text der *Matthäus-Passion* („Ich bin's, ich sollte büßen“), sondern vielmehr das Fronleichnamslied „O heil'ge Seelenspeise“ vorgeschwebt habe, ist weitaus mehr als eine Fußnote zur Entstehungsgeschichte, sondern verändert in entscheidender Weise die semantische Dechiffrierung des Choralzitats innerhalb des inhaltlich-szenischen Kontextes von individueller Schuld und Schuldverstrickung, wie Zimmermann ihn in seiner Oper entfaltet.

Dass die *Soldaten* entgegen dem einstigen Verdikt der „Unspielbarkeit“ seit ihrer Kölner Uraufführung im Jahr 1965 erstaunliche Präsenz auf den internationalen Opernbühnen und gar in audiovisuellen Medien gewonnen haben, ist aus theaterwissenschaftlicher Perspektive eine komfortable Situation, wie sie im Hinblick auf das Musiktheater des 20. Jahrhunderts nicht allzu oft begegnet. Re-

gine Elzenheimer nutzt diesen Umstand in ihrem Beitrag „Theater als internationaler Freistaat des Geistes‘: Bernd Alois Zimmermanns Utopie des ‚totalen Theaters‘“ für eine vergleichende Analyse der Inszenierungen von Harry Kupfer (Stuttgart 1987), David Pountney (Bochum 2006), Alvis Hermanis (Salzburg 2012), Calixto Bieito (Zürich 2013) und Andreas Kriegenburg (München 2014). Leitende Fragestellung ist dabei die Umsetzung von Zimmermanns Vorstellung eines pluralistisch „totalen“ Theaters. Die Autorin rekonstruiert Rückbezüge einerseits zu den architektonisch-künstlerischen Theaterutopien, wie sie am Bauhaus durch László Moholy-Nagy, Walter Gropius und Erwin Piscator entworfen wurden, und andererseits zu Antonin Artauds „Theater der Grausamkeit“; darüber hinaus skizziert sie verwandte Ansätze einer Realisierung des „totalen Raums“ in späteren Musiktheaterwerken Luigi Nonos, Wolfgang Rihms, Adriana Hölskys und Helmut Lachenmanns.

Zimmermanns zweitem, über ein fragmentarisches Skizzenstadium nicht hinausgekommenem Opernprojekt, einer musikalischen Umsetzung von Hans Henny Jahnn's Tragödie *Medea*, widmet sich Martin Zenck in seinem gedankenreichen Aufsatz „...denn die Zeit, die Zeit (die schreckliche Zeit) schreitet fort – und ich fühle immer weniger Boden unter den Füßen‘: Zur ‚Medea‘ und Überlegungen zu einer neuen Konzeption der kugelgestaltigen Zeit von Bernd Alois Zimmermann“. Anhand der überlieferten Materialien – neben einer Bearbeitung des Jahnn'schen Textes die Filmdramaturgie und zeitliche Proportionsskizzen zu einer Liebesszene sowie erotische Zeichnungen Zimmermanns – arbeitet der Autor zunächst die „afrikanisch-ägyptische Spur“ der Jahnn'schen *Medea* heraus, die er als Beleg für Zimmermanns Bestreben wertet, sich mit dieser Figur aus der „eurozentristischen Kultur“ hinwegzubewegen (S. 187). Grenzüberschreitend erscheint ebenfalls die filmische, wenn auch unwirklich-entmaterialisierte

Darstellung kultischer lesbischer Sexualität, die seitens Zimmermanns Verlag offenbar gar als anstößig empfunden wurde. Anknüpfend an Zimmermanns hier kenntlich werdenden Einbezug vor-antiker, mythischer Zeitvorstellungen und unter Verweis auf die Auseinandersetzung des Komponisten mit mittelalterlichen Mysterienspielen, plädiert Zenck abschließend dafür, den vieldiskutierten Begriff der „kugelgestaltigen Zeit“ um die in diesen vormodernen Kontexten entfalteten Zeitkonzepte zu erweitern.

Anders als die *Medea* konnte Zimmermann sein konzeptionell weit in die 1950er Jahre zurückreichendes *Requiem für einen jungen Dichter*, das mit dem skizzierten Opernprojekt neben dem extensiven Einbezug elektronischer Mittel auch den Bezug auf den Dichter Hans Henny Jahnn teilt, tatsächlich fertigstellen. Auch nach Jörn Peter Hiekels grundlegender Dissertation (Stuttgart 1995) harren manche strukturelle und semantische Aspekte dieses hochkomplexen Opus summum noch der Aufarbeitung. In seinem Aufsatz „Subjekt und Gewalt: Das ‚Dona nobis pacem‘ aus Bernd Alois Zimmermanns ‚Requiem für einen jungen Dichter‘“ analysiert Oliver Korte einerseits die Strukturierung des musikalischen Materials – insbesondere die Einbindung des cantus-firmus-artig verarbeiteten Arbeiterliedes „Brüder, zur Sonne, zur Freiheit“ in ein serielles Zeitgefüge; andererseits untersucht er die aus vielfältigen Musik- und Textaufnahmen hergestellten Tonband-Montagen und deren semantische Implikationen. Dabei gelingt es ihm nicht nur, die Provenienz einiger bisher nicht identifizierter und teils unverständlicher Textzitate zu klären, sondern auch die Dramaturgie des musikalisch-sprachlichen Bedeutungsgeflechts plastisch herauszuarbeiten, um vor diesem Hintergrund zu einer Einordnung des Werkes in Zimmermanns Gesamtchaffen zu gelangen, das immer wieder im Sinne Michel Foucaults das Umschlagen von Macht- in Gewaltbeziehungen thematisiere.

Stärker auf kompositionstechnische Fragen konzentriert ist Kortes zweiter Beitrag zum Sammelband: „Alles hat seine Zeit: Zimmermanns serielle Phase am Beispiel der Kantate ‚Omnia tempus habent‘“. Wie viele Komponisten seiner Generation empfand Zimmermann, der sich erst verhältnismäßig spät seriellen Techniken zuwandte, die Musik Anton Weberns als wichtigen Orientierungspunkt. Dass etwa die symmetrisch angelegte und aus vier voneinander abgeleiteten Dreitongruppen zusammengesetzte Zwölftonreihe der zwischen 1955 und 1958 entstandenen Kantate *Omnia tempus habent* deutlich auf dieses Vorbild verweist, ist in der einschlägigen Forschung immer wieder bemerkt worden. Kortes Analysen unterstreichen allerdings einmal mehr, dass Zimmermann „in einer perfekten seriellen Technik weder eine Verbindlichkeit noch einen Wert an sich sah“ (S. 57), sondern vielmehr stets Möglichkeiten des Abweichens, des Ausbrechens aus starrer Regelmäßigkeit in sein Komponieren einbezog – sei es durch die „hohe Permutabilität“ (S. 45) von Einzeltönen, Tongruppen sowie (auf zeitlicher Ebene) rhythmischen Zellen, oder sei es durch den Rückbezug serieller Zeitorganisation auf ältere Techniken wie mittelalterliche Isorhythmie oder Gioseffo Zarlinos Regel des „quantitativo“ (S. 52).

Auch zwei weitere Aufsätze des Sammelbands bieten aufschlussreiche Blicke in Zimmermanns kompositorische Werkstatt: In „Zwischen den Zeilen: Ein Beitrag zur Tonhöhendisposition der ‚Dialoge‘ von Bernd Alois Zimmermann“ richtet Andreas Dorfner den Blick auf ein Schlüsselwerk aus der „pluralistischen“ Schaffensphase des Komponisten, das vielfältige konzeptionelle und materiale Bezüge zu späteren Kompositionen wie dem *Ballet blanc Présence* oder auch der Oper *Die Soldaten* aufweist. Ähnlich wie Korte es im Hinblick auf die frühen seriellen Werke Zimmermanns unternimmt, so fokussiert Dorfner dabei insbesondere die Abweichungen des Tonsatzes von serieller Regelmäßigkeit. Durch die sorgfältige

Auswertung von Skizzenblättern gelingt es dem Autor überzeugend, Zimmermanns Techniken zur Ableitung von reihentechnisch gewissermaßen irregulären Tonfolgen, wie sie an vielen Stellen des Werks auftreten, aus der zugrundeliegenden Allintervallreihe darzulegen. Entscheidend ist dabei Dorfners Einsicht, dass der Komponist die dargelegten halbsystematischen Verfahren anscheinend als „Richtlinien, nicht als seriell vorprogrammierte Abläufe“ (S. 72) verstand; so wird hier das Postulat Paul Klees, in der Kunst gelte es, „sich um das Gesetz herum in Bewegung“ zu bringen, das Zimmermann in seinen eigenen Schriften gleich mehrfach zitiert, prägnant illustriert.

Reiches Anschauungsmaterial für Zimmermanns kreativen Umgang mit seriellen Materialdispositionen liefert auch die „Analytische Studie zu den Tonhöhen der ersten beiden Szenen von Zimmermanns Klaviertrio ‚Présence‘“ von Sascha Lino Lemke. Dass dieses Werk, das in der Forschung aus verständlichen Gründen bislang vornehmlich im Hinblick auf die vieldeutige Verschränkung musikalischer, szenisch-choreographischer und literarischer Momente diskutiert wurde (so unter anderem bei Manuel Gervink, München 2005, sowie bei Jörn Peter Hiekel, Laaber 2019), hier unter satztechnischen Aspekten untersucht wird, erscheint als eine durchaus sinnvolle perspektivische Fokussierung. Lemke liefert einen ganzen Katalog kompositorischer Strategien, die teils ähnlich aus anderen Werken Zimmermanns bekannt sind, teils aber durchaus neue Einsichten in Zimmermanns Gestaltungs- und Entscheidungskriterien bieten – so etwa im Hinblick auf die Strukturierung der Cluster und den Einbezug instrumentenspezifischer und klangfarblicher Momente. Erfrischend ist dabei auch die Offenheit, mit der der Autor gegebenenfalls Grenzen des Ableitbaren eingesteht.

Im abschließenden Aufsatz des Sammelbandes weitet sich die Perspektive: Unter dem Titel „Weltwissen Windstille“ verfolgt

Oliver Wiener „Zimmermann-Spuren im Komponieren der Gegenwart“. Der Autor verschmäht dabei aus gutem Grunde das Unterfangen, gleichsam synthetisierend eine Geschichte der kompositorischen Zimmermann-Rezeption gemäß „großen Narrativen wie dem Verhältnis von Konstruktion und Ausdruck oder der Idee von Pluralität durch Integration“ (S. 237) zu schreiben; stattdessen skizziert er sprachlich sensibel fünf Perspektiven, aus denen Berührungspunkte zwischen Zimmermanns Komponieren und der zeitgenössischen Musik kenntlich werden können: erstens „Körperlichkeit und PRAE-SENZ“, wie sie Iris ter Schiphorst und Helmut Oehring in direkter Referenz auf Zimmermanns *Présence* in ihrer Gemeinschaftsarbeit PRAE-SENZ realisieren; zweitens „Zeitlichkeit und Komplexität“, die in Arbeiten so unterschiedlicher Komponisten wie Hans Zender, Brian Ferneyhough, Marco Stroppa und Robert HP Platz finden; drittens „Heterogenität, Semantik, Objekt“, für die der Umgang mit disparaten musikalischen Materialien bei Orm Finnendahl, die Arbeit mit alltäglichen Klangobjekten bei Clemens Gadenstätter oder Johannes Kreidlers konzeptuelle Arbeit mit fremdem und eigenem Material prägnante Modelle bieten; viertens „Integration mit Zweifel – nobody knows“, die etwa Sven-Ingo Koch in seinem Septett *nobody knows* als Hommage an Zimmermanns Trompetenkonzert anvisiert; und fünftens „Zeitdehnung, Zeitraffer, Mitte des Taifuns“, für die exemplarisch die an Zimmermanns Spätwerk gemahnende Arbeit mit flächigen und repetitiven Strukturen in Felix Leuschners Oper *Sprung ins Leere* stehen mag.

Nicht zuletzt aufgrund der unterschiedlichen Herangehensweisen und Fragehinsichten der sieben Autoren bietet der Sammelband mancherlei neue oder vertiefende Einsichten in die Konzeption, die kompositorische Faktur und den Bedeutungsgehalt von Zimmermanns Musik sowie deren Rezeption. Somit gilt das eigentlich auf die

kompositorische Auseinandersetzung mit Zimmermann gemünzte Fazit Wieners in gewisser Weise auch für die Publikation selbst: „Die hier verfolgten Spuren machen Hoffnung, dass das Werk Zimmermanns nicht in einer historischen Verankerung erstarrt, sondern als Musik der Zukunft präsent bleibt“ (S. 237).

(Mai 2021)

Ralph Paland

Notation. Imagination und Übersetzung.
Hrsg. von Susana ZAPKE. Wien: Hollitzer
Verlag 2020. 246 S., Abb., Nbsp., Tab.

Der vorliegende Band versammelt die Beiträge des Symposiums „Notation. Imagination und Übersetzung“, welches im Mai 2018 an der Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien (MUK) als Kooperation zwischen dem Internationalen Forschungszentrum Kulturwissenschaft der Kunstuniversität Linz in Wien (IFK) und dem Institut für Wissenschaft und Forschung (IWF) veranstaltet wurde. Die grundlegende Tagungsidee einer sowohl „wissenschaftstheoretischen als auch künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Begriff ‚Notation‘“ (S. 7) geht dabei auf einen von Susana Zapke 2010 an der MUK etablierten Forschungsschwerpunkt – „Experiment Notation“ – zurück; dessen holistischer Titel prägt auch die Herangehensweise der einzelnen Beiträge der vorliegenden Publikation. Insgesamt versammelt diese zwölf in ihrer Methodik und Qualität sehr unterschiedlich zu bewertende Aufsätze von Künstler*innen und Wissenschaftler*innen verschiedenster Disziplinen, welche einen Einblick „in die vielfältigen Deutungsfelder des Begriffs ‚Notation‘“ (S. 7) geben und dabei die „Problematik einer intermedialen Übersetzung“ (ebd.) aufzeigen sollen. Auch wenn das gleich zu Beginn der Einleitung gesetzte Versprechen, die Publikation befasse sich „mit der ontologischen Frage nach den Grundstrukturen von Imagination und den Möglichkeiten und Grenzen ihrer visuellen Darstellbar-

keit“ (S. 9), weder theoretisch noch in ihrer wissenschaftlichen Tiefe eingelöst wird, setzt die Auswahl der Beiträge den in (musikwissenschaftlichen) Notationsdiskursen bisher wenig diskutierten Versuch, praxeologische, wissenschaftliche und vermehrt persönlich reflektierende Aufsätze miteinander in Verbindung zu bringen und damit auch Methoden aus dem Bereich der Artistic Research für Fragen der Notation zu öffnen. Diese Herangehensweise entspricht konsequent auch dem Ziel des Buches, nämlich die „multiperspektivische“ (vor allem aber diskursive!) „Auseinandersetzung mit dem Begriff der ‚Notation‘“ (S. 14). Dazu sollten zum einen Wissenschaftler*innen aus den Bereichen der Tanzwissenschaft, Kunst- und Kulturtheorie, Musikwissenschaft, Philosophie und Ästhetik „ihren methodologischen Blickwinkel“, und zum anderen Künstler*innen aus den Bereichen der Choreographie, Komposition, Ton-Raum-Kunst „ihre Ausdrucksstrategien“ „zu Wort bringen“ (ebd.).

Letzteres gelingt Rose Breuss gleich zu Beginn auf beeindruckende Weise. In einem sprachlich bisweilen fragmentarisch bleibenden, dabei wohlgeordneten Beitrag zu Ausschnitten aus Jean Cébrons *Phatic Etudes* präsentiert die Choreographin ein Gedankenexperiment, in welchem sie einen „Cébron-Lektüre-Raum“ (S. 22) eröffnet. Anhand eines Taktes des von Thomas Schallmann notierten Etüdenwerkes führt sie das Publikum über theoretische sowie praxeologische Fragestellungen zur Tanznotation hin zu ihrer Interpretation des Werkes: Diese offenbart sich konsequenterweise allein im Durchschreiten der im Text dargelegten Gedanken. Mit einem vermehrt technisch-experimentellen Zugang zu Kunst und Forschung berichtet im Anschluss der Ton-Raum-Künstler Bernhard Leitner über verschiedene Kunstwerke aus seiner „Ton : Raum“-Idee aus den Jahren 1968–1982. Gedanklich den damaligen technischen Möglichkeiten weit voraus, entwickelte Leitner zu dieser Zeit unterschiedliche Ton-Räume (z. B. *Sound-*