

Beitrag zu Boydells musikhistorischen Schriften. Das umfangreichste Kapitel lässt das Thema der Betrachtung im Interview selbst zu Wort kommen. Der Leser bleibt gleichwohl mit dem etwas ratlosen Gefühl zurück: Was waren nun Boydells bedeutendste Kompositionen (der Rezensent vermutet das *Violinkonzert* und die drei *Streichquartette*) und wie sind seine Leistungen insgesamt einzuschätzen? Vielleicht könnte man diesem Mangel bei einer zweiten Auflage mit einem neuen substanziellen Kapitel zu den Kompositionen abhelfen.

(April 2005) Jürgen Schaarwächter

OLIVER KORTE: *Die „Ekklesiastische“ Aktion von Bernd Alois Zimmermann. Untersuchungen zu einer Poetik des Scheiterns. Sinzig: Studio Verlag 2003. 206 S., Abb., Nbsp. (Berliner Musik Studien. Band 29.)*

Wenn sich musikwissenschaftliche Monographien – und insbesondere Dissertationen – in jüngerer Zeit vermehrt exemplarischen Musikwerken der letzten Jahrzehnte zuwenden (zu Luigi Nonos *Prometeo* etwa wurde unlängst bereits die zweite umfangreiche Dissertation vorgelegt), helfen sie mit, die oft beklagte Distanz des Faches gegenüber der Neuen Musik zu verringern. Geht es tatsächlich um emphatische „Hauptwerke“ eines Komponisten, liegt es zumeist auf der Hand, dass auch vielfältige Rückschlüsse auf andere Werke desselben Komponisten oder auf konzeptionell ähnliche Werke aus anderer Feder zu ziehen sind.

Bernd Alois Zimmermanns *Ekklesiastische Aktion*, deren Obertitel eigentlich „Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne“ lautet, gilt schon allein wegen seiner Kürze zunächst nicht als Hauptwerk im traditionellen Sinne, sondern als ebenso sperriger wie magisch anziehender Solitär. Dies freilich beruht besonders auf der Tatsache, dass sich der Komponist unmittelbar nach Fertigstellung der Partitur das Leben nahm. Kaum lassen sich in der Musikgeschichte existentiellere Werke nennen. Das hat die Aura der Komposition geprägt und die Auseinandersetzung mit ihr ebenso beflügelt wie die Zahl ihrer Aufführungen.

Die Berliner Dissertation von Oliver Korte listet diese Aufführungen – bis zur Fertigstellung des Buches waren es 159 – sorgsam auf.

Und sie führt mit der gebotenen Nüchternheit (unter der Überschrift „Unbefangenheit fällt da schwer“, S. 14) auch die biographischen Bezüge vor Augen. Korte verzichtet auf den nahe liegenden ästhetisch-konzeptionellen Vergleich mit den beiden weit komplexeren Hauptwerken des Komponisten, der Oper *Die Soldaten* und dem *Requiem für einen jungen Dichter* (als dessen „Epilog“ die *Ekklesiastische Aktion*, bedingt durch die gemeinsamen Wurzeln in Zimmermanns „Oratorienprojekt“, gelegentlich angesehen wurde). Immerhin aber werden auf sinnfällige Weise einige strukturelle Parallelbildungen zu diesen und einzelnen anderen Werken herausgearbeitet, die für einen Komponisten wie Zimmermann, der sein Gesamtwerk vielfältig miteinander verklammerte, gewiss von Bedeutung sind. Anders als einige der recht zahlreichen vorher entstandenen Studien zu diesem Werk enthält sich Korte weitgehend der spekulativen Deutungen. Er verzichtet meist sogar darauf, die andernorts – etwa in Arbeiten von Martin Zenck oder Silke Wenzel – begonnenen Diskussionen aufzugreifen. Auch wenn man das bedauern mag, ist zu konzedieren, dass diese Studie dadurch an Präzision und Anschaulichkeit gewinnt, im gewissen Sinne auch an Bescheidenheit. Ihr im Titel griffig als „Poetik des Scheiterns“ bezeichneter Kerngedanke scheint angesichts der Macht des Begriffes „Scheitern“ dieser Zurückhaltung zunächst eher entgegenzustehen. Er gründet auf einer wichtigen Einsicht, die keineswegs überrascht und mit bislang vorhandener, in dieser Dissertation eingearbeiteter Zimmermann-Literatur durchaus konvergiert, am Partitурtext der *Ekklesiastischen Aktion* allerdings besonders pointiert zu belegen ist. Die Chance, dies zu tun, wird in dieser in ihrem Kern bemerkenswert knapp gehaltenen Dissertation genutzt. Korte kommt in seiner Analyse, die den Hauptteil der Arbeit ausmacht, zum Ergebnis, dass Strukturen bei Zimmermann bewusst „mit Fehlern infiziert“ sind (S. 160). Damit erhalte die Idee des Fehlerhaften eine Eigendynamik und werde vom Komponisten „als Bestandteil des Tonsatzes akzeptiert“ (S. 162). Der Widerspruch zum Einheitsdenken, wie es in der seriellen Musik verankert ist, ist evident. Er bekräftigt eine Dialektik, die zu Zimmermann – und namentlich zu seinen späten Werken – gewiss stärker gehört als zu anderen Komponisten. Dies theoretisch und mit eingehenden Ver-

gleichen zu anderen Komponisten oder Theoretikern weiterzudenken, ist nicht das Anliegen von Kortés Arbeit. Und nur in Ansätzen (etwa bei der Interpretation von Dostojewskijs *Großinquisitorlegende*, S. 31–34) geht es ihm um eine Befragung etwa der literaturwissenschaftlichen Forschungsliteratur. Ihre Beschränkung auf das analytisch Nachweisbare wird jedoch legitimiert durch die Deutlichkeit der Darstellung, nicht zuletzt auch bei der Beschreibung der „Dramaturgie des Scheiterns“ (S. 35–42). Es bedarf dabei kaum der besonderen Hervorhebung, dass sich die Arbeit, wie die meisten neueren Studien zu Zimmermann, weit jenseits des undifferenzierten Gebrauchs der verlockend griffigen Termini „Kugelgestalt der Zeit“ und „Pluralismus“ bewegt, wie er in frühen Texten zu Zimmermann üblich war und im journalistischen Kontext immer noch vorkommt. Die konzisen Darlegungen dieser Dissertation werden wesentlich geprägt durch die Einsichtnahme in die in der Akademie der Künste Berlin aufbewahrten Skizzenbestände. Das hilft einen Standard der neueren Zimmermann-Forschung zu festigen und besitzt Evidenz nicht nur bei den musikalischen Analysen, sondern auch bei den Betrachtungen von Text-Exzerpten des Komponisten. Es ist gewiss mehr als schmückendes Beiwerk, dass dem Buch fünf große Reproduktionen von Skizzenmaterial beiliegen. Überhaupt sind übersichtliche Gestaltung und gründliche Lektorierung hervorzuheben. An Kortés Studie, die auch die Werkgenese beleuchtet und dabei einige Unstimmigkeiten früherer Darstellungen zu beheben weiß (in dieser Ausprägung haben „Fehler“ offenkundig eine andere Qualität als in den Werken selbst), werden weitere wissenschaftliche Erörterungen dieses singulären Werkes kaum vorbeikommen. Und ohne einem obsoleten Begriff von „Hauptwerken“ zu huldigen, ist zu hoffen, dass nun endlich bald auch eine quellenorientierte Monographie zu Zimmermanns bekanntestem Werk, der Oper *Die Soldaten*, vorgelegt wird.

(Juli 2005)

Jörn Peter Hiekel

*RÜDIGER RITTER: Wem gehört Musik? Warschau und Wilna im Widerstreit nationaler und städtischer Musikkulturen vor 1939. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2004. 226 S., Abb. (For-*

*schungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa. Band 19.)*

Beiträge von Historikern zu musikbezogenen Themen sind immer noch eine Seltenheit. Ebenso rar sind deutsche Forschungen zur Musikgeschichte Polens (ausgenommen Chopin) oder gar Litauens. Insofern ist Rüdiger Ritters postdoktorale Studie, die im Rahmen des interdisziplinären Projektes „Kulturelle Pluralität, nationale Identität und Modernisierung in ostmitteleuropäischen Metropolen“ am Leipziger Geisteswissenschaftlichen Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas (GWZO) entstand, ein ungewöhnliches Buch.

Dem Autor geht es nicht um eine deskriptive Darstellung der verschiedenen Facetten städtischen Musiklebens. Auch erschließt er (vor allem zu Warschau) nur wenige neue Quellen. Das Anliegen und Verdienst seiner Arbeit besteht vielmehr darin, die der polnischen, litauischen und weißrussischen Sekundärliteratur entnommenen Fakten einem neuen methodischen Zugriff zu unterziehen, um gesellschaftliche Voraussetzungen und Funktionen von Musik herauszuarbeiten. Dieser Zugriff basiert auf Konzepten der „urban history“, der Identitäts-, Öffentlichkeits- und Nationalismusforschung und gewinnt zusätzliches Profil durch den Vergleich zweier Zentren (Warschau und Wilna) und Epochen (Jahrhundertwende und Zwischenkriegszeit). Ritter legt überzeugend dar, dass Musik in beiden Städten – auch und gerade in materiell schwierigen Zeiten – eine wichtige Rolle spielte bei der Eigendefinition, Selbstdarstellung und Abgrenzung gesellschaftlicher Gruppen, wobei das Verhältnis von nationaler und städtischer Identität sowie von nationaler und sozialer Differenzierung in den beiden Metropolen allerdings recht unterschiedlich ausfiel.

So galt Warschau trotz der langjährigen Dreiteilung Polens stets als nationale „Kulturhauptstadt“. Auch den dortigen Musikinstitutionen wurde eine nationale Bedeutung zugeschrieben – unabhängig davon, ob sie staatliche, städtische oder private Träger hatten. In eine Sinnkrise geriet diese nationale Identität erst nach 1918, als sich die an die Wiederherstellung des polnischen Staates geknüpfte Erwartung einer großzügigen Subventionierung der eigenen Musikkultur nicht erfüllte. Eine spezifisch städtische Identität entwickelte sich in