

Wulf Konold:
Bernd Alois Zimmermann:
Der Komponist und sein
Werk.

DuMont Buchverlag
Köln 1986, 256 S., 44 DM

Bernd Alois Zimmermann:
Dokumente und
Interpretationen.
Hg. von Wulf Konold.

Wienand Verlag
Köln 1986, 168 S., 28 DM

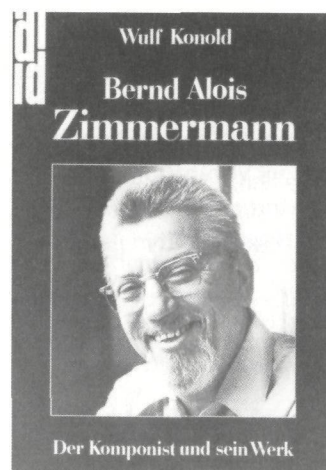
■ Wohl kaum ein Ereignis in der westdeutschen Neue-Musik-Szene hat einen derartigen emotionalen Schock ausgelöst wie 1970 der Selbstmord B. A. Zimmermanns, wurde es doch sehr schnell deutlich, daß nicht nur eine unheilbare Augenkrankheit als Motiv in Frage kam, sondern daß der Freitod gleichsam den gewollten und konsequenten Abschluß eines Lebenswerkes bildete: nach der umwälzenden Opernkonzertzeption („Die Soldaten“), der grimmigen Kulturkritik („Ubu“-Musik), dem Aufschrei („Requiem“, „Ich wandle mich...“) und dem auskomponierten Verstummen („Stille und Umkehr“) war alles überhaupt Sagbare gesagt.

Die seitdem ständig zunehmende Rezeption und Anerkennung erscheint nicht unge-rechtfertigt: Das Niveau und die selbstkritische Verantwortlichkeit seines Komponierens sind in den neu-einfachen und „postmodernen“ Zeitläuften seit seinem Tode selten genug erreicht und ganz gewiß nicht übertroffen worden. Nun erschienen, abgestimmt auf eine landesweite Konzertfolge in Nordrhein-Westfalen, zwei Publikationen, die geeignet sind, Persönlichkeit und Werk auch einem breiteren Musikpublikum nahezubringen: ein Band mit ausgewählten Texten Zimmermanns sowie Essays verschiedener Autoren (im folg. zit. als Z) und eine Monografie von Wulf Konold (zit. als K); diese enthält neben einem Abriss des Lebens und der künstlerischen Physiognomie auch Interpretationen aller wichtigen Werke. Der Autor konnte bisher unbekannte Briefe und Do-

kumente einsehen und somit einen hohen Authentizitätsgrad erreichen; allgemeine ästhetische Charakterisierung der Werke verbindet sich glücklich mit präzisen Strukturanalysen. Biblio- und Discographie garantieren zusätzlich den Wert eines Handbuches, auch wenn Konold realistischerweise einräumt, daß der noch ungenügend gesichtete Nachlaß des Komponisten Fragen offenläßt.

Die gründliche Darstellung des „pluralistischen Komponierens“ wie auch der Collage- und Zitattechnik (was nicht dasselbe ist) interessiert ebenso wie die Vorgeschichte der angeblich unaufführbaren „Soldaten“ – eines der schäbigsten Kapitel der westdeutschen Musikgeschichte, seinerzeit inszeniert von Oskar Fritz Schuh und Wolfgang Sawallisch. Die wiederveröffentlichten Aufsätze Zimmermanns (in Z) enthalten anregende Ideen und geben Hinweise zu einigen Werken; die frühen Texte haben aber heute wohl nur mehr dokumentarische Bedeutung. Die Essays bringen nützliche und verständliche Zusammenfassungen von Fragestellungen, die andernorts auf wissenschaftlichem Niveau abgehandelt wurden. Beide Bücher enthalten ein ausführliches Werkverzeichnis.

Der hohe Informationswert wird geringfügig gemindert durch ein unvollständiges und fehlerhaftes Register („Moses und Aron“ erscheint unter A. Berg, K 253; u. v. a. m.), dazu kommen ein paar sachliche Fehler: Die Baßfigur im Jazz heißt „walking bass“ (nicht „base“, K 97, 228); Bartóks „Mandarin“ wurde keineswegs erst 1942 uraufgeführt (K 118);

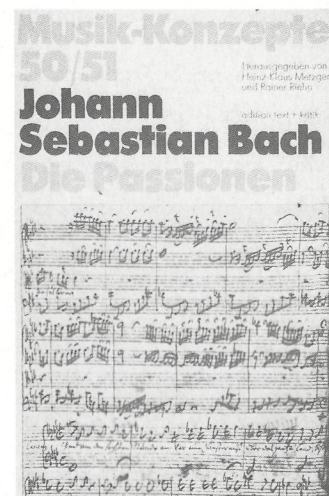


der „Tolle Invalide“, wozu Zimmermann eine Hörspielmusik schrieb, geht doch wohl auf die Novelle von Achim von Arnim zurück (und nicht auf Kleist, K 246); schließlich wird in der „Musique pour les soupers du Roi Ubu“ nicht das Finale (also der 5. Satz) der „Symphonie fantastique“ zitiert (K 212), sondern deren 4. Satz, und in „Photopsis“ (K 219) kommen nicht sieben Takte aus dem Scherzo von Beethovens „Neunter“ vor, sondern aus dem Presto-Teil des Finales (bei Zimmermann Zf. 36ff.) und an einer späteren Stelle (Zf. 39ff.) acht Takte aus Beethovens Scherzo, eingepaßt in vier Takte bei Zimmermann

und unter einem Skrjabin-Zitat verborgen in den 2. Violinen, Bratschen und Oboen. Einige sprachliche Unebenheiten, wohl bedingt durch den Termindruck, kommen hinzu (ein „meistgespieltestes Werk“, K 120, ist ein doppelt gemoppelter Superlativ), und Details über biographische Probleme verdienten wohl eine etwas sensiblere Darstellung (K 20). Wenn hingegen aus einer „seriellen Vorordnung der Materials“ eine „serielle Verordnung“ wird (Z 113), dann goutiert man das gern als unfreiwilligen Witz über den Darmstädter Dogmatismus. Darüber hätte auch Zimmermann sich köstlich amüsiert. Hartmut Lück

Musik-Konzepte 50/51:
Johann Sebastian Bach,
Die Passionen.
Hg. von H.-K. Metzger
und R. Riehn.

edition text + kritik
München 1986
140 Seiten, 15 DM



■ Gedankenfülle zeigt sich nicht immer in einer Sprache, die sich wissenschaftlich gebärdet, Fakten anhäuft und sperrig bis ermüdend zu lesen ist. Oft verbirgt sich dahinter gerade Gedankenleere. So verhält es sich leider auf weite Strecken im neuen Heft der Musik-Konzepte über die Passionen von Johann Sebastian Bach. Die Autoren fordern – dies ist wohl der rote Faden – eine Bach-Sicht, die historisch begründet und gleichzeitig unserer Zeit gemäß ist. Doch der Leser beschließt die Lektüre des Heftes eher verwirrt als aufgeklärt, und zieht dann den scheinbaren sprachlich-musikwissenschaftlichen Erkenntnis-Höhenflügen das Hören der Musik vor.

Der Hauptaufsatz dieses Bandes ist „Eine ikonographische Studie“ von Heinrich Poos über den „crux-gloria-Topos“, eine rhetorische Figur, die aus einem diatonisch aufsteigenden und chromatisch absteigenden Tetrachord besteht. Poos beschäftigt sich mit der Verwendung dieser Figur vor Bach im 17. Jahrhundert und ihrer theologischen Bedeutung. In Bachs Werk wird sie aufgesucht, beschrieben und als Bedeutungs-

träger entschlüsselt. Poos verabsolutiert hier einen Zugang zur Musik Bachs, der freilich schon lange bekannt ist. Er steht ihm gänzlich unkritisch gegenüber. Dabei entgeht ihm ein Widerspruch, den er selbst in einem anderen Zusammenhang formuliert: Heute verstehen die wenigsten Hörer Bachs Passionen als „Texte“ barocker musikalischer Rhetorik. Dennoch werden sie von Bachs Musik gefesselt. Sie ist also mehr als nur diese Rhetorik, als die Übernahme konventioneller musikalischer Formeln, als eine Dienerin der Theologie: Sie ist Kunst – zu Bachs Musik als Kunst dringt Poos aber nicht vor.

Nicolaus Schatz will die „widerständige Aktualität“ der Matthäus-Passion anhand längst bekannter Beobachtungen zur Form der Matthäus-Passion und zu Bachs Figurenlehre festmachen. Wird die

Form immerhin in übersichtlichen Tabellen und Graphiken zusammengefaßt, so ist die inhaltliche Interpretation – nämlich die Verbindung musikalischer und theologischer Aspekte – doch ein altbekanntes, freilich sich dem Werk gegenüber bald als wackelig erweisendes Standbein: Die Individualität des Bachschen Komponierens wird so nicht erfaßt. Der einzige Aufsatz über die Johannes-Passion beschäftigt sich mit rhythmischen Fragen. Peter Böttinger will zeigen, daß sich bei Bach oft verschiedene Takte überlagern können, etwa $\frac{3}{8}$ und $\frac{1}{4}$ Takt. Aber die Beispiele überzeugen leider nicht, da der Autor dem Leser eine Begründung seiner metrischen Ideen, wie man sie von einem wissenschaftlichen Text wohl erwarten könnte, vorenthält. Clytus Gottwald beschließt das Heft

Hans-Klaus Jungheinrich:
Der Musikdarsteller.
Zur Kunst des Dirigenten.

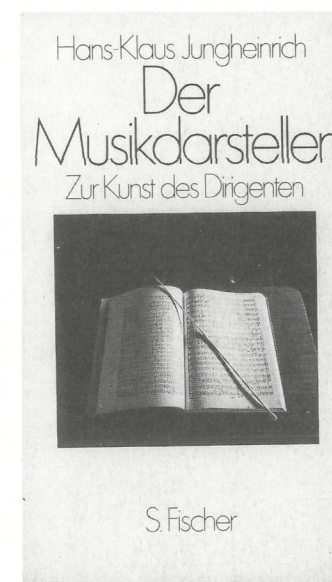
S. Fischer Verlag
Frankfurt 1986
295 S. mit 16 S. Abb., 36 DM

■ Es gibt zahlreiche Bücher über Dirigenten, aber dennoch schließt der Frankfurter Kritiker Hans-Klaus Jungheinrich (selbst gelernter Dirigent) eine echte Lücke, denn so umfassend hat noch kein Autor über die verschiedenen Typen von Dirigenten geschrieben, offenbar hat auch noch keiner den Dirigenten so auf die Finger geschaut, den Showcharakter des Dirigierens erhellt und – unter Zuhilfenahme von Canettis „Masse und Macht“ – Strukturen im Musikbetrieb bloßgelegt. Dabei ist Jungheinrichs Bestandsaufnahme keine trockene Abhandlung, sondern ein kurzweiliges Lesebuch. Das beginnt schon bei den witzigen Kolumnenüberschriften, seinem journalistisch frischen Stil, andererseits aber bei der exakten Kenntnis der Dinge, über die er schreibt.

Warum „Musikdarsteller“? Weil der Dirigent seine Lesart der Partitur durch seine gesamte Haltung dem Orchester (aber mindestens im gleichen Maße auch dem Publikum) darstellt. Mit zwingender Logik

mit einem undistanziert-apodiktischen Artikel über Kagels „Sankt-Bach-Passion“. Hatten es Bachs Werke jemals nötig, mit so viel Intellekt erhöht zu werden? Von „Passion“ ist hier freilich allzu wenig die Rede. Dafür wird Kagel fast zu einem Helden („Kagel hat, ..., jedes Zitieren Bachscher Musik sich heldenhaft versagt“) emporstilisiert.

Anspruch und Wirklichkeit klaffen in diesem Heft der Musik-Konzepte weit auseinander. Neue Erkenntnisse über Bachs Musik, neue Interpretationen, ein aktuelles Verständnis aus unserer Gegenwart heraus können hier kaum gewonnen werden, höchstens die Einsicht, wie ungenügend die methodischen Werkzeuge vieler Wissenschaftler unserer Zeit angesichts der Bachschen Musik sind. Franzpeter Messmer



geht Jungheinrich auch den verbalen Selbstdarstellungen von Dirigenten (mit Vorliebe: Herbert von Karajans) auf den Grund, und der im Vergleich zu anderen Dirigentenbildbänden opulenten Ausmaßes eher bescheidene Bildteil spricht für sich: hier deutet der Autor Dirigierposen und streut unvermittelt auch ein Foto von Moamar al Gaddafi mit ein. Ein kluges, pointiertes Buch, nicht nur für jene Leser, die sich eingehender mit Dirigenten befassen wollen, sondern eine offene Darstellung des Musik- (und Musiktheater-) Betriebes an sich. Peter P. Pacht

GRAMMY-AWARDS-VERLEIHUNG 1987

Zuschnitt der Höhepunkte vom 24. Februar aus dem Shrine Auditorium in Los Angeles/Hollywood
5. März 1987
ZDF, 22.55–23.55 Uhr

■ Alle Jahre wieder – seit 1958 in Hollywood, seit geraumer Zeit aber auch im deutschen Fernsehen: Die Grammy-Awards-Verleihung. Angekündigt war laut Programmzeitschrift eine Stereo-Sendung im Zweikanalton. Doch der deutsche Kommentator war auf beiden Kanälen zu hören. Kein Beinbruch, wenn die „Vegas Films“ Volker Lechtenbrink und Simone Brahmman gehaltvollere Texte an die Hand gegeben hätte. Mehr als die Wiederholung der ohnehin bekannten Starnamen wurde hier leider nicht geboten. Die weniger populären Entertainer blieben für die deutschen Zuschauer sogar prompt unerwähnt. Dann kamen die Stars, die Ausgezeichneten. Auch hier vermüßte man weitergehende Informationen über deren prämierte Platten. Erfrischend wirkte dann, als inmitten des gestylten Super-sounds der kommerziellen Erfolge ein großer Auftritt schwarzer Blues-, Soul- und Jazz-Musiker an die unverzichtbaren Quellen der US-Pop-Musik erinnerte. Als Woody Dixon „I make love“ anstimmte, da versank ein Gutteil des Electronic-Sytheziser-Gedröhnes dort, wo es hingehört: in der Bedeutungslosigkeit. Sprachlos blieben die deutschen Kommentatoren der Übertragung schließlich auch, als John Denver mit blamabler Aussprache die Callas/de Sabata-„Tosca“ aus dem Jahr 1953, die Juilliard-Interpretation der Bartók-Streichquartette von 1950, „South Pacific“ mit Ezio Pinza sowie Produktionen mit Benny Goodman, Fats Domino und den „Ink Spots“ in die „Hall of Fame“ aufnahm. Den Gipfel dieser unbeholfenen, ja gedankenlosen Präsentation stellte dann der Augenblick der Prämierung von Paul Simons Album „Graceland“

Schallplattenproduktionen mit Victor de Sabata und Benny Goodman wurden während der diesjährigen Grammy-Awards-Verleihung in die „Hall of Fame“ aufgenommen



dar. Ausgerechnet seine Dankesworte waren vollständig bis auf ein halbes „(Thank) you“ verstümmelt..., und da fängt eigentlich der kleine kulturpolitische Skandal an. Thomas Bürger und seine verantwortliche „Vegas Films“ fühlten sich offenbar zu Zensur-Sauber-männern berufen: Alle politischen Untertöne und sozialen Bezüge waren jedenfalls fein säuberlich weggeschnitten. Muß Unterhaltung denn keimfrei sauber sein? Paul Simon hat in seinem Album „Graceland“ gezielt mit südafrikanischen Künstlern zusammengearbeitet und sein Renommee für sie mit in die Waagschale geworfen. Originalton Simon bei der Dankadresse: „Obwohl sie unter einem der repressivsten Regimes der Welt leben, bringen sie es fertig, uns eine Musik voller Freude zu geben.“ Für den selbsternannten Zensor Thomas Bürger war da wohl schon wieder politisch Lied ein garstig Lied...!? Wolf-Dieter Peter