

Thomas Roghmann

Bernd Alois Zimmermann - Betrachtungen
zu Werk und Person unter besonderer
Berücksichtigung der Zeitproblematik

Studienarbeit

BEI GRIN MACHT SICH IHR WISSEN BEZAHLT



- Wir veröffentlichen Ihre Hausarbeit, Bachelor- und Masterarbeit
- Ihr eigenes eBook und Buch - weltweit in allen wichtigen Shops
- Verdienen Sie an jedem Verkauf

Jetzt bei www.GRIN.com hochladen
und kostenlos publizieren



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de/> abrufbar.

Dieses Werk sowie alle darin enthaltenen einzelnen Beiträge und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsschutz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlanges. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen, Auswertungen durch Datenbanken und für die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronische Systeme. Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe (einschließlich Mikrokopie) sowie der Auswertung durch Datenbanken oder ähnliche Einrichtungen, vorbehalten.

Impressum:

Copyright © 2005 GRIN Verlag
ISBN: 9783638533942

Dieses Buch bei GRIN:

<https://www.grin.com/document/59463>

Thomas Roghmann

Bernd Alois Zimmermann - Betrachtungen zu Werk und Person unter besonderer Berücksichtigung der Zeitproblematik

GRIN - Your knowledge has value

Der GRIN Verlag publiziert seit 1998 wissenschaftliche Arbeiten von Studenten, Hochschullehrern und anderen Akademikern als eBook und gedrucktes Buch. Die Verlagswebsite www.grin.com ist die ideale Plattform zur Veröffentlichung von Hausarbeiten, Abschlussarbeiten, wissenschaftlichen Aufsätzen, Dissertationen und Fachbüchern.

Besuchen Sie uns im Internet:

<http://www.grin.com/>

<http://www.facebook.com/grincom>

http://www.twitter.com/grin_com

Bernd Alois Zimmermann

Betrachtungen zu Werk und Person
unter besonderer Berücksichtigung der Zeitproblematik

-Hauptseminararbeit-

Seminar: Im Spagat zwischen Notation und Interpretation –
eine Einführung in Aufführungspraxis und Spieltechniken
der Neuen Musik

Universität Potsdam – Institut für Musik

Wintersemester 2004/2005

Student: Thomas Roghmann

I n h a l t

Einleitung	...	3
Zur Vielfalt geistiger Einflüsse	...	4
Verhältnis zur Darmstädter Schule	...	5
Kompositorische Entwicklung	...	7
Zimmermanns Zeitphilosophie und ihre Bezüge	...	8
Pluralistisches Komponieren	...	11
Zum Prinzip der Zeitdehnung	...	14
<i>Photoptosis</i> : Analyse zur Konkretion des Prinzips der Zeitdehnung und der Zitattechnik	...	15
Quellennachweise	...	21
Bibliographie	...	22

Einleitung

Bernd Alois Zimmermann, am 20.3.1918 in der Nähe von Köln geboren, galt keineswegs als musikalisches Wunderkind. Erst nach und nach entdeckte er seine Berufung zur Musik und insbesondere zur Komposition. Trotz des Studiums der Schulmusik, das er nach Kriegsende fortsetzte und abschloß, betrachtete er sich bald ausschließlich als Komponist. Da aber die eigenen originalen Schöpfungen zu keinem Zeitpunkt eine finanzielle Unabhängigkeit einbrachten, war Zimmermann zeitlebens auf das Arrangement von Unterhaltungsmusik, die Produktion von Hörspielmusiken oder Lehrtätigkeiten an der Kölner Musikhochschule angewiesen. - Zweifelsohne haben wir es mit einem sehr grüblerischen Menschen zu tun, dessen emotionale und gedankliche Unruhe sich zu einer bedrückenden Last entwickelte. Die Neigung zu Melancholie und Depression gipfelte schließlich in einem schweren seelischen Zusammenbruch, welcher im Winter 1969/70 einen mehrmonatigen Aufenthalt in einer Nervenklinik erforderte. Anschließend konzentrierte Zimmermann seine letzte Kraft auf die Vollendung zweier Auftragswerke, der Orchesterskizzen *Stille und Umkehr* und der ekklesiastischen Aktion *Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne*. Kurz darauf, am 10.8.1970, nahm er sich im Alter von 52 Jahren das Leben.

Seit dem hat sich das Werk Zimmermanns durchaus behaupten können, was sowohl die Reihe der in- und ausländischen Aufführungen seiner Oper *Die Soldaten*, als auch die anhaltende Präsenz der Orchesterstücke in den Spielplänen zeigt.

Das Ziel der vorliegenden Arbeit besteht darin, einen Einblick in die widersprüchliche und spannungsreiche Welt des Komponisten zu gewähren. Ausgehend von grundlegenden geistigen, ästhetischen und kompositorischen Orientierungen, welche zuweilen durch biographische Informationen flankiert und kontrastiert werden, richtet sich der Fokus schließlich auf die Zeitproblematik als Schwerpunkt. Dabei geht es zunächst um ihre philosophischen Voraussetzungen, gefolgt von den Aspekten der musikalischen Umsetzung und einer exemplarischen Analyse des Orchesterstücks *Photopsis*, welche sich im wesentlichen auf die Untersuchungen von Irmgard Brockmann stützt.

Auf allen Betrachtungsebenen begegnen wir überdies dem Gegensatz aus Einheit und Vielheit, der wie eine Art Leitfaden immer wieder mit unterschiedlicher Schärfe auftaucht und vielleicht ein Kernelement in Zimmermanns Universum darstellt.

Zur Vielfalt geistiger Einflüsse

Nur wenige Komponisten der Neuen Musik bewegten sich in einem so weitgefaßten geistigen Feld wie Bernd Alois Zimmermann. Seine Musik entstand als Teil einer intellektuellen Auseinandersetzung, welche sich auf Religion und Philosophie ebenso erstreckte wie auf Literatur und bildende Kunst. Etliche seiner Werke offenbaren bereits im Titel außermusikalische Anregungen. Daher empfiehlt es sich, zu Beginn die Grundlinien jener geistigen Welt aufzuzeigen, ohne die sein Werk weder denkbar noch verstehbar ist.

Wie ein roter Faden durchzieht insbesondere eine tief verankerte Religiosität sein Schaffen, die ihren Ursprung bereits im katholischen Elternhaus sowie in der Schulbildung hat. Dennoch stand Zimmermann der Religion zweigespalten gegenüber, begrüßte zwar einerseits die von ihr auferlegte asketische Disziplin als Gegengewicht zu seiner genußfreudigen Natur, mußte aber zugleich gegen die Enge ihres starren Verhaltenskodex rebellieren. Im Gegensatz etwa zu Anton Bruckner oder Olivier Messiaen fand er nicht zur Unbesorgtheit eines naiven, zweifelsfreien Glaubens. Vielmehr litt er am Widerspruch zwischen biblischer Theorie und einer zutiefst unchristlichen Realität.¹ Nach der Schreckenszeit der NS-Diktatur waren die Anklage gegen Gott sowie das Thema der Gottesferne, des ‚Deus absconditus‘, allgegenwärtig, und sogar als Hintergrund zu Zimmermanns Suizid ist ein religiöser Konflikt nicht auszuschließen.² Schon in seinem Tagebucheintrag vom 28.9.1945 klingt eine gewisse Niedergeschlagenheit darüber an, daß Gott als sicherer Halt und als Antwort auf die existentiellen Fragen verloren gegangen ist: Nachdem man heute nach ‚glücklichen‘ dreien Jahrhunderten der systematischen Entfernung von all diesen Dingen [=von einer naiven Gläubigkeit] infolgedessen nicht mehr das Zeug für eine hinreichende Religion hat (der eigentliche Grund allen Übels), ist man, wie es scheint, wirklich im Zustand der vollständigen ‚conturbatio‘ angelangt, gewissermaßen der absoluten Relativität. (zitiert nach Konold 1986: 25) – Indem sie die beunruhigende Fülle verschiedener, gegensätzlicher Eindrücke und Gefühle in eine feste Form „gießt“, nämlich die des auskomponierten Werkes, schafft Musik auch eine innere Ordnung, wird sie zu einem Halt bietenden Ausgleich für einen Menschen, dessen Erlebnisfähigkeit ohnehin ans Chaotische grenzt.³ Auch wenn Zimmermann das Ende vieler Werke mit dem Kürzel *O.A.M.D.G.* (*Omnia ad maiorem Dei gloriam*) versah, hat seine geistliche Musik nicht die traditionelle Funktion der Lobpreisung. Institutionalisierte Kirchlichkeit tritt hinter einer subjektiven Religiosität zurück. Immer wieder diente ihm die Bibel als anregende Quelle, wobei es nicht verwundert, daß ausgerechnet eines der pessimistischsten Bücher des Alten Testaments, das *liber ecclesiastes*, welches dem König Salomo zugeschrieben ist, die größte Anziehungskraft ausübte. Texte hieraus verwendete Zimmermann in der Kantate *Omnia tempus habent*, in den *Antiphonen* (wo die Sprechtexte von den Instrumentalisten vorgetragen werden), im Requiem und in der ekklesiastischen Aktion *Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne*. Hinzu kommen der Titel der Flötensonate *Tempus loquendi* und der Untertitel der Cellosone. Musikalisch manifestiert sich die Religiosität ferner in Choralzitate, welche – sofern sie in mehreren Kompositionen vorkommen – sogar werkübergreifende ideelle Beziehungen herstellen. Das *Dies irae* als Thema des Jüngsten Gerichts findet dabei ebenso Verwendung wie das *Veni creator spiritus* oder zahlreiche Bachchoräle. – Doch das religiöse, transzendente Element erscheint keineswegs isoliert, sondern als Teil menschlicher Existenz eingebunden in eine weltliche Sphäre.⁴ Nicht weit ist so der Sprung von der katholischen Theologie hin zur antiken Geisteswelt, zu welcher u.a. seine humanistische Schulbildung dem Komponisten einen Zugang eröffnete. Nachdem Platon und Aristoteles den Grundstock seiner philosophischen Erfahrung gebildet hatten, kam es zu Begegnungen mit dem Rationalismus, dem deutschen Idealismus sowie weiteren Strömungen, die teilweise für Zimmermanns Zeitphilosophie bedeutsam werden sollten. Vielerorts suchte er nach Analogien zu seinem eigenen Problemfeld, so daß auch die Grenze

zur Literatur eine fließende war. Im Zentrum seines Interesses standen zwei Autoren des 20. Jh.s: Der irische Dichter James Joyce und der amerikanische Epiker Ezra Pound. Ihre Vorstellungen von der Komplexität des menschlichen Seins, Denkens und Fühlens kamen seinen kompositorischen Ideen außerordentlich nahe. Des weiteren beschäftigte sich Zimmermann mit Dantes *Divina Commedia* und Cervantes *Don Quichotte* ebenso wie mit Dostojewskij, dem französischen Surrealismus oder Jakob Michael Reinhold Lenz, dessen Schauspiel *Die Soldaten* als Vorlage für seine gleichnamige Oper diente und in dessen *Anmerkung übers Theater* er seine eigene nicht-aristotelische Theatertheorie (drei Einheiten) formuliert sah.⁵ In der Malerei faszinierten ihn vor allem der Surrealismus von René Magritte, die Collage- bzw. Montagekunst von Max Ernst und Kurt Schwitters sowie das Schaffen von Paul Klee, der mit seiner Schrift *Das bildnerische Denken* auch theoretische Anregungen lieferte. Nicht zuletzt in der Musikgeschichte verfügte Zimmermann über breite Kenntnisse, wobei er sich auch hier besonders jenen historischen Abschnitten widmete, in denen er ähnliche Fragestellungen zur Zeitproblematik vorfand. Angefangen beim gregorianischen Choral und den Niederländern des 15. Jh.s, allen voran Josquin Desprez und Johannes Ockeghem, über Girolamo Frescobaldi und W. A. Mozart, reichte seine Auseinandersetzung bis hin zu Komponisten des 20. Jh.s, unter denen ihnen Claude Debussy, Igor Strawinsky und Anton Webern am nächsten standen. Darüber hinaus wandte er sich immer wieder dem Jazz zu, den er in seiner Spontaneität und Unmittelbarkeit als Prototyp einer freieren Musik verehrte.⁶ – Was die kompositorische Verwirklichung seiner Zeittheorie anbelangt, so spielt die Musikgeschichte eine Schlüsselrolle. Doch darüber wird noch im einzelnen zu sprechen sein. So sehr sich auch die Pluralität der genannten Einflüsse als konstitutiv für Zimmermanns Schaffen erwies, so groß war das Unverständnis, mit dem einige Zeitgenossen auf sie reagierten.

Verhältnis zur Darmstädter Schule

Zwischen 1948 und 1950 besuchte Zimmermann regelmäßig die Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik. Er profitierte von ihnen, indem er einerseits wichtige, ihm noch fehlende Kenntnisse erwarb, etwa über die theoretischen Grundlagen der Zwölftontechnik Schönbergs und deren Weiterentwicklung durch Webern, und zum anderen mit zahlreichen in- und ausländischen Komponisten sowie ihren Werken in Berührung kam.⁷ In der ersten Hälfte der 50er Jahre blieb sein Verhältnis zu Darmstadt zunächst entspannt, da nach zwölf Jahren NS-Zeit ein Klima der Offenheit gegenüber höchst Verschiedenartigem herrschte. Dies schlug jedoch um, als sich mit einer verstärkten Orientierung an Schönberg und Webern die Stimmung zu ideologisieren begann, ein Prozeß, welcher mit der zunehmenden Dominanz Karlheinz Stockhausens einherging.⁸

Doch die Abwendung Zimmermanns vom Darmstädter Kreis hatte mehrere Gründe. Noch bis in die 60er Jahre hinein belastete ihn der Altersunterschied zu den meisten anderen Musikern: Auf der einen Seite die ältere Generation mit Wolfgang Fortner, Werner Egk und Carl Orff, auf der anderen Seite Luciano Berio, Luigi Nono, Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen, die alle gut zehn Jahre jünger waren, so daß er sich als ältester unter den jungen Komponisten ein wenig fehlplaziert fühlte. Entscheidender noch als die Altersdifferenz war sicherlich die Cliquenbildung und Dogmatisierung unter einigen der jüngeren Kollegen sowie eine zunehmend einseitige Beurteilungstendenz bei den Publizisten.⁹ Wurden das Violinkonzert (1950) und die *Perspektiven* (1955/56) von der Kritik noch dafür gelobt, daß sie sich von einem ermüdenden Akademismus auf Zwölftonbasis und einer vollkommenen Atomisierung der Musik wohltuend abheben, erfuhr der *Canto di speranza* bei seiner Uraufführung 1958 im Rahmen der Internationalen Ferienkurse eine fast entwürdigende Abfertigung, die vor allem

durch das Unverständnis über die stilistische Inkonsequenz gekennzeichnet war. Seit dem distanzierte sich Zimmermann deutlich. Zwar führte man weiterhin Werke von ihm während der Ferienkurse auf (*Présence*, 1961 / Cellosonate, 1962 / *Tempus loquendi*, 1964 / *Monologe*, 1965 / *Intercomunicazione*, 1970), jedoch ohne nennenswerte Resonanz seitens des Publikums und der Kritik.¹⁰ Ebenso wie Hans Werner Henze fühlte er sich nach anfänglicher Begeisterung und Zugehörigkeit nunmehr eingeeengt im auftretenden Dogmatismus der Avantgarde. Kompromißlos verfochten, kollidierten Dodekaphonie und Serialismus mit Zimmermanns tief verwurzelter Individualität, welche sowohl in seinem Temperament als auch seiner humanistischen Schul- bzw. Hochschulbildung begründet lag. Bereits im Internat bei den Salvatorianern waren ihm Gruppengeist und Einheitlichkeit zuwider gewesen, ein Zug, der sich durch das bewußte Erleben der NS-Zeit zweifellos gefestigt hatte.¹¹ Wie auch das nächste Kapitel zeigt, spiegeln Zimmermanns Werke zwar die Entwicklungsphasen und Zeitströmungen der Neuen Musik durchaus wider, ohne sich aber stilistisch festzulegen, und ohne auf einen individualisierten Umgang mit den äußeren Einflüssen zu verzichten.¹²

Als Vorbilder unter seinen Kollegen wählte Zimmermann demnach eher ‚Außenseiter‘ wie Karl Amadeus Hartmann oder Luigi Dallapiccola, welche sich insbesondere in ihrer Ausdruckskraft nicht beschränken ließen.¹³ Denn gerade in jener ästhetischen Frage stand Zimmermann der jungen Generation fern. Während diese Musik mit seriellem Kalkül und unter rein rationalen Gesichtspunkten schuf - auch um sie vor Funktionalisierung und ideologischem Mißbrauch zu schützen -, betrachtete er sich immer als Urheber ‚geformten Ausdrucks‘ und vertraute auf die ideelle Widerstandskraft des Werks gegen totalitäre Vereinnahmung.¹⁴ Eine Trennung von Ausdruck und kompositorischen Mitteln kam ihm nicht in den Sinn. Er sah in der Reihentechnik ein hervorragendes Ordnungsinstrument, das er deswegen aber nicht um seiner selbst willen gebrauchte, sondern als Basis für die Vermittlung von Ausdruck und Klang.¹⁵ Symptomatisch für den diesbezüglichen Konflikt ist die folgende Stellungnahme Zimmermanns: Sicherlich ist es einer der simplifizierenden Trugschlüsse der Mode, daß die Wertung des objektiven Kunstgehalts von der Anwendung bestimmter Techniken und Mittel abhängig gemacht wird. (zitiert nach Imhoff 1976: 69)

Im Laufe der 60er Jahre trat Karlheinz Stockhausen immer stärker in den Mittelpunkt des alljährlichen Festivals für Neue Musik. Je mehr er die Darmstädter Avantgarde dominierte, desto weniger wurde die individuelle Schreibweise Zimmermanns akzeptiert, was den Antagonismus der beiden Kölner Komponisten nur verschärfte. Auch in ihrem Naturell unterschieden sich der eher introvertierte Einzelgänger Zimmermann und der kontaktfreudige Propagandist Stockhausen, welcher mit sicherem Machtinstinkt seine Ansichten zu vertreten wußte. Einen besonderen Tiefpunkt erlangte ihre Beziehung, als ihnen beiden 1960 der Große Kunstpreis des Landes Nordrhein-Westfalen zu gleichen Teilen verliehen werden sollte. Indem Stockhausen den Preis ablehnte, ließ er den Eindruck entstehen, nicht mit Zimmermann in einem Atemzug genannt werden zu wollen, womit er diesen sehr kränkte.¹⁶ Davon abgesehen, wurde die Rivalität eher verdeckt ausgetragen. In der Öffentlichkeit ignorierten sich beide weitgehend; in seiner literarisch gefaßten Polemik *Gespräch mit einem Kranich* (1963) sowie mit Stockhausen-Zitaten in *Présence* und in der *Musique pour les soupers du roi Ubu* machte Zimmermann hingegen seine Ablehnung deutlich. Nichtsdestotrotz schätzte er seinen Widersacher als außerordentlichen Musikdenker, der eine fruchtbare Unruhe in die musikalische Reflexion und Debatte trug und so zu immer neuem Überdenken der eigenen Standpunkte anregte. Dagegen kritisierte er, daß Stockhausen Kompositionen nur hervorbrachte, um seine Theorien zu veranschaulichen, anstatt – wie wirkliche Komponisten – Theorien zu erfinden, die der Realisierung musikalischer Ideen dienen. In einer Dokumentation des WDR von 1972 stuft Stockhausen wiederum Zimmermann als „Gebrauchsmusiker“ ohne neue, unbekannte Visionen ein.¹⁷ Diese ernüchternde Polarität darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß Zimmermann das Werk vieler Kollegen neidlos anerkannte. Ferner verbanden ihn freundschaftliche Kontakte mit Dallapiccola, Hartmann, Hans-Ulrich Engelmann, Jacques Wildberger sowie einigen

Schülern. Ein enges Verhältnis ergab sich ebenso zu etlichen Interpreten, deren Einsatz für seine Musik das übliche Maß überstieg. Hierzu zählen sowohl Instrumentalisten als auch Dirigenten wie Hans Rosbaud, Günter Wand, Michael Gielen und Hans Zender.¹⁸

Kompositorische Entwicklung

Zimmermanns Schaffenszeit umfaßt rund drei Jahrzehnte, ca. 1940-1970. Eine klare Periodisierung scheint insofern problematisch, als seine Entwicklung keine radikalen Einschnitte oder Brüche aufweist, welche eine eindeutige Abgrenzung verschiedener Werkphasen erlauben würden. Auch weit übergreifende ideelle Zusammenhänge erschweren dies. Im vierten Satz der Ballettmusik *Alagoana* (1940-50) kommt es zur Überlagerung einer Rumba, eines Boogie-Woogie und eines Marsches, womit der spätere pluralistische Stil bereits antizipiert wird. Zudem ist für die meisten Werke gerade die Durchdringung verschiedener Gestaltungsmittel und Stilprinzipien typisch. So kann beispielsweise kaum von einer rein seriellen Phase gesprochen werden.¹⁹ – Nichtsdestotrotz lassen sich bestimmte Tendenzen und Veränderungen erkennen, welche im folgenden skizziert werden sollen.

Erste Einflüsse nahm Zimmermann im Zeitraum 1940-50 auf. Mit Ausnahme von Hindemith waren ihm die Klassiker der Moderne, deren Musik im Nationalsozialismus als „entartete Kunst“ verboten wurde, noch weitgehend unbekannt. Unmittelbar nach dem Krieg galt daher zunächst Paul Hindemith als wichtigster Vertreter der Neuen Musik, und man beeilte sich, die während seines Exils entstandenen Werke in Deutschland aufzuführen. Hinzu kam der Kompositionsunterricht bei Heinrich Lemacher (1891-1966) und Philipp Jarnach (1892-1982) an der Kölner Musikhochschule. Als führender Repräsentant katholischer Kirchenmusik vermittelte Lemacher vorrangig kompositionstechnische Tradition. Seine Beschäftigung mit dem geistlichen Vokalwerk der Renaissance mag sich bei Zimmermann u.a. in der präzisen Kalkulation von Zeitproportionen niedergeschlagen haben. Gefördert durch Ravel und Debussy sowie Schüler von Busoni, wurde Jarnach Vertreter jener von Busoni heraufbeschworenen „jungen Klassizität“, welche die Melodie als primäres Element der Strukturbildung dem Klang überordnete. Ihr formstrenger, sachlicher Stil kam Zimmermanns Tendenz zu formaler Konzentriertheit durchaus entgegen, hinderte ihn aber bald an der von ihm erstrebten Expressivität.²⁰

Die ersten Aufführungen von Werken Zimmermanns fallen in die Monate und Jahre unmittelbar nach Kriegsende.²¹ Eines der originalsten Produkte jener frühen Arbeit ist zweifellos die bereits erwähnte Ballettmusik *Alagoana* (1940-50).

Das folgende Jahrzehnt (1950-60) unterliegt wechselnden Einflüssen und Tendenzen. Die erste Hälfte der 50er Jahre ist primär der Auseinandersetzung mit den Klassikern der Moderne gewidmet. Neben Hindemith zählen hierzu vor allem Schönberg, Strawinsky und Bartók, jedoch ebenso Honegger, Debussy, Ravel, Messiaen oder K. A. Hartmann.²² Im Rahmen des damals verbreiteten Schönberg-Strawinsky-Disputs ließ sich Zimmermann nicht polarisieren. So weist sein Violinkonzert (1949/50) einerseits einen dodekaphonisch konzipierten Mittelsatz auf, andererseits Charakteristika von Strawinskys Musik. Deren Melodik, Rhythmik und Formgebung beeinflussten sowohl das Oboenkonzert (1952) als auch das Trompetenkonzert (1954) und sorgten ihrerseits für eine undogmatische, individuelle Handhabung der Zwölftontechnik. Das Trompetenkonzert demonstriert überdies Zimmermanns Affinität zum Jazz.²³

Um 1953 setzt eine stilistische und kompositionstechnische Neuorientierung ein, welche ansatzweise erstmals im Konzert für Violoncello und kleines Orchester (1953), dem späteren *Canto di Speranza* (1957), und der Ballettmusik *Kontraste* (1953) zutage tritt und sich in der zweiten Hälfte der 50er Jahre mit der Sonate für Viola solo (1955), den *Perspektiven* für zwei

Klaviere (1955/56) und den *Konfigurationen* für Klavier (1954/56) fortsetzt. Eine intensive Auseinandersetzung mit der Musik Anton Weberns hatte Zimmermann zu einer seriellen Ordnung des Tonmaterials geführt. Darauf deuten auch die Konzentration des musikalischen Materials sowie die Kürze der Werke hin.²⁴ Form- und Sinnzusammenhang gehen nicht mehr von einem im Mittelpunkt stehenden Thema aus, sondern entstehen durch die Dominanz eines zentralen Gestaltungsprinzips, welches auf der Beziehung zwischen Intervall und Rhythmus beruht. An die Stelle einer streng dodekaphonischen Tonhöhenorganisation tritt hingegen eine eher intervallische, d.h., es gibt zwar noch ein Zwölftonfeld, welches aber in Zwei- oder Dreitongruppen gegliedert ist und sich folglich viel freier verwenden läßt. Eine weitere Auflockerung der Serialität und damit ein Unterschied zur Orthodoxie der Darmstädter Schule besteht in der Einbeziehung des Improvisatorischen, welches wiederum auf Zimmermanns Schwäche für den Jazz verweist.²⁵

Trotz wechselnder Akzente und der Einbeziehung neuer Elemente, sind die ersten 15 Jahre seines Schaffens von einer relativ kontinuierlichen Entwicklung gekennzeichnet, in der Zimmermann unter Einfluß vergangener und zeitgenössischer Strömungen einen individuellen Weg beschritt, der sich keineswegs mit einer ganz bestimmten Richtung der Neuen Musik nach dem Zweiten Weltkrieg deckte.²⁶

Zimmermanns Zeitphilosophie und ihre Bezüge

In den Jahren 1956/57 geriet Zimmermann in eine Schaffenskrise, die nicht nur biographische, sondern vor allem ästhetische und philosophische Hintergründe hatte. Es war das Thema ‚Zeit‘, welches eine außerordentliche Bedeutsamkeit erlangte und in den Mittelpunkt Zimmermanns geistiger und kompositorischer Auseinandersetzung rückte. Hieraus ergab sich der Durchbruch zu einer neuen und letzten Schaffensphase, die häufig unter dem Schlagwort ‚Pluralismus‘ subsumiert wird.²⁷ Um die musikalisch-kompositorischen Aspekte dieses Begriffs erfassen zu können, soll im folgenden zunächst eine Annäherung an die ihm zugrundeliegenden philosophischen Überlegungen gewagt werden, die das ideelle Zentrum der reifen Werke bilden. Dabei ist entscheidend, daß Zimmermann nicht vom objektiven, sondern von einem subjektiven Zeitbegriff ausgeht. Deutlich distanziert er sich vom analog zum Raum entwickelten physikalischen Zeitverständnis, welches Dauer primär als Maß der Bewegung von Körpern definiert, um sich dem inneren Zeitempfinden, der Erlebniszeit als der ‚eigentlichen‘ Zeit zuzuwenden.²⁸ Seine zentrale Erkenntnis besteht nun darin, daß die in Relation zum unmittelbaren Lebensvollzug existenten Zeitebenen der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft im subjektiven Zeitbewußtsein als Einheit erfahren werden (können), daß die objektive Sukzession von Erfahrungen und Wahrnehmungen hier zugunsten einer permanenten Gleichzeitigkeit des Vergangenen, Gegenwärtigen und Zukünftigen aufgehoben wird, was zu einer Austauschbarkeit der drei Ebenen führt.²⁹ In seinem Aufsatz *Intervall und Zeit*, welcher am 23.5.1957 in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung erschien, ist diese Kernidee bereits enthalten: ...Von dieser Seite gesehen, erhält der Gedanke der Einheit der Zeit als Einheit von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft - so wie sie Augustinus im Wesen der menschlichen Seele begründet hat, die in einem geistigen Sichausdehnen den flüchtigen Augenblick übergreift und Vergangenheit und Zukunft in eine ständige Gegenwart hineinbezieht -, dieser so moderne und zugleich uralte Gedanke, eine neue Perspektive in der Musik als « Zeitkunst », als Kunst der zeitlichen Ordnung... (zitiert nach Konold Hrsg. 1986: 37/38)

Etwas klarer, aber nicht weniger mystifizierend schreibt Zimmermann ein gutes Jahrzehnt später: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sind, wie wir wissen, lediglich in ihrer Erscheinung als kosmische Zeit an den Vorgang der Sukzession gebunden. In unserer geistigen Wirklichkeit existiert diese Sukzession jedoch nicht. [...] Die Zeit biegt sich zu einer Kugelgestalt zusammen. (*Vom Handwerk des Komponisten*, 1968, zitiert nach Konold Hrsg. 1986: 70)

Noch zu Lebzeiten Zimmermanns löste sein Wort von der „Kugelgestalt der Zeit“ Faszination aus und beflügelte die Phantasien, da es schwerfällt, diesem Bild das Gemeinte ohne weiteres zu entnehmen. Welche visuellen Deutungen man dafür auch immer bemühen mag, sie bleiben Metapher für einen abstrakten Bewußtseinsvorgang.³⁰ Die Auflösung der Zeitebenen in einem ununterbrochenen Kontinuum der Gegenwärtigkeit offenbart zugleich den Wunsch nach Ewigkeit, danach, die Endlichkeit des Lebens, den Tod, zu überwinden.³¹ Darüber hinaus spiegelt sie Zimmermanns Sehnsucht nach einem einheitlichen Prinzip wider, welches Orientierung verschafft im unüberschaubaren Pluralismus geistiger Strömungen. Seine Angst vor dem Chaos dokumentiert er bereits in einem Tagebucheintrag vom 7.6.1945: Die Zeit ist für mich mit dem Begriff Chaos in seiner kraterhaften Bedeutung schon zu einer Zwangsvorstellung geworden, der ich mich um so weniger entziehen kann, als ich täglich mehr und mehr die ungeheuerliche Desorganisation des gesamten geistigen Lebens erspüre und ahne und sehe, ein Vorgang, der sich mit einer paralysierenden Schwere über mich breitet und meinen ganzen Organismus mit einer empörenden Langsamkeit und Sicherheit zersetzt. (zitiert nach Konold 1986: 15) – Doch entgegen der ersehnten Einheit kultiviert Zimmermann in seinen Kompositionen ausgerechnet jene Pluralität. So erweist sich gerade die Antonymie zwischen beiden Polen als das für ihn fruchtbare Spannungsfeld.^o

Allerdings entstand seine Zeitphilosophie keineswegs im luftleeren Raum. Um seine Gedankengänge besser nachvollziehen zu können, lohnt es sich, einen Blick auf die Denker und Autoren zu werfen, welche den Komponisten maßgeblich beeinflussten. Neben den Schriftstellern James Joyce und Ezra Pound taten dies vor allem Philosophen wie Kant, Bergson, Husserl, Heidegger, Schelling oder Schopenhauer, von deren Zeittheorien hier einige insofern angesprochen werden sollen, als sie für Zimmermanns Denken unmittelbar relevant sind.

Der größte Einfluß kommt jedoch Augustinus (354-430 n.Chr.) zu, einem geistlichen Denker der Spätantike, welcher seine Zeitvorstellungen um das Jahr 400 niederschrieb. Zukunftsweisend und äußerst modern, beschäftigte er sich mit der Rolle einer subjektiven Bewußtseinszeit und psychologisierte damit erstmals den Zeitvollzug. Ausgangspunkt und religiöse Grundlage seiner Überlegungen ist die sogenannte Illuminationstheorie, nach welcher die menschliche Fähigkeit, über relative Einzelerkenntnisse hinaus übergreifende Zusammenhänge zu erfassen und in konkreten Sinneseindrücken allgemeingültige Wahrheiten zu erkennen, das Einwirken Gottes bzw. die Präsenz einer unwandelbaren Kraft voraussetzt. Analog auf die Zeitproblematik übertragen, bedeutet dies, daß hinter einer zerstückelten, relativen Zeiterfahrung aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft das Zeitlose, Ewige als übergeordnetes Faktum steht. Augustinus logische Begründung zielt zunächst darauf ab, die Existenz von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft als objektive Größen abzustreiten: So ist allein die Gegenwart als Zeitebene gar nicht definierbar, da jeder gegenwärtige Zeitpunkt so unendlich schnell von der Zukunft in die Vergangenheit übergeht, daß er sich in diesem Übergang zu keiner faßbaren Dauer ausdehnen kann. Könnte er dies, so müßte jene Ausdehnung aber wiederum in Vergangenheit und Zukunft eingeteilt werden, so daß für die Gegenwart abermals kein Raum bliebe. Die Gegenwart als das Real-Zuständige wäre so höchstens als fortlaufende Schnittlinie zwischen den beiden anderen Ebenen beschreibbar. Doch auch deren Existenz muß verworfen werden, da das Vergangene bereits existiert hat und das Zukünftige noch nicht existiert. Es handelt sich also ausschließlich um Phänomene unseres Bewußtseins. Das Bewußtsein kennt allerdings nur eine kontinuierliche Gegenwärtigkeit bzw. eine „dreidimensionale Gegenwart“.³² So resümiert Augustinus in seinen *Confessiones*: Weder Zukunft noch Vergangenheit sind [...] Es gibt [...] die Gegenwart vom Vergangenen, die Gegenwart vom Gegenwärtigen und die Gegenwart vom Zukünftigen. Denn diese drei sind in der Seele und anderswo sehe ich sie nicht. Die Gegenwart des Vergangenen ist die Erinnerung, die Gegenwart des Gegenwärtigen ist die Anschauung, und die Gegenwart des Zukünftigen ist die Erwartung. (zitiert nach Konold 1986: 40)

Die ständige Gegenwart des erlebten Zeitvollzugs integriert demnach Vergangenheit und Zukunft, was der Idee von der Simultaneität aller Zeitebenen im subjektiven Empfinden entspricht. Dank der illuminierenden Präsenz Gottes wird dort eine getrennte Zeiterfahrung

aufgehoben.³³ Das verwirrend Komplexe und Vielschichtige des realen sukzessiven Zeitverlaufs wird in einer Ganzheit aufgelöst. Auf höherer Abstraktionsebene verweist dies auf die ontologische Grundspannung zwischen der Vielheit und der Einheit des Seins – Einsichten, welche Zimmermann als ästhetische Legitimation für seinen pluralistischen Kompositionsstil dienen. Die Gestaltung eines musikalischen Werks erlaubt nämlich unter solchen Bedingungen eine extreme Vielfalt und Gegensätzlichkeit der Strukturen, da diese ja im aufnehmenden Bewußtseinszeitstrom des Hörers vereinheitlicht werden, womit zugleich die Geschlossenheit eines Werks erkenntnistheoretisch abgesichert ist. In Zimmermanns Terminologie ausgedrückt, heißt dies: Der Pluralismus und das geschlossene System der Kugel lassen sich trotz ihres polaren Gegensatzes miteinander verbinden. Dennoch erspart die vereinheitlichende Zeiterfahrung des Hörers dem Komponisten keineswegs eine einheitsstiftende kompositorische Arbeit. Die Einheit innerhalb der Vielfalt auch kompositorisch herzustellen, darin besteht ein zentrales Anliegen Zimmermanns.³⁴

Innerhalb der *Transzendentalen Ästhetik* seiner *Kritik der reinen Vernunft* hält auch Immanuel Kant (1724-1804) die Zeit für ein ausschließlich subjektgebundenes Phänomen, für eine Form der inneren und äußeren Anschauung, welche durch das simultane oder sukzessive Auftreten von Gefühlen und Gedanken bzw. sinnlichen Reizen entsteht. Im Unterschied zu Augustinus gesteht Kant der Zeit aber auch objektive Gültigkeit zu, zwar nicht als eigenständig Existierendes, aber als empirische Realität innerhalb der menschlichen Wahrnehmung. Das relationale innere Zeitgefüge bleibt bestehen und erfüllt sogar eine wichtige Ordnungsfunktion im konkreten Erkenntnisakt. So mag sich die Unterscheidung zwischen morgen, übermorgen, gestern und heute, die ja Ergebnis einer quantitativ-chronometrischen Messung ist, für manche Schlußfolgerung als relevant erweisen. – Zimmermann, der hingegen einseitig den transzendental-idealen Aspekt hervorhebt und das empirisch-reale Moment der kantschen Lehre außer acht läßt, steht folglich der augustinischen Zeitvorstellung näher.³⁵

Henri Bergson (1859-1941) als einer der Hauptvertreter der sogenannten Lebensphilosophie, welche gegen eine materialistisch-mechanistische Welt- und Wissenschaftsauffassung Stellung bezog und die gesamte Wirklichkeit aus einer metaphysischen Einheit heraus deutete, wandte sich ebenfalls konsequent gegen die rationalistisch-naturwissenschaftliche Zeitbedeutung, während er die subjektive Erlebniszeit als die ‚eigentliche‘ Zeit ansah. Für sie prägte er den Begriff der „reinen Dauer“, den er in *Zeit und Freiheit* (1889) definierte als Form, die die Sukzession unserer Bewußtseinsvorgänge annimmt, wenn unser Ich sich dem Leben überläßt; wenn es sich dessen enthält, zwischen den gegenwärtigen und den vorhergehenden Zuständen eine Scheidung zu vollziehen.“ (zitiert nach Mauser 1986: 14)

Doch allzu oft wird die reine Dauer als das natürliche Zeiterleben vom naturwissenschaftlichen Zeitbegriff überlagert, welcher Zeit in Abhängigkeit von Bewegung im Raum als meßbare Größe behandelt und in Relationen wie das Vorher und Nachher einteilt. Fälschlicherweise werden so Eigenschaften des Raumes auf die Zeit übertragen, wodurch letztere zu einem Verfolgungswahn des reflektierenden Bewußtseins mutiert. Dagegen läßt sich die natürliche Erlebniszeit weder formalisieren noch messen, sondern entspricht eher einem unteilbaren, heterogenen Fließen von Intensitäten ohne geordnetes Nebeneinander. Fast im tiefenpsychologischen Sinne wirkt darin Vergangenes in der Gegenwart fort bzw. verschmelzen Vergangenheit und Gegenwart im Bewußtsein. Die Auflösung der Zeitebenen erfolgt hier nicht – wie bei Augustinus – zugunsten einer Bewußtseins-Zuständlichkeit, sondern eines Bewußtseins-Zeitstroms. – Während Bergson seinen Ansatz eher psychologisch begründet, stellen Augustinus und Zimmermann vielmehr das mystisch-transzendente Element in den Vordergrund.³⁶

Auch bei Edmund Husserl (1859-1938) stellt sich das innere Zeitbewußtsein als heterogener, nicht unterteilbarer Fluß dar, in den die verschiedenen eigenen Erlebnisse integriert werden. Zusätzlich zu den anderen Denkern nimmt Husserl aber die objektiv-reelle Existenz einer chronometrisch meßbaren, in Einzelpunkten ablaufenden Zeit an, welche für die Welt der Dinge gültig ist. Entsprechend seines phänomenologischen Verfahrens, das zu klären

versucht, auf welche Weise sich die Strukturen der Lebenswelt als Phänomene im menschlichen Bewußtsein darstellen, geht es ihm um die Frage, wie sich die objektive Zeit der Dingwelt im kontinuierlichen Erlebnisstrom des menschlichen Zeitbewußtseins konstituiert. Ausgehend von der Gegenwart als der dominanten Zeiterfahrung des inneren Stroms, werden dazu bei Bedarf Vergangenheit und Zukunft als Ausdruck eines chronometrischen Zeitbewußtseins vergegenwärtigt, und zwar in Form von Erinnerung und Erwartung. Betrachtete Augustinus die Gegenwart als flüchtige Schnittstelle zwischen Vergangenheit und Zukunft, geht Husserl von einer Zeitbreite mit Zentrum und Randzone aus, deren Umfang je nach auftretender Erlebnisdichte und –dehnung variiert.

Husserl versöhnt somit das Kontinuierliche eines inneren Erlebnisstroms mit dem Gemessenen der raumabhängigen Zeit, zwei Komponenten, die für Bergson einen unlöslichen Gegensatz darstellen. Diese Integration des Gemessenen in das Kontinuum eines gegenwärtigen Erlebnissfeldes findet zudem eine Parallele in Zimmermanns Kompositionsverfahren, denn die exakten Proportionalisierungen, wie wir ihnen etwa in *Photopsis* begegnen, dienen schließlich der Herstellung eines – wenn auch vielschichtigen – Kontinuums im Zeitgefühl des Hörers.³⁷

Auch Husserls Schüler Heidegger (1889-1976) beschäftigte sich mit dem Thema. Von seinen Überlegungen griff Zimmermann allerdings einen Aspekt auf, der sich gegenläufig zu den eigenen ästhetischen Absichten verhält: Zeitlichkeit als Bedingung des menschlichen Daseins. Die zeitliche Begrenzung des Lebens durch den Tod als der Kern menschlicher Sorge. – Die Zuständigkeit des zimmermannschen Zeitbewußtseins sowie die darin enthaltene Utopie des Ewigen werden relativiert durch die endliche Lebensdauer des Subjekts. Selbst das musikalische Werk, welches die Aufhebung der Zeit inszenieren soll, erliegt der Vergänglichkeit. Sein ästhetisches Anliegen steht also im Widerspruch zur eigenen Wesensverfassung und erweist sich somit als Vision.³⁸

Zimmermanns Fokus richtet sich jedoch auf die Simultaneität der Zeitebenen im musikalischen Bewußtsein und den Versuch, die physikalisch-sukzessive Zeitwahrnehmung zumindest während der Rezeption des Werks aufzuheben.³⁹ In *Intervall und Zeit* beschreibt er das Ziel seiner Musik als Ordnung, die auf besondere Weise Zeitlichkeit zum Bewußtsein bringt und den Menschen so in einen Prozeß des inneren Erlebens von geordneter Zeit hineinbezieht; die auf Grund ihrer Kommunikation mit den Grundformen der menschlichen Erfahrung überhaupt in tiefste Erlebnisbezirke hinabreicht; die den Menschen in seiner ganzen Weisheit erfaßt und ihm, jenseits der [objektiven] Erscheinungsformen der Zeit in ihrem Ablauf in der Musik, die Zeit als umfassende Einheit zum Bewußtsein bringt. (zitiert nach Konold Hrsg. 1986: 39/40)

Die Frage, wie Zimmermann eine solche Ordnung kompositorisch herstellt, steht in engem Zusammenhang mit seinem Konzept des musikalischen Pluralismus und wird Thema der folgenden Kapitel sein.

Pluralistisches Komponieren

Zimmermanns Idee vom musikalischen Pluralismus kennt mehrere Bezugsebenen, welche miteinander zusammenhängen.⁴⁰ In erster Linie ist sie aber Konsequenz aus der beschriebenen Zeitphilosophie, musikalische Veranschaulichung und Umsetzung der „Kugelgestalt der Zeit“.⁴¹ So schreibt Zimmermann in seinem Artikel *Vom Handwerk des Komponisten* (1968): Aus dieser Vorstellung von der Kugelgestalt der Zeit habe ich meine, von mir in Anlehnung an den philosophischen Terminus so genannte pluralistische Kompositionstechnik entwickelt, die der Vielschichtigkeit unserer musikalischen Wirklichkeit Rechnung trägt. (zitiert nach Konold Hrsg. 1986: 70)

Pluralismus findet sich also u.a. in unserer musikalischen Wirklichkeit, nämlich insofern, als Stile verschiedenster kultureller, historischer und sozialer Herkunft koexistieren, und das sogar auf engstem Raum, wenn wir an die Musikszene moderner Metropolen denken.⁴² Demnach sammeln sich auch in den vielen Zeit- und Erlebnisschichten unseres Bewußtseins

bzw. unseres Unbewußten unzählige scheinbar zusammenhangslose musikalische Elemente, die sich aber dort für Bruchteile von Sekunden miteinander verbinden können. Aus dieser Einsicht resultiert Zimmermanns Synthese unterschiedlichster Stilistiken, der Versuch, das traditionell Unvereinbare zu vereinen, nicht zuletzt als Ausdruck der menschlichen Utopie von Zeitlosigkeit und Ewigkeit.⁴³ In einem Komponistenporträt der Zeitschrift *Melos* von 1953 heißt es dementsprechend: Sein Schaffen ist überaus mannigfaltig und gegensätzlich: leidenschaftlich expressiv und harmonisch kühn, streng polyphon und aufgelockert virtuos, scharf formuliert und großzügig rhapsodisch, konzertant und symphonisch... (zitiert nach Konold 1986: 45) - Interessanterweise tut sich hierzu eine Reihe biographischer Parallelen auf. Das Prinzip, Gegensätzliches miteinander zu verbinden, scheint, sich von Zimmermanns Persönlichkeit auf das Schaffen übertragen zu haben. Er bezeichnete sich selbst einmal als eine ‚sehr rheinische Mischung aus Dionysos und Mönch‘, deren unbändigem Lebensgenuß eine pedantische Zeiteinteilung und disziplinierter Fleiß gegenüberstehen. So wie der Klang seiner Werke zwischen Askese und üppigem Rausch, zwischen lyrischer Versenkung und zügellosen Eruptionen schwankt, so war seine Arbeitsweise einerseits von Inspiration und spontaner Lust, andererseits von mikroskopischer Exaktheit und Gründlichkeit geprägt. Der Ausdruck als ästhetische Prämisse wird von theoretisch-wissenschaftlicher Fundierung begleitet. - Das Komponieren erscheint somit auch als Versuch, die eigene innere Gespaltenheit zu beherrschen.⁴⁴ Eine weitere Voraussetzung für Zimmermanns Pluralismus bestand übrigens in der Vielfalt seiner kompositorischen Tätigkeiten, zu denen ihn u.a. finanzielle Engpässe immer wieder trieben. Erst durch sie hatte er sich die erforderlichen stilistischen Kenntnisse überhaupt aneignen können, welche er nun im Zeichen seiner Philosophie nutzbar machte. Aufträge für Film, Bühne, Hörspiel, Konzert, Ballett, Unterhaltung etc. hatten ihn hautnah spüren lassen, daß angesichts der musikalischen Realität eine eindimensionale Vorstellung von Musik im Sinne des traditionellen Stilbegriffs absurd ist.⁴⁵ Diesen lehnte er folglich als Anachronismus ab. Musikalisches Denken manifestierte sich niemals nur in einer Schicht. Und so besteht ein zentraler Vorwurf gegenüber den doktrinären Serialisten, welche umgekehrt Zimmermanns ‚Stilbruch‘ mißbilligten, gerade in jener Eindimensionalität.⁴⁶ Diesen Standpunkt vertrat Zimmermann durchaus nicht von Anbeginn. So führte ihn die Idee des Pluralismus auch zur Öffnung und Erweiterung des eigenen Serialismus, den es von seiner allzu strikten Materialordnung zu befreien galt. Das serielle Prinzip sollte weniger als Selbstzweck dienen als dazu, musikalischen Zusammenhang zu stiften zwischen den vielfältigen pluralistischen Elementen als auch zwischen kompositorischen Einfällen einerseits und den scheinbar inkohärenten Ergebnissen des Zufalls andererseits. Dennoch hatte Zimmermann mit der Aleatorik, wie sie sich Ende der 50er Jahre als Gegenbewegung zum Serialismus etablierte, nicht viel im Sinn. Über den stilistischen Bereich hinaus kann sich Pluralismus auf den simultanen Gebrauch verschiedener medialer Gestaltungsmittel beziehen. Als bestes Beispiel hierfür mag die Oper *Die Soldaten* (1958-1960; 1963/64) gelten, welche zudem als erstes genuines Zeugnis der ideellen Neuorientierung anzusehen ist (- selbst wenn frühere Werke wie *Alagoana*, das Trompeten- oder das Violinkonzert bereits partiell in Richtung Pluralismus deuten.) Vokales und Instrumentales, Sprache und Musik, Bandmontagen ebenso wie Bildnerisches, Film, Ballet und Pantomime sollen im Zeit- und Erlebnisstrom des Rezipienten zur multimedialen Einheit verschmelzen. Seit dem durchdrang das Simultaneitätsprinzip Zimmermanns Werk bis zu seinem Tod. Sein es die Sonate für Cello solo (1960) oder das Ballett *Présence* (1961), die *Dialoge* für zwei Klaviere und Orchester (1960) oder die *Monologe* (1960/64) als ihre Adaption für zwei Klaviere soli, die *Antiphonen* für Viola und 25 Instrumentalisten (1961) oder auch die späten textgebundenen Werke wie das *Requiem für einen jungen Dichter* (1967/69) und die ekklesiastische Aktion *Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne* (1970) – ihnen allen liegt der Gedanke zugrunde, daß die Vielschichtigkeit dessen, was in der Vergangenheit, Gegenwart (und Zukunft) erlebt

und gehört wird bzw. wurde, im subjektiven Zeitbewußtsein zu einem einheitlichen Kontinuum verschmilzt.⁴⁷

Doch wie sieht die kompositorische Realisierung einer solchen Idee aus ? - Sie besteht zum einen in der angedeuteten Verknüpfung von verschiedenen Ausdrucksformen (Stilen, Gattungen, Satztechniken, Medien etc.), die sich sowohl sachlich als auch hinsichtlich ihrer historischen Zuordnung voneinander unterscheiden. Dieses pluralistische Klangmaterial ist in verschiedenen Zeitschichten bzw. -strecken eingearbeitet, welche simultan, also zeitlich parallel zueinander ablaufen. Gesteuert wird die Vielfalt jedoch mittels eines einheitlichen Prinzips, einer seriell bestimmten Keimzelle, denn die exakte Anordnung und Überlagerung der besagten Zeitebenen gehorcht einem Proportionsgefüge, welches wiederum von einer für das Werk oder eine gesamte Werkgruppe verbindlichen Tonhöhenkonstellation bzw. Intervallreihe abgeleitet wurde. Es erfolgt also eine Umfunktionierung von Tonhöhenintervallen zu Zeitintervallen, und zwar indem das Schwingungsverhältnis zwischen Tönen zahlenmäßig auf die Zeitlängenverhältnisse übertragen wird. Die effektive Dauer der Zeitschichten ist dabei streng an diese Proportion(en) gebunden.⁴⁸ Nun wird klar, was Zimmermann meint, wenn er schreibt: ...Denn kraft höchster Organisation der Zeit wird diese selbst überwunden und in eine Ordnung gebracht, die den Anschein des Zeitlosen erhält. (Zimmermann: *Intervall und Zeit*, 1957) Der Eindruck von Zeitlosigkeit soll also nicht durch Formlosigkeit, sondern vielmehr mittels strengster formaler Organisation entstehen. – Auflockerung erfährt dieser konsequente Serialismus u.a. durch die Einbeziehung eines weiteren Verfahrens, dem Zitat. Zitate verschiedenen historischen Ursprungs werden dazu entweder sukzessiv oder simultan in ein Werk eingeflochten, was sich bis zur regelrechten Zitatcollage steigern kann. Dabei geht es weder um einen Verfremdungseffekt, etwa im Sinne einer Parodie, noch um eine Art inhaltlicher Programmatik, vielmehr dienen die Zitate als reelle Vertreter vergangener und gegenwärtiger Musik, als Zeugen aus den verschiedensten Epochen der Musikgeschichte.⁴⁹ Chronologisch-historisch weit auseinander liegende Ereignisse erscheinen somit auf engstem Raum verbunden und demonstrieren die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, wie sie sowohl in der musikalischen Realität als auch im menschlichen Zeitempfinden herrscht.⁵⁰ Ziel ist es, innere Projektionen entstehen zu lassen, einen Zugang zum Spontanen, Traum- und Trancehaften zu schaffen, wie es unter Anwendung rein serieller Methoden nicht gelingt. Erinnerungen, Assoziationen, Gefühle und Gedanken sollen aus den unterschiedlichsten Schichten des musikalischen Bewußtseins hervorgerufen und aktualisiert werden, um sich im gegenwärtigen Zeitbewußtsein zu vermischen. Dem entsprechen Spielanweisungen wie *misterioso*, *quasi irreal*, *unwirklich* oder *traumhaft*. Vor einem solchen Hintergrund sollte man weniger vollständig zitierte und klar faßliche Abschnitte erwarten als verschwommene Fetzen, die schon wieder im Nichts verschwunden sind, während man sich ihrer noch bewußt wird. Damit stellt sich zugleich die Frage nach der Erkennbarkeit, denn ein Zitat kann die ihm zuge dachte Funktion nur dann erfüllen, wenn es vom Hörer als solches identifiziert wird. Zimmermann zog daher allgemein Bekanntes wie Choräle oder popularmusikalische Sequenzen „musikalischen Raritäten“ vor. Daß die Identifizierbarkeit auch von anderen Faktoren abhängt, zeigt an späterer Stelle die Analyse von *Photopsis*. Sucht man nach einer formalen Kategorisierung der verwendeten Zitate, so kann man drei Typen feststellen: Zum einen die Übernahme konkreter Motive bzw. Themen aus der Musikliteratur. Dazu gehören Choräle genauso wie Werke von Bach, Mozart, Beethoven, von Komponisten des 19./20. Jahrhunderts bis hin zu Kollegen wie Henze oder Stockhausen. Auch Selbstzitate aus eigenen Kompositionen nehmen keinen geringen Raum ein. Demgegenüber stehen die literarischen verbal wiedergegebenen Zitate in den *Antiphonen*, dem Requiem und der *ekklesiastischen Aktion*. Überdies finden sich allgemeine rhythmisch-stilistische Anleihen an populäre Tänze, an Boogie-Woogie, Jazz und Blues. Bemerkenswert ist die herausragende Rolle der Choralzitate, welche einerseits auf die Bedeutung des Religiösen in Zimmermanns Schaffen verweisen, im Sinne des zeitlichen Pluralismus aber zugleich eine historisch weit

zurückliegende Ebene evozieren. Darüber hinaus stellen sie ein kompositorisch flexibles Material dar.

Oft wird die Zitat- und Collagetechnik als das typische Merkmal in Zimmermanns Œuvre angeführt, was aber außer acht läßt, daß Zitate – mit Ausnahme der *Musique pour les soupers du roi Ubu* - relativ selten auftreten, d.h. im einzelnen Werk in eher geringer Dichte vorkommen. Zimmermann selbst verwahrte sich gegen eine solche Festlegung und stellte klar, daß Zitate lediglich *ein* mögliches Mittel im Rahmen pluralistischen Komponierens darstellen, auf das, wie im Extremfall des zweiten Cellokonzerts, zugunsten anderer Verfahren auch völlig verzichtet werden kann.⁵¹ Einem solchen, bislang noch nicht vorgestellten Verfahren ist das nun folgende Kapitel gewidmet.

Zum Prinzip der Zeitdehnung

Dieses besondere Element der pluralistischen Kompositionstechnik ist Zimmermanns Spätschaffen zuzuordnen. Der Begriff wurde indes nicht von ihm selbst geprägt, sondern etablierte sich in Publikationen hierüber, allerdings dadurch bedingt, daß Zimmermann seit 1968 die Wirkung eines gedehnten Zeitablaufs hervorhob.⁵² Die Idee der Zeitdehnung zielt selbstverständlich auf das subjektive Zeitempfinden ab. Ziel ist es, mittels Musik den Zeitablauf als gedehnt bzw. verlangsamt zu erleben oder gar den Eindruck einer ständigen Gegenwart, eines Zeitstillstands hervorzurufen.⁵³ Zu der Gruppe von Werken, in deren Zeitgestaltung dieser Gedanke einfließt, zählen *Intercomunicazione per violoncello e pianoforte* (1967), *Photopsis* (1968), *Tratto (II)* (1968) sowie *Stille und Umkehr* (1970). Sie alle sind rein instrumental bzw. elektronisch, also nicht textgebunden. Aus kompositionstechnischer Sicht läßt sich das Prinzip als Simultankonzeption zweier sich zueinander asynchron verhaltenden Zeitverläufe definieren, d.h., zwei Zeitstrecken von unterschiedlicher objektiver Dauer, welche sich jeweils über charakteristische musikalische Ereignisse definieren, werden gegenläufig übereinandergelagert.⁵⁴ Mystifizierende Äußerungen Zimmermanns, wie etwa, daß ein Stück in beide Zeitrichtungen zugleich komponiert sei, von hinten nach vorne und umgekehrt, so daß sich diese im Zeitstillstand aufheben, helfen wenig dabei, konkrete kompositorische Mechanismen zu verstehen. Sie suggerieren, der Komponist könne die physikalische Zeit, an deren Ablauf Musik als „akustische Bewegung“ unwiderruflich gebunden ist, zurückdrehen oder aufheben, und stiften damit eher Verwirrung. Worin nun besagte Gegenläufigkeit besteht, wird im Zuge der Analyse von *Photopsis* deutlicher werden. Feststeht, daß sie sich ohnehin der Wahrnehmung des Hörers entzieht.⁵⁵ Entscheidend für die zeitliche Strukturierung eines Werks sind übergeordnete Proportionen, welche sowohl die Länge der Zeitstrecken, die Häufigkeit ihrer Einsätze, das Verhältnis ihrer Längen untereinander, als auch die Längenverhältnisse ganzer Formteile bestimmen. Abgeleitet werden sie aus Tonhöhenintervallen, denn schließlich ging es Zimmermann auch um eine neue Verknüpfung von Intervall und Zeit. Bei dieser Projizierung von Tonhöhenintervallen in die Zeitebene stützt er sich nicht auf viele Proportionen, wie maximal mit der Allintervallreihe gegeben, sondern auf einzelne,⁵⁶ welche dann die „ständig gegenwärtige allumfassende musikalische Grundstruktur“ (*I.u.Z.*) eines Werks verkörpern. Seine Vorliebe für den Tritonus (1,4-Relation) begründet er im Kommentar zu *Tratto (II)* damit, daß es sich um das uncharakteristischste Intervall überhaupt handle. Es stelle die genaue akustische Mitte der Oktave dar und ergäbe bei sechsfacher Aneinanderreihung auf einer jeweils anderen Tonhöhe das chromatische Total.⁵⁶ Die intendierten Zeitrelationen ergeben sich allerdings nur, wenn sich die einzelnen Partikel, d.h. die Zeitstrecken samt ihrer spezifischen Bestandteile, periodisch wiederholen. Neben Klangphasen können die Zeitstrecken übrigens genauso ihnen

voran- oder nachgestellte Pausen umfassen, welche in Längenberechnungen einbezogen werden müssen.⁵⁷

Fraglich bleibt jedoch, ob mittels derart abstrakter seriell anmutender Konstruktionsprinzipien wirklich ein Zugriff auf das subjektive Zeitgefühl des Hörers möglich ist und wenn ja, auf welche Weise Kompositionstechnik und Hörpsychologie genau zusammenwirken. Geht man von der Annahme aus, daß unterschiedlich empfundene Zeitverläufe auf einer wechselnden Dichte musikalischer Ereignisse beruhen, so vollzöge sich das Zeitdehnungsprinzip auf zwei Ebenen: Einerseits innerhalb eines Abschnitts mit gleichbleibenden Längen und Längenverhältnissen der beiden Zeitstrecken. Durch die unterschiedlichen Längen der beiden überlagerten Zeitstrecken verändert sich nämlich ständig der Abstand zwischen den herausstechenden Ereignissen, welche die Strecken jeweils musikalisch markieren, und damit die Ereignisdichte. Der Zeitverlauf würde demnach bei geringerer Dichte als gedehnt, bei höherer als kontrahiert erlebt werden^o – oder umgekehrt? Dafür spräche nämlich die hörpsychologische Gegebenheit, daß gerade eine Überfülle von nicht mehr differenzierbaren Impulsen als Stillstand empfunden wird,⁵⁸ während der Hörer, laut Zimmermann, besonders langgezogene, ereignisärmere Abschnitte im Unbewußten zeitlich kontrahiert.⁵⁹ Nichtsdestotrotz würden Zeitdehnung bzw. –kontraktion als relative Größen aus dem Verhältnis einander ablösender Dichtegrade resultieren. Dasselbe würde auf nächst höherer Ebene dann auch für das Verhältnis zwischen unterschiedlichen Abschnitten mit voneinander abweichenden Proportionsbeträgen der Zeitstrecken gelten.^o Ob die beabsichtigten Wirkungen tatsächlich erzielt werden, muß in letzter Instanz vermutlich jeder für sich selbst entscheiden. Nicht zu leugnen sind indes die Eindrücke des Fließens und Gleitens sowie einer großräumigen Weite, welche Zimmermanns letzte Werke prägen und mit denen er auch einer durch Weben geschaffenen Atomisierung des musikalischen Geschehens entgegenwirken wollte.⁶⁰

Photopsis: Analyse zur Konkretion des Prinzips der Zeitdehnung und der Zitattechnik

Photopsis – Zimmermann komponierte dieses als „Prélude für großes Orchester“ bezeichnete Werk 1968 für die Stadt-Sparkasse Gelsenkirchen anlässlich ihres 100-jährigen Bestehens. Die Uraufführung fand am 14.2.1969 mit dem Städtischen Orchester Gelsenkirchen unter der Leitung von Ljubomir Romansky statt. Inspiriert wurde *Photopsis* – das Wort entstammt dem Griechischen und bedeutet ‚Lichteinfall‘ – durch den Maler Yves Klein (1928-1962) und seine einfarbig blau gestalteten Wandflächen im Gelsenkirchener Stadttheater. Klein, der ebenfalls eine Affinität zu mystischem Gedankengut hatte, strebte nach einer Entmaterialisierung von Kunst. Monochrome Farbflächen bilden einen wesentlichen Bestandteil seines Schaffens. Zimmermann nutzt dagegen die orchestrale Klangfarbe zur synästhetischen Transformation jener visuellen Reizen in auditive Signale. Die vielfältigen Möglichkeiten eines großen Orchesters dienen ihm, um extreme klangliche und dynamische Kontraste zu erzielen. So wie der Einfallswinkel des Lichts verschiedenste Reflexionen auf einer Farbfläche hervorruft, so vielfältig erweisen sich die Klangfarbenschattierungen in *Photopsis*. Beginnend mit zart-trüben Klängen, endet das Stück in grellsten Farberuptionen. Es scheint zudem bedeutsam, daß Zimmermann Zusammenhänge sah zwischen den Prinzipien der Zeitdehnung und jenen ‚monochromer‘ Klangfarbenflächen.⁶¹ Auch wenn sich die nachfolgende Analyse eher auf den formalen Aspekt der Zeitdehnung bezieht, darf daher die ‚dehnende‘ Wirkung der zahlreichen statischen Klangflächen nicht unerwähnt bleiben. Wie in *Intercomunicazione, Tratto (II)* als auch *Stille und Umkehr* treten dabei Zwölftonakkorde auf, welche hier in Form langgezogener Liegetöne dichteste Klangflächen und damit ein Gefühl der Zuständlichkeit erzeugen. Sie

ergeben sich u.a. aus der Verzahnung der beiden Ganztonleitern, so z.B. in den Takten 193-257 sowie ab Takt 505 jeweils in den Streichern. Besonders bei letzterer Stelle entstehen in der Mittellage regelrechte Halbtoncluster. Ebenso anzutreffen sind „Schwarz-Weiß-Auftragungen“: Ab Takt 505 decken beispielsweise die Klarinetten den Tonvorrat von Ges-Dur ab, die übrigen Holzbläser den von C-Dur. Eine weitere Querverbindung zwischen *Photoptosis* und den anderen drei Werken besteht schließlich in der Verwendung von Vierteltönen.⁶²

Der Analyse soll folgende formale Aufteilung zugrunde gelegt werden, welche sich im weiteren Verlauf selbst erklären wird:

A (1)	Takt 1-192	(=192)
A (2)	Takt 193-264	(=72)
A (3)	Takt 265-360	(=96)
B (Collage)	Takt 361-504	(=144)
C (1)	Takt 505-624	(=120)
C (2)	Takt 625-728	(=104 mit Coda / =86 ohne Coda)

Bei einem ¼-Takt und einem Tempo von 60 Vierteln pro Minute – ein Takt vergeht folglich während einer Sekunde - beträgt die Spieldauer knapp 13 Minuten.

A(1): Die beiden Strecken, welche hier das Zeitdehnungsprinzip konstituieren, haben eine Länge von 17,5 (Strecke a) sowie 24 (Strecke b) Takten. Das Verhältnis beider Längen entspricht gerundet der Proportion des Tritonus: $24:17,5=1,37$. Innerhalb dieses Formteils erklingt die kürzere Strecke (a) 11 Mal, die längere Strecke (b) 8 Mal, wobei das Verhältnis dieser Häufigkeiten wiederum gerundet dem des Tritonus entspricht: $11:8=1,38$. Beide Strecken untergliedern sich jeweils in einen 3-taktigen „Streckenkopf“ und in eine „Fortsetzung“, die einmal 14,5 (a) und einmal 21 (b) Takte umfaßt. Der Kopf wird jeweils durch ein auffälliges musikalisches Ereignis repräsentiert, seine Fortsetzung durch einen oder mehrere Liegetöne, so daß man von insgesamt zwei zusammengesetzten Klangelementen sprechen kann, die durch einen figurierten Bewegungsimpuls ausgelöst werden und dann in einen ‚stehenden‘ Klang münden⁶³, bzw. von der Überlagerung zweier unterschiedlich gefärbter statischer Klangflächen, die jeweils durch kurze instrumentale Aktionen eingeleitet werden.⁶⁴ Die Einsätze beider Streckenglieder werden zusätzlich instrumental akzentuiert. Akustisch kennzeichnen sich Kopf und Fortsetzung durch ihre spezifische Instrumentation und die Art der von den Instrumenten ausgeführten Aktionen:

Bei Strecke a sind es die Bläser, welche den Kopf gestalten (1.-4. Mal: Flöte, 5.-8. Mal: Flöte und Klarinette, 9. Mal: Posaune, 10./11. Mal: fast alle Holzbläser). Unter Gebrauch von Doppel-/Tripel- und Flatterzunge entsteht der Eindruck einer unbestimmten Fluktuation. Jeder Einsatz wird durch Harfe bzw. (ab T. 71) Celesta sowie Pauken und Gongs akzentuiert. Die Fortsetzung bis zum nächsten Kopf erfolgt durch Liegetöne abwechselnd in Viola und Violoncello, welche während der ersten 7 Takte durch mindestens ein Blasinstrument verstärkt werden. Die Liegetöne, deren Einsätze etliche Male mittels Horn oder Posaune akzentuiert werden, ändern ihre Frequenz innerhalb einer Strecke nicht.

Die Köpfe von Strecke b sind folgendermaßen instrumentiert: Violinen I und II, Harfe, Flöte sowie Viola und Violoncello im Wechsel für die Durchläufe 1-4; beim 5. Mal kommt das Celesta hinzu. Den 6. Kopf führen Trompete, Celesta und Harfe aus, während der 7. so besetzt ist wie die Köpfe 1-4 zuzüglich Celesta und Piccolo-Flöte. Beim 8. Mal erklingen drei Tomtoms, kleine Trommel und Rührtrommel. Das Gefühl von Fluktuation bewirken hier zusätzlich die glissandoartigen Aufgänge der Harfe und die Tremoli der Streicher. Jeder Kopfeinsatz erfährt eine Hervorhebung durch großes Tamtam und große Trommel. Beim 2.-5. Durchlauf führen die Kontrabässe die anschließenden Liegetöne zusammen mit der Violine

aus, beim 1. sowie 6.-8. Mal mit dem Violoncello, während der ersten 7 Takte immer durch BläserTöne verstärkt. Akzentuiert werden ihre Einsätze teilweise mit Hilfe der Harfe oder auch der Bläser.

Den Liegetönen in *Photopsis* kommt eine ähnliche Funktion zu wie den Pausen in *Intercomunicazione* und *Tratto (II)*: Beide ergänzen das eigentliche Klangereignis zur vollständigen Zeitstrecke. Dabei sind die Pausen in *Intercomunicazione* und *Tratto (II)* kürzer als die Klangphasen, während hier die Köpfe, welche in ihrem zeitlichem Umfang eher den Pausen gleichen, kürzer sind als die Liegetöne.

Beide Zeitstrecken, a und b, erklingen jeweils während des gesamten Formteils, überlagern sich also, wodurch es aufgrund ihrer unterschiedlichen Längen – wie beschrieben – zu wechselnden Impulsdichten kommt. Dies ist außerdem auf die erwähnte Gegenläufigkeit zurückzuführen, welche darin besteht, daß Strecke b mit dem 21-taktigen Liegeton beginnt und mit dem 3-taktigen Kopf endet, während Strecke a mit letzterem beginnt und mit ihrem 14,5-taktigen Liegeton endet. Rückwärts gelesen, beginnt Strecke b demnach mit dem Kopf. Zweifellos läßt sich diese Art der Gegenläufigkeit nur graphisch-visuell nachvollziehen, da wohl niemand auf die Idee käme, etwas bereits Erklungenes als nachzeitig zu etwas aufzufassen, das erst noch erklingen wird.

Eine 1½-taktige Überleitung in den Holzbläsern und Trompeten führt schließlich zu Formteil **A(2)**: Das grundsätzliche Gestaltungsprinzip besteht auch hier in der Überlagerung zweier Klanggruppierungen, die sich sowohl in ihrer Instrumentierung als auch in ihrer Länge und Anordnung voneinander unterscheiden. Die Streckenköpfe umfassen in beiden Fällen zwei Takte. Während bei der kürzeren 7-taktigen Strecke (a) 5 Takte auf den Liegeton entfallen, sind es bei der längeren 10-taktigen (b) ca. 8 Takte. Was ihre Gegenläufigkeit anbelangt, so ist es Strecke b, die mit dem Kopf beginnt und dem Liegeton endet, wogegen Strecke a ‚rückwärts‘ verläuft. Bei einem Umfang von 72 Takten ergibt sich ein 10-maliges Auftreten von Strecke a und ein 7-maliges Einsetzen der Strecke b. Beim 10. Mal entfällt jedoch der Kopf von Strecke a zugunsten einer 1½-taktigen Überleitung zu Formteil A(3). Sowohl auf der Ebene der Streckenlängen als auch auf jener der Einsatzhäufigkeiten herrscht somit das Verhältnis 10:7 (=1,43), welches gerundet erneut der Tritonusproportion entspricht. Die objektiven Zeitstrukturen werden gegenüber A(1) also deutlich kontrahiert, was wiederum eine Erhöhung der Impulsdichte zur Folge hat. - Im Gegensatz zu A(1) bleiben die Einsätze der Streckenglieder unakzentuiert. Da sich die Instrumentalkombinationen ebenfalls als weniger komplex erweisen, soll auf eine detaillierte diesbezügliche Beschreibung verzichtet werden.

A(3): Auch dieser Formteil basiert auf demselben Grundsatz: Strecke a umfaßt hier 8-9 Takte, beginnt mit dem Liegeton und erklingt insgesamt 11 Mal, während Strecke b aus 12 Takten besteht, mit dem Kopf beginnt und 8 Mal zu hören ist. Der Tritonus findet sich im Verhältnis der Häufigkeiten wieder: 11:8=1,38. Auffällig ist zudem, daß die Verhältnisse zwischen den Längen von A(3) und denen von A(1) ganz der Proportion 1:2 gehorchen:

	A(1)	A(3)
Gesamtlänge	192 T. :	96 T.
Kürzere Strecke	17,5 T. :	8/9 T.
Längere Strecke	24 T. :	12 T.

So erscheinen – auf arithmetischer Ebene - die weit gedehnten Abläufe von A(1) in A(3) um das Doppelte beschleunigt bzw. kontrahiert, während gegenüber A(2) in diesem Sinne eine leichte Dehnung vorliegt. Dennoch erhöht sich in A(3)

insgesamt die Impulsdichte auch im Vergleich zu A(2), und ein Eindruck wachsender Spannung entsteht. Dies liegt einerseits an der dynamischen Vorgabe *con tutta la forza* und dem verstärkten Hinzutreten der Blechbläser, andererseits daran, daß Strecke b, genau genommen, nicht nur einen, sondern zwei Köpfe von jeweils drei Takten beinhaltet. Der Liegeton im Anschluß an den ersten Kopf, welcher in Form von skalenmäßigen Bewegungen bzw. gebrochenen Akkorden sowie Trillern in den Holzbläsern erscheint, wird nämlich nach vier Takten unterbrochen von einem weiterem Trillerblock der Holzbläser sowie einigen

ausgehaltenen Tönen in den tiefen Lagen von Fagott und Kontrafagott, was ein zusätzliches periodisch wiederkehrendes Ereignis darstellt. Jedem dieser beiden Köpfe ist ein eigener Liegeton zugeordnet, der sich in Instrumentation und Frequenz vom anderen unterscheidet und den Zwischenraum bis zum jeweils anderen Kopf ausfüllt. Strecke b untergliedert sich also folgendermaßen: Kopf 1 (3 T.) --- Liegeton 1 (4 T.) ---- Kopf 2 (3 T.) --- Liegeton 2 (2 T.) --

	7 T.		5 T.	
--	------	--	------	--

Es fällt auf, daß selbst das Längenverhältnis dieser untergeordneten Zeitstrecken vom Tritonus bestimmt ist: $7:5=1,4$. Doch auch für die Tonhöhenorganisation spielt er eine Rolle, und zwar als immer wieder auftretendes Intervall zwischen den sich überlagernden Liegetönen der Strecken a und b.

B (Collageteil): „Das Werk benützt die Form des Prélude als historische Form von ‚Festspielmusik‘, die durch einen flüchtigen Collageteil, in der Mitte des Werkes etwa, imaginiert wird.“ (zitiert nach Konold 1986: 218) – Wie diesem Ausschnitt aus Zimmermanns Einführungstext zu entnehmen, ist der Mittelteil von *Photopsis* durch einen anderen Aspekt der pluralistischen Kompositionsweise geprägt, den Zitaten, welche im vorliegenden Fall als Collage angelegt sind. Eine besondere Rolle spielt dabei der Choral *Veni creator spiritus*, ein liturgischer Hymnus, den Zimmermann in der verbreiteten Gesangbuchfassung aufgreift. Im Gegensatz zu den übrigen Zitaten durchzieht er den gesamten Formteil B, ist ihm sozusagen zugrunde gelegt, was die Bedeutung des Religiösen in Zimmermanns Schaffen erneut belegt. Zugleich kommt durch den Choral das Prinzip der Zeitdehnung auch in Teil B zum Tragen, und zwar in der Orgelstimme, in welcher rechte und linke Hand ab Takt 365 abwechselnd seine Töne wiedergeben, zunächst die der ersten Choralzeile, dann die der zweiten. Letztere wird jedoch in Teil B nur begonnen, in Teil C aber fortgesetzt und zuende geführt (T. 561). Die zwei Zeitstrecken werden durch die beiden Hände der Orgelstimme repräsentiert und umgesetzt, wobei es diesmal zu einem noch höheren, geradezu extremen Dehnungsgrad kommt. So hält die linke Hand jeden zu spielenden Ton 18 Takte lang aus (Ausnahme: erster Choralton mit 14 Takten), immer gefolgt von einer 6-taktigen Pause; die rechte Hand 27,5 Takte, ebenfalls mit 6-taktiger Pause im Anschluß. Die Gesamtlängen der sich überlagernden Zeitstrecken stehen gerundet abermals im Verhältnis 1,4 zueinander: $33,5:24=1,396$. Beginnend in Takt 365, wiederholt sich die kürzere Strecke 8 Mal, bevor sie nach einer 6-taktigen Pause in Takt 552 endet. Im Sinne der gegenläufigen Anordnung beginnt die längere Strecke mit der Pause (T. 561) und endet nach 6-maliger Wiederholung in Takt 561 auf dem letzten Choralton. Angesichts einer derartigen Dehnung läßt sich die Chormelodie ohne vorausgehende Analyse wohl kaum erkennen. Ähnliches gilt für die Form, in der die Streicher den Choral darstellen. Ab Takt 434 erklingt simultan das gesamte Tonmaterial der ersten Choralzeile: f₁ und a₁ in den geteilten Celli, g₁ in der ersten Hälfte der ersten Violine, c² und d² in den geteilten zweiten Violinen. Von Takt 365 an werden diese Töne sukzessiv übereinandergeschichtet, bis sie ab der genannten Stelle als pentatonischer Akkord auf f in Form von Liegetönen erklingen, sogar bis in Teil C hinein, dort allerdings von Oboen und Fagotten übernommen. Auch dieses Vorgehen ist dem Zeitdehnungsprinzip zuzuordnen, da die Töne in mehreren Schichten simultan übereinandergelagert werden. Davon unabhängig, erscheint der Choral auch im normalen sukzessiven Ablauf, jedoch nur in Fragmenten kürzerer Dauer: Ab Takt 403 intonieren die Blechbläser, von B₁ beginnend, zunächst die erste Choralzeile, wobei die Tondauern jeweils 6 Takte betragen. Nach einer wiederum 6-taktigen Zwischenpause erklingt die zweite Choralzeile, deren Töne sowohl 3 als auch 6 Takte lang ausgehalten werden. Auch die Holzbläser nehmen sich der ersten Choralzeile an, und zwar ab Takt 411 in Gestalt einer großangelegten Mixtur, bei der die Melodie taktweise fortschreitet (Ausnahmen: erster Ton mit 4 und letzter Ton mit 2 Takten). Vergleichbar einem Quart-Quint-Organum als frühester Form mittelalterlicher Mehrstimmigkeit, ergeben sich auf vertikaler Ebene zwischen den Bläsern Quarten und Quinten. Zimmermanns pluralistischer Zeitauffassung und Kompositionstechnik

entsprechend, wird der Choral somit in verschiedene (musik)historische Zusammenhänge gebracht – dies freilich auch durch seine simultane Montage mit Zitaten aus anderen Jahrhunderten. Choralfragmente erklingen darüber hinaus ab Takt 422 in den Trompeten oder ab Takt 439 in der Kontrabaßposaune.

Die übrigen Zitate von anderen Komponisten sollen im folgenden zur Übersicht aufgelistet werden:

Beethoven (Sinfonie Nr.9):	T. 361-367 (Holzbläser + Hörner/Trompeten), 394-397 (Oboe + Violine 2/Viola)
Skriabin (<i>Le poème de l'Extase</i>):	T. 368-378 (Holzbläser), 387-393 (Solovioline), 395-398 (Holzbläser)
Wagner (Vorspiel zu <i>Parsifal</i>):	T. 403-423, 435-450 (Streicher)
J. S. Bach (Brandenburgisches Konzert Nr.1):	T. 427-434 (Holzbläser)
Tschaikowsky (<i>Tanz der Zuckerfee</i> aus der Nußknacker-Suite):	T. 428-433 (Celesta)

Hinzu kommen die Eigenzitate aus *Intercomunicazione*: T. 379-384 (Harfe/Klavier), 403-408 (Klavier), 451-456 (Piccolo-/Flöten), 461-467 (Klavier), 475-480 (Holzbläser + Harfe), 495-500 (Piccolo-/Flöten). Es fällt auf, daß diese Eigenzitate je 6 Takte umfassen und immer genau während einer der 6-taktigen Pausen in den Orgelstimmen bzw. -zeitstrecken erklingen.

Über einen Vergleich der Taktzahlen läßt sich ohne weiteres feststellen, an welchen Stellen sich Zitate simultan überlagern und wo nicht. Dies führt schnell zur Frage der Identifizierbarkeit, welche trotz der Auswahl überwiegend allgemein bekannter Zitatstellen insgesamt abnimmt. Zu Beginn der Montage liegt eine relativ geringe Zitatdichte und damit gute Erkennbarkeit vor. So sticht das erste Beethoven-Zitat deutlich hervor, genauso wie sich das anschließende Skriabin-Zitat trotz des Pianissimo noch klar abhebt. Gleiches trifft auf die ersten beiden Zitate aus *Intercomunicazione* zu. Mit der Überlagerung des zweiten Beethoven- und des dritten Skriabin-Zitats läßt die Identifizierbarkeit jedoch allmählich nach, was sowohl an der Simultaneität der Zitate liegt, als auch an ihrer geringeren Prägnanz (z.B. Wagner) und ihrer zurückhaltenden Dynamik (z.B. Tschaikowsky). Doch gerade diese Schemenhaftigkeit und „Flüchtigkeit“ genügen dem Anspruch, einen Zugang zum Assoziativen bzw. Traum- und Trancehaften des Bewußtseins zu gewinnen, dessen Inhalte sich ja ebenfalls überlagern und ineinander übergehen, anstatt sich klar voneinander abzugrenzen. Von Takt 451 an nimmt die Dichte der Collage wieder ab, es erklingen nur noch Eigenzitate sowie die Choraltöne in den Orgelstimmen, bis mit Takt 490, nachdem die Blechbläser ihr Choralzitat beendet haben, eine Phase der Ruhe und dynamischen Verhaltenheit einsetzt, in die sich auch das letzte Zitat (*Intercomunicazione*) von Teil B einfügt.

C(1+2): Der Unterteilung des letzten Formteils in C(1)(T.505-624) und C(2)(T.625-728) liegt die Tatsache zugrunde, daß das in C(1) ununterbrochene Spiel der Streicher und Holzbläser in C(2) jeweils periodisch unterbrochen wird. Zudem erfährt die Gestaltung des Streicherparts, der bis Takt 625 ausschließlich Liegetöne vorsieht, ab dort erstmals eine Veränderung, welche ab Takt 634 auch die Holzbläser nachvollziehen. Von derselben Stelle an tritt außerdem das Prinzip der Überlagerung von Zeitstrecken erneut hervor, erkennbar an der Anordnung der Klangphasen und Pausen in den Holzbläser- und Streicherstimmen. Danach beginnen die Streicher in Takt 625 mit einer 18-taktigen Klangstrecke, an die sich eine 6-taktige Pause anschließt. Diese Zeitstrecke von insgesamt 24 Takten wiederholt sich bis zur Coda (T.721) noch 3 Mal, wobei sich die Reihenfolge von Klangphase und Pause beim letzten Mal umkehrt. Die Holzbläser hingegen setzen in Takt 629 mit einer 5,5 Takte langen Pause ein, auf die dann eine 27,5-taktige Klangphase folgt. Dieser Ablauf wiederholt sich vor dem Schluß noch ein weiteres Mal, bei dem die Pause aber 6 Takte umfaßt. Geht man bei dieser Strecke von einer durchschnittlichen Gesamtlänge von 33,5 Takten aus, so ergibt sich das bereits in Teil B

(Orgelstimmen) festgestellte Längenverhältnis ($33,5:24=1,396$), welches mindestens bis zur Coda gilt. Eine genauere Analyse zeigt, daß diese Proportion auch C(1) bestimmt, allerdings weniger offensichtlich, da die beteiligten Längenabschnitte von 6, 18 und 27,5 Takten instrumentatorisch nicht einheitlich, sondern variabel ausgefüllt werden. So fügen sich vor allem die 6-taktigen Zitate aus *Intercomunicazione*, übrigens die einzigen in Teil C vorkommenden Zitate, in die 6-taktigen Abschnitte der beiden Zeitstrecken ein. Analog verhält es sich mit einem 18-taktigen, vom Glockenspiel ausgeführten Selbstzitat (T. 577-594). Auch die Fortführung des Chorals in den beiden Orgelstimmen geschieht in Übereinstimmung mit der genannten Längeneinteilung. Darüber hinaus finden sich in verschiedenen Instrumentalstimmen auch unabhängige Ereignisse, deren Längen sich dem Zeitgefüge entweder ganz, teilweise oder gar nicht unterordnen. Diesbezügliche Einschränkungen gelten ebenso für das ein oder andere Selbstzitat. – Obwohl nicht durchgehend mit hundertprozentiger Konsequenz, so dominiert die Proportion $33,5:24$ dennoch die Formteile B und C (mindestens bis zur Coda) und damit knapp die Hälfte der Gesamtdauer des Werks (=342 T.). Demzufolge realisiert sich die längere Strecke (33,5 T.) insgesamt 10 Mal, die kürzere (24 T.) 14 Mal, womit die Proportion des Tritonus noch einmal als grundlegend bestätigt wird: $14:10=1,4$.

Was die Gestaltung von Klangfarbe und Dynamik anbelangt, so läßt sich in Teil C eine kontinuierliche Steigerung verzeichnen, die nicht zuletzt auf die verstärkte Hinzunahme von Blechbläsern, Orgel und Schlagzeug zum Grundklang der clusterartigen Streicher- und Holzbläserfigurationen zurückgeht. So ergibt sich trotz des hohen Dehnungsgrades der Zeitstrecken eine zunehmende Impulsdichte, welche am Ende in eine derartige Fülle von nicht mehr differenzierbaren Bewegungsinformationen mündet, daß der Eindruck des (zeitlichen) Stillstands entstehen kann.

Als aufschlußreich erweist sich außerdem ein näherer Vergleich der Eigenzitate in *Photoptosis* mit den entsprechenden Originalstellen in *Intercomunicazione*. Über die rein inhaltliche Ebene der Entlehnungen hinaus zeigt sich dabei eine enge formale Verwandtschaft. So übertrug Zimmermann beispielsweise Stellen aus dem Klavierpart von *Intercomunicazione*, indem er ihre Dauer konsequent auf das Doppelte streckte bzw. das halbe Tempo wählte, so daß ein umgerechnet 3-taktiges Segment aus dem Kammermusikwerk – dort liegt eine Zeitstreckennotation vor – im Orchesterprélude 6 Takte umfaßt. Weiterhin fällt auf, daß die Anzahl von Takten, welche dem ausgewählten Segment im Original vorausgehen, genau der Hälfte an Takten entspricht, die dem entsprechenden Zitat in *Photoptosis* vorausgehen. So beginnt z.B. ein Segment in *Intercomunicazione* in Takt 238, das entsprechende Zitat in Takt 475. Im Original gehen dem Segment also 237 Takte voraus, in *Photoptosis* sind es mit 474 Takten genau doppelt so viele. Dieses Prinzip gilt für fast alle Eigenzitate. Zu den formalen Verknüpfungen beider Werke gehört ebenso, daß sämtliche Proportionen in *Photoptosis*, die in den Verhältnissen der Streckenlängen oder der Anzahl ihrer Einsätze zutage treten, *Intercomunicazione* entlehnt sind, nur mit dem Unterschied, daß ihre Beträge dort jeweils halb so groß sind.

Es wird somit deutlich, daß die Verbindungen zwischen den Kompositionen nicht nur ideeller Natur sind, sondern weit in die Konstruktionsebene hineinreichen.⁶⁵

Quellennachweise

-
- ¹ Konold 1986: 25/36
 - ² Niemöller 1989: 16
 - ³ Konold 1986: 26
 - ⁴ Niemöller 1989: 9-10/16
 - ⁵ Konold 1986: 36/37
 - ⁶ Ebenda, 37/38
 - ⁷ Ebenda, 16
 - ⁸ Ebenda, 45
 - ⁹ Kühn 1978: 24/25
 - ¹⁰ Konold 1986: 45/47
 - ¹¹ Kühn 1978: 24/25
 - ¹² Konold 1986: 28
 - ¹³ Ebenda, 16
 - ¹⁴ Ebenda, 36
 - ¹⁵ Imhoff 1976: 69
 - ¹⁶ Konold 1986: 19/20
 - ¹⁷ Ebenda, 47-49
 - ¹⁸ Ebenda, 49/50
 - ¹⁹ Kühn 1978: 39-44
 - ²⁰ Konold 1986: 28-30
 - ²¹ Ebenda, 14
 - ²² Kühn 1978: 39-44
 - ²³ Konold 1986: 30-32
 - ²⁴ Imhoff 1976: 68/69
 - ²⁵ Konold 1986: 30-32
 - ²⁶ Imhoff 1976: 68/69
 - ²⁷ Konold 1986: 32
 - ²⁸ Mauser 1986: 9
 - ²⁹ Konold 1986: 39
 - ³⁰ Riethmüller 1989: 121
 - ³¹ Konold 1986: 39-41
 - ³² Mauser 1986: 10-12
 - ³³ Ebenda, 10-12
 - ³⁴ Ebenda, 18
 - ³⁵ Ebenda, 12/13
 - ³⁶ Ebenda, 14/15
 - ³⁷ Ebenda, 15-17
 - ³⁸ Ebenda, 19
 - ³⁹ Konold 1986: 39-41
 - ⁴⁰ Kühn 1978: 90
 - ⁴¹ Konold 1986: 39-41
 - ⁴² Kühn 1978: 90-93
 - ⁴³ Konold 1986: 39-41
 - ⁴⁴ Kühn 1978: 21-23
 - ⁴⁵ Ebenda, 29
 - ⁴⁶ Ebenda, 90-93
 - ⁴⁷ Konold 1986: 32-34
 - ⁴⁸ Riethmüller 1989: 125
 - ⁴⁹ Konold 1986: 32-34
 - ⁵⁰ Riethmüller 1989: 125
 - ⁵¹ Kühn 1978: 94-103
 - ⁵² Brockmann 1986: 29-33
 - ⁵³ Kühn 1978: 114-116
 - ⁵⁴ Brockmann 1986: 20-27
 - ⁵⁵ Ebenda, 29-33
 - ⁵⁶ Ebenda, 20-27
 - ⁵⁷ Ebenda, 29-33
 - ⁵⁸ Konold 1986: 221
 - ⁵⁹ Brockmann 1986: 29

- ⁶⁰ Ebenda, 29-33
- ⁶¹ Ebenda, 56/57
- ⁶² Ebenda, 25-27
- ⁶³ Konold 1986: 218
- ⁶⁴ Kühn 1978: 115
- ⁶⁵ Brockmann 1986: 34-56

Das Symbol ° kennzeichnet das Ende von gedanklichen Abschnitten, in denen kein fremdes Wissen verwendet wurde.

Bibliographie

- Brockmann, Irmgard (1986): *Das Prinzip der Zeitdehnung in ‚Tratto‘, ‚Intercomunicazione‘, ‚Photoptosis‘ und ‚Stille und Umkehr‘*. In: H. Beyer und S. Mauser (Hrsg.): *Zeitphilosophie und Klanggestalt – Untersuchungen zum Werk Bernd Alois Zimmermanns*. Mainz: Schott, 20-69.
- Imhoff, Andreas von (1976): *Untersuchungen zum Klavierwerk Bernd Alois Zimmermanns (1918-1970)*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
- Konold, Wulf (1986): *Bernd Alois Zimmermann – Der Komponist und sein Werk*. Köln: DuMont.
- Konold, Wulf (Hrsg.) (1986): *Bernd Alois Zimmermann – Dokumente und Interpretationen*. Köln: Wienand Verlag.
- Kühn, Clemens (1978): *Die Orchesterwerke Bernd Alois Zimmermanns*. Schriftenreihe zur Musik. Band 12. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner.
- Mauser, Siegfried (1986): *Die erkenntnistheoretischen Grundlagen der Zimmermann'schen Zeitphilosophie*. In: H. Beyer und S. Mauser (Hrsg.): *Zeitphilosophie und Klanggestalt – Untersuchungen zum Werk Bernd Alois Zimmermanns*. Mainz: Schott, 9-19.
- Niemöller, Klaus Wolfgang (1989): *Religiosität im Schaffen von Bernd Alois Zimmermann*. In: Niemöller, K.W. und Konold, W. (Hrsg.): *Zwischen den Generationen. Bericht über das Bernd-Alois-Zimmermann-Symposium, Köln 1987*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 7-24.
- Riethmüller, Albrecht (1989): *Bernd Alois Zimmermanns Zeitsphäre*. In: Niemöller, K.W. und Konold, W. (Hrsg.): *Zwischen den Generationen. Bericht über Generationen. Bericht über das Bernd-Alois-Zimmermann-Symposium, Köln 1987*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 121-136.
- Zimmermann, Bernd Alois (1970): *Photoptosis. Prélude für großes Orchester*. Studien-Partitur. Mainz: Schott.

BEI GRIN MACHT SICH IHR WISSEN BEZAHLT



- Wir veröffentlichen Ihre Hausarbeit, Bachelor- und Masterarbeit
- Ihr eigenes eBook und Buch - weltweit in allen wichtigen Shops
- Verdienen Sie an jedem Verkauf

Jetzt bei www.GRIN.com hochladen
und kostenlos publizieren

