

Das nie vergühende Opfer

Zu Walter Zimmermanns „Spielwerk“

von Bernd Leukert

„Ihr Unglückseligen“ rufen die Musiker mit der Inbrunst einer betenden Gemeinde, dem Publikum zu: „Hört ihr denn nicht das rauschende Rad der Zeit?“ Denn in Wackenroders wunderbarem morgenländischem Märchen von einem nackten Heiligen heißt es: „Dieses wunderliche Geschöpf hatte in seinem Aufenthalte Tag und Nacht keine Ruhe, ihm dünkte immer, er höre unaufhörlich in seinen Ohren das Rad der Zeit seinen sausen Umschwung nehmen.“ Ihm dünkte! Ehrlicher Weise hätte den Musikern ein kollektives „Nein“ antworten müssen, wenn da nicht inzwischen eine musikalische Bewegung um das Publikum herum begonnen hätte, die man zweifelsfrei als Imitation kreisender Räder entziffern konnte. Wenn Wackenroder noch bemerkt, man erfuhr, „daß er (der Heilige) dem tobenden, pfeilschnellen Umschwünge mit der ganzen Anstrengung seines Körpers zu Hülfe kommen wolle, damit die Zeit ja nicht in die Gefahr komme, nur einen Augenblick stillzustehn“, wird daraus bei Walter Zimmermann ein an das Rad der Zeit gefesselter Heiliger, einer, der der Maschinenwelt verhaftet ist. Der rüde Eingriff in die frühromantische Phantasie verdrängt des Komponisten Planspiel: der Heilige ist gerädert, gefoltert von der Maschinenwelt. Das ist ein Thema der Gegenwart; die Komposition, ein Auftrag des Westdeutschen Rundfunks, wurde 1984 vollendet.

Für Friedrich Nietzsche war der Ausverkauf von Idealen eine Signatur des Zeitalters. Mit seinem „Spielwerk“ für Sopran, Saxophon und drei Ensembles, dem zweiten Teil des Zyklus „Sternwanderung“, ist Walter Zimmermann auf einen Wiedererwerb aus. Der Heilige schwebt anlässlich eines vernommenen Liebesgesangs mit aufsteigenden Achteln und Windmaschine. seine Gestalt auflösend aus seiner Höhle, immer höher, höher in die Lüfte, wo mit Novalis' Traum von der blauen Blume das Geschehen weitergeführt wird. Es ist wahr: die blaue Blume, Symbol eines romantischen Konzepts der Weltabkehr, das besagt: Das wahre Leben findet in der Kunst statt. Das uns, 1985!

Die zeitgenössische Musik seit dem Zweiten Weltkrieg definierte sich aus gutem Grund als nicht romantische und bezog einen Gutteil ihrer Legitimation aus dieser Abgrenzung. Und jetzt, während einer weltweiten politischen Restauration, deren erklärtes Ziel bei uns es ist, unter dem Etikett „geistig-moralische Wende“ das Rad der Zeit zurückzudrehen, läßt der Komponist Walter Zimmermann letzteres um's Publikum kreisen, erklärt es zur Krankheit der Gesellschaft und zieht aus dem Hut eine Heilpflanze: die blaue Blume. Kein schrilles Lachen; man hält den Atem an. Wurde die Ironie nicht verstanden oder war es keine?

Die Sehnsucht der Frühromantiker, des sich frühzeitigen Verhennens, das radikale Denken des sich Hineinwerfens: also kein Abstand zur Gesellschaft, sondern einfach die Gesellschaft nicht zu sehen, hat bei denen ein ganz anderes Ironiekonzept. Und mit dem habe ich eben gearbeitet. Es ist nicht umsonst ein Zitat, was ich dem Spielwerk, bzw. dem ganzen Zyklus „Sternwanderung“ voranstelle, - wenn ich das mal kurz sagen darf: es

geht um Ironie. Da hat also der Novalis in seinen Fragmenten geschrieben: „Harmonie ist die Bedingung des Schwebens zwischen Entgegengesetztem. , Sei einig mit dir selbst' ist also Bedingungsgrundsatz des obersten Zwecks zu sein oder frei zu sein. Alles Sein, Sein überhaupt, ist nichts anderes als frei sein.“

Das sollte stutzig machen. Vergegenwärtigt man sich die Situation der deutschsprachigen Intelligentsia um 1800 herum, der Entstehungszeit der Texte, die enttäuschten Hoffnungen auf eine gesellschaftliche Veränderung, wie sie sich in Frankreich ankündigte, liest man dazu die um dieselbe Zeit geschriebenen und gerade heute populär gewordenen Worte Hölderlins aus dem Gedicht „Der Gang aufs Land“: „... und fast will mir es scheinen, es sei, als in der bleiern Zeit“, dann entschlüsselt sich auch Wackenroders Märchen zu einer böse-ironischen Klarheit. Derjenige, der alle seine Kraft einsetzt, um zu verhindern, daß die Zeit stillsteht, der den Fortschritt betreibt, ist eines dieser seltsamen Wesen, „die wir wahnsinnig nennen, die aber dort (im ‚Morgen-Land‘) als übernatürliche Wesen verehrt werden.“ Wenn aber - wie bei Walter Zimmermann und. durchaus mit einer anderen Intention, bei den etablierten Parteien unseres Landes - der Fortschritt als Maschinenwelt daherkommt, kann auch der Heiligste guten Gewissens an dem Rad nicht mehr drehen und muß entfesselt werden.

*Gut. Er ist geschmiedet, das Rad dreht sich, es gibt einen Traumkanon, der in den drei Gruppen, die ja immer Paare von Instrumenten haben, wie jeweils Flöten, Klarinetten, Celli, die Hörner haben eine andere Rolle: in dem ersten Teil geben die einfach maschinell wie ein Kanon die Bewegung weiter, aber auch wie ein Uhrwerk, daß es drei verschiedene Geschwindigkeiten gibt, wie Zahnräder, die ineinander greifen, die drehen sich in verschiedenen Geschwindigkeiten, der eine langsam, der andere schneller. so einfach so 'ne Illusion von Uhrwerk, von Maschine. Ich wollte eine Maschine. Die Hörner haben im Grunde genommen eine Kittfunktion, sie **verbinden**, bzw. kreisen sehr langsam, aber kommen schon ein bißchen aus 'ner anderen Welt. Die **Hörner** kommen schon ein bißchen aus 'ner anderen Welt.*

Im Quintabstand begleiten sie die Umdrehungen des Zeitrades wie das Brummen den Brummkreis. Im letzten Drittel dieses ersten Satzes, wenn die Schlagzeuger die Beschleunigung der Drehbewegung einleiten, unterwerfen auch die Hörner sich zunehmend der mechanischen Rhythmisierung. Wie für andere Kompositionen zuvor benutzte Walter Zimmermann ein magisches Quadrat aus Primzahlen und eine Ton- und Obertontabelle, um sich bei der Materialfindung unabhängig von unbewußten persönlichen Vorlieben oder Abneigungen zu machen. Um daraus eine differenzierte Musiksprache zu entwickeln, ist es nötig, wiederum korrigierend einzugreifen. Doch das Rad der Zeit war unkorrigierbar auf den eigenen Zusammenbruch hin konstruiert.

Es ist also wie eine Maschine, eine infernalische Maschine, die also nicht von einem Menschen entworfen ist. Ich habe also in dem ersten Teil sklavisch diese Technik benutzt, d. h. ich habe

diese Matrix und diese **Folie übereinandergelegt und hab' nun** wirklich wie ein Sklave diese Sachen ausgeschrieben und hab' sie übereinandergeschichtet und hab' **also im Grunde** - es sind drei Wege, der Saxophonist ist der vierte Weg, die quasi parallel laufen, sozusagen, um dieses ganze Kalte. . . Im Grunde genommen war das Komponieren des ersten Teils 'ne reine Schreibar-

beit. Und das bricht zusammen. Und dann beginnt die Suche nach der Medizin. So würde ich das sagen. Nach der Medizin, mit der dieser Zusammenbruch eine Stabilisierung oder eine Wendung kriegt, eine Wendung in das Durchdringen dieser gleichen Gesellschaft, in derer ja immer noch ist. Mit dem Gegengift zur Maschine: der Poesie.

85

TUTTI poco a poco crescendo al *f* possibile

molto *sfz*

Die Ziffern welchem Ensemble zu dieser Zahlzeile ein Trommelschlag gespielt wird)

Copyright 1985 Walter Zimmermann

„Mit dem ersten Tone der Musik und des Gesangs war das saussende Rad der Zeit verschwunden.“ Mit diesen Worten beginnt über einem ätherischen Celloakkord und mit saxophonistischem Kommentar der zweite Satz: Luftgestalt. In aufsteigenden Ganztonreihen wird die Auflösung und der Abflug des Heiligen besungen. Hier endet der Beitrag des Kammergerichtsreferendars und Kunstschriftstellers Wilhelm Heinrich Wackenroder, den man heute als Autor der „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ kennt, und die Texte Friedrich Leopold Freiherr von Hardenbergs, der sich Novalis nannte. Beide verband die Freundschaft zu Ludwig Tieck und der Genuß eines kurzen Lebens - Wackenroder starb mit 25 Jahren. Novalis wurde 29. Daß Walter Zimmermann beider Texte zusammenführt, hat auch inhaltlich-assoziative Gründe. „Gewiß ist der Traum, den ich heute Nacht träumte“, heißt es bei Novalis, „kein unwirksamer Zufall in meinem Leben gewesen. Denn ich fühl es, daß er in meine Seele wie ein weites Rad hineingreift und sie in mächtigem Schwünge fortreibt.“ Vom Glockenspiel kommt pianissimo Wackenroders Ganztonreihe, und die Hörner müssen ein extrem langsames, kontinuierliches decrescendo al niente blasen. Ein weiteres Rad wird ins Spielwerk eingesungen, das Rad des Zufalls. Selbstverständlich wird der Hinweis kompositorisch genutzt.

Das ist ein Rezitativ: sie tastet im Grunde genommen nur die Kontur der anderen Instrumente ab. Aber die Singstimme kam

im Grunde danach, so wie ein Faden, der sich an die Kontur der Linie hängt. Das ist also auf Zufallsprinzipien aufgebaute Kontur. Nämlich: der zweite Satz ist das genaue Abbild des ersten, nur wie eine Negativform. Das heißt, er hat die gleiche Dauer, er zieht aus dem ersten so kleine, dünne Striche heraus, die im ersten anlagen als ein - sagen wir so: wo sich die Klänge die Hand geben, also wo die Klänge in gewisser Weise in einer Andeutung von Melodie verschmelzen, sagen wir: ein mögliches poetisches Potential in der Maschine holt der zweite Teil. Das ist wie die Umkehrung eines Bilds ins Negativ. Und da hängt sich nun die Singstimme mit diesem Text der Suche an.

Was der Dichter sucht, das findet er im Traum. dem dritten Satz des Stückes; was der Komponist sucht, findet er beim Dichter: „Er war im Begriff, sich in ihre blaue Flut zu tauchen. Die Wunderblume stand vor ihm.“ Und die Harfen setzen ein. Die vernichtende Wirkung, die auf den Heiligen vom Liebesgesang und den süßen Lörnern ausging, ist auch von der blauen Blume zu erwarten: „Sie wird mich in Musik auflösen.“ Und noch ein anderes Bild steht am Ende dieses Mittelsatzes, das der totalen Hingabe: „Ich zünde der aufgehenden Sonne mich selbst zum nie verglühenden Opfer an.“ - Ein Topos bester mystischer Tradition und sicher eines der wichtigen Motive im Schaffen des Komponisten Zimmermann. In die Selbstverbrennung bricht der vierte Satz und „die neue Welt herein. Und verdunkelt den hellsten Sonnenschein.“ Im Gegensatz zur Traumsequenz, in

der neben dem Saxophon lediglich die Harfen zur Singstimme hinzutreten, wird jetzt wieder das übrige Instrumentarium beschäftigt, zögernd und sparsam zu den Worten aus „Astralis“ von Novalis.

Wenn ich so ein Gefühl oder so eine vage Vorstellung habe, was eine Medizin bedeutet, die Poesie, im Gegensatz zur Maschine, das Poetische, das Surreale, das Verträumte, das Schweben, das Schwebende, das Freischwebende, frei über den Widersprüchen - sich quasi über den Widersprüchen im Schweben zu befinden, und dann von daher zu wirken als Moment von möglicher Erlösung dieser Widersprüche. Die formale Konsequenz daraus ist: wie lasse ich dem Hörer diese Medizin nicht nur als eine private Idee, sondern als ein Versuch, eine allgemeine Form, dem eine möglichst allgemeine Form zu geben, die dem Hörer diesen Prozeß des Zerbrechens der Maschine, des Auffindens der Medizin und schließlich des Aufbauens im Homöopathischen: des Schütteleins, Verdünnern.

Der Satz trägt die Überschrift „Wandlung“. Man könnte glauben, daß der Komponist Walter Zimmermann kennt man das, was er vorher komponiert hat - tatsächlich eine Wandlung vollzogen hat. Was in seinen früheren Stücken, etwa dem Zyklus „Lokale Musik“, über mannigfaltige Umwege zur Entfettung,

ja Skelettierung der vorgefundenen, übriggebliebenen Volksmusik geführt hat, hat ihn jetzt zu romantischer Poesie, Schönklang und mystischem Ernst getrieben, zu erwartungsgemäß unverhofft, um nicht in die postmoderne Kulissenlandschaft zu passen. Es gibt auch eine technische Erklärung dafür.

Ich hatte aber auch mit „Lokale Musik“ schon einen anderen Hintergedanken, nämlich den: wie spiele ich das eigene Selbst an die Wand? Wie kann ich, was kann ich - also das Selbst ist im Grunde genommen das falsche Selbst, nämlich das Selbst, das meint, es drückt sich dann richtig aus, wenn es sich auslebt.

Das falsche Selbst, das ist im Sinne Zimmermanns die Summe der lebenslänglich erworbenen gesellschaftlichen Normen, an-erzogen im Kindesalter, früh geprägter Präferenzen, psychologischer Mechanismen und Fallen, der geistige Mutterkuchen aus Vorurteilen und Fremddealen.

Was ich suchte, war immer eine allgemeine Sprache, die mein falsches Selbst an die Wand spielt, an dem es auch zerbrechen kann, das mich limitiert, begrenzt, um dieses automatische Selbst, das im Grunde genommen nur die Erziehung immer wieder rauspuckt, zu filtern und um die Energien umzulenken. „Lokale Musik“ war ein Teil. Jetzt z.B., in dem Stück, habe ich den vier-

ten Teil - nehmen wir uns den mal vor, das ist der Teil der Medizineinflößung - mit Rhythmen gearbeitet, die man wie Versatzstücke hören kann, weil sie eben auf repetitiven Patterns beruhen, aber im Grunde genommen aus keiner Klischeewelt stammen, also aus keiner vorgefertigten Welt stammen, sondern die direkte Reproduktion des Pulses des goldenen Schnitts sind. Also, ich habe mit dem goldenen Schnitt gearbeitet. Das ist im Grunde genommen die höchste Form von struktureller Harmonie: Der goldene Schnitt war für Novalis wie auch die blaue Blume in einer Art mathematischer Klarheit. Im Grunde genommen der Welt des Chaos ein Ausschnitt aus der Welt des Reinen entgegengesetzt, des Reinen insofern, daß es reduzierbar ist auf kleinste Zahlenproportionen. Und das kann man als Versatzstücke hören!

Und man hört es als Versatzstücke, ebenso wie man viele andere Elemente dieser Komposition als vertraute Chiffren vertrauter Topoi hört: traditionelle Instrumente sind ihrer traditionellen Bestimmung übergeben, es wäre falsch zu glauben, daß man damit nicht auch Ausdruck von Zeitgenossenschaft erzielen kann, wenn man will. Aber man muß nicht. „Wandlung“, der vierte Satz des „Spielwerks“, läßt sich als das Gegenstück zum ersten Satz, dem Rad der Zeit hören. In beiden Sätzen gibt es zunächst eine planvoll verstreute Rhythmisierung, die allmählich sich verdichtet und schließlich zur dominierenden Größe des Abschnitts sich auswächst. Der Unterschied: Im ersten Satz, der Krankheit, verfährt Zimmermann stur nach der primzahligen Vorgabe des magischen Quadrats, im vierten Satz, der Heilung, verfährt er stur nach dem goldenen Schnitt. „Und was man geglaubt, es sei geschehn, kann man von weiten erst kommen sehn“, heißt es bei Novalis.

Das ist ein Fünfschritt: die Krankheit, des Suchens der Medizin, des Erkennens von Medizin, daß man sich das falsche Selbst - im Grunde das nie verglühende Opfer, das ist die Initiation zur Katharsis, zur Reinigung. Das hat ja immer mit Feuer zutun. . . Und dann muß man einfach auch ehrlich genug sein, - und das wird einem dann als Naivität ausgelegt - daß man, wenn man nun ernst macht, die Sache zum Ende durchzieht. Man muß Katharsis vermitteln!

Aber kann sie sich denn so vermitteln? Dazu hätte der Komponist den Hörer vorher mit musikalischen Mitteln in den Zustand des Mitleidens versetzen müssen, in-Not, Angst und Pein. Rettung kann nur erhoffen, wer in Gefahr ist. Das Rumpelrad der Zeit aber wiegt jeden in vergnüglich-wohlige Sicherheit. Auch fallen sich da zwei antinomische Prinzipien in den Arm: die Unabhängigkeit von Vorlieben und Abneigungen, wie sie die filternde Arbeitsweise Zimmermanns garantiert, verhindert auch den Niederschlag von Erfahrungen. Die Inhalte der ausgewählten Texte lassen sich mit unserer Lebenspraxis in kein ernsthaftes Verhältnis bringen, wir können sie bestenfalls in literarischer Distanz goutieren. Was soll uns da Katharsis?! Im Finale des vierten Satzes, wo das goldene Schnittmuster am dichtesten ist, heißt es: „Wenn dann sich wieder Licht und Schatten zu echter Klarheit wieder gatten, und man in Märchen und Gedichten erkennt die wahren Weltgeschichten, dann fliegt vor einem geheymen Wort das ganze verkenne Wesen - fort.“ An dieser Stelle ist auch musikalisch nahezu alles fortgeflogen und der letzte kurze Satz beginnt: „Ankunft“. In ihm wird der Rhythmus des Wandlungssatzes beibehalten, auch die aufsteigenden 32tel sind weitergeführt. Die kathartischen Worte (aus dem Romanfragment „Die Lehrlinge v;r. Sais“ von Novalis) lauten: „Einem gelang es: er hrb den Schleyer der Göttin zu Sais. Aber was sah er? Er sah -W^der des Wunders - sich selbst.“ Gut. Von der Maschinenzeit über die Poesie zum Selbst, das läßt sich - mit Widerstanden - denken. Aber Poesie

als Medizin gegen gesellschaftliche Mißstände? Wer das als Verhöhnung auffaßt, dem kann man es nicht-verdenken. Die medizinische Beurteilung gesellschaftlicher Zustände stammt zudem aus einer Epoche, da man es nicht besser wußte oder es auch nicht besser wissen wollte. Wie ist es möglich, daß heute ein Komponist die Mystik der Gegenauflärung in die Diskussion bringt?

Weil wir ja gesehen haben, daß das politisch reine Erkennen und Durchdringen der Außenwelt die Strategien lange nicht abgesichert hat, sondern in einem romantischen Abenteuerum im Grunde genommen zurückgefallen ist, das mit gleichen Waffen kämpft wie der Gegner, zumindest kämpft mit Waffen. Die Frage der richtigen Strategie ist-also wenn wir jetzt alle bemüht sind, die Gesellschaft zu bessern, zu heilen, uns zu heilen, die Gesellschaft zu heilen, muß man nun nochmal über die Strategien nachdenken. Die Waffen haben 's nicht geschafft. Sie haben nur den Gegner verfestigt. Aber ein aggressionsloses, gesellschaftliches Handeln kann die Medizin sein; aber es kann dem ein unglaublich dialektisches Denken voran gehen, das durchdringen, aber das dann umlenken.

Lenken wir unsere Aufmerksamkeit auf die mit Bedacht komponierte Musik, die sich dem Text liebend anschmiegt, ihn oft so wörtlich nimmt wie in „Peter und der Wolf“ und ihn bebildert wie ein Disney-Film, das alles aber wirklich professionell, elegant und einfallsreich, so mag es vielleicht sein, daß uns der sittliche Ernst dafür abhanden gekommen ist. Der Komponist hat ihn sich bewahrt:

Ich wollte wirklich diese Welt, aus der diese Urvorstellung der Romantik kommt, schon reinholen. Der Saxophonist ist im Grunde genommen der Protagonist, der draußblickt von heute und balanciert dieses andere Wesen, diese Sängerin. Ich habe das Saxophon bewußt benutzt, um dieses Assoziations-, um dieses Entschwebende ins vielleicht Romantische, wirklich jetzt „romantisch“ mit Klischee, - eine Gefahr, die in einer solchen Sängerin sowieso steht, wenn sie da außen singt, und dann noch deutsche Texte und noch von Novalis und mit Tonhöhen, die man durchschauen kann, da habe ich den als Gegenkraft. . .

Kürzlich stellte Helmut Lachenmann fest: „Kunst, einst Medium der Erhellung, wird im Zeitalter der Angst des Menschen vor seinem eigenem Fortschritt zum Medium der Verdrängung. An die Stelle des Aufbruchs zu neuer Erkenntnis und zu neuen Aufgaben des Geistes ist die Flucht in die Idylle getreten.“ Zweifellos hat Walter-Zimmermann die Versuchung im „Spielwerk“ gespürt und ihr nicht widerstanden.

Das ist klar, diese Gesamtkunstwerksidee des Schmiedens der Harmonie ist immer eine Illusion, immer eine Selbsttäuschung. Das glaube ich auch. - Das ist auch die Gefahr des Stücks ein bißchen, daß es am Schluß so'n positiv und wohlgesetztes Abgerundetes hat.

Noch einmal: das „Spielwerk“ ist gut genug gemacht, um es genießen zu können; es ist nicht gut genug gedacht, um sich nicht darüber belustigen zu dürfen. Es läßt einem die Wahl, es für eine Zumutung zu nehmen, oder es gegen seinen Komponisten als ironische Komödie zu verteidigen.