

In der Luft der eigenen Atherik auflösen

Walter Zimmermanns „Lokale Musik“

von John McGuire

Zwischen 1977 und 1981 schrieb Walter Zimmermann eine Reihe von vier Werken, abwechselnd einzelne Stücke und Zyklen, die als Teile eines einzigen größeren Zyklus oder, wie Zimmermann es nennt, Projektes zu verstehen sind. Der erste Teil dieses Projektes ist ein etwa vierzig Minuten dauerndes Orchesterstück mit dem Titel „Ländlertopographien“. Der zweite Teil des Projektes heißt „Leichte Tänze“ und ist in vier kleinere selbständige Stücke gegliedert, wovon jedes eine andere Besetzung hat. Der dritte Teil des Projektes heißt „Wolkenorte“, ein etwa 25minütiges Stück für Soloharfe. Der vierte Teil des Projektes trägt den Titel „Stille Tänze“ und ist, parallel zum zweiten Teil, wieder in kleinere Stücke gegliedert - diesmal sind es **drei** - wovon jedes wieder eine andere Besetzung hat. Dazu gibt es noch einen Epilog: Der Tanz und der Schmerz, ein etwa achtminütiges Stück für 13 Instrumente und Sprecher. Das Projekt umfaßt also zehn Werke, deren Besetzungen vom großen Orchester bis zum Soloinstrument reichen und die insgesamt mehr als zwei Stunden dauern.

Auf die Einheit von Zimmermanns jetzt abgeschlossenen und inzwischen mehrfach in seiner Gesamtheit aufgeführten sowie auf Schallplatte erschienenen Projekt weist sein Titel „Lokale Musik“.

Das Projekt „Lokale Musik“ zeigt in seiner Gesamtheit die mannigfaltigen Beziehungen von Musik und Landschaft auf. Als Ort der Darstellung dieser Beziehungen wurde Franken im allgemeinen und die Landschaft des Hinterlands Fürth um die Stadt Cadolzburg im besonderen ausgewählt. Viele Recherchen wurden unternommen, um existierende Sammlungen von Tanzmelodien zusammenzutragen und in langen Gesprächen mit Bauern dieser Gegend alte Bauernhefte - Musikbücher, die teilweise bis ins frühe 19. Jahrhundert zurückreichen (also bis zum Beginn der Notation von Volksmusik überhaupt) auffindbar zu machen. Diese zahlreichen Tanzmelodien - Walzer, Zwiefache, Schottisch, Mazurka, Rheinländer, Galopp usw. - bilden die Grundlage des Projekts „Lokale Musik“.

Es geht hier also um die Bearbeitung von Volkstänzen einer bestimmten Gegend, wengleich hier das Wort „Bearbeitung“ ein äußerst inadäquates Wort ist für die vielfache und differenzierte Art oder vielmehr eine ganze Reihe von Arten, diese Volkstänze neue musikalische Gestalt annehmen zu lassen.

Jedes der zehn Stücke der „Lokalen Musik“ setzt sich auf eine andere Weise mit dem zugrunde gelegten Material auseinander, und die Richtung dieser Auseinandersetzung leitet Zimmermann aus seiner Auffassung der geschichtlichen Entwicklung und dem Schicksal dieser Musik her. Daher empfiehlt sich zum Verständnis dessen, was mit dem Wort „Bearbeitung“ erstmal angedeutet ist, eine Beschreibung der Zimmermannschen Auffassung. Dargelegt hat es Zimmermann selbst in einem Aufsatz mit dem aufschlußreichen Titel „Nische oder das Lokale ist das Universale“.²



John McGuire

Zimmermanns Aufsatz trennt sich in zwei ineinander geschachtelte Teile, wovon der erste eine Analyse des Entfremdungsprozesses, den die ausgewählten Volksmusiken im Verlauf der letzten zwei Jahrhunderte durchgemacht haben, darstellt. Ursprünglich sei diese Musik organischer Bestandteil des Lebens eines Ortes gewesen. Es war einfach ein der Allgemeinheit verfügbares musikalisches Material, das auch im Moment seines Fungierens, zum Beispiel bei einem Tanz im Dorf, spontan eingesetzt stets flexibel in den Spezifika der spontanen Gestaltung **war**, etwa vergleichbar Volkserzählungen, Teilen einer örtlichen Ökologie oder „Teil der Natur“, wie Zimmermann es formuliert. Durch ein Überbetonen des geschichtlichen Denkens, das diese Musik für alle Zeit festhalten und dokumentieren will, kam dann der Wunsch, dieses fließende musikalische Material aufzuschreiben - ein Akt, der die Inhalte der Tanzformen festsetzt. Wer eine aufgeschriebene Fassung kennt, wer täglich damit musiziert, dem wird es schwer fallen, so fixierte Musik zu verändern, mit ihr improvisierend umzugehen. Was vorher fließend war, wurde durch das Aufschreiben unbeweglich. Außerdem wurden die einzelnen Tanzstücke benannt. Zimmermann gibt Beispiele von Titeln wie „Zigeunerschottisch“, „Hirteweise“ usw., wodurch die Anonymität und Beweglichkeit weiter beeinträchtigt wurde. Wenn einmal ein Charakter so festgelegt ist, kann er sich kaum noch, wie in der früheren Musizierpraxis üblich, verwandeln. Durch diese und auch andere Erstarrungserscheinungen wurde die Musik nach und nach zum Träger sentimentaler Heimatgefühle und verlor ihre ursprüngliche Funktion als Vermittler zwischen Mensch und Natur.

Zimmermann sieht aber die Möglichkeit durch die Aufhebung dessen, was er „Benennungszwang“ nennt, eine Aufhebung, die unter anderem durch das genaue Betrachten und Hervorheben der inneren Struktur der Musik zu bewirken wäre, einen Bezug zu der Musik an sich und damit auch zu ihrer ursprünglichen Funktion wiederzufinden - einen Bezug zu einer Musik, die da nicht mehr durch das Erfinden von Namen, das Aufoktroieren geschichtlicher Begriffe oder Sentimentalisieren zum Konsumartikel mißbraucht wird. Dieses genaue Betrachten und Hervorheben ist für Zimmermann ein vielseitiger Prozeß. Dazu gehört unter anderem das Sammeln aufgeschriebener Stücke und auch das Erfahren durch Gespräche, Aufnehmen und direktes Erleben der noch existierenden Musik und Musikpraxis an Ort und Stelle, sowie das Untersuchen des so gesammelten Materials in Hinblick auf seinen tragenden strukturellen Unterbau, der es einmal den Musikern möglich gemacht hat, spontane Verwandlungen entstehen zu lassen, ohne ursprüngliche Identitäten zu verlieren. Hier entdeckt Zimmermann aufeinander bezogene, rhythmische, harmonische und melodische Formeln, die, auf verschiedenste Weise ineinander geschachtelt, es ihm erlauben, wiederum die verschiedensten Neuverknüpfungen dieser Elemente, sagen wir einmal innerhalb eines bestimmten Tanztypus, vorzunehmen, ohne daß dabei das Essentielle darin verloren geht. Dadurch werden die einzelnen Tänze wieder anonym oder, wie Zimmermann sagt „anonymisiert“, fließen in-, über- und hintereinander als würden tatsächlich verschiedene Tanzformeln und Bruchstücke zu Erscheinungsbildern eines tänzerischen Impulses, d. h. zu Erscheinungsbildern dessen, was hinter allen Tänzen steht: eine Art Grammatik des Tanzes.

In der Geschichte der Volksmusik gibt es im 19. Jahrhundert eine große Änderung: erstmal die des Aufschreibens der Melodien, das war ja vorher nicht da. Das heißt, diese Melodien waren mündlich überliefert. Und im 19. Jahrhundert fing man an, das aufzuschreiben durch irgendeinen Prozeß der Kultivierung des ländlichen Lebens. Mit diesem Aufschreiben begann man auch, diese Tänze zu benennen. Das heißt, jeder Tanz bekam, außer daß er jetzt ein Walzer oder Schottisch oder so war, auch einen Namen, ein gewisses Programm oder eine Stimmung. Das ist aber ein biedermeierliches Konzept, also weniger „echt“. Das wurde dann von den Lehrern auf dem Dorf verniedlichend übernommen und auch übernommen von den Musikern selbst. Obwohl die Musiker untereinander nur nummerierten, das heißt, spielen wir Nummer 12“. Diese Namensgebungen sind aufgesetzte Konzepte, kann man sagen, auf die jeweiligen Tänze. Und ich versuchte wiederum das aufzulösen, das heißt zum Beispiel in den „Ländler-Topographien“ alle Melodien so zu anonymisieren, daß sie nicht mehr als individuelle erkennbar sind, sondern nur noch als Schatten von Erahnbarem. Die Kenntlichkeit der individuellen Melodien wurde aufgelöst, und was entstand war ein ewiges Sich-Bewegen um eine Idee, die Idee des Ländlers. Ich habe also versucht die Idee des Ländlers darzustellen und nicht die verschiedensten Ausprägungen. Anonymisieren heißt dann auch, die Musik wieder sich selbst zurückgeben, sich wieder selbst zu überlassen.³

Im zweiten Teil der „Lokalen Musik“, dem Zimmermann den Titel „Leichte Tänze“ gab und der vier Stücke für jeweils verschiedene Besetzungen umfaßt, läßt der Komponist das vorgefundene Tanzmaterial Prozesse durchlaufen, in denen es zunehmend schwerer erkennbar wird. Diese Prozesse nennt er nach der Freudschen Traumanalyse Sublimation, Substitution, Transformation und Transzendenz. In diesen Prozessen werden verschiedene physikalische Klangphänomene wie Obertöne und Differenztöne immer mehr zum Träger der Tanzmelodie, bis hin zu dem Punkt, wo - mit Hilfe einer von Zimmermann erfundenen Intermodulationstechnik-selbst Rhythmus und Tondauer in Obertöne umschlagen. Es scheint als würde hier die

Konfrontation zweier Arten vorgefundener Materials-zum einen eben die Tanzmelodien, zum anderen gewisse physikalische Gesetzmäßigkeiten - zugunsten der Letzteren ausgehen, so daß man beim Hören des Zyklus „LeichteTänze“ das Gefühl hat, in eine musikalische Welt hineinzukommen, in der man immer näher an den Urstoff der Musik, die Töne selbst, herangeführt wird, als würden die Tänze unter ein Mikroskop genommen, das ihre Zellenstruktur immer mehr vergrößert, sichtbarer macht, was zum etwas paradoxen Resultat hat, daß die Musik im Laufe dieses Zyklus immer abstrakter, ätherischer wird.

Im ersten Stück aus dem Zyklus „LeichteTänze“, den „Zehn fränkischen Tänzen“, werden die Tänze von einem Streichquartett gespielt. Sämtliche Töne des ursprünglichen Materials werden aber als Flageolets wiedergegeben, das heißt, durch leichtes Drücken einer Seite des speziell hierfür umgestimmten Instrumentes wird die Schwingungsbreite dieser Saite so verkleinert, daß der ursprüngliche Grundton der Saite durch einen anderen, viel höheren, gleichzeitig in der Klangfarbe viel reineren piffartigen Oberton ersetzt wird. Flageolett-Töne sind mitunter auch schwer zu treffen und wenn es so viele sind wie hier, wird der Eindruck einer gewissen Zerbrechlichkeit als Reflektion der drastischen Spielbedingungen erweckt.



Copyright 1977 Walter Zimmermann

Eine andere physikalische Eigenschaft von Tönen als die eben verwendeten Obertöne sind die sogenannten Differenztöne, die nur dann in Erscheinung treten, wenn mindestens zwei Töne vorhanden sind. Wenn zum Beispiel ein Ton mit einer Frequenz von fünfhundert Schwingungen in der Sekunde, ungefähr das h, gleichzeitig mit einem Ton mit einer Frequenz von vierhundert Schwingungen in der Sekunde erklingt, ist bei gewissen Bedingungen, Einfachheit und Ähnlichkeit der Klangfarbe zum Beispiel, ein dritter Ton leicht hörbar, der die Differenz der beiden Ausgangsfrequenzen darstellt. In diesem Fall wäre dies ein Ton mit einer Frequenz von hundert Schwingungen in der Sekunde. In den 25 kärwa-Melodien für zwei Klarinetten wird dieses Phänomen benutzt, um eine zweistimmige Musik zu erzeugen. Die Differenztöne, die von diesen zwei Stimmen erzeugt wurden, sind nichts anderes als die Originaltöne der Tanzmelodie. Originaltöne, die freilich kaum noch zu erkennen sind. Die vorgefundene Tanzmusik führt hier nur noch eine Existenz zweiter Ordnung. Zu hören sind Schatten der Originaltöne, wengleich die noch beibehaltenen Rhythmen des ursprünglichen Materials den Tanz noch erkennbar sein lassen.



Copyright 1979 Walter Zimmermann

Zeichnet sich in den vorangegangenen Beispielen aus der „Lokalen Musik“ die Tendenz ab, sich immer mehr von den Originaltänzen zu entfernen, so ist im dritten und vierten Teil sowie im Epilog diese Tendenz noch deutlicher erkennbar. Die Ausgangsbasis, die Tänze als hörbares Ereignisfeld, verschwindet oder besser gesagt: wird assimiliert, um fortan prägend für eine zunehmend persönliche Musiksprache des Komponisten zu wirken.

Sagen wir es so: Ich bin in den Arbeiten mit dem Stück „Lokale Musik“ auf eine Klanglichkeit gestoßen, die ich beibehalten möchte. Und zwar ist das diese Klanglichkeit, es ist schwer zu beschreiben, des Ätherischen vielleicht. Darin habe ich mich in irgendeiner Weise drin entdeckt. Ich habe mich natürlich auch in diesem Lokalen entdeckt, behalte jetzt aber eine gewisse Klanglichkeit bei, losgelöst von Konzepten, losgelöst von diesem „Lokalen“ zum Beispiel. Ich versuche es als selbständiges Moment mit eigenem Leben, mit eigener Lebensberechtigung, ohne daß man ihr diese Berechtigung nur durch Programme oder Beschreibungen zuschreibt, sondern ich versuche diese Klänge selbst, ihr eigenes Leben zu belassen.⁴

In einem wieder für Streichquartett geschriebenen Stück aus dem vierten Teil der „Lokalen Musik“, „Keuper - namenlose Zwiefache“ (der Name Keuper ist die Bezeichnung für ein Gestein, dessen Eigenschaften das Stück in etwa widerspiegeln soll) lösen sich durch ein kompliziertes Verfahren der Ausklammerung der Töne, die verschiedene Zwiefache miteinander gemeinsam haben, nun Form und Rhythmik der Tänze ganz auf. Übrig bleiben etwas karge und knappe Bruchstücke der Tänze, die über- und durcheinander geschichtet werden. Wieder benutzt Zimmermann in diesem Stück besondere Spielweisen der Streicher: acht verschiedene Spielweisen, wovon keine die übliche Spielweise der Instrumente ist. Erstaunlich ist, daß für jeden einzelnen Ton im Stück eine dieser Sonderspielweisen vorgeschrieben ist. Oft ändert sich dies mehrmals pro Takt oder werden gar zwei verschiedene Spieltechniken von einem Instrument gleichzeitig verlangt. Es drängt sich hier der Vergleich zu Cages „Prepared Piano“ auf, nur gelten hier die Präparierungen eben nicht für ein Klavier, sondern ein Streichquartett. Durch das systematische Aufeinanderbeziehen der Tanzbruchstücke auf der einen und die vielfältigen Spielweisen auf der anderen Seite erreicht Zimmermann in diesem Stück eine Abwechslungsdichte und innere Beweglichkeit, die es zu einem der interessantesten Stücke der „Lokalen Musik“ macht.

Das Zitieren, Bearbeiten, Bezugnehmen auf Vorgefundenes ist ein häufig verwendetes Verfahren der neueren Musik, dessen Sinn unter anderem darin bestehen mag, die weitgehende Isolation, die jedes neuangebotene Werk der ernsten Musik bedroht, durchs Beziehen auf ein weiteres Feld, vor allem auf Werke, die außerhalb des allzu engen Wirkungsfeldes der neuen Musik liegen, aufzuheben. Dennoch ist es um so interessanter, daß die letzten Stücke der „Lokalen Musik“ diese Art expliziten Bezugnehmens immer mehr hinter sich lassen, so als

habe sich ihre Funktion, nämlich die Ausweitung des Bezugsfeldes' erfüllt, eine Funktion, die dann in den letzten Stücken auf andere, subtilere Weise erfüllt werden konnte. In diesen letzten Stücken ist immer noch eine Musik zu hören, die die rhythmischen, melodischen, harmonischen und formalen Eigenschaften eines kulturellen Allgemeingutes beinhaltet, gleichsam aber über das Zitieren und Bearbeiten hinausgegangen und zu einer persönlichen musikalischen Sprache geworden ist. Zählt man einige der auffallendsten Eigenschaften auf, so gelangt man zu einem Bild, das vielleicht unerwartet wenig mit Tanzmelodien zu tun hat. Einige dieser Eigenschaften werden den Lesern schon vertraut sein: leise Dynamik, hohe Register, undramatischer, suitenartiger formaler Aufbau, das Zusammenstellen der Texturen aus einer Vielzahl Töne in Hoketusformationen, ein dichtes Neben- und Durcheinander ungewöhnlicher, vom jeweiligen Instrument unerwarteter Klangfarben. eine Art Instrumentation, die selbst einfachere Passagen erschwert und die dadurch dem Bewegungsfluß der Musik den Charakter von etwas Zerbrechlichem, gerade noch Spielbarem verleiht - ein etwas keuscher Verzicht auf massive oder motorische Affekte. All das ist unüberhörbar und ebenso auffallend wegen dem, was ausgeklammert ist, wie wegen dem, was erscheint.

Hier kann man noch einen Grund von Zimmermanns Bearbeitungstechnik sehen, denn es ist, als benötige diese Musik den Bezug zu einer einfachen, irdischen Musik, eben der des Volkstanzes, als Gegengewicht zu einer Zimmermanns Werken inwohnenden Tendenz, sich in der Luft der eigenen Ätherik aufzulösen. Einer solchen Auflösungstendenz ist sich der Komponist offenbar bewußt gewesen, als er den dritten Teil der „Lokalen Musik“, die „Wolkenorte“, für Solo-Harfe schrieb. Als Grundmaterial dieses Stückes dient an erster Stelle ein vom schottischen Tanz abstrahiertes metrisches Gebilde, nämlich die Temporelation 3 : 4. Spielt man einen dreischlägigen Takt in der gleichen Zeit wie man einen vierschlägigen spielt, so ist das regelmäßige Pulsieren eines einzigen Tempos aufgehoben. Der Rhythmus, der sich aus der Kombination der zwei Tempi ergibt, schwebt ohne eindeutigen Schwerpunkt. Der Effekt des Schwebens, sowie er durch das Festsetzen der 3 : 4-Relation erreicht wird, hat für Zimmermann durchaus semantischen Bezug. Er symbolisiert das Schweben zwischen Himmel und Erde, das Zimmermann in der schottischen Tanzform sieht, sowie das Instrument, die Harfe selbst, und schließlich die Wolken. von denen er den Titel „Wolkenorte“ nimmt. Daß alle diese Bedeutungen miteinander verwandt sind, will der Verlauf des Stückes aufzeigen. Durch eine Anzahl von Variationen über einen Schottischen tritt das Tempoverhältnis 3 : 4 immer offener zutage, bis schließlich am Ende die nur noch abstrakte, dem Tanzstoff entzogene Temporelation allein steht, als Träger einer aufwärtsgleitenden Tongestalt oder: Klangwolke.

So gesehen faßt das Stück den ganzen Prozeß der „Lokalen Musik“ zusammen. Angefangen mit einer einfachen Tanzmelodie und endend mit einer abstrahierten Aufwärtsbewegung.

¹⁾ Walter Zimmermann: „Lokale Musik-eine Projektbeschreibung-“ in: Neuland I, Köln 1980, S. 80.

²⁾ Walter Zimmermann: „Nische oder das Lokale ist das Universale“, in: Neuland I. Köln 1980, S. 76-80.

³⁾ Walter Zimmermann im Gespräch mit dem Autor, Tonbandabschrift.

⁴⁾ ebenda.