DIETER REXROTH

„Gedacht – mit beiden Beinen auf der Erde“

Analytische Anmerkungen zu Walter Zimmermanns *Saitenspiel*

Walter Zimmermann tendiert seit einiger Zeit dazu, seine Kompositionen in einen das Einzelwerk übergreifenden zyklischen Zusammenhang zu stellen. Das trifft auch für *Saitenspiel* zu. *Saitenspiel* entstand im ersten Halbjahr 1983 und gehört als dritte Komposition zu *Flechtwerk*. Unter diesem Obertitel sind *Glockenspiel* für einen Schlagzeuger, *Klangfaden* für Baßklarinette, Harfe und Glockenspiel mit Klingstein sowie *Saitenspiel* zusammengefaßt. *Flechtwerk* aber ist wiederum ein erster Werkkomplex, dem als zweiter Komplex *Spielwerk* folgt. *Spielwerk* besteht aus den zusammengehörigen Teilen *Schwebeklang* und *Traumwandlung*, die gleichwohl auch einzeln aufgeführt werden können und jeweils wieder zweiteilig sind. Beide Werkkomplexe, also *Flechtwerk* und *Spielwerk*, hat Zimmermann unter dem Titel *Sternwanderung* zusammengefaßt.

Alle Titel, die Zimmermann den einzelnen Werken wie Werkkomplexen gegeben hat, sind Zusammensetzungen aus jeweils zwei Worten bzw. Begriffen. Nicht alle Zusammensetzungen spielen direkt auf musikalische Sachverhalte an. Neben *Traumwandlung* und *Flechtwerk* gilt dies vor allem für den Titel des Gesamtzyklus, für *Sternwanderung*. Er enthält den assoziativen Hinweis auf den Romantitel *Sternbalds Wanderung* von Ludwig Tieck und bildet eine Art Kontraktion der wesentlichen Begriffe *Stern* und *Wanderungen* dieses Romantitels.

Die assoziative Verknüpfung mit Tiecks Roman mutet zunächst befremdlich an, gewinnt Halt jedoch dadurch, daß Walter Zimmermann seinen Kompositionen Texte vorangestellt hat, die auch (nicht nur) von Dichtern der Romantik stammen. Der Komposition *Glockenspiel* ist eine Textpassage von Jean Paul vorangestellt, in der der Titelbegriff im Sinne eines von Menschen zeugenden klingenden Zeichens vorkommt. Den Titel *Spielwerk* für den zweiten Werkkomplex von *Sternwanderung* hat Zimmermann einem Text von Wilhelm Heinrich Wackenroder, dem Freund Ludwig Tiecks, entnommen. Ähnlich wie *Glockenspiel* meint der Begriff *Spielwerk* im Kontext Wackenroders die Tonkunst der Menschen, doch dies in einem fast abschätzig-mitleidsvollen Sinn, insofern nämlich in diesem Text ein Blickpunkt weit außerhalb bzw. oberhalb der irdischen Verhältnisse angenommen ist:

> *Wenn aber die Engel des Himmels auf dieses ganze liebliche Spielwerk herabsehen, das wir die Kunst nennen –, so müssen sie wehmütig lächeln über das Kindergeschlecht auf der Erde, und lächeln über die unschuldige Erzwungenheit in dieser Kunst der Töne, wodurch das sterbliche Wesen sich zu ihnen erheben will.*

Klangfaden wird eingeführt durch einen kurzen Text des Musikethnologen Marius Schneider, in dem die "alte" Vorstellung von "Gewebe" der Musik angesprochen und folglich die Verbindung des Bildes vom gesponnenen Faden mit dem musikalischen Terminus "Klang" als Symbol gerechtfertigt wird. Den Abschluß dieser Komposition bildet eine Kombination von Musik und Flüstertext, wobei dieser Text von Peter Handke stammt. Handkes Text beinhaltet eine Aufforderung zum Langsam-Sein, damit der Mensch das Bild der Erde in sich aufnehmen kann, um es bei seinem Weitergehen als Wegweiser übernehmen zu können. [...] *übernehmt dieses Bild für Euer Weitergehen: es gibt den Weg an, und ohne das Bild eines Wegs gibt es kein Weiterdenken.* Der Text bedeutet eine Warnung, die nämlich, über dem schnellen Fortschreiten nicht die Erde zu verlieren.

In jedem der Texte, die in Zusammenhang mit den Kompositionen bzw. Werkkomplexen stehen, geht es um das Bild von der Erde, von der sich der Mensch bzw. sein Blick, sein Denken, seine Perspektive wegbewegen. Die "Blickpunkte" aber, die Standorte, von denen aus die Beobachtungen getroffen werden, unterscheiden sich voneinander. Die der Romantiker Jean Paul und Wilhelm Heinrich Wackenroder lassen die Erde als etwas "Kleines", Beengendes erscheinen. Die Bewegung von ihr weg "ins hohe Blau hinaus" kommt einer Befreiung gleich; Wackenroders Text aber kehrt schon Illusionslosigkeit hervor: im Spielwerk, d.h. in der Musik, den *Vorschein* himmlischer Existenz annehmen zu wollen, ruft ein Lächeln der Engel hervor: ist doch diese menschliche Musik nicht mehr als *unschuldige Erzwungenheit.*

Einer ganz anderen Gattung gehört jener Text an, den Walter Zimmermann der Komposition *Saitenspiel* vorangestellt hat und der auch als sechster und zugleich abschließender Satz gesungen wird. Es

sind Worte des Schwarzfuß-Indianers Pat, die der Komponist selbst bei seiner USA-Reise am 15. August 1976 bei Browning/Montana aufgenommen hat. Sie lauten *Und sie erzählten mir. Wenn die zum Mond gehn, wird der weiße Mann bestraft. Nur der Indianer wird überleben, der zur Tradition hält. Sie nicht übertreiben, aber beständig betreiben.* (Siehe hierzu: Walter Zimmermann, *Continental Divide. Eine Geschichte über das Wegfahren und über die Beziehung von Landschaft und Emotion,* in: *WZ, Insel Musik,* Beginner Press, Köln, 1981, S. 155 ff.) Es ist ein Prosatext, gesprochen in einem Gespräch; doch von höchstem Bekenntnischarakter. Der Fortschritt des weißen Mannes wird als Sünde gewertet. Dagegen wird das Bekenntnis zur Tradition gesetzt, deren "Betreiben" in der Sicht des Indianers allein das Über- und Fortleben garantiert. Die Verwendung des Wortes "überleben" signalisiert zugleich eine Situation und eine Lage des Menschen, die aufs höchste bedroht ist. Diese Bedrohung aber ist in der Metapher von der Eroberung des Mondes durch den Menschen zum Ausdruck gebracht. Die Metapher schließt in sich, ohne daß dies im einzelnen auseinander- und klargelegt werden müßte, ein Bild vom modernen Menschen, der sich aus der Bindung an die Erde und an die Bedingungen der Natur befreit und stattdessen in und mit der Wissenschaft und Technik ein Instrumentarium entwickelt hat, das ihm das Befreitsein von der Erdenschwere und die göttergleiche Autonomie über den Wolken verschafft hat. Die Überwindung der Erdenschwere, als deren Konsequenz dann nur mehr das Ausgreifen in den Weltraum erscheint, ist die Erfüllung eines uralten Menschheitstraumes. Doch wie der Indianer Pat haben die Menschen in früheren Zeiten immer auch die Kehrseite mitgedacht: die Geschichte von Ikaros ist auch die Geschichte von der menschlichen Hybris. Und wer wollte bestreiten, daß zu der Faszination, welche die "maßlosen" Unternehmen der Mondflüge hervorgerufen haben, längst Angst und Sorge hinzugetreten sind, in der möglich und machbar gewordenen Zersprengung der Menschheit und ihrer Erde könnte sich ein uralter Alptraum erfüllen.

Saitenspiel weist neben diesem Motto in der Titelei den Abdruck eines Bildes auf, das zu dem Titel und eventuell auch zur Komposition selbst in einem unmittelbaren Zusammenhang steht. Auf eine andere Weise stellt dieser alte Druck auch ein *Saitenspiel* dar: der Druck zeigt im Hintergrund eine sich vom linken bis zum rechten Bildrand erstreckende mittelalterliche Stadt. Im Vordergrund des Bildes, auf der unteren Bildkante, steht ein Tisch mit Geräten zur topographischen Vermessung. Von einem Fixierstab aus und in diesem gebündelt verlaufen über ein Raster insgesamt sechs Linien sternförmig nach oben in die Stadtansicht. Diese mit Hilfe fiktiver *Saiten* vermessene Stadtansicht wartet darauf, auf einen entsprechend rastrierten Bogen Papier bzw. Pergament übertragen zu werden. Das Bild repräsentiert eine topographische Vermessung und stellt, zumal die Vorgänge des Vermessens und seiner Übertragung auf eine Karte bildhaft fixiert sind, ein *Saitenspiel* dar.

Schließlich führt der Komponist im Zusammenhang der Titelei noch Sanskrit-Worte an, deren Verwandtschaft den Zusammenhang von Faden, von Vermessung mit Hilfe von Fadenziehung und Saitenspiel belegt: Tana - Faden, Ausdehnung / Tantawa - aus Fäden gemacht, gewebt / Tantra - vorgeschrieben, Saitenspiel. Musik als Gewebe aus Fäden, als mittels Fäden bewerkstelligte Vermessung, als Vermessung eines Ortes, eines bestimmten, wenn auch nicht benannten Ortes, einer überschaubaren Region! Nichts anderes scheint der Titel *Saitenspiel* anzeigen zu wollen. Doch meint dieser Titel nicht nur eine räumliche, sondern darüber hinaus auch den Versuch einer Vermessung des Standortes, den der Mensch im zeitlich-emotionalen Spannungsfeld Vergangenheit - Gegenwart - Zukunft einnimmt. - In den Worten des Schwarzfuß-Indianers ist davon die Rede, daß die Tradition bzw. die Bindungen an die Tradition unabdingbar notwendig sind für Leben und Überleben des Menschen. Indem Zimmermann einen alten Druck mit der Ansicht einer mittelalterlichen Stadt zur Titelei stellt und damit an vergangenes Leben und an vergangene Kultur erinnert, rückt er seine Komposition als *Saitenspiel* in den Zusammenhang einer Ausmessung von zeitlichen Bezügen. Das meint - nehmen wir die Worte des Schwarzfuß-Indianers als Motto ernst -: in *Saitenspiel* manifestiert sich nicht nur Zimmermanns Bedürfnis nach und Anspruch auf eine im Medium Musik sich vollziehende Vermessung von regionaler, d.h. abgegrenzter und überschaubarer Örtlichkeit, sondern auch das Bestreben, die im kompositorischen Akt geleistete Standortbestimmung in den Rahmen der Reflexion der Tradition und deren konstitutiver Bedeutung für die eigene kulturelle, ästhetische und kompositionstechnische Konditionierung zu erstellen.

Viele Aspekte, die sich im Falle von *Saitenspiel* anbieten, haben bereits bei *Lokale Musik,* entstanden 1977 bis 1980, eine wichtige Rolle gespielt. Die Beziehung zu Traditionen, zu noch lebendigen Ausdrucksformen gesellschaftlicher Existenz, die in der Vergangenheit wurzeln, ist dabei durchaus mit enthalten, wenngleich auch noch nicht in einem bewußten Sinn mitgedacht. In *Saitenspiel,* so scheint es, geht es nicht allein mehr um die Re-

flexion und Befragung der Konditionierung menschlicher Existenz durch den Ort im Raum, sondern darüber hinaus um eine Standortbestimmung im Raum der Zeit. Den tatsächlich korrelativen Zusammenhang zwischen den Dimensionen Raum und Zeit und folglich den inneren Zusammenhang zwischen der Konditionierung menschlichen Existierens und Tuns durch den Ort im Raum und durch die Bezüge im Kontext Vergangenheit - Gegenwart - Zukunft hat Zimmermann mehrfach in seinen Aufzeichnungen *Continental Divide* angesprochen. Es heißt da beispielsweise: *Manchmal habe ich Angst vor meinen eigenen Gedanken, und dann erinnere ich mich immer, daß meine Großeltern alle Bauern waren. Das bringt mich zurück auf die Erde und ganz nahe an die umgebene Natur. Und ich glaube, jeder Gedankenflug hat nur dann seine Gültigkeit, wenn er gedacht ist mit beiden Beinen auf der Erde* (*Inselmusik*, S. 159).

In diesem Text sind alle jene konstitutiven Momente versammelt, denen wir in den Zugaben von Motto und Abbildung zu *Saitenspiel* begegnen: Angst - Flug - Erinnerung - Bindung an die Erde, an die Wurzeln des Menschen in seiner Vergangenheit: *der Mensch überlebt, der die Tradition behält!* - heißt es später in diesen Aufzeichnungen in Erinnerung an die Worte des Schwarzfuß-Indianers.

Saitenspiel entstand im ersten Halbjahr 1983 und wurde für 18 Instrumente komponiert. Die Besetzung: 2 Flöten (I. auch Altflöte in F), 1 Oboe, 2 Klarinetten (B), 1 Alt-Saxophon (Es), 2 Hörner (F), 1 Trompete (C), 2 Violoncelli, 1 Kontrabaß, 2 Harfen, 1 Mandoline, 1 Gitarre, Cembalo, Schlagzeug (Schellenbündel, große Trommel, Parade-, Rühr-, kleine Trommel), 3 Triangeln, 2 Paar kleine Gegenschlagbecken). Das Werk besteht aus fünf Sätzen, die keine programmatischen Titel aufweisen, und einem abschließenden *Lied*. Während die fünf Sätze als reine Instrumentalstücke angelegt sind, singen im *Lied* alle an der Aufführung beteiligten Instrumentalisten den Text des Schwarzfuß-Indianers Pat.

Saitenspiel weist eine Reihe von Auffälligkeiten auf, die sich beim Hören der Komposition unschwer erschließen.

1. *Saitenspiel* trägt Züge eines "Konzerts". Im Mittelpunkt der ersten vier Sätze stehen jeweils Instrumente, deren Saiten gezupft bzw. im Falle des Cembalo durch den Federkiel angerissen werden:

Satz I ist ein Solostück für Gitarre (bzw. für Harfe) und wirkt als solches Solostück zugleich wie eine Materialexposition.

Die konzertierende Rolle wird in Satz II durch die beiden Harfen übernommen, die jetzt eingebunden sind in ein Instrumentalensemble aus sämtlichen Bläsern und Streichern.

Satz III ist wiederum als Ensemblestück angelegt. Die solistischen Partien sind in diesem Satz der Mandoline und der Gitarre überantwortet.

Eine ausgesprochen kammermusikalische Gestaltung weist Satz IV auf. Er ist geschrieben für zweimanualiges Cembalo und obligate Altflöte in F.

Einem großen "Finale" entsprechen Anlage und Charakter von Satz V. Alle Instrumentalisten sind beteiligt, einschließlich der in den vorangehenden Sätzen solistisch eingesetzten "Saiteninstrumente".

Das epiologartige *Lied* kombiniert Gesang mit den solistischen Instrumenten Mandoline, Gitarre, den beiden Harfen und Cembalo sowie mit Kontrabaß und Schlagzeug. Die Blasinstrumente entfallen dadurch, daß deren Spieler jetzt singen.

2. Die fünf Sätze sind deutlich gegeneinander abgesetzt. Ihre Aufeinanderfolge ist nach dem Prinzip der Gegensätzlichkeit und Divergenz gestaltet:

Satz I für Gitarre-Solo vollzieht sich im gleichbleibenden *forte* als ein Ablauf, der in kein metrisches Raster eingebunden ist.

Satz II stellt demgegenüber ein Ensemblestück dar, dessen Ablauf metrisiert ist. Charakteristisch dabei ist der unablässige Taktwechsel. Die Lautstärkevorschrift für diesen Satz lautet *sempre forte*.

Satz III soll demgegenüber *sempre piano* gespielt werden. Das Regelmaß des 3/4-Taktes bestimmt diesen Satz. Die beiden Soloinstrumente sind bis auf zwei Ausnahmen (Takt 144 und Takt 159/160) rhythmisch streng parallel und gleichlaufend gestaltet.

Satz IV zeigt wiederum unregelmäßige Metrisierung. Der zweistimmige, streng linear angelegte Cembalosatz folgt melodisch dem Prinzip der Imitation, während die Stimmen rhythmisch selbständig behandelt sind. Obgleich zweistimmig in der Konstruktion, vermittelt der Ablauf durch die komplementäre Rhythmik den Eindruck von einem einstimmigen Vorgang.

Der "Kammermusik" des vierten Satzes hat Zimmermann im fünften ein klanglich wie ausdehnungsmäßig großdimensioniertes "Ensemblestück" entgegengesetzt. Als Grundmetrum liegt diesem Satz der 5/4-Takt zugrunde. Das Regelmaß dieses "unregelmäßigen" Taktes ist bestimmendes Moment.

Das abschließende *Lied* ist unregelmäßig metrisiert. Der Gesangspart ist melodisch am Solostück für Gitarre (I. Satz) orientiert. Der Instrumentalsatz zeigt eine Organisationsform, die auf eine sehr komplexe Weise die verschiedenen Grundprin-

zipien der kompositorischen Gestaltung kombiniert und miteinander verknüpft.

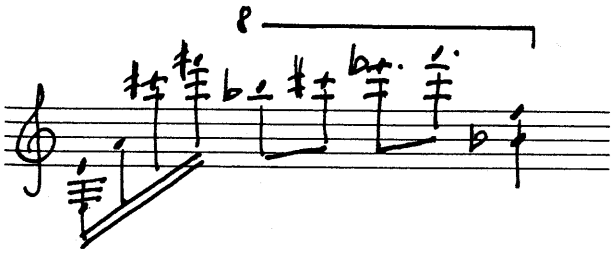
3. Obgleich jeder der sechs Sätze eigengesetzlich gebaut ist und eine individuelle Prägung aufweist, schließen sich die Sätze doch gleichzeitig zu einem Ganzen. Konstitutiv für den zyklischen Zusammenhang sind:

a. die durchgehende "solistische" Rolle von Saiteninstrumenten und deren alternierender Einsatz, bis im finaleähnlichen Satz V alle solistischen Instrumente zusammengefaßt werden;
b. die Gegensätzlichkeit der Satzcharaktere, die die Sätze im Sinne der komplementären Ergänzung in Zusammenhang treten läßt;
c. der im Kontext unmißverständlich als Finale wirkende Satz V;
d. der deutliche Rückbezug des *Liedes* auf Satz I, das Solostück für Gitarre.

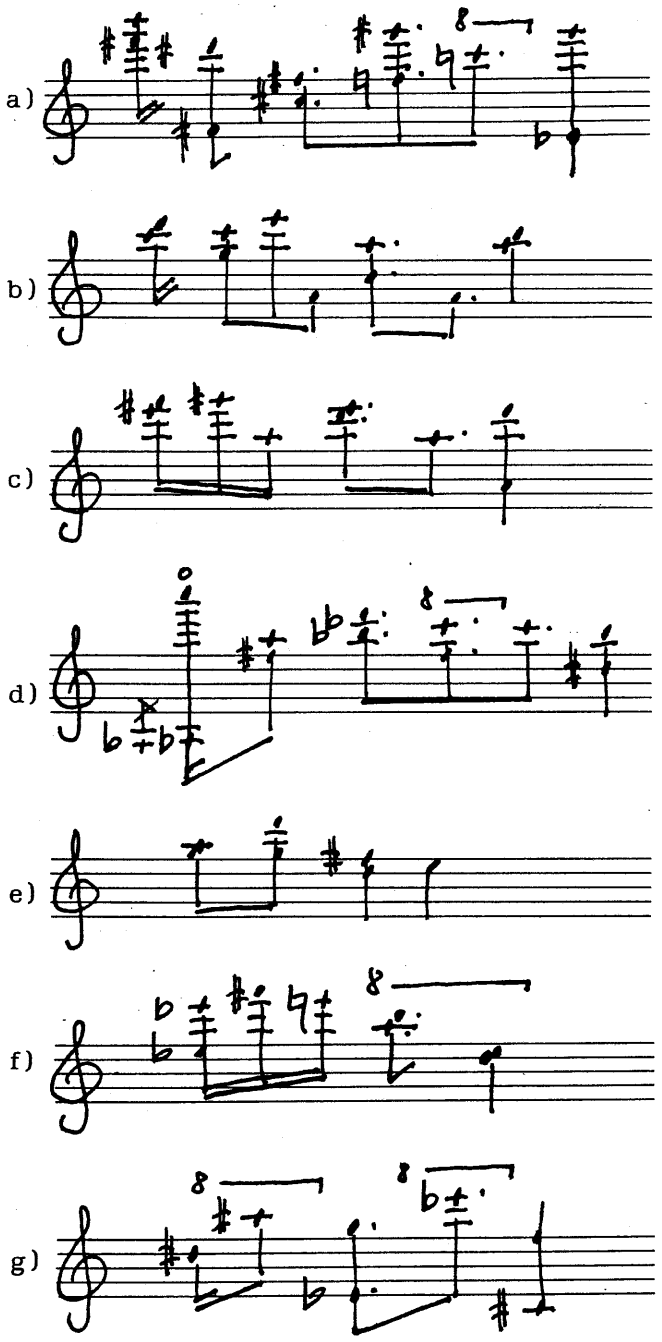
Die folgenden Darlegungen beschränken sich darauf, einige zentrale Aspekte der Gestaltung der einzelnen Sätze sowie deren Zusammenhang in Bezug auf das Gesamtgefüge des Werkes und seine konstruktive Idee deutlich zu machen. Der Analyse technischer Verfahrensweisen soll schließlich eine Reflexion über den programmatischen Aspekt der Zimmermannschen Komposition folgen.

Das einleitende Solostück für Gitarre - Satz I - erscheint auf den ersten Blick als ein quasi improvisatorisches Gebilde; als ein Ablauf in der Zeit, der ohne ein Ordnungsregulativ auskommt. Tatsächlich aber weist dieser Satz sowohl eine klare Gliederung als auch in seiner rhythmischen Struktur ein sehr weitreichendes Ordnungsdenken auf.

Betrachten wir den Anfang des Satzes, so stellen wir fest, daß die Dauern, die aufeinander folgen, vom kleinsten Wert, der Sechzehntel-Dauer, sukzessiv im Sinne der additiven Erweiterung zu längeren Dauern ansteigen.



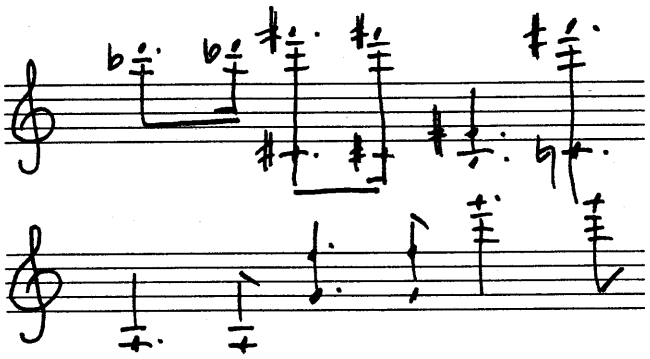
Die Folge der Dauern sieht danach abstrahiert wie folgt aus: 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥 . In Zahlen ausgedrückt und hierbei auf den Grundwert der 𝅘𝅥𝅯 bezogen ergibt das die Zahlenfolge: 1 - 2 - 3 - 4. Dieser Folge begegnen wir noch häufiger in Satz I, insgesamt tritt sie achtmal auf, wenn auch, wie wir noch sehen werden, nicht immer in der vollständigen Form.



Daß dieser Reihung von Dauern ein konstitutiver Rang zukommt, wird dadurch gestützt, daß diese Form der Reihung, nämlich das Fortschreiten von kleineren zu größeren Dauern, konsequent beachtet wird, daß also die Bewegung nie umgekehrt verläuft (also nie im Sinne von 4 - 3 - 2 - 1) und daß die Dauern auch nicht ihren Ort in dem Modell ändern (also nicht 3 - 1 - 4 - 2 beispielsweise). Trotzdem unterscheiden sich die acht Ausprägungen dieses abstrakten Modells der Reihung von Dauern voneinander. So können die einzelnen Werte unterschiedlich oft wiederholt werden; darüber hinaus können Werte auch übersprungen bzw.

ausgelassen werden; sie entfallen also. Beispiel 2f etwa sieht wie folgt aus: . Hier tritt die Achteldauer (2) nicht auf. Die Gestalt zeigt demnach eine verkürzte Form, gemessen an dem abstrakten Modell. Eine extrem verkürzte Form bietet Beispiel 2e: . Hier sind zwei Werte weggefallen, d.h. das zugrundeliegende Modell der Reihung 1 - 2 - 3 - 4 ist darin, nimmt man diese Gestalt für sich, eigentlich gar nicht mehr erkennbar. In der Folge trotzdem das Bezugsmodell 1 - 2 - 3 - 4 anzunehmen, gestattet allerdings die Berücksichtigung des Kontextes, in dem diese Folge steht.

Wir gehen zum Anfang der Komposition zurück. An den bisher betrachteten und analysierten Abschnitt - wir bezeichnen ihn als Abschnitt a - schließt sich etwas Neues an.



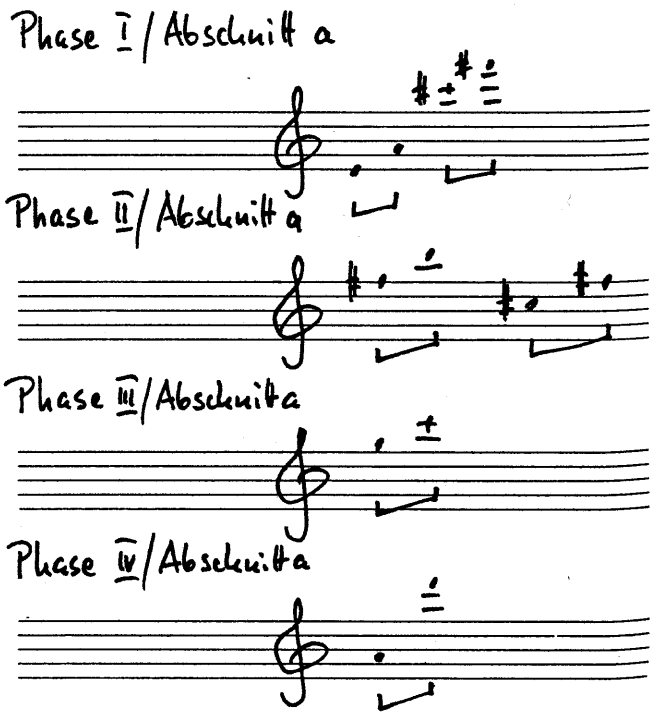
Charakteristisch für diesen Abschnitt ist die Punktierung, ist das Rhythmusmotiv , das dann anschließend nach Zwischenwerten in augmentierter Form auftritt: . In Zahlen ausgedrückt heißt das: 3 - 1 und 6 - 2. Auch dieses "Motiv" bzw. Doppelmotiv (3 - 1 und 6 - 2) tritt mehrfach auf, insgesamt achtmal und regelmäßig nach Abschnitt a der Dauernreihung 1 - 2 - 3 - 4. Wir sprechen deshalb hier von Abschnitt b. Auch hier lassen sich Regelmäßigkeiten beobachten: die beiden Motive und folgen immer in dieser Reihenfolge aufeinander, werden also nie ausgetauscht. Verbunden werden sie durch "Zwischentöne" bzw. Werte, die für sich immer die Dauer aufweisen, aber in der Spanne von 1 bis 3 unterschiedlich häufig auftreten können. Von einer Ausnahme abgesehen treten die beiden Rhythmusmotive immer in wiederholter Form auf.

An Abschnitt b schließt sich endlich noch ein dritter Abschnitt an, wieder insgesamt achtmal. Dieser Abschnitt c wird durch die langen Dauern der beherrscht, die mehrfach auftreten und in jeder Zeile, wenngleich unterschiedlich häufig, mit verbunden werden. Diese Dauern und Dauernrelationen werden durch die Zahlen 8 - 2 repräsentiert.

Das Solostück besteht also, seiner rhythmischen Gliederung nach, aus insgesamt acht Phasen, die jeweils aus den drei Abschnitten a, b und c bestehen. Diese Abschnitte treten immer in derselben Reihenfolge a-b-c auf, werden also nie ausgetauscht. Die Abschnitte a, b und c zeigen durch alle acht Phasen hindurch gleichbleibende Gestaltmerkmale, ohne daß es jemals zu deckungsgleichen Entsprechungen käme. Sie erscheinen als verschiedene Ausprägungen eines verbindlich zugrundeliegenden Strukturmodells.

- Für Abschnitt a ist es die Reihe oder 1 - 2 - 3 - 4;
- Abschnitt b ist geprägt durch das punktierte Rhythmusmotiv und seine Augmentation oder, in Zahlen ausgedrückt, durch die Zahlenrelationen 3 - 1 bzw. 6 - 2. Von Abschnitt b - 8 abgesehen besteht dieses Rhythmusmotiv immer aus gleichbleibenden Tönen (Repetition).
- Abschnitt c schließlich verknüpft die Tondauer = 8 mit = 2 (immer bezogen auf). Auch hier dominiert als Grundmuster die Tonrepetition. Der Ton der - Dauer entspricht als Tonhöhe immer dem vorausgehenden Ton der - Dauer.

Melodisch unterliegen die acht aufeinanderfolgenden Phasen keinem übergeordneten Strukturprinzip - mit Ausnahme der Tonrepetitionen in den Phasenabschnitten b und c, die in Verbindung mit der Prägnanz des Tonfolgemusters 'lang - kurz' tatsächlich einen konstitutiven Rang aufweisen. Darüber hinaus jedoch zeigt die melodische Gestaltung der acht Phasen keine gemeinsame Strukturkomponente. Auffallend allerdings ist die Häufigkeit des Quartintervalls, sowohl in der Folge zweier Töne wie als simultan gezupfte Töne.



Auch die Bewegung oder Ausschreitung des Klangraumes scheint keinem übergeordneten Prinzip zu folgen, so daß man festhalten kann:

- die formale Gliederung des I. Satzes beruht auf einer Dauernorganisation, die durch die acht Phasen hindurch ihre Verbindlichkeit behauptet, die aber gleichwohl unterschiedliche konkrete "Auslegungen" zuläßt, wie sie andererseits aber auch in konstant gleichbleibenden Teilelementen sich artikuliert. So divergieren die Gestalten der Abschnitte a, bezogen auf die Reihe 1 - 2 - 3 - 4, geradezu konsequent, während in den Abschnitten b die Identität des Rhythmusmotivs ♩. ♩ bzw. ♩. ♪ nie aufgehoben oder verunklart wird. An der Wiederholung dieses Partikels - was man noch ergänzen könnte durch die Konstanz der Dauernfolge in Abschnitt c: 𝅗𝅥 ♩ - wird die formbildende Funktion der Dauernorganisation unmittelbar erfaßbar;
- die melodische Gestaltung läßt ein Organisationsprinzip, das gleichermaßen auf den formalen Aufbau durchschlägt, nicht erkennen; sie bewegt sich "frei" im Klangraum und repräsentiert, bezogen auf die relativ stabile Dauernorganisation, ein konträres Gestaltungsprinzip.

Im I. Satz treten die verschiedenen, für die Profilierung des Verlaufs entscheidenden Elemente deutlich voneinander getrennt auf; ja sie erscheinen durch die Konsequenz der regelmäßigen additiven Reihung zu einem achtteiligen Verlauf auch deutlich gegenseitig isoliert. Genau dies aber verleiht diesem Satz auch den Charakter einer Exposition.

Der II. Satz ist eine Ensemblekomposition. Ihr Verlauf ist metrisch unregelmäßig, und dies in einem strikten Sinn: von Takt zu Takt (von wenigen Ausnahmen abgesehen) wechselt das Metrum. Dieses Moment des Wechselnden beobachten wir auch in der instrumentalen Anlage, d.h. die Beteiligung der einzelnen Instrumente ist jeweils relativ knapp bemessen, ohne daß deshalb eine Tendenz zur punktuellen Klangstruktur gegeben wäre. Diese Form der ständig wechselnden Instrumentenkombinationen korrespondiert mit dem fortwährenden Wechsel der verwendeten Grundelemente und deren Varianten. Die Kontinuität des Verlaufs stützt sich hierbei auf die beiden Harfen, die aber nicht nur durchgehend beteiligt sind, sondern die immer auch Träger der jeweiligen "motivischen" Elemente sind. In den beiden Harfen erscheint demnach der ganze Satz festgelegt. Die instrumentalen Einsätze bilden Verdoppelungen der Harfenstimmen. Durch die Verschiedenheit der Instrumente und ihres Klanges freilich sowie durch die immer wieder andere Kombination von Instrumenten werden jedoch die Wechsel der Elemente und die harmonischen bzw. klangräumlichen Spannungen erst derart pointiert, daß dadurch der Satz insgesamt in seiner mosaikartigen Ereignisstruktur deutlich erfaßbar wird.

Am Beispiel der ersten Takte sei dies im einzelnen dargelegt (siehe Notenbeispiel S. 66).

In Takt 1 und 2 werden zwei verschiedene Repetitionselemente miteinander verknüpft:

Element 1 ♩. ♩

Element 2 ♩♩♩♩

Es handelt sich also um zwei Elemente, die sich darin unterscheiden, daß das erste aus zwei ungleichen Dauern, das zweite aus gleichen Dauern besteht. Die fortlaufende Repetition nach dem Muster repetitiver minimal music schafft ein statisches Ereignisfeld, das jedoch dadurch, daß die beiden Elemente im Verhältnis einer großen Sekunde zueinander stehen, mit Spannung aufgeladen erscheint. Dieses statische Ereignisfeld wird in T. 3 (3 ♪) abrupt gebrochen; und zwar durch mehrfache Veränderungen:

- auf die Kette von Repetitionen folgt unvermittelt und einmalig ein rhythmisches Kontrastfeld, indem dem ♪ -Wert einerseits ein Viertelwert, andererseits vier Sechzehntel - ♬ - folgen;
- der Kontrast zum Vorangegangenen wird hervorgehoben durch hinzutretende Instrumente (II. Cello, II. Flöte, II. Horn);
- sodann aber durch die harmonische Veränderung, indem die Spannung des Sekundintervalls durch die harmonische Relation der kleinen Sexte abgelöst wird.

Takt 4 zeigt wieder die Kombination zweier Repetitionselemente wie in T. 1 und 2.

Element 1 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥

Element 2 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥

Doch werden die beiden Elemente jetzt nicht homophon geführt; sie sind gewissermaßen gegeneinander bzw. synkopisch versetzt. Diese Querständigkeit im rhythmischen Gesamtgefüge erscheint ausgelöst durch die Vorschaltung des punktierten Motivs, das zwischen der rhythmischen Unruhe in Takt 3 und dem erneuten Sich-Einpendeln in ein zweites statisches Ereignisfeld vermittelt und zugleich dadurch eine Veränderung im Gefüge der übereinandergeschichteten Repetitionselemente bewirkt. Anders jedoch als in Takt 1/2 verlaufen die beiden Elemente hier jetzt im Quintabstand. Harmonisch gesehen hat in diesen ersten vier Takten folglich eine sukzessive Entwicklung zu einer konsonan-

II SEMPRE FORTE*

(♩=80) 41 35 51 21

1. FLÖTE
2. FLÖTE
OBOE
1. KLARINETTE (B)
2. KLARINETTE (B)
ALT SAXOFON (Es)
1. HORN (F)
2. HORN (F)
TROMPETE (C)
1. CELLO
2. CELLO
KONTRABASS
1. HARFE
2. HARFE

* DAS FORTE MEINT KEIN EXPLESSIVES FORTE SONDERN EINEN HOMOGENEN, IN ALLEN STIMMEN GEMÄTIGTEN KLANG, DER KEINE HAUPT- ODER NEBENSTIMMEN EMPORTREten LASSEN SOLLTE. DIE DYNAMIKEN IN [ ] SIND AUS RELATIVE ZU VERSTEHEN, um EBEN DIESEN HOMOGENEN KLANG ZU ERZEUGEN. DIE EIGENTLICHE KLANGBALANCIERUNG LIEGT BEIM DIRIGENTEN. AUCH SOLLTEN DIE OBLIGATEN HARFEN NIEMALS H'ODER N'STIMMEN CHARAKTER HABEN. ANSONSTEN WO ANDERS BEZEICHNET:

TUTTI SEMPRE LEGATO

© 1985 Walter Zimmermann, ebenso aller weiterer Partiturbeispiele

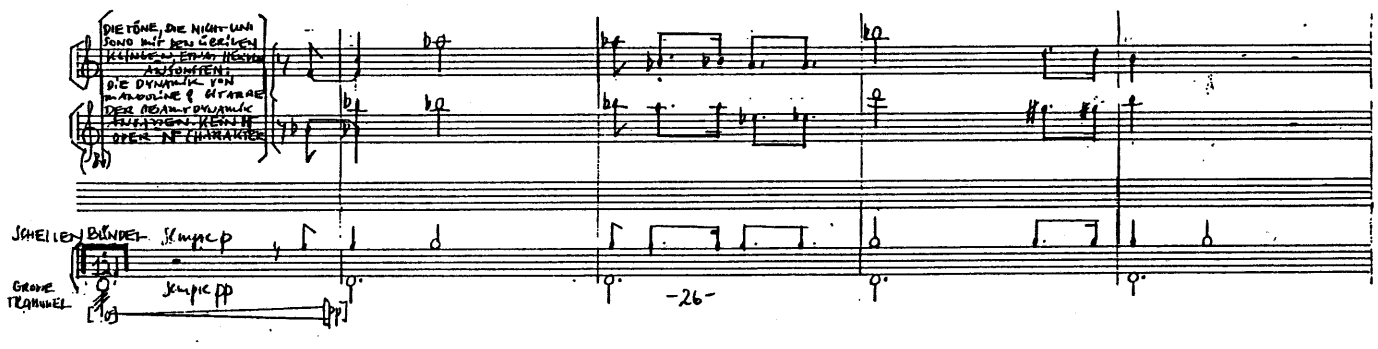
ten Intervall-Relation der beiden Elemente stattgefunden: von der großen Sekunde über die kleine Sexte zur reinen Quinte. Diese Entwicklung läuft parallel mit einer Fortschreitung von b als Grundton nach cis. Es findet eine Veränderung des Klangzentrums statt, deren "Unverbindlichkeit" die einzelnen Takte sozusagen zu Ereignissen macht, sie ereignishaft in den Vordergrund rückt. Im Blick auf die Folge der rhythmischen Felder stellen wir gleichermaßen fest, daß der abrupte Wechsel zu einer gleichsam unvermittelten Aneinanderfügung von verschiedenen Ereignissen führt. Takt 3 (3 ♪) beispielsweise erscheint als Kontrast gegen das statische Ereignisfeld des Anfangs gesetzt und fungiert deshalb als eine Art Achse zwischen zwei verwandten, aber doch auch verschiedenen Ereignisfeldern.

Verschiedene Aspekte sind hier in einen komplexen Zusammenhang gebracht, doch dies auf der Grundlage einer insgesamt recht einfachen Grundstruktur, die im wesentlichen aus der Kombination, der Verknüpfung und Übereinanderschichtung verschiedener Grundelemente hervorgeht, für die aber grundsätzlich das Repetitionsprinzip gilt.

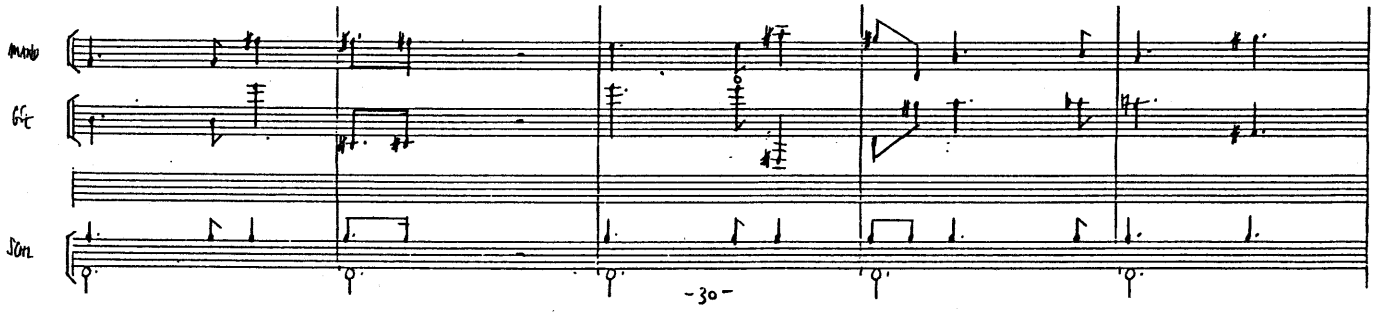
Die Verknüpfung oder Schichtung von zwei verschiedenen Elementen ist konstitutiv für die Strukturbildung dieses Satzes. Die Ausdehnungen der jeweiligen "Felder" können unterschiedlich sein; die Aufeinanderfolgen solcher Felder können entweder kontrastschärfer oder vermittelter angelegt sein, wobei die harmonischen Verhältnisse ebenso wie die Instrumentalisierung des Satzes eine entscheidende Rolle spielen. Diese Methodik bedingt eine kaleidoskopartige Form: jedes Detail ist anders; und doch ist es durch die Einbindung in einen grundsätzlich zweistimmigen Satz und durch das verbindliche und verbindende Prinzip der Tonrepetition, die das ganze Stück durchzieht, Bestandteil eines Ganzen.

Satz III ist gleichfalls ein Stück für Ensemble. Die beiden Harfen aus Satz II werden hier durch Gitarre und Mandoline abgelöst. Wie die Harfenpartie in Satz II bilden der streng homophon geführte Gitarre-Mandolinen-Part gewissermaßen das Gerüst des Satzverlaufs. Rhythmisch wird dieser Part gestützt durch die Große Trommel und ein Schellenbündel. Das Schellenbündel artikuliert über dem gleichbleibenden Schlag der Großen Trommel auf der Eins eine Reihung immer wieder anderer Rhythmen, die einer Folie gleich den Satzverlauf grundieren. Das Gleichmaß des Dreivierteltaktes ist hier verschränkt mit einer rhythmischen Struktur, die fortwährend anders ist und so gibt es nur wenige Takte, die ihrer rhythmischen Gliederung nach zur Deckung zu bringen sind. Das Satzgerüst, der Gitarre-Mandoline-Part, verläuft in melodischen Formen, die dadurch, daß es immer wieder zu einfachen Tonrepetitionen kommt, seltsam starr wirken. Diese Tonrepetitionen gehörten zu den Konstituenten der Melodiebildung.

Satz III, Anfang



Satz III, Takt 138 ff.



Die melodischen Formen erscheinen, obgleich ihnen selten einmal ein Prinzip zugrundeliegt, das unmißverständlich einen Zusammenhang ausprägt, deutlich voneinander getrennt. Das bewerkstelligen meist die im Sinne von Zäsuren fungierenden Pausen, wodurch zellenartige Gebilde entstehen. Der Zusammenschluß der Tonfolgen zu melodischen Phrasen wird freilich auf einer Ebene wieder zurückgenommen bzw. gebrochen. Zimmermann gibt nämlich eine dritte Schicht hinzu, indem er bestimmte Töne der Gitarre/Mandoline-Melodien durch Haltetöne in den Instrumenten des Ensembles parallelisiert. Die Verteilung dieser Töne auf wechselnde Instrumente ergibt eine "gebrochene" Linie, die in dieser Gebrochenheit einen strukturellen "Kontrapunkt" zu dem durchgehenden Part der "Soloinstrumente" bildet, aber doch gleichzeitig mit diesem auch eng verknüpft ist, da jeder Ton gewissermaßen aus dem Gerüstsatz von Gitarre und Mandoline übernommen ist (siehe Notenbeispiel S. 69).

Der Satz besteht also aus drei Schichten, die auf verschiedenen Grundkategorien aufbauen:

Schicht 1 - Große Trommel und Schellenbündel - ist rhythmisch geprägt.

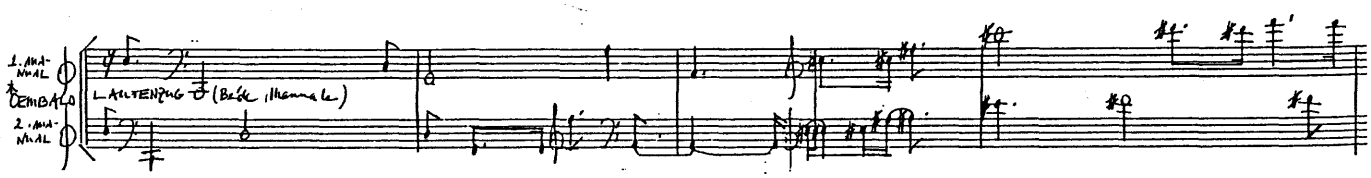
Schicht 2 - Gitarre und Mandoline - artikuliert sich in Form eines zweistimmigen melodisch geführten Satzes, der in seinem rhythmischen Verlauf mit Schicht 1 parallelisiert ist.

Schicht 3 - Ensemble - stellt sich als eine Klangkomposition dar, deren Töne aus Schicht 2 abgelöst sind. Obgleich derart an Schicht 2 und 1 gebunden, ist diese Schicht andererseits als kontrastierende Ebene konzipiert. So werden in ihr den gezupften Tönen und den Schlägen der Großen Trommel und des Schellen-Bündels gehaltene Töne entgegengesetzt. Die klangliche Dimension wird dabei noch dadurch hervorgehoben, daß diese Haltetöne sehr häufig dynamisiert werden - so etwa von *pp* aus crescendieren und dann wieder ins *pp* zurückkehren oder aber auch nur einfache dynamische Verläufe (— oder) vollziehen.

Der Satz-Verlauf zeigt verschiedene Formen solcher Klangfelder. Sie reichen von einzelnen über zwei oder mehreren parallel geführten Haltetönen bis zu komplexen Gebilden, bei denen jeder Ton einer Phase der Gitarre-Mandoline-Schicht aufgenommen wird, doch die Verteilung dieser Töne dann auf verschiedene Instrumente ein in sich farbiges und bewegtes Feld ergibt. Diese Struktur begegnet freilich nur einmal (Takt 140/141), wie generell jede Koordinationsform zwischen den drei Schichten immer nur einmal auftritt und folglich einmalig ist (vgl. Notenbeispiel S. 70).

So bietet auch dieser Satz wiederum ein sinnfälliges Beispiel für die innige Verschränkung von konstant gleichbleibenden Faktoren und permanenter Veränderung, ohne daß diese Veränderung auf eine Zielsetzung bezogen wäre und eine prozessuale Verlaufsform bedingte.

Als konsequent zweistimmiger Satz mit obligater Altflöte ist Satz IV angelegt. Die beiden Stimmen sind auf die zwei Manuale eines Cembalos, für das der Komponist das Lautenregister vorschreibt, verteilt. Sie sind darin abhängig voneinander, daß ihre Tonhöhenverläufe identisch sind. Um eine kanonische Führung der Stimmen handelt es sich freilich nicht, da die rhythmischen Strukturen der beiden Stimmen divergieren.



Es gibt allerdings auch im Tonhöhenverlauf Divergenzen, so beispielsweise gleich in Takt 2, wo die erste Stimme (1. Manual) nicht den Ton f aufgreift, der in der Liniengestaltung der 2. Stimme vorausgehend auftritt, sondern den Ton a anschlägt. Identität besteht hier allenfalls im Optischen, insofern f und a bei den verschiedenen Schlüsselverzeichnungen (𝄢 und 𝄞) dieselbe Stellung im System einnehmen. Eine "Unregelmäßigkeit" anderer Art bietet beispielsweise Takt 5 mit dem Ton b in der 2. Stimme, der von der 1. Stimme nicht aufgenommen wird. Ab Takt 213 nehmen die beiden Stimmen weitgehend getrennte Tonhöhenverläufe und erweisen ihre enge Beziehung nur mehr in partieller Identität der Tonhöhenverläufe. Dieser Prozeß einer "Ent-Bindung", bei dem allerdings nie der zweistimmige Satz selbst einer Auflösung entgegengetrieben wird, wird markiert durch mehrmalige Unterbrechungen des Verlaufs. Überbrückt werden diese Auflassungen durch die Flöte. Im Schlußabschnitt ab Takt 214 wird das Prinzip des tonhöhengleichen Verlaufs in beiden Stimmen wieder aufgenommen, was kleine "Unregelmäßigkeiten" der oben erwähnten Art nicht ausschließt.

(Fortsetzung S. 71)

1. Fl.

2. Fl.

Ob.

[ppp]

1. Kl.

2. Kl.

Bax.

1. Hrn.

[poco]

2. Hrn.

[poco]

Trp.

[HOLZDÄMPFER]

[pp]

[poco]

1. Po.

2. Po.

Kb.

MAND.

Gt.

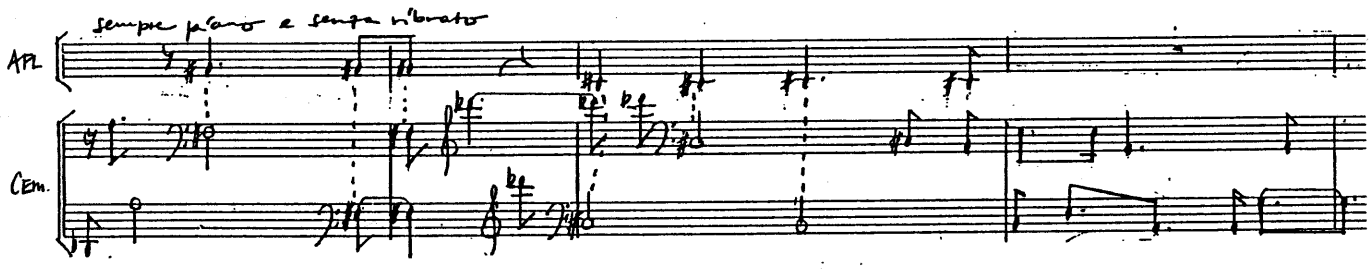
Schl.

1.Fl
2.Fl
Ob
1.Cl
2.Cl
Sax
1.Hrn
2.Hrn
Trp
1.Tb
2.Tb
Vib
Mrb
Gt
Sam

[mp]
[pp]
[poco]
[poco]
[poco]
[mp]

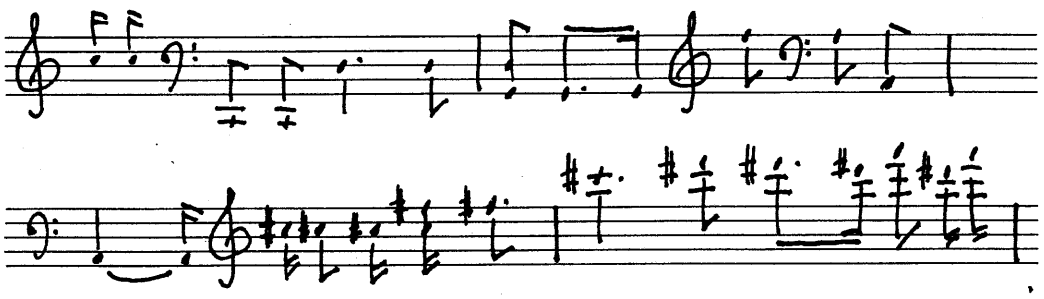
Rhythmisch sind die beiden Stimmen durch jeweils eigene Strukturierung gekennzeichnet, wobei die Unregelmäßigkeit des Metrums eine Stabilisierung der Verläufe und deren Ausprägung zu prägnanten Gestalten verhindert. Gleichwohl lassen sich bestimmte Merkmale feststellen, die Satz und Formbewegung nicht nur charakterisieren, sondern dem musikalischen Geschehen auch eine gewisse Stabilität und durchgehend gestalthafte Ordnung geben.

1. Die beiden Stimmen bilden rhythmisch einen komplementären Zusammenhang. Nur selten fallen die Anschläge im unverbindlichen Gerüst der Zeitstruktur zusammen. In den Anschlägen alternierend füllen die Stimmen den Zeitverlauf. Daraus resultiert virtuell eine Form der Dreistimmigkeit. Sie besteht aus den beiden real erklingenden Stimmen und deren Zusammenhang zu einer dritten Stimme. Und diese dritte Stimme ist es, die als real erklingendes Phänomen so in den Vordergrund rückt, daß der Verlauf einstimmig erscheint. Optisch präsentiert sich der Satz als zweistimmiges bzw. dann in Verbindung mit der Altflöte als dreistimmiges Gefüge. Real jedoch hört man einen quasi einstimmigen Verlauf. Gleichzeitig scheint es, als würde in dieser latenten Dreistimmigkeit des Satzes, die klingend als einstimmiger Ablauf erscheint, der Eintritt der Flöte im sechsten Takt vorbereitet. Denn mit dem Einsatz der Flöte artikuliert sich als reale dritte Stimme nichts anderes als tatsächlich eine rhythmische Tonfolge, die aus den beiden Cembalo-Stimmen zusammengesetzt ist.



Die Einführung der Flöte und deren Exposition einer Stimme entsprechen allerdings nicht lückenlos diesem Prinzip. Die Tonanschläge des des''' in den beiden Cembalo-Stimmen (Takt 2/3) werden von der Flöte nicht aufgenommen, ebenso wenig das kleine cis auf der letzten Viertelzählzeit in Takt 3. So wenig selbständig sich die Flöte demnach bei ihrem Einsatz ausweist, indem sie zunächst nichts anderes bewerkstelligt als eine Konkretisierung der bis dahin ideellen bzw. latenten Dreistimmigkeit, so schnell bekundet sie doch eine Tendenz zur Eigenständigkeit. Diese Ambivalenz, die ja auch charakteristisch für die beiden Stimmenverläufe des Cembalos ist, kennzeichnet in der Folge die Flötenstimme. Dabei zeigt ihre rhythmische Struktur, daß sie grundsätzlich und weitgehend aus der Zusammenziehung der komplementären Rhythmik des zweistimmigen Cembalosatzes resultiert. Melodisch freilich sucht sie immer stärker ihre eigene Bahn bis hin zu jenen Stellen, da sie sich der Stützung durch den Cembalosatz entledigt und frei im Raum schwebt, bevor sie dann wieder eingeholt wird und die Führung an die beiden Cembalostimmen abtritt.

2. Die Zusammenziehung der beiden Cembalostimmen im ersten Takt des Stücks ergibt folgende rhythmische und melodische Gestalt:



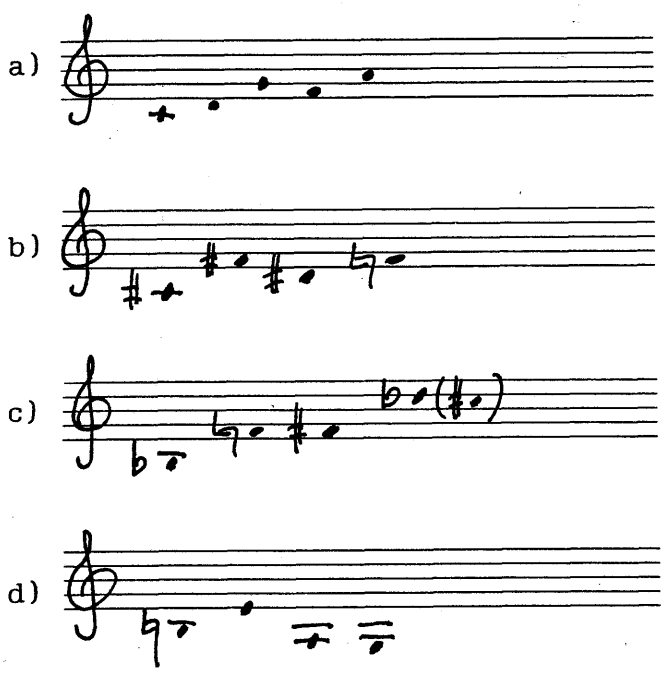
Initial ist demnach die Folge zweier Sechzehntel. Dieses "Motiv" kehrt später immer wieder und bezeichnet dergestalt in der fortdauernd veränderten rhythmischen Struktur ein konstantes Element, das der Orientierung über den Formverlauf einen gewissen Halt verleiht.

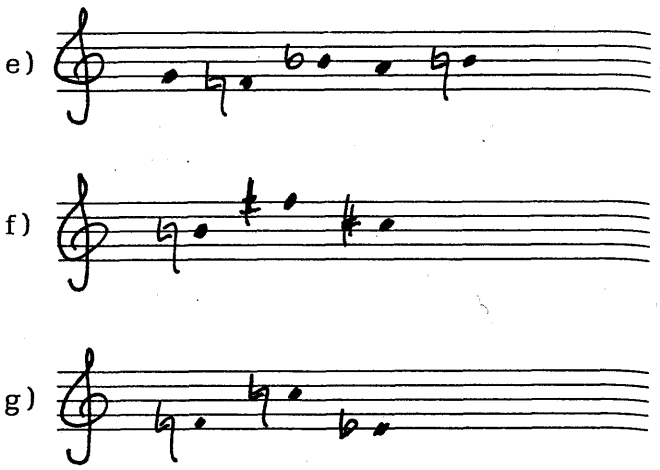
3. Konstitutiv für die Gestaltung der Tonhöhenverläufe ist die Tonrepetition. Fast jeder Ton wird einmal, öfters auch mehrmals repetiert. Das führt unter dem Aspekt der Zusammenziehung der Stimmen zu Repetitionsfeldern, die rhythmisch immer wieder anders strukturiert erscheinen und durch diese Verschiedenartigkeit einen wechselhaften Verlauf ausprägen. Im Verlauf des Satzes wird die Repetition durch Erweiterung bzw. Ausdehnung mehr und mehr in den Vordergrund gerückt, bis sie dann in der Schlußphase des Satzes als charakterprägendes Element auftritt. Es bilden sich in den beiden Cembalostimmen aus Satz II her vertraute klangbänderartige Repetitionsfolgen, während die Flöte in Form eines Haltetons verklingt. Diese Repetitionsfolgen bilden zugleich den gleichsam auskomponierten Übergang zu Satz V.

4. Diese Reihung rhythmisch verschiedenartig strukturierter Felder korrespondiert mit einer Reihung von Tonfeldern, die gegenseitig abgegrenzt erscheinen. Dabei wird allerdings keine Deckungsgleichheit der rhythmischen und der Tonfelder-Phasen verbindlich angezielt; es kommt vielmehr zu zahlreichen Varianten der Überlagerung und Überlappung.

Diese "Tonfelder" bestehen in der Regel aus 3 oder 4 Tönen; manchmal sind es nur zwei, manchmal mehr als 4 Töne.

Für den Verlauf der ersten 17 Takte lassen sich folgende Abschnitte mit folgenden Tönen festlegen:





Diese Tonfelder, abstrahiert man ihre Tonhöhenverläufe auf Folgen von Tönen in einem Lagebereich, zeigen deutliche Divergenzen:

1. in der Folge der Intervallrelationen
2. in den Positionen des zentralen Gerüstintervalls.

Dieses Gerüstintervall, das für alle diese Tonfelder-Phasen verbindlich ist, ist die Quinte und deren Umkehrung, die Quarte. Sie bildet das zentrale Klanggerüst, wechselt aber von Abschnitt zu Abschnitt ihre Position im Tonraum und artikuliert durch diesen Wechsel die Formbewegung. Bezogen auf die "Grundtöne" dieser Tonfelder ergibt sich die Folge c - fis - b bzw. fis - a - b - h - f - as - e - c - h - ges - a - es - g.

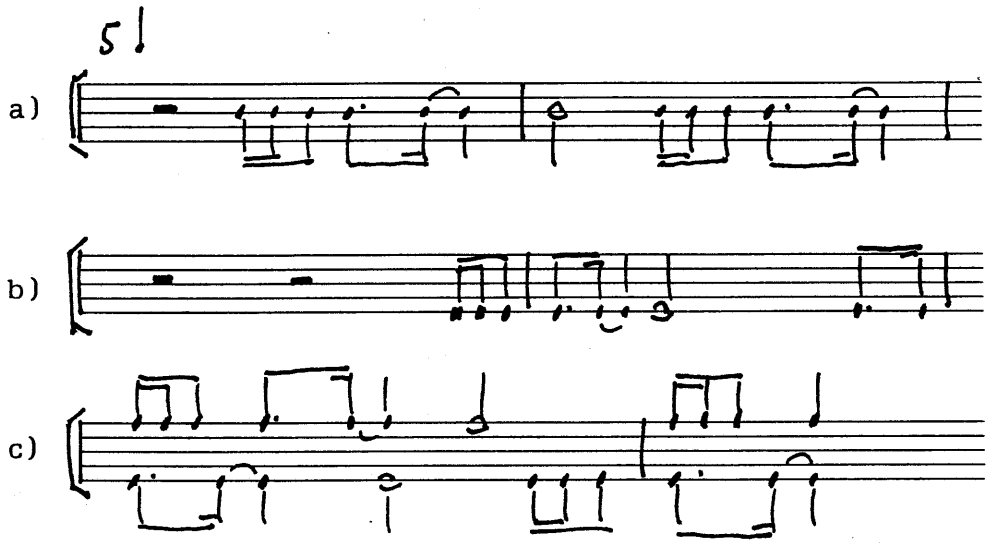
Berücksichtigen wir die pausenbedingten Zäsuren in diesem Formverlauf, so erweist sich auch für den die einzelnen Abschnitte übergreifenden Zusammenhang die Quinte als entscheidende Relation. Abschnitt 1 beginnt auf dem Tonzentrum c; Abschnitt 7, von Abschnitt 8 durch eine Pausenzäsur deutlich getrennt, weist als "Grundton" f auf. Abschnitt 15 schließlich, mit markanten Merkmalen einer Kadenz, die gleichfalls durch Pausenzäsur noch unterstrichen wird, ist auf den "Grundton" g bezogen. Dieses Klangzentrum g wiederum markiert auch die Schluß- bzw. Überleitungsphase zum nachfolgenden Satz V. Der Formverlauf bewegt sich demnach in einem Gefüge, das von c aus durch doppelten Quintbezug ausgezeichnet ist: c - f; c - g.

Satz V hat viele Züge, die ihn im Kontext offensichtlich als einen Finalsatz ausweisen. Er ist als Ensemblesatz angelegt; alle Instrumente sind beteiligt, und dies in einem gleichgestellten Maß. Gegenüber den vorangegangenen Sätzen zeigt er eine ausgesprochen ausgreifende und großdimensionierte Formanlage. Der Formverlauf besteht aus insgesamt zwölf Abschnitten, denen eine dreitaktige Einleitung vorausgeht. In diesen drei Takten exponiert das Schlagzeug ein Rhythmusmodell, das in verschiedentlichen Abwandlungen, aber gleichwohl auch in wieder-

aufgenommener Grundform dem gesamten Satz zugrundeliegt. Das Rhythmusmodell ist auf das durchgehend gleichbleibende Metrum des 5 ♩ - Taktes gestellt, der aus einer 3 ♩ und 2 ♩ - Folge bzw. umgekehrt: aus einer 2 ♩ und 3 ♩ - Folge zusammengesetzt ist. Gleichbleibendes Taktmaß ist also mit Wechsel bzw. Unregelmäßigkeit verschränkt. In diesem Punkt bildet dieser Satz V eine Art Zusammenfassung bzw. Verschränkung der metrischen Grundordnungen der vorausgegangenen Sätze, bei denen regelmäßiges und unregelmäßiges Metrum alternierten.

Der Ablauf des Satzes vollzieht sich in zwölf Abschnitten. Der Übergang von einem Abschnitt in den jeweils nächstfolgenden wird deutlich markiert:

1. durch eine Veränderung des Rhythmusmodells bzw. durch eine veränderte Positionierung des Rhythmusmodells im metrischen Gefüge. In Abschnitt 2 beispielsweise wird das Rhythmusmodell für sich genommen beibehalten, doch im Unterschied zu Abschnitt 1 im Metrum des 5 ♩ - Taktes um 2 ♩ verschoben. Dadurch entsteht eine synkopische Rhythmusstruktur; außerdem wird dieses Rhythmusmodell jetzt in der tiefen Klangregion des Schlagzeugs gespielt. Im Schlußteil dieses Abschnitts kommt es schließlich zur zeitlich verschobenen Übereinanderschichtung dieses Rhythmusmodells.



2. Jeder Eintritt eines neuen Abschnitts wird durch eine abwärtsstürzende Klangkaskade des Cembalos markiert. Die Tonfolgen dieser Klangkaskaden entsprechen in ihren Relationen dem Aufbau der Obertonreihe. Die Figur setzt mit dem 12. Oberton (bzw. Teilton) ein und "stürzt" in ihren "Grund"- oder Bezugston. Der Formverlauf selbst von Abschnitt zu Abschnitt bewegt sich von F ausgehend in Quinten aufwärts und schließt im 12. Abschnitt von B ausgehend in einem F-C-G-Klang, dessen Bezugston F dadurch hervorgehoben wird, daß er mit einer Cembalo-Figur kombiniert wird, die von F ausgehend den Obertonaufbau (bis zum 12. Oberton) dieses Grundtones nachzeichnet.

Die Quinte, die, wie wir festgestellt haben, für alle Gestaltbildungen sowohl in der horizontalen wie vertikalen Dimension von elementarer Bedeutung ist, übernimmt also in diesem Satz V eine formbildende Funktion, indem der Verlauf und die Folge der Abschnitte einen Quintenzirkel beschreiben.

Die einzelnen Abschnitte selbst sind in ihren Ausdehnungen unterschiedlich lang, wobei insgesamt eine sukzessive Verkürzung festzustellen ist; die Formteile werden immer kürzer, die Zäsuren rücken zeitlich immer dichter zusammen. Allerdings verläuft auch dieser Prozeß unregelmäßig, insofern solche Verkürzungen wiederholt rückgängig gemacht werden.

Die zwölf Abschnitte weisen im einzelnen folgende Längen (in Takten) auf:

I	- F-Zentrum	- 34 T.	aus 13 + 21
II	- C-Zentrum	- 21 T.	aus 13 + 8
III	- G-Zentrum	- 13 T.	
IV	- d-Zentrum	- 21 T.	aus 13 + 8
V	- a-Zentrum	- 13 T.	
VI	- e-Zentrum	- 8 T.	
VII	- h-Zentrum	- 5 T.	
VIII	- fis-Zentrum	- 8 T.	
IX	- cis-Zentrum	- 5 T.	
X	- gis-Zentrum	- 3 T.	
XI	- dis=es-Zentrum	- 2 T.	
XII	- b-Zentrum	- 3 T.	
		+ 3 T.	Schlußklang

Das Ordnungsprinzip, das hierbei bestimmend ist, ist das des Goldenen Schnitts, und zwar bezogen auf das Grundverhältnis 3 : 2. Auf diese Relation der Abschnittlängen läuft der Formprozeß zu - auf jene

Relation also, welche die Quinte repräsentiert. Nach dem Quintenzirkel aber vollzieht sich der zwölfteilige Formverlauf insgesamt; und der Doppelquintklang b - f - c ist es, der diesen Satz beschließt. Die Relation 3 : 2 manifestiert sich gleichsam umfassend in den Gestaltungsdimensionen.

Die ersten drei Abschnitte - I, II und III - betragen 34, 21 und 13 Takte, zusammengenommen 68 Takte: I = II + III, oder: die Gesamtlänge von 68 Takten verhält sich zu I bzw. II + III wie 2 : 1; oder: I verhält sich zu II wie II zu III. Die Abschnitte I und II weisen durch Veränderung der rhythmischen Grundstruktur eine formale Gliederung auf, wobei die aus dieser Gliederung resultierenden Längenverhältnisse denen der Abschnitte II : III entsprechen. I-34 Takte setzt sich zusammen aus 13 + 21 Takten und entspricht damit der umgekehrten Relation zwischen II-21 Takten und III-13 Takten. Abschnitt II-21 Takte wiederum erscheint zusammengesetzt aus 13 + 8 Takten; das heißt: die gesamte Länge des Formabschnitts II-21 Takte verhält sich zum längeren Teil (13 Takte) wie dieser zum kürzeren (8 Takte).

Die Abschnitte I, II und III bilden eine großformale Einheit. Das sie zusammenbindende Element ist die grundierende Rhythmusstruktur, basierend auf dem Rhythmusmodell des Schlagzeugs, dessen Versetzungen im Taktmetrum bzw. Wechsel in den drei Lagen tief - mittel - hoch, die der Komponist im übrigen als Quintabstand im Notenbild fixiert hat, die Formgliederung markieren. Die zweite Formeinheit wird gegenüber der vorangegangenen Formeinheit dadurch abgehoben, daß nun das Cembalo die durchgehende und gleichbleibende rhythmische Grundierung übernimmt. Der erste Abschnitt dieser Formeinheit beträgt insgesamt 21 Takte, ist also länger als Abschnitt III der ersten Formeinheit. Die vier Abschnitte der zweiten Formeinheit unterliegen dann wieder einer regelmäßigen Verkürzung, wobei die Verhältnisse der Abschnittlängen, wie grundsätzlich, nach dem Goldenen Schnitt organisiert sind. Abschnitt IV-21 Takte entspricht der Summe aus Abschnitt V-13 Takte.

Insgesamt besteht der Satz aus drei Formeinheiten, deren erste wiederum aus drei, die zweite aus vier und die dritte aus fünf Abschnitten besteht. Anders ausgedrückt: Formeinheit A (I + II + III) = 68 Takte; Formeinheit B (IV + V + VI + VII) = 47 Takte; Formeinheit C (VII + IX + X + XI + XII) = 21 Takte. Formeinheit A entspricht demnach der Summe der Formeinheiten B und C. und die großformalen Relationen zwischen den Einheiten A, B und C entsprechen denen der Abschnitte I, II und III im Formteil A.

Konstitutiv für die Texturen dieses Satzes durch alle seine Formteile hindurch ist wiederum die Tonrepetition. Sie tritt in Form verschiedener rhythmischer Grundmuster auf, die miteinander kombiniert werden und durch deren verschiedenartige instrumentale Zuordnungen und harmonische Positionierungen ein in den Dichte- und Bewegungsgraden abwechslungsreicher Formverlauf zustande kommt. Dieser Verlauf wird demnach definiert durch die additive Folge von "Ereignis"-Feldern, die voneinander durch jeweils eigene Rhythmik, Harmonik und Instrumentation abgegrenzt sind. Diese "Ereignis"-Felder divergieren in ihrer Länge; sie umfassen manchmal nur einen halben Takt, erstrecken sich aber auch mitunter über eine Ausdehnung von drei Takten, wobei die Grenzen zwischen ihnen nicht unbedingt mit den Taktgrenzen zusammenfallen müssen. - Der erste Teil des ersten Abschnittes beispielsweise weist eine Länge von 13 Takten auf und besteht aus zwölf solchen "Ereignis"-Feldern. Wenn man von Abgrenzungen spricht, dann besagt das nicht, daß diese "Ereignis"-Felder in einer strengen Aufeinanderfolge stehen. Charakteristisch ist vielmehr deren Übergang von Ende und Anfang, wobei es zu unterschiedlich engen bzw. lockeren Überlappungen kommt (vgl. Notenbeispiel S. 75).

"Ereignis"-Feld 1 basiert auf der Kombination mehrerer heterogener Momente:

1. Halteton c - Flöte, Altsaxophon, Horn I, Cello I
2. Repetitionsfigur c - Harfe I
3. Synkopischer "kurzer" Einzelton: 𝄾♩. c - Oboe, Klarinette II, Horn II, Kontrabaß, Harfe II

Verbunden sind diese heterogenen Momente durch den gemeinsamen Ton c. Als "fremdes" Element tritt hinzu der Zweiklang c - e (Harfe II) auf der 2. Zählzeit.

"Ereignis"-Feld 2 besteht aus den zwei "Anschlägen" des Zusammenklangs f - es auf den Zählzeiten 4 und 5 (Oboe, Klarinette II, Harfe II). Sie erklingen in den c-Halteton von "Ereignis" 1 hinein und wirken noch einmal durch die komplementäre Verknüpfung mit dem c-Ton der Harfe I mit "Ereignis" 1 verschränkt. Der Quintklang c - g (Klarinette II, Horn II, Cello I, Kontrabaß, Harfe II) bildet dann in der Dauernfolge ♩♩. ♪ "Ereignis" 3. Diese Figur aus einem langen und einem kurzen Wert wird schließlich für "Ereignis" 4 konstitutiv, indem sie durch Wiederholung einen Rhythmus ausprägt. Dieser Rhythmus steht synkopisch gegen das Taktmetrum, was durch die dazu regelmäßig ins Taktmaß gesetzte Repetition des Zweiklangs c - gis (Harfe II) deutlich hervorgehoben wird. Harmonisch beruht "Ereignis"-Feld 4 auf dem Zweiklang b - as (Flöte, Altsaxophon, Harfe I), "kontrapunktiert" und getrübt durch den

TUTTI SEMPRE MEZZOFORTE

[240]

1. Fl.
2. Fl.
Ob.
1. Kl.
2. Kl.
Bass
1. Hrn.
2. Hrn.
Tr.
1. Po.
2. Po.
Kb.
Mand.
Gt.
1. Hrf.
2. Hrf.
Cem.
Schl.

[p]

[p]

[p]

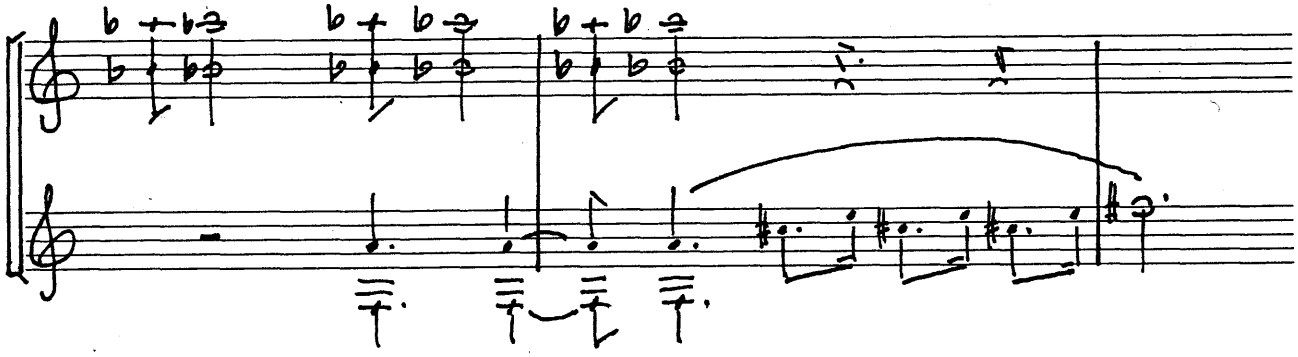
[p]

[REVALION]

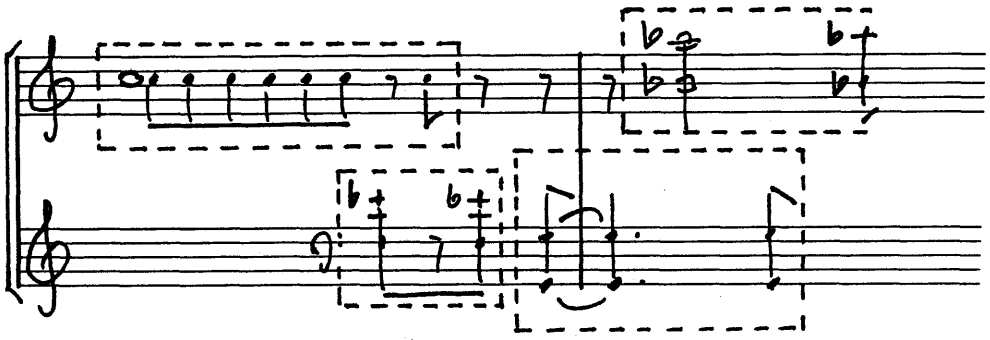
*(mit Triangelstab pp)

[*3 TRIANGELN groß: mittel. klein:]

Zweiklang c - gis der Harfe II. Im Unterschied zu der zeitlich dichten Folge der ersten "Ereignisse" breitet sich das "Ereignis"-Feld 4 über zweieinhalb Takte aus. Seine Schlußphase wird überlagert von "Ereignis" 5, das aus dem Terzklang f - a besteht, aus dem sich (nach seiner Repetition) in der Oboe ein melodisches Gebilde herausentfaltet.



Die Beschreibung dieser ersten Takte und "Ereignis"-Felder liefert die Prinzipien, nach denen der ganze Satz gearbeitet ist. Entscheidend hierbei ist, daß der Wechsel der "Ereignisse" bzw. deren Folge auf einem Wechsel bzw. einer "Änderung" der rhythmischen Strukturen, der Zusammenklänge und der Zuordnung auf die Instrumente beruht. Rhythmuswechsel, Harmoniewechsel und instrumentaler Klangwechsel stehen also in Korrelation. Die Verknüpfungen der einzelnen "Ereignisse" zu einer dann eben nicht nur additiven Reihung, sondern zu einem Zusammenhang, leisten Einzelmomente, die aus der jeweils bestimmten Korrelation von Rhythmus, Harmonik und Klang ausgegliedert werden und im Sinne eines "Motivs" einen "logischen" Übergang stiften. "Ereignis" 3 beispielsweise

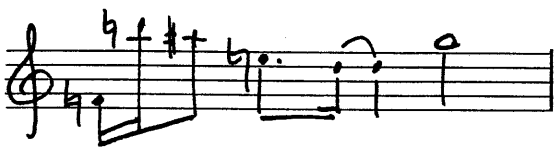


schließt sich als Quintklang c - g harmonisch an das unmittelbar davor ausklingende "Ereignis" 1 - Halteton c - an. "Ereignis" 4 steht dazu harmonisch in einem entfernten Verhältnis; harmonisch liegt demnach kein Zusammenhang vor; diesen inneren Zusammenhang aber stiftet die Dauernfolge. Die Folge ♪♩. ♪ von "Ereignis" 2 nimmt nämlich die rhythmische Zelle 𝅗𝅥 ♩ von "Ereignis" 4 vorweg. Das legt nun allerdings die Überlegung nahe, ob das, was als "Ereignis" 3 zunächst angesehen wurde, vielleicht nur als ein verbindendes Glied zu deuten ist, also funktionell gesehen einen Übergang darstellt, der im Sinne einer hierarchischen Ordnung weniger "ereignishaft" hervortritt als andere Phänomene. Gleichwohl wird hieran aber auch deutlich, daß Satz und Form in Walter Zimmermanns Komposition unter dem Aspekt eines strukturellen Zusammenhangs entworfen sind. Dieser gleichsam "innere" Zusammenhang wird freilich auch äußerlich gestützt, nämlich durch die Repetitionsthematik, die nicht nur für diesen Satz, sondern allgemein für das gesamte *Saitenspiel* gestaltprägend ist; und schließlich durch die Folie des rhythmischen Grundmusters im Schlagzeug, das in Abwandlungen den ganzen Satzverlauf durchzieht.

Als auffallend in "Ereignis" 5 darf die melodische Entfaltung der Oboe gesehen werden. Tatsächlich weist *Saitenspiel* bis zu dieser Stelle kein Gebilde auf, das man ähnlich wie hier jetzt als Melodie empfindet. Das liegt natürlich auch daran, daß dieses melodische Gebilde der Oboe als einem ausgesprochenen Melodieinstrument zugewiesen ist. Solchen "Exkursionen" ins Melodische, in gleichsam gesangliche Linienbewegungen begegnet man in diesem Satz V noch häufiger, etwa in der Hornpassage T. 286 ff., wo die

melodische Bewegung in Sekundintervallen durch eine analoge, jedoch in gleichmäßigen Achteln verlaufende Wellenlinie flankiert wird. Geradezu wie ins melodische Extrem getrieben wirkt das zweitaktige Melodiegebilde der Flöte II (T. 319 f.), das noch dazu durch das "Schweigen" der anderen Instrumente in seiner Besonderheit hervorgehoben erscheint (vgl. Notenbeispiel S. 78).

Diese "Einlage" gleicht einem Fremdkörper. Gleichwohl tendiert der Satzverlauf in seiner Schlußphase in den einzelnen Stimmführungen zur partiellen melodischen Figuration, deren Ausschläge wohl sehr geringfügig sind, wodurch aber das durch die Permanenz der Tonrepetition bedingte insgesamt statische Gefüge aufgeweicht wird. Diese Entwicklung kulminiert schließlich in der eintaktigen Melodiefigur des Altsaxophons in Takt 366.



Siebenmal wird diese Figur, die rhythmisch dem ostinaten Rhythmusmodell entspricht, in unmittelbarer Aneinanderreihung wiederholt, von Wiederholung zu Wiederholung erweitert sich sukzessiv die instrumentale Beteiligung, bis in Takt 371 ff. das volle Ensemble, ausgenommen die solistischen Instrumente Mandoline, Gitarre, Harfe I und II, in dreistimmiger Führung diese Melodiefigur übernimmt und sie in dreimaliger Wiederholung gleichsam zum kadenziellen Schlußpunkt macht. Diese Dissonanz des dreistimmigen Komplexes löst sich hierbei jeweils in den Doppelquintklang f - c - g auf, der schließlich als Halteklang das Satzende markiert. In diesem doppelten Quintklang erscheint noch einmal der harmonisch-formale Verlauf durch den 12-teiligen Quintenzirkel resümiert.

Das abschließende *Lied* hat den Charakter eines Epilogs, in dem aber zugleich auf den Anfang der mehrsätzigen Komposition zurückgegriffen wird; und dies in doppelter Form: die der Komposition als Motto vorangestellten Worte des Schwarzfuß-Indianers Pat dienen jetzt als Liedtext; sie werden gesungen und damit integraler Bestandteil der Komposition. Darüber hinaus: sie bilden Anfang und Ende des Werkes und werden in diesem Sinne als Inspirationsquelle zur Komposition überhaupt ausgewiesen und sinnfällig.

Kompositorisch rekurriert dieser Epilog auf den I. Satz, das Solostück für Gitarre; und dies nicht nur unter Bezug auf das dort exponierte Material. Der Epilog vollzieht auch als formaler Ablauf den Aufbau des Solostücks nach. Er ist wie dieses achtteilig gegliedert, wobei die einzelnen Teile durch ein gleichbleibendes eintaktiges "Zwischenspiel" des Kontrabasses getrennt sind. Jedem der acht Abschnitte ist eine Textpassage aus dem Gesamttext des Schwarzfuß-Indianers zugeordnet. Eine Sonderstellung nimmt dabei Formteil 1 ein: er beginnt mit der gesungenen Zeile *Und sie erzählten mir:* und endet mit der Passage *wenn sie zum Mond gehn.* Vom 2. Abschnitt an ist der Verlauf regelmäßig, d.h. jeder Formteil endet mit einer Liedzeile, deren melodisches Material immer den Abschnitten c der acht Formteile aus dem I. Satz entspricht. Diese Entsprechung gilt sowohl rhythmisch wie auch melodisch.

Auch in den rein instrumentalen Partien der Abschnitte a und b der einzelnen Formteile besteht eine enge Anbindung an die Tonhöhenverläufe und die rhythmischen Strukturen, wie sie in Satz I vorgestellt und entwickelt worden sind. Der metrisch freie Verlauf ist hier im Epilog in ein allerdings wechselndes Metrum eingebunden, das durch die für jeden Formteil gleichbleibende rhythmische Schlagzeuggrundierung gleichwohl regelmäßig wirkt.

Dem im wesentlichen einstimmigen Verlauf des Solostücks/Satz I ist im Epilog eine gleichsam komplex-harmonische Version entgegengesetzt. Sie beruht aber ausschließlich auf der Auswertung des im Eingangssatz in linearer Verlaufsform exponierten Materials; und zwar in der Gestalt, daß die einzelnen "motivischen" Bestandteile der aus den jeweils drei Abschnitten a, b und c zusammengesetzten Formteile jetzt übereinandergeschichtet und in der Folge dem Repetitionsprinzip unterstellt werden. So wird in der 1. Phase die Tonfolge es - f aus Abschnitt a im Cembalo übernommen und die gesamte Phasenlänge hindurch repetitiv fortgesponnen. Den im Takt darauf (Takt 382) nachfolgenden Komplex b/f - as - ges/as übernimmt Harfe II, um ihn nach gleicher Art die ganze Phasenlänge hindurch zu wiederholen. Über diese beiden Stimmen wird dann das punktierte Motiv ♩. ♩ geschichtet (Takt 383), und hierauf folgt schließlich die 2. Hälfte aus Abschnitt b (Gitarre, Mandoline, Kontrabaß), deren melodischer Gestus als Vorbereitung auf den Einsatz des Gesangs/Abschnitt c fungiert. Jeder der acht Formteile ist nach diesem Prinzip angelegt, vollzieht also durch die sukzessive Übereinanderschichtung und durch die Zusammenschaltung der einzelnen "motivischen" Elemente zum simultanen Verlauf einen Prozeß hin zur komplexen Satzform, in der die verschiedenen Elemente (rhythmischer und melodischer Art) miteinander verknüpft sind.

1. Fl
2. Fl
Ob
1. Kl
2. Kl
Sax
1. Hrn
2. Hrn
Trp
1. Pos
2. Pos
Vcl
Klav
Git.
1. Harf
2. Harf
Schl

[ff]
[mf]
[ff]
[mf]
[ff]
[mf]
[f]
[mf]

Im abschließenden 8. Formteil wird zu diesem Satzkomplex noch das "Zwischenspiel" hinzugeschaltet. Die beiden Harfen übernehmen es. Dieses "Zwischenspiel" artikuliert gegenüber den ins Chromatische hinein offenen Gestaltbildungen der einzelnen Formteile und gegenüber deren immer wieder veränderten Konkretionen das Prinzip des Gleichbleibenden, der Wiederkehr und damit des Stabilen. Die Grundlage dafür ist die Korrelation von Wiederholung und einer diatonischen Tonfolge, die in ihrer Zusammenziehung nichts anderes als die Viertonfolge d - e - f - g mit dem Rahmenintervall der Quarte ist. Die Verknüpfung von Formteil 8 und "Zwischenspiel" zum simultanen Ereignis markiert eine Art Kadenz, in der zu dem abschließenden Wort *Betreiben* noch einmal die zentralen Prinzipien und Aspekte der Satz- und Formgestaltung reflektiert und zusammengefaßt erscheinen.

Wir haben zu Beginn unserer analytischen Beobachtungen für Zimmermanns *Saitenspiel* einen gewissen Konzert-Charakter und eine finale Gerichtetheit der Großform konstatiert. Die anfänglichen Befunde müssen in gewisser Weise relativiert werden - schon deshalb, um den Eindruck zu vermeiden, als habe der Komponist versucht, Grundkategorien des traditionellen Musikdenkens zu restituieren. Tatsächlich weist seine Musik als klingendes Ereignis oder Geschehen kaum Bezüge zur Tradition der europäischen Musik des 18. und 19. Jahrhunderts auf. Am prägnantesten wird die Differenz in der eigenartigen Starre und Statik der Zimmermannschen Komposition wahrnehmbar, die zuweilen, wie besonders im III. Satz, Züge einer denkbar fremd erscheinenden Archaik trägt. "Entwickelnde Komposition" und dynamische Formkonzeption scheinen nicht die Sache Zimmermanns zu sein. Die konzeptionelle Dominanz der verschiedenen Saiteninstrumente - Gitarre, Harfen, Gitarre/Mandoline, Cembalo -, von der wir zunächst den Konzert-Charakter ableiteten, hat für Zimmermann denn auch nicht den Zweck, einen aus dem Gegeneinander von Soli und Tutti hervorgehenden Formprozeß zu konstituieren. Sie erscheint vielmehr als konkretes Resultat einer Idee von Gerüstsatz, aus dem dann im Sinne unterschiedlicher kompositorischer Aspekte eine Struktur hervorgeht. Aus den Merkmalen des vollen Ensemble-Einsatzes und einer expansiven Formdisposition haben wir den Finalaspekt des V. Satzes abgeleitet. Und tatsächlich wird dieser Eindruck auch durch den kadenzartigen Einsatz der Melodiefigur, die dann den Satz auch abschließt, gestützt. Das Formkonzept dieses Satzes jedoch folgt dem Quintenzirkel und dem Ordnungsprinzip des Goldenen Schnitts. Dahinter steht der Gedanke vom Zurückschließen in den Anfang und von einer gleichbleibenden Grundordnung, die höchst verschiedenartige Entfaltungen zuläßt, gleichwohl aber in ihrer verbindlichen und konstitutiven Bedeutung nie in Frage gestellt wird. Zimmermann geht in seiner Komposition grundsätzlich von solchen verbindlichen Grundaspekten musikalischer Ordnungen aus, ohne sich mit deren abstrakten Funktionen zu begnügen. Ihre Verbindlichkeiten entfalten seine Ordnungsprinzipien - ob die der Dauernregulierung, des Quintenzirkels oder des Goldenen Schnitts - überhaupt erst in der Komposition selbst. Erst sie setzt das Ordnungsprinzip ins Recht und macht es schließlich als konstitutive Größe erkennbar. Wahrnehmbar wird dies nicht zuletzt an der komplexen und spannungsvollen Dichte der Zimmermannschen Musik, an ihrer sehr eigenen Intensität und ausdrucksmäßigen Strenge. Diese Qualität der Musik steht eben gerade nicht für eine mehr oder weniger dekorhafte musikalische Veranschaulichung der Idee von Ordnungen, sondern sie bezeichnet eine unaustauschbare Anstrengung, im Medium der Musik selbst deren eigengesetzliche Prinzipien aufzuspüren und dingfest zu machen. In diesem Punkt aber ist Zimmermanns kompositorisches Denken durchaus von der Tradition her bestimmt, ohne daß es darauf in einem begrenzenden Sinn festzulegen wäre. Die bewußte Fixierung auf Grundprinzipien der musikalischen Gestaltbildung wie bestimmte Intervallrelationen, Quintenzirkel, Naturtonreihe, proportionsbezogene Formbildung, Dauernregulierung usw. wird man ohne Frage als eine bewußte Anknüpfung an teilweise verschüttete Traditionen verstehen können. Doch nichts scheint Zimmermann ferner zu liegen, daß er nach den aus der Tradition kommenden Bedingungen forscht und diese im Sinne seiner modernen Erfahrungen transzendiert. Tatsächlich vermitteln Zimmermann und seine Musik den Eindruck, als ginge es ihm wesentlich um ein Forschen und Suchen einerseits und um die Integration des Gefundenen in die moderne Vorstellungs- und Erfahrungswelt andererseits. Zimmermanns bisherige Biographie ist durch eine gewisse Ruhelosigkeit, durch zahlreiche Reisen durch verschiedene Kulturräume und durch bemerkenswert viele reflektorische Anstrengungen und Gespräche gekennzeichnet. Dahinter steht ein Suchen, ein Bedürfnis nach Halt und Grund. Umso dringlicher aber mag sich ihm dieses Suchen aufdrängen, als in ihm die Erinnerung an die lokale Gebundenheit und an deren Verlust lebendig ist. Tatsächlich liegt in Zimmermanns Ruhelosigkeit und auch in der unharmonischen, harten Spannung seiner Musik eine charakteristische Ambivalenz. Einerseits wird darin der typische Vertreter der modernen Welt erkennbar,

jener Typus, der ruhelos die Welt bereist und überall und nirgends zuhause ist; andererseits vermittelt diese Ruhelosigkeit durchaus ein Bedürfnis nach einem festen Ort, nach Einbindung in eine bergende und schützende Struktur, die unabhängig von menschlicher Bestimmung eine objektive Wahrheit repräsentiert, die als Teil der Natur gewissermaßen etwas Ganzes und Umfassendes verkörpert.

Zimmermanns mehrsätziges *Saitenspiel* verrät viel über diese Ambivalenz: jeder Satz führt in eine eigene Grundordnung und hat demzufolge auch eine eigene musikalische Physiognomie. Es ist wie eine Wanderung durch verschiedene Kulturen. Darin jedoch ähneln diese Sätze, nämlich daß sie alle "Verkörperungen" von Grundordnungen sind, daß sie alle verbindliche Strukturen entfalten, die einen fundamentalen Zug verraten, nämlich den nach Gebundenheit und Begrenzung. Wie sehr diese Gebundenheit in und durch Struktur von der Bedürftigkeit des Menschen her empfunden wird, mag die Tatsache belegen, daß Zimmermanns Regulative und Prinzipien der Satz- und Formbildung nie jene unbedingte Konsequenz entwickeln, die Strukturen und Ordnungen so abstrakt und entfremdet erscheinen läßt. Bei ihm gibt es eine Fülle von Abweichungen und Nicht-Erfüllungen. Gerade dies aber bezeichnet einen humanen, aus der Sicht des Individuums empfundenen Aspekt, wie es zugleich auch im Sinne des Humanen auf Durchlässigkeiten in den Ordnungen verweist. Sie demonstrieren eben gerade keinen totalitären Anspruch, sondern halten sich offen und durchlässig für die Belange des Individuums, für seine Wanderungen durch die verschiedenen Orte und Räume. Die Spur und die Bahn, die hierbei gezogen wird, ist unüberhörbar; sie zeigt sich in der Tonrepetition, die gleichermaßen elementarer Gestaltungsfaktor ist wie sie als bestimmende Ausdrucksqualität ein energisches Insistieren, die Leidenschaft des Suchens vertritt. Wie hier so beruht das Werk denn auch in seiner "inneren" Formung auf einem dialektischen Formgefühl. Als Ganzes und in seinen einzelnen Sätzen repräsentiert die Komposition den Gedanken der Geschlossenheit, der begrenzten Ordnung und demzufolge auch der Stabilität. Doch in der Durchlässigkeit der Ordnungen und in den Beispielen der Offenheit der Grenzen liegt eben die Voraussetzung begründet, daß die einzelnen Sätze, anstatt sich gegenseitig hermetisch abzuschließen, in Beziehung zueinander treten können, daß - metaphorisch gesprochen - die Räume, lokale und geschichtlich-zeitliche, gegenseitig offen erscheinen und sich durchdringen.

Stichworte zur Biographie

Stichworte zur Biographie

1949 am 15. April in Schwabach (Mittelfranken) geboren. Zimmermann lernt Klavier, Violine und Oboe, beginnt mit zwölf Jahren zu komponieren und besucht das Humanistische Gymnasium in Fürth.

1968-70 Pianist im ars-nova-ensemble Nürnberg; studiert während dieser Zeit Komposition bei Werner Heider

1970-73 Studien im Institut voor Sonologie in Utrecht (mit O. E. Laske) und im Ethnologischen Centrum Jaap-Kunst in Amsterdam

1974 USA-Aufenthalt, zunächst in Hamilton, N. Y., um Computer-Musik zu studieren

1975 Rundreise durch die Vereinigten Staaten, während der er mit 32 amerikanischen Musikern Gespräche führt, die für seine Entwicklung von großer Bedeutung sind

1976 Aufnahmen von Volksmusik in der Oase Siwa, in einem Ghetto in Pittsburgh, in einem Indianerreservat in Montana und im Hinterland von Fürth

1977 Eröffnung des Beginner-Studios in einer ehemaligen Fabriketage in Köln, Veranstaltung von regelmäßigen Konzerten mit neuer Musik von diesem Jahr an

1980 Zimmermann erhält den Förderpreis der Stadt Köln

1981 Erster Preis beim Wettbewerb Ensemblia der Stadt Mönchengladbach

1982 Dozent bei den Darmstädter Ferienkursen

seit 1982 Kompositionslehrer am Conservatoire in Liège

Werkverzeichnis

1969 "Nothing but" für Klavier, Celesta, Cembalo und elektronische Orgel

1970 "Gliss" für 5 Posaunen
"As A Wife Has A Cow" für Klavier zu 4 Händen

1971 "Akkordarbeit" für Orchester

1972 "Einer ist keiner" für 7 Instrumente

1973 "In Understanding The Sound Dies" für 21 Instrumentalisten

1974/75 "Beginner's Mind" für einen Pianisten

1975 "Gelassenheit" für Alt und 2 Gitarren

1976 "Die spanische Reise des Oswald von Wolkenstein" für Sänger und 5 Instrumente

1977 "Aus Nah und Fern" für 3 Chöre (1981 zurückgezogen)

1977-81
"Lokale Musik" für Soli, Ensemble und Orchester. 1. "Ländler Topographien" ("Phran", "Topan"); 2. "Leichte Tänze" ("10 fränkische Tänze" sublimiert für Streichquartett, "25 Kärwa-Melodien" substituiert für 2 Klarinetten, "20 Figurentänze" transformiert für 6 Instrumente, "15 Zwiefache" transzendiert für Gitarre); 3. "Stille Tänze" ("Erd-Wasser Lufttöne" für Posaune, Klavier und Streichglasspiel, "Riuti - Rodungen und Wüstunge" für einen Schlagzeuger, "Keuper" für Streichquartett); 4. "Wolkenorte" für Harfe mit Stimme (Text: Meister Eckhart)

1979-81
"Freunde" (Schalkhäuser Lieder) für Gesang mit Klavier

1982-84
"Vom Nutzen des Lassens" (nach Meister Eckhart). 1. "In der Welt sein" für Tenorsaxophon; 2. "Garten des Vergessens" für Klaviertrio; "Ephemer" (Zwischenspiel) für Klaviertrio (1977/81); 3. "Lösung" für Viola, Violoncello und Kontrabaß; 4. "Abgeschiedenheit" für Klavier
"Sternwanderung". 1. "Flechtwerk" ("Glockenspiel" für einen Schlagzeuger; Text: Jean Paul); "Klangfaden" für Baßklarinette, Harfe [flüstert auch],, Glockenspiel faden" für Baßklarinette, Harfe, Glockenspiel mit Klingstein; Text: Peter Handke); "Saitenspiel" für 18 Instrumente; Text: Blackfeet Indians);
2. "Spielwerk" ("Schwebeklang" für 9 Instrumente, Text: W.H.Wackenroder; "Traumwandlung" für Mimen, Mezzosopran, Sopransaxophon und 3 Ensembles; Text: Novalis)

Im Augenblick arbeitet Zimmermann an einem Bühnenwerk für das Musiktheater Nürnberg. Ein weiterer Auftrag für ein Bühnenwerk liegt von Seiten des Musiktheaters im Revier Gelsenkirchen vor ("Die Blinden" nach einem Drama von Maurice Maeterlinck).

Über den Autor

Geboren 1941 in Dresden. Rexroth studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Philosophie in Bonn und Wien und promovierte mit einer Arbeit über *Arnold Schönberg als Theoretiker der tonalen Harmonik*. Seit 1972 bei der Hindemith-Stiftung und Leiter des Paul-Hindemith-Instituts in Frankfurt/Main. Musikjournalistische Arbeiten für Rundfunkanstalten und Zeitschriften; wissenschaftliche Veröffentlichungen über Hindemith, Liszt, Wagner, Mahler, Schönberg u.a.; Werkmonographien zu Beethovens 9. Sinfonie und Mozarts *Kleiner Nachtmusik* sowie Beethoven-Monographie in der Taschenbuchreihe Goldmann/Schott.