

OPER ALS VERFAHREN

Walter Zimmermanns Oper *Über die Dörfernach* dem Theaterstück von Peter Handke

Es mag voreilig erscheinen, schon vor der für Juni 1988 angesetzten Uraufführung des zweiten Bühnenwerkes von Walter Zimmermann einen Kommentar oder eine Beschreibung zu geben. Allerdings kann und soll der unmittelbaren Erfahrung nicht vorgegriffen werden. Aber die verschiedenen kritischen Punkte zeitgenössischen Komponierens scheinen darin ein Gemeinsames zu haben, dass in ihnen Fragen des Verfahrens und der Konstruktion ein Gewicht erhalten, welche die traditionelle Dialektik vom Kunstwerk als dem „sinnlichen Scheinen der Idee“ zum Stürzen bringt. Symptomatisch, dass gerade die sich programmatisch auf den „Klang“ stützenden Komponisten nicht ohne umfangreiche Strukturierung auskommen, die allen unmittelbaren „Ausdruck“ fernhalten. Die technischen Verfahren sind freilich nicht — wie noch bei Schönberg — Basis musiksprachlicher Formulierung, also von Bildern, sondern eine Logik möglicher Räume, in denen sich die Bilder brechen und reflektieren. Der Repräsentation von Bildern stellt Zimmermann in seiner Oper komplex sich steuernde Verfahren von Projektion, Verschlüsselung, Auslöschung und Verknüpfung gegenüber. So mögen die folgenden Anmerkungen zum Verfahren, die sich Skizzen und Kommentaren des Komponisten verdanken, ein wenigstens partielles Recht beanspruchen dürfen.

Das 1982 in Salzburg uraufgeführte Bühnenstück Handkes exponiert das Thema von Tradition, Entfremdung und Emanzipation in der Konfrontation des heimkehrenden Intellektuellen Gregor mit dem Bruder Hans und der Schwester Sophie, welche die Verpflichtung des Orts, des Erbes repräsentieren. Das Bild der Odyssee im Schicksal Gregors, die Heimkunft einer in Not und Gefahr ausgebildeten Subjektivität, kehrt zum Gegenteil verwandelt wieder: die Heimkehr als Rückkehr zum Ort der Fremde, zu Kälte, Missverständnis und Fluch. Das namenlos jenseits weltgeschichtlicher Logik verschlossene „Dorf wird zum Ort einer Prüfung, in der die alten Polaritäten von Allgemeinem und Besonderem, Tradition und Protest, Gut und Böse aufeinandertreffen und in der utopischen Rede der Nova überwunden und aufgelöst werden sollen.

Programmatisch hat Handke dem Zweifel an der Gültigkeit einer aufklärerischen Kultur der Städte Gestalt gegeben. In einem Moment, wo für viele nach den Hoffnungen der sechziger und siebziger Jahre die befreiende Kraft dieser Kultur fragwürdig geworden war, versuchte er aus dem Unbeachteten und Geringfügigen ein neues Bild der Wirklichkeit zu gewinnen und den gescheiterten Hoffnungen einen Sinn zu verleihen. Als Programm ist *Über die Dörfer* nicht zuletzt der Versuch, der Sprache eine neue Welt, eine andere Erfahrung, ein Wesentliches zurückzugewinnen: als Möglichkeit, aber immer von den Spuren der Mühe gezeichnet. Der große Schlussmonolog der Nova ist ein ganz zurückgenommenes Manifest, ein Traum eher als eine Wirklichkeit.

Der Versuch, durch eine magisch beschwörende Sprache dem entgleitenden Alltäglichen seine Schädlichkeit zu nehmen und die Würde wiederzugeben, wird balanciert durch eine „innige Ironie“, die Handke den Frühromantikern entlehnt, welche in ihr den Königsweg zur Transzendenz sahen. Für Friedrich Schlegel war sie der „göttliche Hauch“, der alles Bedingte und Beschränkte ins Unendliche aufhebt.

An diesem Moment der innigen Ironie, der wechselseitigen Brechung der Ansprüche, der Reflexion der Begrenzungen, knüpft die Komposition von Walter Zimmermann an. Die aufklaffende Problematik der Sprache in dem „dramatischen Lied“, wie sich die Oper im Untertitel nennt, schließt ein naives Abbildungsverhältnis von Musik und Sprache von vornherein aus. So präsentiert die Oper mit dem zweiten Bild des ersten Aktes eine Technik, die der Komponist als „Klangfarbenrezitativ“ bezeichnet. Musik und Sprache stehen zueinander nicht im Verhältnis von Ergänzung oder Überhöhung, sondern im Verhältnis wechselseitiger Spiegelung autonomer Ebenen. Sprache, Sprechen und Gesang treffen auf eine entwickelte und hochdifferenzierte orchestrale Textur, ein musikalisches Feld, das schon für sich einen darstellt. Sprache und Musik sind nicht aufeinander bezogen in einer Synthese, sondern durch einen gemeinsamen Prozess der Immaterialisierung. Das Sprechen entnimmt der orchestralen Textur den Rhythmus, an manchen Stellen auch Tonhöhen, tastet sie wie eine Hüllkurve ab, wird aber eben dadurch zugleich zerrissen, der „natürlichen“ Diktion entfremdet, da Sprachrhythmus und musikalische Textur sich nicht ohne weiteres decken. So wird der teilweise in einzelnen Silben zerlegte Text Silbe für Silbe von wechselnden Akkorden und wechselnden Klangfarben begleitet. Es entsteht ein rezitatives Sprechen, durch das ein abwesender, und doch als geheimes Zentrum immer wirksamer Ursprung hindurchscheint.

Diesen Ursprung repräsentieren im musikalischen System die Tänze, Schottisch, Galopp und Walzer einer Sammlung fränkischer Tänze. Sie lassen sich als „Originalmelodien“ bezeichnen, die — von wenigen, dramatisch bedingten Stellen abgesehen — aber selbst nicht erscheinen, sondern einem komplexen Prozess der Auflösung und Immaterialisierung unterliegen, in dem sie nur noch als „Trigger“ oder als Generatoren von Tonhöhen, Akkorden und Instrumentalkombinationen fungieren. Indem sie jedoch wie ein Code abgetastet werden, schimmert durch die periodische Abfolge ähnlicher Ton- und Instrumentkombinationen die ursprüngliche periodische Struktur der Originalmelodie hindurch. Abgesehen von den Einleitungen der beiden Akte und vom

Schlussmonolog der Nova im zweiten Akt wurde die Oper in zwei Schritten geschrieben. Zunächst existierte eine Fassung, in der die allgemeine Struktur der Handlung mit den verschiedenen Abschnitten und Ebenen geplant war und in der die Musik als ein Geflecht von Tonhöhen und Instrumentenkombinationen schon festlag. Erst in der zweiten Niederschrift traf dann der konkrete Text mit der musikalischen Textur zusammen, wurde von dieser in ein Netzwerk von Tonhöhen und Dauern eingebunden und im Zusammentreffen von horizontalem Sprechen mit vertikaler Akkordik gefärbt: als „Klangfarbenrezitativ“.

Skizzieren wir nun diesen Konstruktions- und Generierungsprozess. Den Ausgangspunkt der Konstruktion des Tonraumes bilden zwei Quadrate von je 144 Feldern, also 12 mal 12. Das erste ist ein magisches Primzahlenquadrat (die horizontalen und vertikalen Kolonnen ergeben jeweils die gleiche Summe), das zweite ein Tonhöhenquadrat. Es hat zur Basis die zwölf Töne in der Ordnung der chinesischen Tonleiter mit Quinte aufwärts, Quarte abwärts, beginnend auf dem Ton F, dem „Urton“, der Mythologie zufolge. Über jedem der 12 Töne findet sich die entsprechende Obertonreihe bis zum 12. Ton, so dass schließlich ein Quadrat von 12 mal 12 Feldern entsteht. Diese allgemeine, abstrakte Zahlen- und Tonordnung wird nun mit dem traditionellen Instrument jener Tänze, der Konzertina, verbunden. Auf einer — hypothetisch — 144-tönigen Konzertina gehorcht die Verteilung der Töne zwischen der rechten und linken Hand und innerhalb der Felder jeder Hand eine gänzlich anderen, nämlich konkreten, von der Praxis tonaler Musik bestimmten Logik. In dem Augenblick, in dem diese Anordnung der Töne ihren Referenten, nämlich diese bestimmte tonale Musik, verliert, wird sie entwertet, in gewisser Weise sinnlos und abstrakt. Wenn diese eigentümliche konkrete Ordnung auf ein abstraktes und universalisiertes System bezogen wird, entsteht durch das Aufeinandertreffen eine Art von Zufallsgenerator, in zeitlicher Sequenzialisierung schließlich die Ereignisse des Systems.

Aus der Anordnung der Töne auf der Konzertina wurde nämlich ein „Harmonikaquadrat“ entwickelt, das als harmonisches Feld die Praxis der zugrunde liegenden Musik in systematischer Weise spiegelt. Dieses Quadrat wurde nun auf das Tonhöhenquadrat projiziert und zwar so, dass die Koordinaten jedes der 144 Felder des Harmonikaquadrats achtfach auf das Tonhöhenquadrat übertragen wurden: durch vierfache Drehung um 90° und durch vierfache Spiegelung. Das ergibt dann für jeden Ton des Harmonikaquadrats acht Repräsentanten im Tonhöhenquadrat. Da jede Tonhöhe im Harmonikaquadrat zwölfmal vertreten ist in den verschiedenen Oktavlagen (in manchen mehrfach), erhält jeder Ton eine Reihe unterschiedlicher Repräsentationen, insbesondere auch dann, wenn die absolute Tonhöhe identisch ist. Die Repräsentanten hängen von dem ursprünglichen „Ort“ des Tons ab. In ihren mitunter minimalen Differenzen stellen die entstehenden Akkorde also die selbst ausgelöschte Spur der ursprünglichen Orte dar. Somit taucht die Originalmelodie auf: als eine Kraftlinie, eine Bewegungsrichtung, ein Vektor in einem von den Einheitskoordinaten der Ausgangsquadrate aufgespannten Raum, oder auch als eine Energiequelle, die aber nur über Repräsentanten zugänglich ist und selbst immer latent bleibt. Dem allgemeinen musikalischen System wird durch die Spuren einer verschwindenden Praxis ein Unvorhersehbares eingeschrieben, das als Zufall auftritt.

Aus diesem allgemeinen Raum von Repräsentationen wurde durch Selektion eine Abbildung der Repräsentanten auf Instrumente erzielt. Die Partitur ist 36-stimmig, mit 12 Instrumentengruppen zu je drei Instrumenten in den Lagen Hoch | Mittel | Tief. 3 Flöten, 3 Klarinetten, 3 Saxophone, 3 Trompeten, 3 Hörner, 3 Posaunen; Gitarre, Mandoline, Harfe; Celesta, Almglocken, Hackbrett; Crotales, Glockenspiel, Glocken und schließlich Violinen, Violen, Violoncello je dreifach. Dazu kommen die Kontrabässe in der besonderen Funktion des „Urtones“ F und Schlagzeug. Aus diesen 36 Stimmen werden Solos, Duos, Trios und Quartette gebildet, also ein Ton entweder von einem, zwei, drei oder vier Instrumenten gespielt. Die Auswahl der Instrumentengruppen geschieht durch ein ähnliches Verfahren der Projektion und Spiegelung, wie es oben schon beschrieben wurde. Nur spielt jetzt ein magisches Quadrat auf der Basis von 36 die Rolle der Abbildungsfunktion. Die Kombinationen, die sich aus diesem Verfahren ergeben, sind für beide Akte unterschiedlich. Insgesamt gibt es 144 Kombinationen, von den Solos bis zu den Quartetten. In dieser Reihenfolge werden die Kombinationen spiralförmig auf einem Quadrat von 144 Feldern angeordnet. Dieses Quadrat der Kombinationen wurde auf das Harmonikaquadrat gelegt, so dass jetzt jedem Ton dieses Quadrats die entsprechende instrumentale Repräsentanz zugeordnet werden kann. Dabei wurden die Töne C und B der Originalmelodie grundsätzlich nicht repräsentiert, weil diese als tonale Zentren am häufigsten vorkamen und auf diese Weise eine erste Ausdünnung und Transparenz erreicht werden konnte. Alle jene Melodietöne erklingen nicht selbst, sondern nur vermittelt über ihre Repräsentanten im Tonhöhenquadrat. Jeder Instrumentenkombination ist also schließlich eine Folge von 8 Tönen zugeordnet. Diese erfährt eine weitere Selektion durch die Spielmöglichkeiten der Instrumente: nur die von den jeweils beteiligten Instrumenten gemeinsam ausführbaren Töne werden auch repräsentiert. Dadurch werden bestimmte Töne der Repräsentanten durch Pausen ersetzt. Die Wahl des jeweils gültigen Repräsentanten schreitet von Tanz zu Tanz um eine Nummer weiter. Die Tanzmelodien, die Ziffer für Ziffer in der Partitur aufeinander folgen, werden als Prozessanweisungen entziffert, bilden in ihrer konkreten Gestalt aber nur das „Andere“ des Systems, aus dem sich seine Elemente bilden.

Die musikalische Textur formuliert sich nicht als Substanz, als Folge und Verknüpfung von Themen und ihren Entwicklungen, die im Verhältnis von Korrespondenz zu Handlungen und Bühnenvorgängen stehen, sondern sie spiegelt das Andere des Textes in den Komplexionen der Verfahrensweise. Diese freilich erfährt im Verlauf der symmetrisch angelegten beiden Akte verschiedene Modifikationen und Transformationen. Der erste Akt, mit der Steigerung von Gregors Ankunft, über die erste Begegnung mit seinem Bruder Hans und den Arbeitern bis zur Schlusszene des Festes auf der Baustelle, führt insbesondere eine Parametrisierungstechnik ein, welche die Autonomie der musikalischen Textur gegenüber den Ableitungen aus dem Originalmaterial verstärkt. Bei dem beschriebenen Verfahren der Projektion wurde das Primzahlenquadrat isomorph mitbewegt, so dass nun jedem Repräsentant[en] eine Primzahl zugeordnet ist. Die Quersumme dieser Primzahlen wird nun zum Parameter für die Dauer des Klangs. Sie gibt — gemessen in Sechzehnteln — die Dauer des Tones an. So entwickelt jeder Ton die Tendenz, sich zu einem eigenen Zentrum auszubilden, gegenüber der Bewegung der Originalmelodie mit ihren Dauern sich eine Autonomie zu verschaffen. So wie Hans und Gregor zwei Welten, sich ausschließend und aufeinander bezogen verkörpern, so durchkreuzen sich jetzt in der Textur der Musik die Parametrisierung durch die Primzahlen, die jedem Ton einen nur ihm zugehörigen Raum geben will, und die ursprüngliche Dauernfolge in der Originalmelodie. Das führt dazu, dass häufig die Dauer des Tons durch einen neuen Impuls der Originalmelodie unterbrochen wird, wieder von vorn beginnen muss, ähnlich dem Rückstellen einer Uhr oder dem Unterbrechen eines Ablaufs. So formuliert die Musik den Konflikt des Dramas autonom als Verfahren. Die periodische Struktur der Tänze von Gruppen zu meistens 4 Takten führt natürlich dann durch die Parametrisierung zu einer spezifischen Charakteristik, die Seite für Seite wechselt.

Eine ähnlichen Prozess zunehmender Komplexion durchlaufen die Singstimmen: vom einfachen Abtasten rhythmischer Konturen und melodischer Profile, über bruchstückhaftes Singen der Originalmelodie bis zur eigenständigen Tonformel gewinnen sie gegenüber der Präzisionsmaschine des Orchesters eine Autonomie. Dabei gibt es eine ähnlich polare Spannung zwischen der Gesetzmäßigkeit der Musik und dem Eigenrhythmus der Sprache wie zwischen Vertikale und Horizontale in der Musik selbst. Überdies wird durch komplizierte Wiederholungsstrukturen, differenzierte Pausen, Fermaten und Übergänge die Flexibilität und das Spannungsniveau der Textur weiter erhöht. Die teilweise sich überlagernden Wiederholungen, vom einfachen Da Capo bis zu diffizilen Zeit- und Schwerpunktverschiebungen, die sich besonders im krisenhaften zweiten Akt häufen, sind wie ein Versuch, der Abgeschlossenheit des Kreises, des Kreisens die Wirklichkeit eines individuellen Verlaufs abzugewinnen.

Was im Handlungsverlauf des ersten Aktes keimhaft noch angelegt war, weitet sich im zweiten zum Drama der „Seinsvergessenen“, wie es der Fluch der alten Frau ausspricht, zur ausweglosen Konfrontation der Geschwister und zur utopischen Vision des ewigen Friedens in Novas Schlussmonolog. Parallel dazu kehren in der Musik Verfahren und Texturen des ersten Aktes wieder, aber was da noch im Gefüge einer Mechanik integriert war, gewinnt jetzt eine individuelle Gestalt und fast sprachliche Bestimmtheit. Das zweite Bild führt zunächst nochmals jene Projektionstechnik vor, nun aber verfährt die Konstruktion nicht mehr additiv, sondern subtraktiv. Aus dem Tuttiklang (also der Gleichzeitigkeit aller Schichten vom Solo bis zum Quartett), zu dem eine hohe und tiefe Schicht bisher ausgesparter Töne hinzukommen, werden Teile ausgelöscht, andere hervorgehoben, und die Tonprojektionen immer mehr durch die charakterisierenden Formeln ersetzt, die in die Parametrisierung eingearbeitet werden. Die abstrakte Punktualität des ersten Aktes gewinnt eine fast melodische Beredtheit, die das Orchester ergreift und sich in deutlichen Verschiebungen über das Walzerschema hinwegsetzt. Insbesondere differenzieren sich die vertikalen und horizontalen Orientierungen, die in der Parametrisierung verbunden waren, als autonome Elemente heraus.

Die Formeln, Ganztonfolgen, Tonumspielungen und kleinste chromatische Zellen bestimmen weitgehend und plastisch hörbar die Textur und vom Geschehen geleitet gehen die Zellen untereinander Verbindungen ein, die sie zu Ketten umformen.

Die Ausweglosigkeit des Konflikts der Handelnden schlägt sich auch in den immanenten Spannungen der Musik nieder und öffnet sich am Schluss erst einer ganz anderen Logik. Der unveräußerliche Topos des Schlussgesangs in der Oper reflektiert und bricht sich zugleich im gesprochenen Schlussmonolog der Nova. Nach

dem Vorspiel zur letzten Szene folgt ein nur von Nova gesprochener Teil, begleitet von Sistrum und Glockenspiel, später von drei Chören hinter der Bühne, mündend schließlich in die „Karawanenmusik“, wie Handke sie nennt. Diese Schlussmusik verbindet die Gesetze des Goldenen Schnitts zur Regulierung der Proportionen der formalen Architektur mit der Ableitung von Tonhöhen und Dauern aus dem Tonhöhenquadrat, das so selbst zum Klingen gebracht wird. Die Drehungen und Spiegelungen der Matrix werden von den verschiedenen instrumentalen Schichten zur Darstellung gebracht: die 7 Stimmen der Bratschen und Violoncelli repräsentieren die 7 Positionen der Matrix, die Dauern wiederum werden vom Primzahlquadrat geregelt. Hinzukommen Figurationen in Violinen, Holzbläsern und Harfe, je nach zugehöriger Zahl aus auf- oder absteigenden Tonfolgen zusammengesetzt. Gegen Ende greift diese Figuration auf das ganze Orchester

über und die siebenstimmige Grundschrift wird von den Blechbläsern zum Höhepunkt geführt. Der Goldene Schnitt mit dem Anfangsverhältnis von 3:2 bestimmt die alternierende Metrik, um deren wechselnde Schwerpunkte sich der Monolog der Nova legt, von ihnen getragen wird: nicht Zerrissenheit, sondern eher eine Geburt des Wortes aus der Stille und einem nachdenklichen Schweigen.

So sehr Walter Zimmermanns „dramatisches Lied“ *Über die Dörfer* sich des großen Apparates der Oper bedient, so sehr sucht es nach einer neuen Ästhetik der Oper. Exemplarisch stehen Musik und Sprache, musiksprachliche Textur und Geschehen nicht im Verhältnis bildhafter Ausdeutung oder Assoziation, sondern sie verbinden auf der Metaebene eines Verfahrens, das nicht substanziellistisch im „Ausdrucksbedürfnis“ des Komponisten lokalisiert ist. Das Seite-für-Seite-Komponieren, das periodische Gitterwerk, die Bewegung und Verknüpfung von Tönen in einem abstrakten Raum widersetzt sich der Vorstellung von Musik als der Spiegelung der Präsenz des kompositorischen Ichs. Sprache und Musik sind als Text an Zeichen gebunden und geben ihren Sinn nur preis über ein Abwesendes: in der Sprache die Unmittelbarkeit des Signifikats, in der Musik die Präsenz der Originalmelodie. In einem Raum, in dem die Musik die Zeichen zur Bewegung, Translation, Rotation und Verkettung führt, ist der Sprache erlaubt, ihre kommunikative Funktion abzustreifen. Die Unterscheidung von Ursprung und Ableitung, Realem und Imaginärem, Materiellem und Immateriellem verwischt sich. So sind dieser Partitur die Polaritäten auf allen Ebenen konstitutiv, nicht zuletzt als Spannung von Symmetrie und Asymmetrie. Sie aber treiben die vielfältigen Wiederholungsstrukturen aus sich hervor, Wiederholung, die in dem Augenblick auftritt, wo sich die Präsenz des Ausdrucks, also die Präsenz des Subjekts als sinnstiftendem Ich, auflösen beginnt.