Jörg Krämer

Sprache und Musik als »autonome Körper«

Textvertonung in Walter Zimmermanns ›Über die Dörfer‹

Zu den ästhetischen Prämissen jeglicher Textvertonung gehört im allgemeinen das Axiom einer direkten Beziehung zwischen Musik und Text, sei sie abbildender, ergänzender, kommentierender, überhöhender oder reflektierender Natur. Noch 1941 meinte Richard Strauss, diesem Thema eine ganze Oper widmen zu müssen; doch auch die Zweite Wiener Schule[1] (selbst in so exponierten Ansätzen wie in Eislers Filmmusiktheorie[2]) und die historischen Avantgarde-Bewegungen unseres Jahrhunderts haben dieses Axiom kaum grundsätzlich bedacht.[3]
So selbstverständlich indes, wie es auf den ersten Blick scheinen mag, ist das Verhältnis von Musik und Sprache jedoch nicht. Gerade der seit dem frühen 19. Jahrhundert so betonte Gedanke von Musik als einer Metasprache verstellt leicht den Blick darauf, daß die Konstruktionsprinzipien und Verfahrensweisen von Musik und Sprache a priori nicht identisch sind. Ungünstig wirkte sich zudem die unscharfe Terminologie der musikalischen Formenlehre des 19. Jahrhunderts aus, die Begriffe wie Satz, Nachsatz, Periode, Punkt, Parenthese, Ausruf, Frage, Nebensatz auf musikalische Sachverhalte anwandte. Derartige Anleihen aus der sprachlichen Terminologie erschweren den Blick darauf, daß Musik und Sprache eigenen Regeln gehorchen, die sich nicht ohne weiteres zur Deckung bringen lassen. Nur in wenigen Ausnahmefällen[4] in der Musikgeschichte ist es gelungen, beide aneinanderzubinden, ohne daß die Musik als Krücke des Texts (oder umgekehrt) fungierte, ohne daß eigenständige Qualität und autonome Gestaltungsprinzipien eines der beiden Bereiche reduziert wurden oder gar verlorengingen.[5] Auch theoretisch erscheint Oper als Kunstform nur bis zu dem Punkt legitim, an dem Musik und Sprache gleichwertig aufeinander treffen.
Traditionelle Textvertonung beruht dagegen gerade darauf, eines dem anderen unterzuordnen, die Eigengesetzlichkeiten von Musik und Sprache zu vereinheitlichen und so ihre Autonomie zu reduzieren.

An diesen Gedanken knüpft Walter Zimmermann mit seiner zweiten Arbeit[6] für das Musiktheater, dem »dramatischen Lied« ›Über die Dörfer‹[7] nach Peter Handkes gleichnamigem Bühnenstück[8], an. Zimmermann versucht hier, die Eigengesetzlichkeiten der beiden Bereiche Musik und Sprache zu wahren und beide auf einer Metaebene dennoch aufeinander zu beziehen – ein wahrhaft eigenständiger Ansatz im Musiktheater der letzten Jahre, das gegenwärtig vom Rückgriff auf und von erneutem Interesse für das Romantisierende und Expressive beherrscht scheint. Dieser Dominanz von »Ausdruck« stellt Zimmermann nicht zufällig das frühromantische Ironie-Konzept des Novalis[9] entgegen.
Zimmermanns Vorgehen und dessen Implikationen seien im folgenden eingehender vorgestellt.

Ausgangspunkte

Peter Handkes »Dramatisches Gedicht« ›Über die Dörfer‹, 1980/1981 als Abschluß der mit ›Langsame Heimkehr‹ begonnenen Tetralogie geschrieben, erzählt die Geschichte einer Heimkehr. Der Intellektuelle Gregor kehrt in das Dorf seiner Jugend zurück; doch anstelle des Arkanums, das er zu »retten« beabsichtigt, trifft er auf ein von der »Moderne« beschädigtes Leben. Obwohl er die uneigentliche, entfremdete Existenz seiner Geschwister durchschaut, vermag er sich mit seinen Plänen der Bewahrung nicht durchzusetzen. In einer eigenartigen Dialektik schlägt die sich immer stärker zuspitzende Trostlosigkeit dieser Rückkehr um in den Schlußmonolog der Kunstfigur Nova, der sich »im Widerstand« zum »Geist des neuen Zeitalters« entwickelt und in dessen geballter Rhetorik sich die realen Probleme in sprachliche Beschwörungsgesten auflösen.
In Handkes Text erscheint das namenlose *Dorf* nicht konkret auf der Bühne (Spielorte sind das »Off« vor dem Vorhang, eine abgelegene Großbaustelle und der Friedhof), nur vermittelt in den Vorstellungen seiner Bewohner und Gregors. Das Dorf wird nur durch seine Repräsentanten im Bewußtsein der Figuren rekonstruierbar als ein abwesender, vom Verschwinden bedrohter Bereich. Bei dieser divergierenden Struktur auseinanderklaffender Bereiche setzt Zimmermanns musika-

lische Gestaltung an. Musikalischer Ausgangspunkt seiner Vertonung sind drei fränkische Tänze (Schottisch, Galopp, Walzer), die aber nicht in ihrer Originalgestalt erscheinen, sondern als abwesender, nur über Repräsentanten dargestellter Klangraum. Zimmermann unterwirft diese Tänze einem komplizierten Verfahren von Spiegelungen, Projektionen und Auflösungen, so daß die Tänze nur noch als geheime Prozeßanweisungen, »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 ursprünglich periodische Struktur der Originalmelodie hindurch.«[10] Zimmermann bezeichnet diese musikalischen Verfahrensweisen als »Immaterialisierungen«.[11] Während er damit Gestaltungsprinzipien fortführt, die ihn seit seinem Zyklus ›Lokale Musik‹ (1977) immer wieder beschäftigen, entsprechen diese Immaterialisierungen genau der Ausgangsstruktur des Textes, liegen aber auf einer autonom musikalischen Ebene. Das *Dorf* als verschwindender, abwesender Auslöser des dramatischen Konflikts spiegelt sich in den zwar abwesenden, jedoch die musikalische Struktur steuernden Tänzen. Dorf wie Tänze, die sich auf einer Metaebene entsprechen, fungieren als *Chiffren*, als Steuercodes ihrer jeweiligen Bereiche, ohne daß die internen Gesetzmäßigkeiten von Musik und Sprache aufgegeben werden müßten.

Ansatz und Kompositionsverfahren

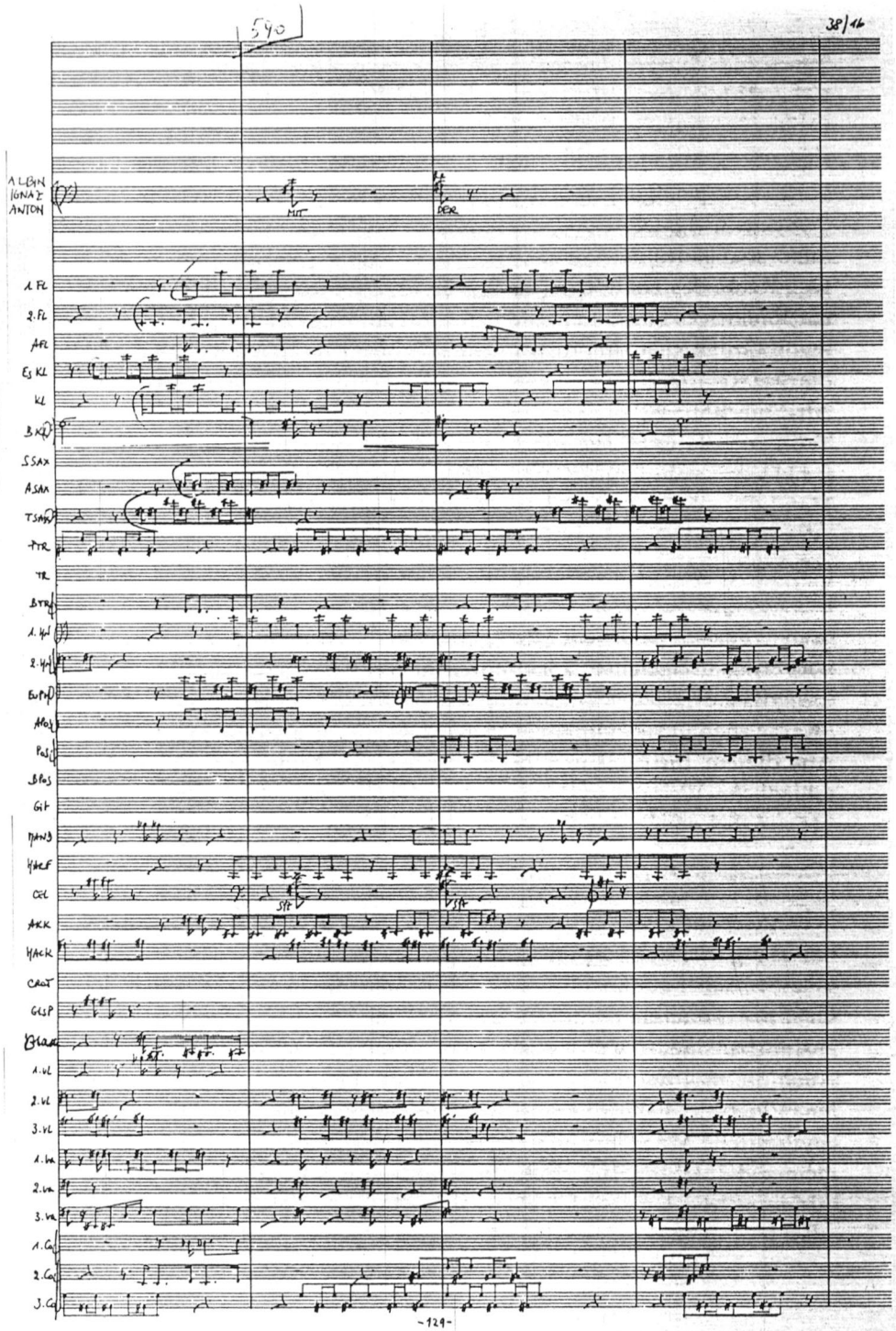
Zimmermanns musikalisches Verfahren der Immaterialisierung erinnert entfernt an Ansätze der seriellen Musik, aber auch an Strukturen der elektronischen Musik. »Was ich zu erreichen versuche, ist, ein sehr strenges Denken im Kompositorischen wieder einzuführen; ein Denken, das mindestens so streng ist wie in der seriellen Musik. Es gibt aber einen gravierenden Unterschied: ich beziehe mich auf ganz konkrete Musik, ganz konkretes Material, Strukturphasen der Regelmäßigkeit, der Periodizität. Also kein in sich selbst drehender Mechanismus im goldenen Käfig.«[12] Zimmermann entwarf für ›Über die Dörfer‹ mehrere Tonquadrate,[13] auf die die Ausgangstänze nacheinander wie auf eine Matrix abgebildet werden. Dabei wird der Bezugspunkt der

Tänze, das System der tonalen Musik, durch ein abstraktes, eigenen Gesetzlichkeiten gehorchendes System ersetzt, in dem jeder Ton des Originals letztlich acht verschiedene Repräsentanten in einem 144feldrigen Tonhöhenquadrat erhält. Diese Repräsentanten sind abhängig von der ursprünglichen Stellung des Tons; ein gleicher Ton an anderer Stelle der Originalmelodie erhält andere Repräsentanten im Tonhöhenquadrat zugeordnet.

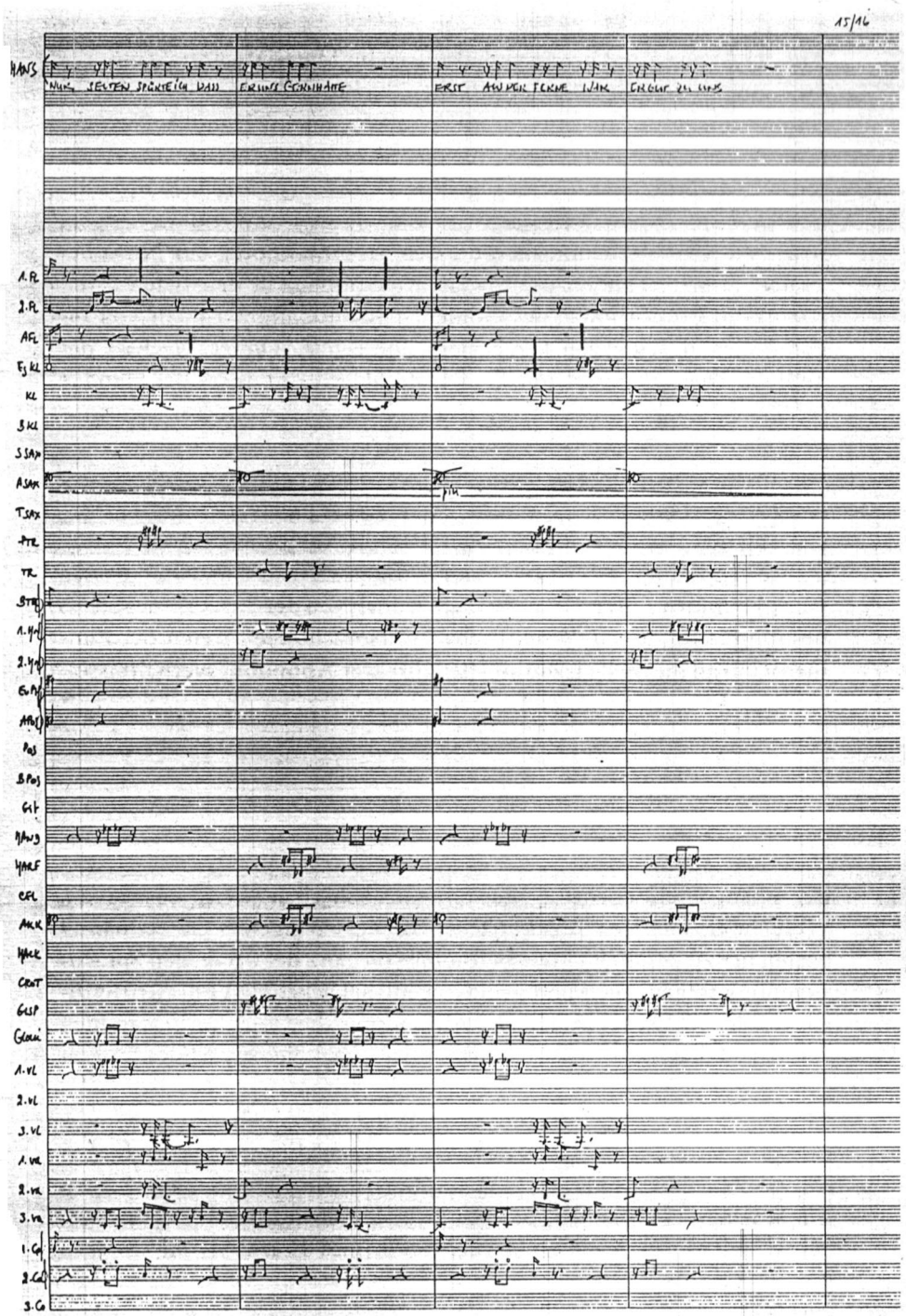
Den Raum des Tonhöhenquadrats bildet Zimmermann nun erneut auf ein 36feldriges Instrumentationsquadrat ab. Das Orchester besteht aus zwölf Gruppen zu drei Instrumenten, wobei jede Gruppe wiederum in die drei Register hoch / mittel / tief zerlegt wird: (1) Piccolo-, große und Alt-Querflöte; (2) Es-, B- und Baßklarinette; (3) Sopran-, Alt- und Tenorsaxophon; (4) Piccolo-, C- und Baßtrompete; (5) hohes und tiefes Horn, Euphonium; (6) Alt-, Tenor- und Baßposaune; (7) Gitarre, Mandoline, Harfe; (8) Celesta, Almglockenspiel, Hackbrett; (9) Crotales,[14] Glockenspiel, Röhrenglocken; je dreigeteilte (10) Violinen, (11) Violen und (12) Violoncelli. Besondere Funktion haben die Kontrabässe (als Vertreter des Tons f, des Basistons des Tonhöhenquadrats), Pauken und Schlagzeug, das Bassethorn (Vorspiele) und ein wiederum dreigeteilter 24stimmiger Chor, der hinter der Bühne als Klangfläche nach der Einleitung der Nova und vor der abschließenden »Karawanenmusik« auftritt.

Aus diesem Instrumentenvorrat werden (für beide Akte auf unterschiedliche Weise) verschiedene Kombinationen gebildet, wiederum 144 mögliche Solo- bis Quartettkombinationen, deren Projektion auf das Tonhöhenquadrat nun jedem Ton des Quadrats genau eine Instrumentenkombination zuordnet. Zimmermann hat dabei die ursprünglichen Grundtöne der Tänze, die Töne b und c, prinzipiell unterdrückt, um klangliche Schwerpunktbildungen zu vermeiden; diese Töne erscheinen daher nur über ihre Repräsentanten. Wenn Instrumenten oder Gruppen Töne zugeordnet werden, die nicht oder nicht gemeinsam ausführbar sind, so werden sie durch Pausen ersetzt.

Auch die *rhythmische Gestaltung* ist ähnlichen Prinzipien unterworfen. Einerseits liefern bereits die Originaltänze mit ihren Tondauern rhythmische Modelle; andererseits überlagert Zimmermann diese zunehmend durch eine aus einem Primzahlenquadrat gewonnene Rhythmisierung, die den einzelnen Tönen ihre Dauer durch Zahlenwerte zuweist und so in immer stärkere Spannung zur Ausgangsrhythmik tritt.



1. Akt

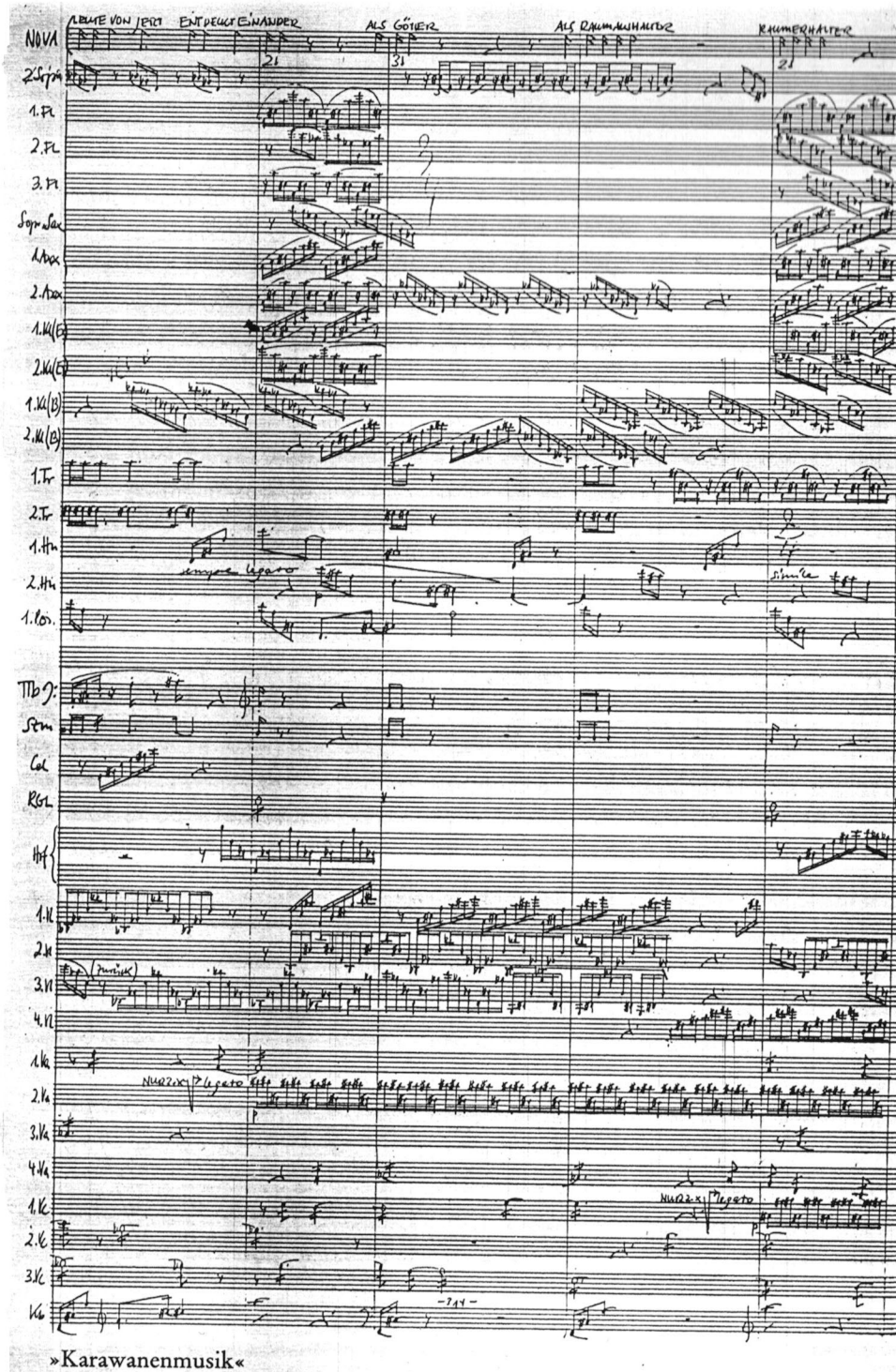


Klangrezitativtechnik

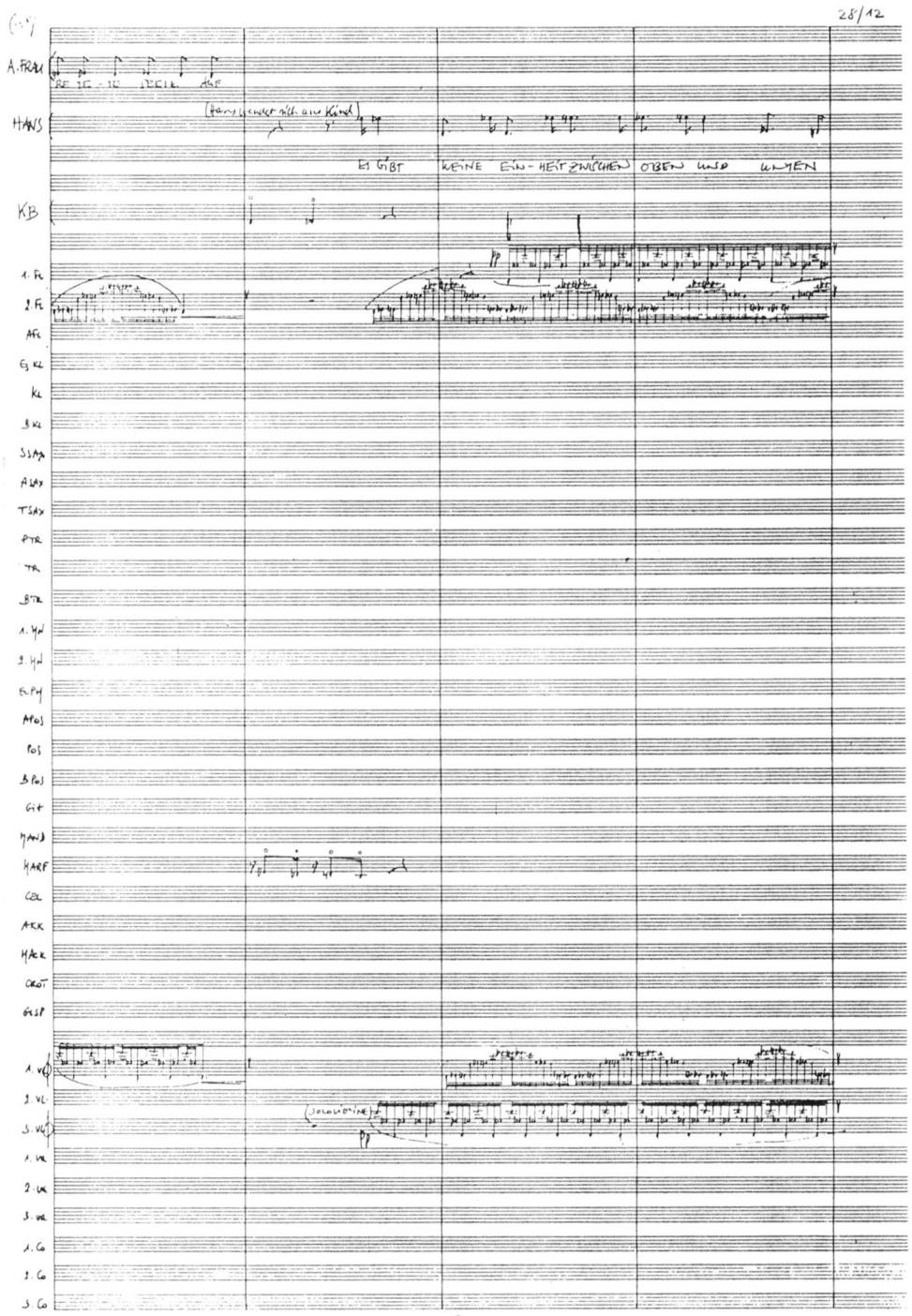
Aus derartigen Konkurrenzverhältnissen im Material selbst gewinnt er die Binnenspannungen seiner Musik.
Zimmermann hat (zusammen mit Anja Weigmann) Handkes Text auf zwei Akte zusammengezogen, für die die oben beschriebenen Verfahrensweisen gelten. Anders dagegen sind die Vorspiele gehalten, in denen sich die Originalmelodien (im Bassethorn) unverhüllter zeigen, sowie die »Karawanenmusik«, die den Schlußmonolog der Nova begleitet. Diese verbindet die Matrixprojektionen (in den tiefen Streichern) mit Proportionen des Goldenen Schnitts, immer mehr von Figurationen des übrigen Orchesters überlagert. Dieser Wechsel des Tonfalls korrespondiert mit dem Umschlagen des Texts bei Handke (opfert dafür aber eines der tragenden Prinzipien von Zimmermanns Vorgehen: die Distanz).
Die instrumentale Ebene des Werks weist insgesamt eine sehr streng strukturierte Textur auf, die zunächst unabhängig von der vokalen Gestaltung des Texts bereits ein hochdifferenziertes, von Polaritäten und inneren Spannungen durchzogenes autonomes Feld darstellt,[15] dessen Ansatzpunkte und Verfahrensweisen jedoch von der Struktur des Stoffs bestimmt sind. Solche strukturellen Entsprechungen treten bei Zimmermann an die Stelle traditioneller, direkter Abbildungsverhältnisse.

Gestaltung der Singstimmen

Während Zimmermann so die instrumentale Gestaltung des Stücks in der oben beschriebenen, autonom musikalischen Weise entwickelt, versucht er, auch den Text zunächst von dessen eigenen Gesetzmäßigkeiten her zu entfalten. »Die Betonung soll ganz der originalen Sprachbetonung folgen, auch und gerade, wenn sie gegen den Phrasenrhythmus steht.«[16] Diese sprachliche Autonomie aber wird in Verbindung mit der Musik immer stärker verfremdet – Ziel dieser Verfremdung ist emotionale Distanz zum Text: die »innige Ironie« des Novalis.[17] »Die Gegensätze autonom, als autonome Körper anzunehmen, unvermittelt, d. h. auch mit dem Risiko, beide zu beschädigen, war mir ein Anliegen. Es geht darum, daß [...] ein Zögern, ein Zerreißen der Silben, ein Stocken, ein Staunen, bewußt zu riskieren war, daß [...] eine gewisse Irritation geschaffen werde, die meines Erachtens im strengen



»Karawanenmusik«



2. Akt

Sinn von Ironie [...] liegt.«[18] Zimmermann wechselt zwischen Sprechrezitativen und gesungenen Abschnitten. Bei den Rezitativen folgt der sprachliche Rhythmus dem musikalischen, den das Orchester vorgibt – die gesungenen Partien dagegen entwickeln ihrerseits eine zunehmende Autonomie gegenüber dem Orchester. Dabei treten starke Spannungen auf: im Rezitativischen zwischen dem »natürlichen« Sprachrhythmus und dem des musikalischen Gefüges, der das sprachliche überlagert und zerreißt, es gleichzeitig klanglich differenziert und färbt (Zimmermanns *Klangrezitativ*-Technik); im Gesungenen zwischen Anpassung an die Textur des Orchesters und sich entwickelnder Eigenständigkeit, der wiederum das Orchester folgt. »Musik und Sprache stehen zueinander nicht im Verhältnis von Ergänzung oder Überhöhung, sondern im Verhältnis wechselseitiger Spiegelungen autonomer Ebenen.«[19] Der häufig zerhackt wirkende Sprechstil der Rezitative hat also nicht nur die Funktion, das Pathos des Handke-Texts zu brechen und Distanz herzustellen, sondern spiegelt sprachlich die Verfahrensweise der Musik, wie diese ihrerseits auf die zunehmende Emanzipation des Gesangs reagiert: vor allem im Verlauf des krisenhaften zweiten Akts verläßt das Orchester nach und nach den abstrakt wirkenden Pointillismus des ersten Akts und gewinnt, beeinflußt von den Gesangsstimmen, immer mehr charakteristische Tonfolgen, melodieähnliche Qualitäten. Vertikale und Horizontale, anfangs vereint, differenzieren sich musikalisch aus.
Diese Spiegelungsverhältnisse sind wiederum aus dem Stoff Handkes hergeleitet, der um Annäherung, Entfernung, Nähe, Distanz und Aufgeben kreist; in der Verfahrensweise des Werks finden diese ihre Entsprechung.[20]

Das Spiegelkabinett

Zimmermanns musikalische Umsetzung der Textvorlage Handkes, seine Immaterialisierungen und seine Klangrezitativ-Technik, bewirken eine eigenartige Brechung und Öffnung des Texts. Die von Zimmermann bewußt hergestellte ironische Distanz zum Text macht dessen Probleme nur allzu deutlich sichtbar: die Musik mit ihrer gewollten Expressions- und Emotionslosigkeit steht in merkwürdigem Mißver-

hältnis zu dem pathetisch aufgeladenen Text und dechiffriert so die eigentliche Armut, die Pseudogefühle der Handkeschen Figuren, die »Aufgeblasenheit« des Texts. Die große Distanz zwischen Musik und Text hat einen ganz konkreten Sinn. Zimmermanns Verfahren entzieht dem Text seine »Botschaft«, bricht eindimensionale Zugänge auf, schafft vielfältige Räume des Verstehens:

> »Es geht darum, ein Feld zu schaffen, in dem sich nicht nur der Komponist als das Subjekt sieht, sondern auch die möglichen Hörer sich frei bewegen können mittels aktiven Zuhörens, d. h. ich entziehe dieser Oper eine eindeutige Botschaft. Ich bin dem Text nicht gefolgt in einer Weise der Ausdeutung, der persönlichen Stellungnahme. Ich habe versucht, Felder zu schaffen, die vieles zulassen, die sicher auch Handkes eigenes Verständnis des Textes irritieren.«[21]

Hinter Zimmermanns sehr künstlichem Kompositionsverfahren steht also eine ganz spezifische Ästhetik des Text-Musik-Verhältnisses. Sein Komponieren richtet sich gegen das seit dem 19. Jahrhundert traditionelle Verfahren der Textvertonung, bei dem das biographische Subjekt des Komponisten sich ins Werk einschreibt und seine persönliche Ausdeutung des Texts autoritär als Botschaft formuliert, der gefälligst alle Hörer zu folgen hätten. Ein Musterbeispiel dafür wäre Wagners Strategie der musikalischen Unterwerfung des Hörers unter die »neue Religion«[22] seines Gesamtkunstwerks. Statt eines derartigen »kontrollierenden, domestizierenden Subjekts, das durch die geschichtliche Erfahrung seinen Schatz an Urteilen hat« und das darauf hinarbeitet, »daß der Rezipient eine eindimensionale Botschaft bekommt, die er entweder annehmen oder gegen die er sich sträuben kann«[23], steht bei Zimmermann der Gedanke, das Subjekt des Komponisten so weit wie möglich zurückzunehmen. An dessen Stelle tritt bei ihm der Versuch, die Materialien des Textes und der Musik selbst aus ihrer »Eigenkraft« zu entwickeln, somit zugänglich zu machen für andere Subjekte, die Vieldeutigkeit des Materials selbst nicht individuell zu vereinheitlichen, sondern als offene Vielfalt der Verstehensmöglichkeiten zu belassen. Deshalb wird der Rückgriff auf die autonomen Strukturen des Materials so entscheidend wichtig: Er ermöglicht erst die Reduktion des kompositorischen Subjekts, ohne in amorpher Beliebigkeit zu enden.
Sein Konzept hat Zimmermann mit der Metapher des *Spiegelkabinetts* zu fassen versucht. In diesem Spiegelkabinett, »in dem sich der Hörer aktiv bewegen sollte, seinen eigenen Weg zu suchen«[24], wird der traditionelle Werkbegriff durch eine Vielzahl möglicher Verständnisweisen ersetzt, die sich der Hörer selbst schaffen kann und von denen jede einen anderen Ausschnitt des Ganzen wiedergibt, so daß in letzter Konsequenz die ursprüngliche Intention des Komponisten unwichtig wird. »Die Poesie aber ereignet sich im Rezipienten und wird nicht als ein Programm vorgegeben.«[25]
Zimmermanns Vorgehen beruht gegenüber dem traditionellen Ansatz also auf zwei geänderten Implikationen: auf einem neuen Konzept des Hörers und auf einem neuen Subjektbegriff.

Reduktion des Subjekts und Aktivierung des Hörers

Ohne Zweifel weist Zimmermanns Ansatz Korrespondenzen zur gegenwärtig vielfältig spürbaren Krise des klassischen Subjektbegriffs auf. Das alte, in der Aufklärung entwickelte Konzept des Subjekts als Ort der Erfassung und Erkenntnis der Wahrheit und als Träger des historischen Prozesses wird bei Zimmermann ersetzt durch ein »wildes Denken« im Anschluß an Claude Lévi-Strauss:

> »Das wilde Denken ist seinem Wesen nach zeitlos; es will die Welt zugleich als synchronische und diachronische Totalität erfassen und die Erkenntnis, die es daraus gewinnt, ähnelt derjenigen, wie sie Spiegel bieten, die an einander gegenüberliegenden Wänden hängen und sich gegenseitig (sowie die Gegenstände in dem Raum, der sie trennt) widerspiegeln. Unzählige Bilder entstehen gleichzeitig, und keines ist dem anderen genau gleich, und folglich erbringt jedes von ihnen nur eine Teilkenntnis der Dekoration und des Mobiliars, deren Gruppierung durch unveränderliche, eine Wahrheit ausdrückende Eigentümlichkeiten charakterisiert ist. Das wilde Denken vertieft seine Erkenntnisse mit Hilfe von *imagines mundi*.«[26]

In dem Moment aber, in dem das Subjekt des Komponisten den Anspruch auf vollständige und allgemeingültige Erfassung der Wirklichkeit, auf Sinnstiftung aufgibt, in dem es sich auf »imagines mundi«

zurückzieht, kann es nicht mehr wie die Künstler-Priester des 19. Jahrhunderts doktrinär über den Hörer verfügen, stellvertretend für ihn sprechen, leben oder leiden. Daher entspricht dem veränderten Subjektbegriff notwendig auch ein veränderter Begriff des Rezipienten. In Zimmermanns Spiegelkabinett »gibt es Projektionsflächen, auf denen sich Facetten der Text-Musik-Projektion abbilden. Es gibt eine Vielheit von Punkten, die jeweils eine Möglichkeit dieser Projektion darstellen, d. h. ein rezipierendes Subjekt ist nicht mehr gezwungen, eindeutig zu diesem Gebilde Stellung zu nehmen. Es kann sich verschiedene Eingänge, verschiedene Spiegelsituationen als einen Ausschnitt eines totalen Werkverständnisses erarbeiten. So ergibt dies ein aktives, ganz anderes Erarbeiten, auch ein Mündigwerden des Subjekts, nicht mehr das pädagogische Vermitteln der ersten Sicht: Ich sehe diesen Text so und so, und ich verkünde hier mit einer individuellen Botschaft meinen Schmerz, mein Leid und meine Freude.«[27]

Hier hat Zimmermanns Versuch, Text und Musik als autonome Körper zu behandeln, seine weitestreichenden Implikationen. Die Eigenkräfte der beiden Bereiche, die Konflikte, die aus ihrer wechselseitigen Projektion aufeinander resultieren, sollen das klassische Komponistensubjekt als Steuerinstanz so weit wie möglich ersetzen. Reale, im Material selbst latent enthaltene Strukturen lösen individuelles Ausdrucksbegehren ab. Gleichzeitig ist der Rezipient nun aufgefordert, *seinen* Ausschnitt des Ganzen selbst zu erarbeiten, seine eigenen »imagines mundi« aus dem vom Komponisten zur Verfügung gestellten Material anzufertigen.[28]

Zimmermanns Vorgehen in ›Über die Dörfer‹ ist zweifellos eine adäquate musikalische Reaktion auf die Krise, die gegenwärtig zentrale Kategorien der »Moderne« (Subjekt, Historie, Autonomie) erfaßt hat. Obwohl in der Realisation des Werks keineswegs alles gelungen scheint,[29] stellt sein Werk einen ernstzunehmenden und ehrlichen Beitrag zum unausweichlichen Diskurs der Gegenwart dar; seine Probleme[30] stehen im Kontext größerer, noch weitgehend ungelöster Auseinandersetzungen. Während sich allgemein im Komponieren der letzten Jahre wieder ein scheinbar unbezweifeltes subjektives »Ausdrucksbedürfnis« breitmacht, gestaltet Zimmermann von extrem entgegengesetzten Ausgangspunkten her. Ansätze dieser Art werfen die Frage nach der Legitimation auf, mit der heute kompositorische Sinnstiftung[31] betrieben wird.

Anmerkungen

1 Vgl. Mauser, Siegfried: ›Das expressionistische Musiktheater der Wiener Schule. Stilistische und entwicklungsgeschichtliche Untersuchungen [...]‹, Regensburg 1982.

2 Eisler, Hanns und Adorno, Theodor W.: ›Komposition für den Film‹, Kritische Textausgabe, München / Leipzig 1977 [Erstausgabe 1947].

3 Besonders gilt dies auch für das geradezu naive Verhältnis von Musik und Text bei den Futuristen. Einzig bei John Cage und der auf ihn (wie immer auch) bezugnehmenden nordamerikanischen »Moderne« scheint dieses Basisaxiom nicht mehr von selbstverständlicher Gültigkeit.

4 Etwa bei den Wiener Klassikern, aber auch in der musikalischen Durchleuchtung sprachlicher Strukturen bei Leos Janáček.

5 Ähnliches gilt für literarische Versuche, bei musikalischen Gestaltungsweisen Anleihen zu machen: die bloße Imitation musikalischer Wirkungen (z. B. bei Swinburne oder Rilke) oder musikalischer Satztechniken (z. B. bei Thomas Manns ›Tonio Kröger‹) bleibt äußerlich; nur in wenigen Ausnahmefällen, etwa in Kafkas Erzählungen, gelang eine *sprachlich* adäquate Gestaltung von musikalischem Denken und musikalischen Verfahrensweisen.

6 Vorausgegangen war 1984 das »statische Drama« ›Die Blinden‹ nach Maurice Maeterlinck. Was Zimmermann vom traditionellen Stand des Komponierens trennt, zeigt ein Vergleich seiner Vertonung mit der nahezu gleichzeitigen durch Paul Heinz Dittrich. Weitere Versionen dieses offenbar zur Zeit als aktuell empfundenen Textes stammen von dem Polen Jan Astrieb und dem Schweizer Beat Furrer.

7 Entstanden 1985 / 1986 und uraufgeführt am 12. Juni 1988 in Nürnberg.

8 Handke, Peter: ›Über die Dörfer. Dramatisches Gedicht‹, Frankfurt am Main 1981. Die Uraufführung des Bühnenstücks fand 1982 in Salzburg statt.

9 Vgl. Zimmermann, Walter: ›Das Spiegelkabinett‹. Vortrag am Institut für Wirkungsforschung Graz 1986, Transkription abgedruckt in: Zimmermann, Walter: ›Über die Dörfer‹, Programmheft der Nürnberger Uraufführung, hrsg. von den Städtischen Bühnen Nürnberg, Nürnberg 1988, unpaginiert. Das Konzept der »innigen Ironie« des Novalis entstammt Handkes Text, über dem es gleichsam als Motto steht.

10 Schädler, Stefan: ›Oper als Verfahren. Walter Zimmermanns Oper »Über die Dörfer« nach Peter Handke‹, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 149. Jg. (1988), H. 6, S. 28.

11 Zimmermann: ›Programmheft‹, a. a. O. (vgl. Anm. 9).

12 Spangemacher, Friedrich: ›Annäherung an Walter Zimmermann‹, Rundfunkmanuskript SFB Berlin; Abdruck in Zimmermann: ›Programmheft‹, a. a. O. (vgl. Anm. 9).

13 Vgl. Abb. des »Harmonikaquadrats« bei Schädler: ›Oper als Verfahren‹, a. a. O. (vgl. Anm. 10), S. 30.

14 Crotales (Cymbales antiques, Zimbeln) sind sehr kleine Becken (Durchmesser fünf bis zwölf Zentimeter) mit flachem Rand und einer kleinen, halbkugeligen Wölbung in der Mitte.

15 Dies spiegelt sich übrigens im realen Kompositionsprozeß wider. Zimmermanns erster Entwurf enthielt die allgemeine Struktur der Handlung, wobei das musikalische Geflecht von Tonhöhen und Instrumentation schon fixiert war. Erst in einem zweiten Arbeitsschritt wurde dann der konkrete Text in dieses Netzwerk von Tonhöhen, -dauern und -farben eingebunden. Zur Strenge der Konstruktion: »Ich suche mir ganz bewußt Grenzen, und ganz stringente Grenzen, die aber nicht künstlicher Natur sind [...]. [...] das ist eben die Schwierigkeit, [...] die Grenzen so zu bestimmen, daß sie durchlässig sind, durchlässig zu einem allgemeinen Verständnis. Deshalb benutze ich den Goldenen Schnitt, benutze Proportionen der Periodizität, die aus Volkstänzen abgeleitet sind, die sich aber wiederum nicht so aufdrängen, daß ein lokales Couleur einen wieder einengt. [...] Andererseits braucht man diese Begrenzungen, denn, was für Mozart die Kadenz war, ist für uns unwiederbringlich verloren. Wir versuchen uns deshalb unsere eigenen Felder zu schaffen. [...] Wir brauchen die Begrenzung, um die Formulierung des Willens oder des Nicht-Wollens immer an meiner Objektgrenze spiegeln zu lassen.« Zimmermann: ›Programmheft‹, a. a. O. (vgl. Anm. 9).

16 Zimmermann, Walter: ›Über die Dörfer‹, unveröffentlichte Partitur, S. 36; vgl. auch die Anmerkung auf S. 20 der Partitur: »Keine gepreßte Sängersprache!«.

17 Zimmermann: ›Partitur‹, a. a. O., S. 20.

18 Zimmermann: ›Programmheft‹, a. a. O. (vgl. Anm. 9).

19 Schädler: ›Oper als Verfahren‹, a. a. O. (vgl. Anm. 10), S. 28.

20 »Dieses Grundthema des Stoffes [...] versuchte ich bis in das kleinste Atom der Partitur zu realisieren, fern jeglichem programmatischen Wollen, aber mit der Überzeugung, daß das Material selber ab einem gewissen Punkt das einlösen kann, was Themen als Symbole tun, die eben nur durch geschichtliche Vermittlung – also historische Einübung – verstanden werden.« Zimmermann: ›Programmheft‹, a. a. O. (vgl. Anm. 9).

21 Zimmermann: ›Programmheft‹, a. a. O. (vgl. Anm. 9).

22 Vgl. Wagner, Richard: ›Sämtliche Briefe‹, hrsg. von Gertrud Strobel und Werner Wolf, Bd. III (1849–1851), Leipzig 1975, S. 87, 166 u. ö. Vgl. auch Weinland, Helmut: ›Richard Wagner zwischen Beethoven und Schönberg‹, München 1988 (= Musikkonzepte, Bd. 59), S. 22 f.

23 Zimmermann: ›Programmheft‹, a. a. O. (vgl. Anm. 9).

24 Zimmermann: ›Programmheft‹, a. a. O. (vgl. Anm. 9).

25 Zimmermann: ›Programmheft‹, a. a. O. (vgl. Anm. 9); auch dieser Gedanke ist nicht weit von frühromantischen Konzepten wie dem des Novalis (»Jeder Mensch ist ein Dichter«) entfernt, korrespondiert aber auch z. B. mit dem erweiterten Kunstbegriff von Joseph Beuys.

26 Lévi-Strauss, Claude: ›Das wilde Denken‹, Frankfurt am Main 1973, S. 302 f.

27 Zimmermann: ›Programmheft‹, a. a. O. (vgl. Anm. 9).

28 Letztlich wäre dazu allerdings auch eine stärker auf Kommunikation ausgerichtete Struktur notwendig, als sie der gegenwärtige Musikbetrieb ermöglicht.

29 So halte ich grundsätzlich die Art der Instrumentenkombination nicht für glücklich, die viel zu oft die Unterschiede zwischen den einzelnen Instrumenten nivelliert und statt der angestrebten hochdifferenzierten Klangfarbigkeit letztlich zu einer weitgehenden Verwischung der Farben, zu einer Einheitsfärbung führt, in der eigenständige Farben untergehen (wie etwa Mandoline, Almglockenspiel etc.). Kritisch ist auch der Wechsel des Tonfalls in der »Karawanenmusik«, wo die Musik plötzlich auf Handkes rhetorischen Pomp hereinzufallen scheint, anstelle von Distanz auf einmal Nähe zum Text sucht und so die Glaubwürdigkeit des gesamten Ansatzes tangiert.

30 So wäre z. B. kritisch zu fragen, ob »Mündigkeit« des Hörers sich nicht gerade auch in der offenen Auseinandersetzung mit »doktrinären« subjektiven Botschaften eher herstellen kann als in der scheinbar kaleidoskopartigen Beliebigkeit eines Zimmermannschen Spiegelkabinetts. Auch Zimmermanns weitgehende Ausklammerung geschichtlicher Faktoren führt zu problematischen Konsequenzen angesichts eines nun einmal historisch determinierten Materials mit Ge- und Verbrauchsspuren. Auch das Material von ›Über die Dörfer‹ besteht nicht aus musikalischem Neuschnee, in dem das Subjekt noch keine Spuren hinterlassen hätte.

31 »Cave musicam« (Nietzsche).