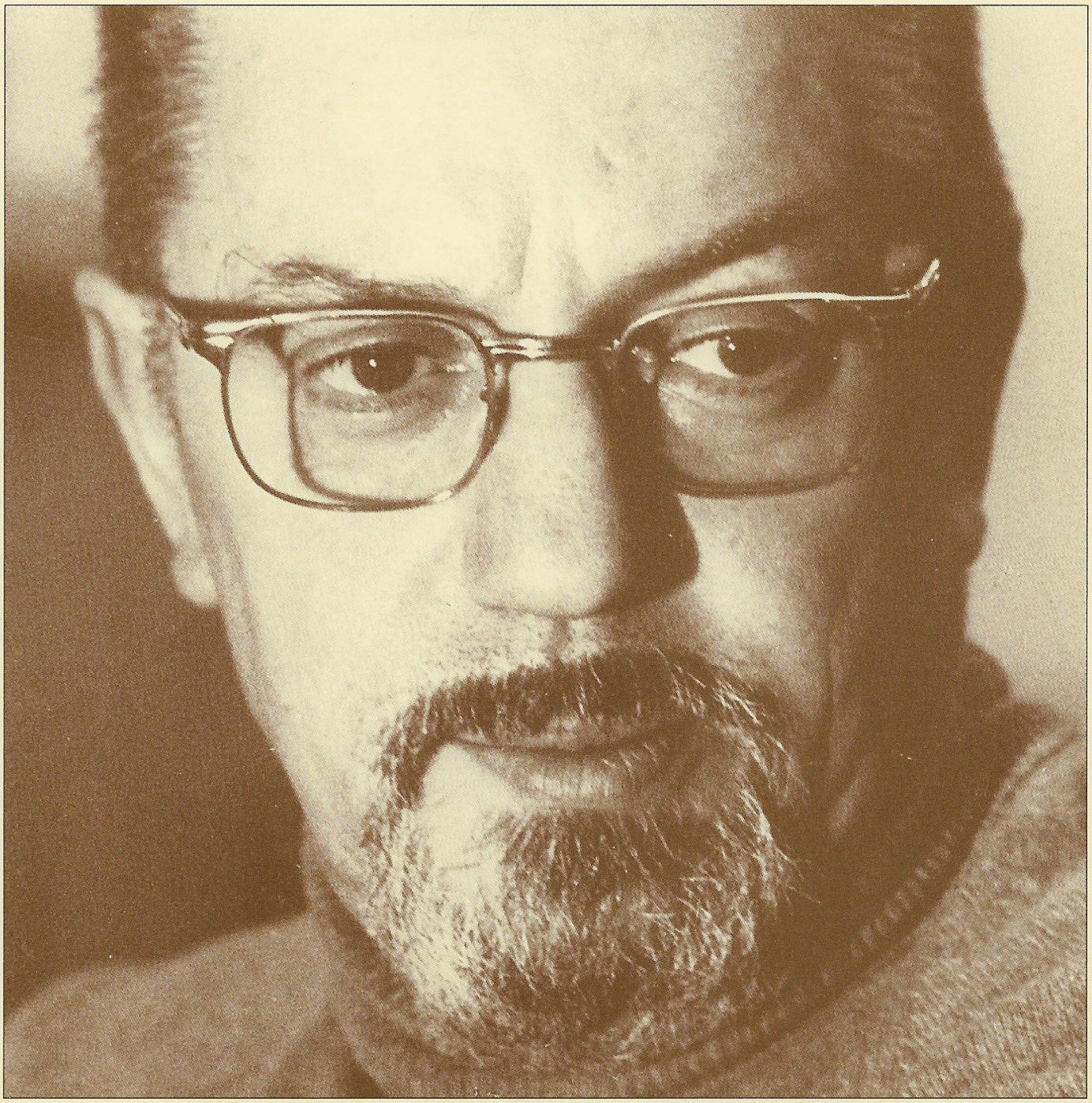
Musik-Konzepte Sonderband

Neue Folge
Herausgegeben von Ulrich Tadday

Bernd Alois Zimmermann

XII/2005
edition text+kritik



Oliver Korte

»Eine äußerst komplexe Strukturierung der Klangfarbe«

Kompositorische Strategien in Bernd Alois Zimmermanns *pas de trois*

Als Initialzündung der Klangkomposition gilt die Uraufführung von György Ligetis Orchesterwerk *Atmosphères* am 22. Oktober 1961 in Donaueschingen. Ligeti ist ohne Zweifel eine der zentralen Figuren, wenn nicht *die* zentrale Figur der Klangkomposition, doch verhalf er einem kompositorischen Ansatz zum Durchbruch, den er durchaus nicht allein vertrat und der auch keine so radikale Gegenbewegung zum Serialismus darstellte, wie es gern angenommen wird. Der Ansatz lag in der Luft. Es soll hier gezeigt werden, dass Anfang der 1960er Jahre Fragen der Klangorganisation auch ins Zentrum des kompositorischen Schaffens von Bernd Alois Zimmermann rücken. Sie stehen für Zimmermann in engster gedanklicher Verbindung mit der Entwicklung des Pluralismuskonzeptes. Dies wird schon in seinen Werkeinführungen deutlich. Zum ersten Mal ist der Begriff »pluralistisch« im Kommentar zu *Dialoge* von 1960 belegt. Er erscheint hier gleich zweimal in Gestalt der Formulierung »pluralistischer Klang«[1]. Die gleiche Formel finden wir im Text zu *Présence* von 1961[2] und in der Werkeinführung zur Vorabaufführung dreier Szenen aus *Die Soldaten* im Frühjahr 1963[3]; in Letzterer schreibt Zimmermann außerdem von »pluralistischer Klangkomposition«. Neben diesen Stellen erscheint der Begriff »Klang« bei Zimmermann auch diverse Male unabhängig vom Begriff Pluralismus.[4] Ebenso auffällig ist seine geringe Bedeutung in Zimmermanns Werkkommentaren vor *Dialoge*. Eine vermeintliche Ausnahme bildet nur die Einführung zu dem 1950–55 entstandenen Orchesterwerk *Alagoana*. Hier schreibt Zimmermann: »Das eigentliche kompositorische Schwergewicht liegt in der Behandlung der Klangfarbe. Es sind vor allem Tongemische, die in der ›Saudade‹ bis zu Orchester-Clusters (...) verdichtet werden, vielfach kombi-

1 Bernd Alois Zimmermann, *Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk*, hrsg. von Christof Bitter (im Folgenden: *IuZ*), Mainz 1974, S. 99 und 101. Etwas weiter unten auf S. 101 verwendet Zimmermann noch ein drittes Mal das Adjektiv »pluralistisch«, wenn er über das »pluralistische musikalische Gefüge« schreibt.

2 *IuZ*, S. 106.

3 »Der pluralistische Klang in seiner ganzen Vielfalt bildete dabei das Ziel« (*IuZ*, S. 95).

4 So schreibt Zimmermann in der Einführung zu *Dialoge* von einer »Kugel des Klanges« (*IuZ*, S. 101). Zum Orchesterwerk *Photoptosis* (1968) merkt er an, es ginge um »Veränderungen von Farbflächen, wie sie durch die Art und Weise des Lichteinfalles auftreten: hier im Bereiche der Klangfarben im weitesten Sinne« (*IuZ*, S. 115) und betont die Bedeutung von »zartesten Klangfarbenschattierungen« (*IuZ*, S. 116). Auch drehen sich weite Teile des Einführungstextes zur elektronischen Komposition *Tratto* (1966) und *Tratto II* (1970) um Fragen einer differenzierten Klangbehandlung (*IuZ*, S. 62 ff., S. 113 ff.). In den Kommentaren zu *Antiphonen* (1961–62) und zum *Requiem für einen jungen Dichter* (1967–69) betont Zimmermann neben der Semantik der Sprache besonders auch deren Klang (*IuZ*, S. 107 und 116 f.).

nierte Klangfarbenschichten, die das Gesicht der Komposition bestimmen.«[5] Genaueres lesen wir in einem Brief an Hans Zender anlässlich einer Aufführung von *Alagoana*, in dem Zimmermann ein wahres Feuerwerk an Klangbeschreibungen abbrennt. Er schreibt von »Klangfarbenrhythmus«, »Klangfarbenwischern« und »kaskadenhaft versprühendem Klangstaub«, ja sogar von »glühender Klanggebärde« und »Klangeros«. Zimmermann wünscht sich ausdrücklich eine ganz auf den Klang gerichtete Interpretation des Werkes: »ich (wäre) Dir vor allem dafür dankbar, wenn Du das ganze Stück *absolut* unter den Gesichtspunkt der Farbe, Klangfarbe, stellst: Farbpunkte, Farbfäden, Farbklänge, Farbschichten, ja, sogar Farblinien. Mit anderen Worten: Das ›Melodische‹ ist völlig sekundär; es ist gewissermassen ein in die einzelnen Linien sukkessiv (!) aufgelöstes Klanggeflecht.«[6]

Zweifellos teilt Zimmermann sowohl im Werkkommentar als auch im Brief Substanzielles über *Alagoana* mit, es muss jedoch berücksichtigt werden, dass keine der beiden Quellen aus der Entstehungszeit des Werkes datiert, sondern dass beide anlässlich einer Aufführung im Jahr 1966 entstanden, also genau zu der Zeit, als sich Zimmermanns pluralistische Schaffensphase auf dem Höhepunkt befand. Man darf im ostentativen Akzent auf die klangliche Seite von *Alagoana* daher wohl vor allem ein Spezifikum seines pluralistischen Denkens Mitte der 1960er Jahre sehen. Tatsächlich hebt Zimmermann selbst mehrfach hervor, *Alagoana* stelle eine frühe Vorwegnahme wichtiger Strategien seiner späteren pluralistischen Kompositionsmethode dar.[7]

Zimmermanns Techniken der Klangkomposition sollen nun genauer untersucht werden. Diese analytische Perspektive ist gemessen an der Bedeutung, die Zimmermann selbst dem Klang eingeräumt hat, bisher deutlich unterrepräsentiert. Im Zentrum der Analyse steht das 1965–66 entstandene *Concerto pour violoncelle et orchestre en forme de »pas de trois«*, ein Hauptwerk Zimmermanns, das bisher ebenfalls erstaunlich selten Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtung war.[8] Im Kommentar zum *pas de trois*, in dem Zimmermann seine pluralistische Kompositionstechnik relativ ausführlich thematisiert, hebt er hervor, sie diene hier »vor allem einer äußerst komplexen Strukturierung der Klangfarbe«.[9]

5 *IuZ*, S. 85.

6 Brief an Hans Zender vom 13. September 1966. Bernd-Alois-Zimmermann-Archiv der Akademie der Künste, Berlin. Der Brief ist in Auszügen veröffentlicht in: Wulf Konold, *Bernd Alois Zimmermann. Der Komponist und sein Werk*, Köln 1986, S. 66–70.

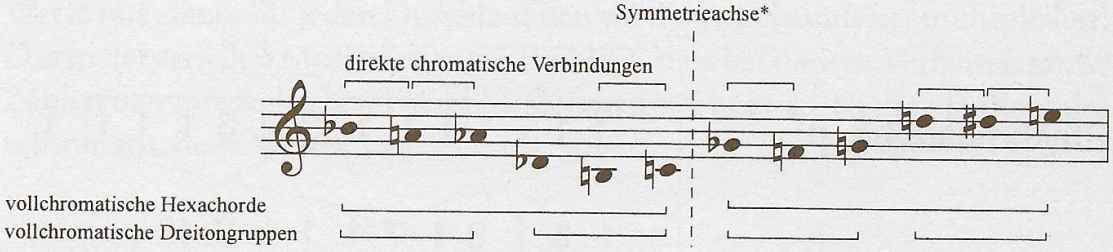
7 Zimmermann datiert das Werk zugleich beträchtlich vor auf 1940, respektive 1940–43 (*IuZ*, S. 37 und 84), wohl um damit dem Vorwurf zuvorzukommen, das Werk sei stilistisch regressiv.

8 Wichtige Beiträge zum *pas de trois* sind: Erik Fischer, »Bernd Alois Zimmermann und das Tanztheater seiner Zeit. Versuch einer ersten Rekonstruktion«, in: *Zwischen den Generationen. Bericht über das Bernd-Alois-Zimmermann-Symposion Köln 1987*, hrsg. von Klaus Wolfgang Niemöller und Wulf Konold, Regensburg 1989, S. 165–203; Klaus Ebbeke, »Concerto pour violoncelle et orchestre en forme de ›pas de trois‹« (1992), in: ders., *Zeitschichtung. Gesammelte Aufsätze zum Werk von Bernd Alois Zimmermann*, hrsg. von Heribert Henrich, Mainz 1998, S. 171–173; Kai Stefan Lothwesen, »›Zeiten gewissermaßen auf dem Meeresgrund‹. Zum Jazzverständnis von Bernd Alois Zimmermann«, in *MusikTexte*, H. 86/87, (2000), S. 80–95.

9 *IuZ*, S. 112.

Die seriellen Grundbestimmungen des *pas de trois*

Bei der Analyse wird stets zu fragen sein, in welchem Verhältnis Zimmermanns Strategien der Klanggestaltung zu seinen seriellen Verfahrensweisen stehen, denn der *pas de trois* ist in hohem Maße seriell organisiert. Die wichtigsten Grundlagen des Werkes sind die Zwölftonreihe und eine Gruppe von vier Rhythmusreihen.



* Der zweite Hexachord ist der tritonustransponierte Krebs des ersten. Alle von der Mittelachse gleich weit entfernten Töne stehen zueinander im Tritonusabstand.

Abb. 1: Die Zwölftonreihe des *pas de trois*

Zimmermann legt dem *pas de trois* eine symmetrische Zwölftonreihe zugrunde. Die Reihe hat in Zimmermanns Werk eine längere Vorgeschichte. Sie findet sich bereits in der 4. Szene des III. Aktes von *Die Soldaten*, in der *Cellosonate* und in den *Antiphonen*. Nach dem *pas de trois* verwendet sie Zimmermann in *Die Befristeten* und im letzten Abschnitt von *Intercomunicazione*. Zimmermann greift auf diese Reihe so oft zurück wie auf keine andere, denn die Reihe zeichnet sich durch eine große Homogenität aus, die sie z. B. für Disposition von Klangfeldern besonders geeignet macht. Besonders wichtig ist die Häufung direkter chromatischer Verbindungen. Sechs der elf Intervalle sind aufwärts oder abwärts gerichtete kleine Sekunden. Zugleich enthält die Reihe keine einzige Terz oder Sexte. Sie ist also intervallisch sehr homogen; das gilt umso mehr als zusätzlich ihre beiden Halbreihen und auch ihre vier Dreitongruppen zusammen jeweils vollchromatische Felder bilden.

Die rhythmische Basis des *pas de trois* zu ermitteln, erweist sich als nicht ganz einfach, denn eine grundlegende Skizze zur Rhythmusordung dürfte wohl existiert haben, ist aber offenbar verloren.[10] Zugleich schält sich bei der Analyse

10 Die Recherchen zu diesem Aufsatz brachten immerhin ein Skizzenblatt mit Rhythmusstudien Zimmermanns zu Tage, die sich zweifelsfrei auf den *pas de trois* beziehen lassen (Bernd-Alois-Zimmermann-Archiv 1.62.51.12). Das Blatt stammt aus dem Skizzenkonvolut zu *Die Soldaten*. Seine Rückseite zeigt Skizzen zum III. Akt, Szene 4, Buchstabe i, also exakt zu derjenigen Szene, aus der auch die Zwölftonreihe des *pas de trois* stammt. Offensichtlich gehen auch die rhythmischen Grundgestalten auf die Oper zurück. Einer der Gründe, warum die Gestalt der Rhythmusreihen im *pas de trois* schwierig zu bestimmen ist, wird durch eine Notiz Zimmermanns auf dem Skizzenblatt erhellt: Neben einer der Rhythmusstudien schreibt er: »variable Verbindungstakte (›Puffertakte‹)«. Solche freien Takte zwischen den jeweiligen harten strukturellen Kernen finden sich in der Partitur tatsäch-

der Partitur und der erhaltenen Skizzen heraus, dass Zimmermann nicht nur eine sondern gleich vier verschiedene rhythmische Grundgestalten nutzt und dass er diese darüber hinaus stellenweise recht frei verwendet.

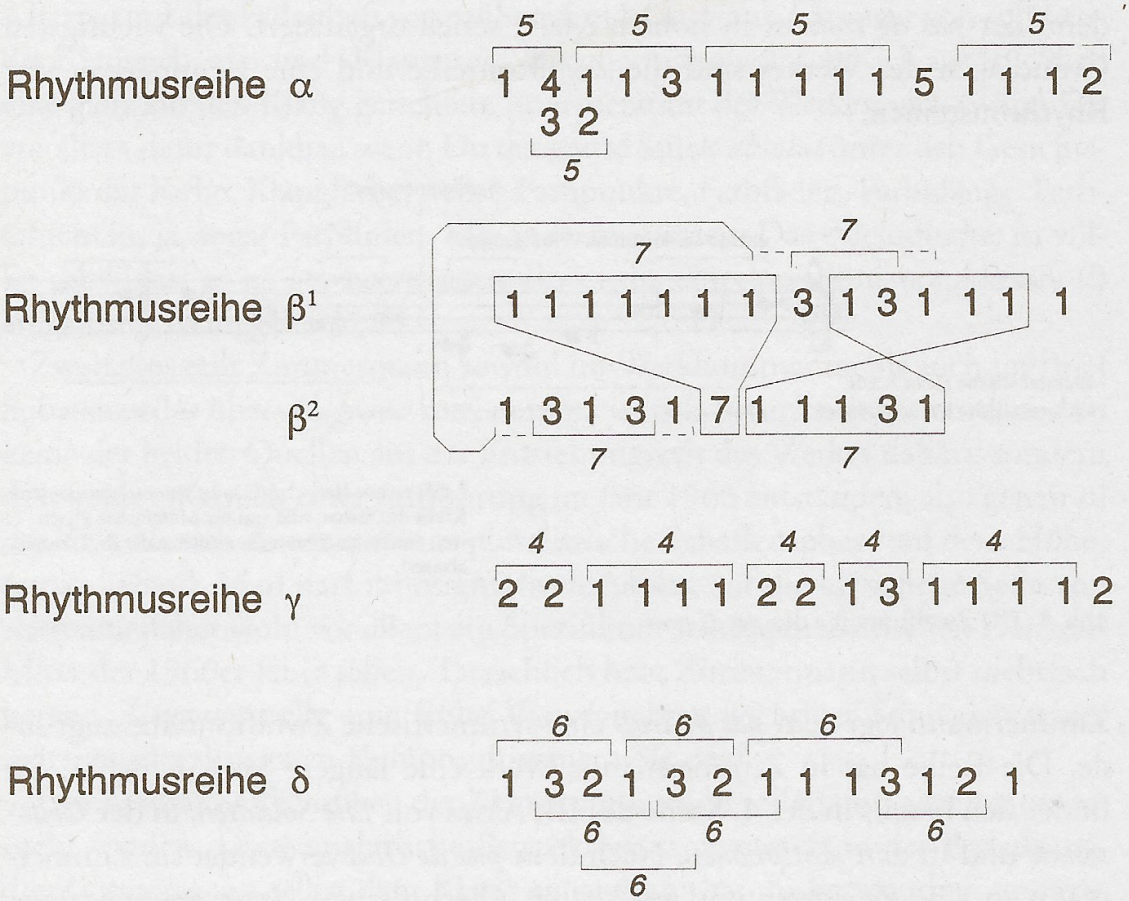


Abb. 2: Die vier rhythmischen Kernreihen des *pas de trois*

Die Rhythmusreihen sind strukturell ähnlich neutral wie die Zwölftonreihe. Zuerst fällt das starke Übergewicht des Wertes 1 auf, des kleinsten, quasi chromatischen Rhythmuswertes. Daneben erscheinen vor allem die 2 und die 3. Je einer der nächstgrößeren Werte 4 bis 7 ist – wie im Beispiel mit Klammern veranschaulicht ist – in den vier Reihen von konstruktiver Bedeutung. So spielt in der Reihe α die 5 eine besondere Rolle: Fünfmal hintereinander erscheint die Ziffer 1, direkt gefolgt von einer 5. Auch ergeben die beiden Varianten am Anfang der Reihe, 4–1 und 3–2, in der Summe beide 5. In der Reihe β ist die 7 von Wichtigkeit: Während beispielsweise in β^1 siebenmal aufeinanderfolgend die 1 erscheint, sind diese in β^2 zu einer einzelnen 7 zusammengezogen.

lich oft, allerdings nicht in den beiden hier diskutierten Abschnitten, sondern besonders an solchen Stellen, wo einzelne Instrumente längere, kontinuierliche Gestalten zu spielen haben. Ein Beispiel hierfür sind die kanonisch geführten Partien des Solo-Cellos und zweier Flöten im ersten Satz ab 4 nach Buchstabe b.

An der Reihe α fällt ferner eine Symmetriebildung ins Auge. Auf die einander ergänzenden Elemente der fünf aufeinander folgenden Einer und der einzelnen Fünf wurde bereits hingewiesen. Rechts und links daneben schließt ein weiteres derartiges Paar an: eine 3 und dreimal die 1. Wiederum rechts und links folgen dann sogar noch eine 2 und zweimal die 1. Auch in allen anderen Reihen finden sich Ansätze zu Symmetriebildungen. Der Bezug zur Symmetrie der Tonreihe ist deutlich.

Zimmermann bildet aus den Reihen konkrete Rhythmen, indem er deren Werte mit einem für jeden Durchlauf neu wählbaren Grundwert multipliziert. Das in der seriellen Musik bekannte Problem, dass bei diesem Verfahren große Zahlen den musikalischen Fluss blockieren, umgeht er durch die Häufung des »chromatischen« Wertes 1.

Ein Texturklang: Der Beginn des 3. Satzes

Nachdem nun die wichtigsten seriellen Grundlagen des Werkes beschrieben sind, kann der Notentext selbst betrachtet werden.[11] Als Anhaltspunkt für die Analyse sei ein Passus aus Zimmermanns Kommentar zu *Dialoge* vorangestellt. Der Komponist bemerkt hinsichtlich des dialogischen Verhältnisses der Soloinstrumente zum Orchester und der Orchesterinstrumente untereinander, es ergäbe sich »ein vielfältiges Netz von instrumentalen Beziehungen (...): ein pluralistischer Klang, ständig wechselnd in Dichte und Kontinuität; ein flexibles Gewebe von durchsichtiger Zartheit ebenso wie von stählerner Festigkeit.«[12] Es ist auffällig, dass Zimmermann hier gleich drei Metaphern aus dem Bereich des Textilen wählt: er spricht von Gewebe, von Netz und von Bündelung. Dieses Bild soll hier aufgenommen werden, um in analoger Weise die Klangfelder im *pas de trois* als Gewebe zu beschreiben, als Gewebe, deren Muster sich aus der Art und Weise ergeben, wie die einzelnen Fäden – die Instrumentalparts – miteinander verflochten sind. Zur Visualisierung der Muster wird die Darstellungsweise eines Koordinatensystems gewählt. Auf der x-Achse ist die Zeit und auf der y-Achse die Tonhöhe aufgetragen. Instrumentation und Spieltechnik sind in den Grautönen differenziert (siehe Abb. 3).

Die Graphik zeigt den knapp eine halbe Minute langen ersten Abschnitt des 3. Satzes (Takt 1–12). Zwei grundsätzlich verschiedene Familien von Klängen können unterschieden werden: Klänge, die nach einem initialen Impuls unweigerlich verklingen, und kontinuierliche Klänge. Impulsklänge erscheinen im Koordinatensystem als kleine schwarze Quadrate. Beteiligt an diesen Ereignissen sind die Schlaginstrumente Vibraphon, Glockenspiel und Zimbal und

11 Die Analyse beruht auf der bei Schott erschienenen autographen, sorgfältig korrigierten Partitur Zimmermanns. Sie trägt die Plattennummer 42058. Abzuraten ist von der Nutzung einer überaus fehlerhaften zweiten Druckfassung des Konzerts mit der Plattennummer 47305, die erst nach Zimmermanns Tod erstellt wurde.

12 *IuZ*, S. 99.

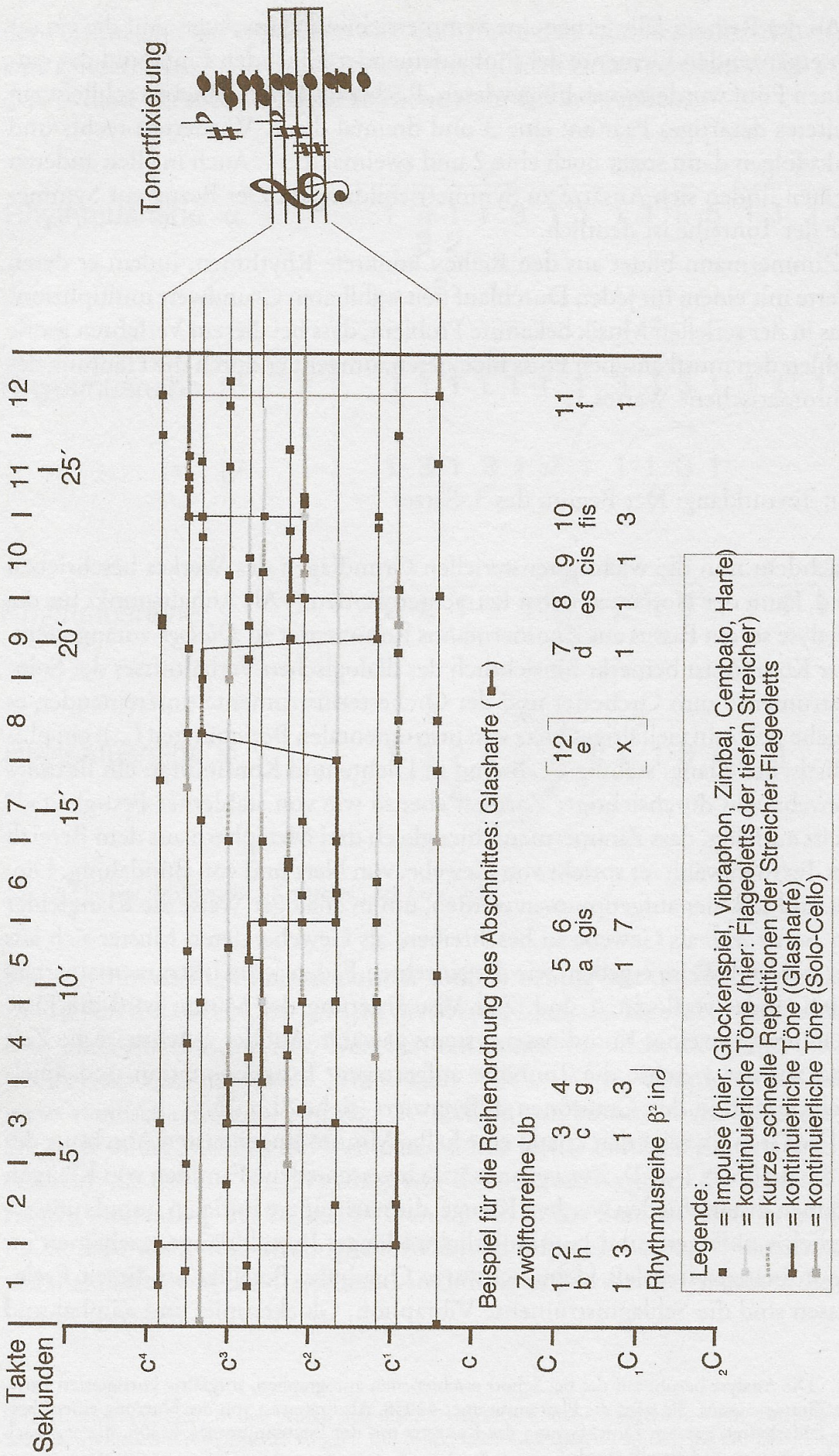


Abb. 3: *pas de trois*, 3. Satz, graphische Darstellung der Takte 1 bis 12

die Zupfinstrumente Cembalo und Harfe. Durch spieltechnische Anweisungen sorgt Zimmermann für eine ausgesprochen zarte Klangfärbung; er schreibt vor, das Vibraphon mit weichen Schlägeln und das Zimbal mit den Händen statt mit Schlägeln zu spielen und verlangt ferner Harfen- und Zimbalflageoletts. Die Streuung der Impulse über den Abschnitt ist recht locker bei relativ gleichmäßiger Verteilung: pro Takt erklingen durchschnittlich sieben Impulse – also rund drei Impulse pro Sekunde.[13] Das Feld unterliegt nur geringen Dichteschwankungen: Eine leichte Verdichtung auf neun Impulse findet sich im Takt 6, eine etwas intensivere auf zehn und zwölf Impulse in den Takten 10 und 11.

Die im Abschnitt erscheinenden kontinuierlichen Töne spielen fast ausschließlich die Streicher; auch hier fordert Zimmermann den zarten Flageolettklang. Wie intensiv er an einer Differenzierung der Klangfarben arbeitet, zeigt sich an einer zusätzlichen Manipulation des Streicherklanges: Zimmermann sieht für den 1. und 2. Kontrabass Skordaturen vor. Über den Effekt schreibt er: »Durch die Tatsache der ›Hochstimmung‹ des 1. Kontrabasses (Spezialsaiten) und die ›Tiefstimmung‹ des 2. ergeben sich gerade bei der Ausführung der Flageolette besonders interessante Klangfarbenunterschiede zwischen den beiden Instrumenten.«[14] Zu den kontinuierlichen Streichertönen tritt im diskutierten Abschnitt noch eine Glasharfe, deren Klang Zimmermann ebenfalls zu den flageolettartigen zählt.[15] Die Glasharfe ist das sicherlich ungewöhnlichste Instrument einer ganzen Reihe mehr oder weniger ungewöhnlicher Instrumente, um die Zimmermann den traditionellen Orchesterapparat bereichert. Zu nennen sind hier – neben einem üppigen Schlagzeug – Sopran- und Altsaxophon, Mandoline, E-Gitarre und E-Kontrabass, Cembalo und vor allem das Zimbal. Angesichts der umfangreichen Soloaufgaben des Zimbal und der Glasharfe kann man fast eher von einem Tripel- als von einem Solokonzert sprechen. Gerade die Kombination der ungewöhnlichen Klangfarben macht nach Zimmermanns Auffassung den besonderen Wert des *pas de trois* aus. Er schreibt an Heinrich Strobel: »Ihre Sorge um die Ausführung des Zimbalparts ist mir durchaus verständlich, da es sich ja in der Tat um einen ausgesprochen virtuosen Part handelt, der meiner Auffassung nach nur von einem genuinen Zimbalisten, mit Donauwasser getauft, realisiert werden sollte. Man könnte natürlich im äussersten Notfalle statt des Zimbals ein sachdienlich präpariertes Klavier heranziehen – aber Zimbal bleibt halt Zimbal, und gerade die kompositorische und instrumentale Kombination von Zimbal, Glasharfe, Mandoline und den Flageoletten der verschiedenen Streichinstrumente

13 In dieser Zählung sind wohlgemerkt die kontinuierlichen Töne nicht enthalten, also weder die Streicher noch die Glasharfe.

14 Brief an Ernest Bour (den Dirigenten der Uraufführung) vom 10. September 1966, Bernd-Alois-Zimmermann-Archiv.

15 Zimmermann schreibt am 18. Dezember 1965 an den Glasharfenisten Bruno Hoffmann: »Gerade der flageolettartige, räumlich unbestimmte Ton der Glasharfe in Verbindung mit einer virtuosen Anwendung reizt mich besonders.« Bernd-Alois-Zimmermann-Archiv.

ergibt eine bisher noch nie dagewesene Klanglichkeit von gewiss sehr hohem Reiz. Diese vor allem wird es ja wohl auch sein, die Sie an dem Stück interessiert – wenn ich mich nicht täusche.«[16]

Auf die besondere Bedeutung der Glasharfe kommt Zimmermann in mehreren Briefen zu sprechen. So schreibt er an den Glasharfenisten Bruno Hoffmann: »in der Tat bildete für mich vor allem die Glasharfe den Ausgangspunkt, wobei es mir in erster Linie um die wirklich zauberhafte ›Vox humana‹-Wirkung des Instrumentes ging, von den wenigen Staccatostellen abgesehen.«[17] Zimmermann sieht in der Glasharfe also eine Art Schwesterinstrument zum Solo-Cello, dem er von allen Instrumenten die ausgeprägteste »Vox humana«-Wirkung attestiert.[18] Bedauerlicherweise ist die Glasharfe im *pas de trois* offenbar noch nie zum Einsatz gekommen. In der Uraufführung wurde sie durch eine von Zimmermann als »Notlösung« tolerierte Celesta ersetzt. Die Celesta mag zwar vergleichsweise flageolettartig klingen, es handelt sich jedoch um ein reines Impulsinstrument. Von »Vox humana«-Effekt kann hier keine Rede sein. So schreibt Zimmermann an Heinrich Strobel: »Sie machen nun in der Heranziehung der Celesta von einer Möglichkeit Gebrauch, die ich Ihnen für den Notfall vorgeschlagen habe. (...) (D)ass eine höchst interessante und in der Klangkombination absolut neue instrumentale Möglichkeit nicht ausgenutzt wird (...) ist einfach schade.«[19] Zuweilen wird als Ersatz für die Glasharfe auch eine Hammondorgel eingesetzt, die zwar kontinuierliche Töne hervorbringt, jedoch klanglich fraglos eine besonders dürftige Notlösung bleiben muss.

Die Konstruktion des Abschnittes

Betrachten wir nun die Reihenordnung des Abschnittes, so fällt vor allem deren Schlichtheit auf. Als Beispiel sei hier der Part der Glasharfe herausgegriffen. Er folgt der Umkehrung der Tonreihe auf *b* (Ub) und der Rhythmusreihe β^2 in Halben. Als einzige Abweichung erscheint der 12. Reihenton, das *e*, nicht am Schluss, sondern wurde zwischen den 6. und 7. Reihenton geschoben. Dieser Ton fällt zugleich aus der Rhythmusreihenordnung der Glasharfe heraus.[20] Alle Reihen des Abschnittes – und überhaupt die meisten Reihen des Stückes – verhalten sich analog: Je eine Reihe läuft komplett in einem Instrument ab, wobei die Ton- und die Rhythmusreihe stets exakt parallelgeschaltet sind, also gemeinsam beginnen und gemeinsam enden. Lediglich im genuin mehrstimmigen Cembalo erscheinen mehrere solcher Reihendurchläufe gleichzeitig. Kleinere

16 Brief an Heinrich Strobel vom 23. November 1966, Bernd-Alois-Zimmermann-Archiv.
17 Brief an Bruno Hoffmann vom 22. oder 23. September 1966 (auf dem Durchschlag des maschinenschriftlichen Briefes sind die 2 und die 3 übereinandergedruckt. Bernd-Alois-Zimmermann-Archiv.
18 *IuZ*, S. 77.
19 Brief an Heinrich Strobel vom 1. Februar 1967, Bernd-Alois-Zimmermann-Archiv.
20 Der sechste Ton der Zwölftonreihe Ub (*gis*) sollte gemäß der Rhythmusreihe β^2 sieben Halbe lang sein. In der Tat erscheint der siebte Reihenton (*d*) nach sieben Halben, so als sei der eingeschobene zwölfte Reihenton (*e*) gar nicht vorhanden.

Abweichungen nach dem Muster der oben beschriebenen sind dabei stets möglich.[21] Die Tutti-Streicher bleiben ohne eigene Reihen. In der Graphik ist gut zu erkennen, dass sie keinen strukturellen Beitrag zum Satzgeflecht leisten, sondern dass jeder Ton jeweils an einen ausgewählten Impulsklang gekoppelt ist und dazu dient, diesen anzufärben und ihm künstliche Dauer zu verleihen. Die Aufgabe der Tutti-Streicher ist also rein klanglicher Natur.

Fragt man nun nach der Funktion der Reihen im diskutierten Abschnitt, so stellt man fest, dass es kaum darauf ankommt, wie die einzelnen Reihen im Detail ablaufen. Lineare Prozesse spielen für die klangliche Außenseite keine Rolle. Die großen Sprünge aller Instrumente (wie sie auch im Part der Glasharfe gut zu erkennen sind) suspendieren jeden melodischen Zusammenhang. Die Lagen sind jedoch nicht willkürlich gewählt, sie gehorchen vielmehr einer übergeordneten, für den gesamten Abschnitt verbindlichen Ordnung: einer Tonortfixierung. Jeder Ton erscheint stets in einer festen Oktavlage; in der Graphik ist dies durch waagerechte schwarze Linien visualisiert; jede Linie entspricht einem der zwölf fixierten Töne. Zimmermann konstruiert ein diastematisch konstantes Klangfeld, welches sich zugleich durch eine vergleichsweise hohe Lage und relativ weite Abstände zwischen den Einzeltönen, also eine lockere, transparente Textur auszeichnet. Die jeweiligen Reihendurchläufe in den Einzelinstrumenten tasten dieses Feld sukzessive ab, wobei jeder Reihendurchlauf einmal das gesamte Feld erschließt. Auch die Frage, welche Rhythmusreihe jeweils zur Verwendung kommt, ist für das musikalische Resultat sekundär. Entscheidend ist vielmehr die globale Dichte des Feldes, und diese hängt in erster Linie von anderen Faktoren ab: erstens der Länge der den Reihen zugeordneten rhythmischen Grundwerte, zweitens der *Anzahl* gleichzeitig ablaufender Reihen und drittens dem Tempo.[22] Alle drei Faktoren zusammen bewirken hier die erwähnte lockere Streuung, also eine im Vergleich mit anderen Abschnitten geringe Ereignisdichte.[23]

Von großer Bedeutung für die Gesamtwirkung eines Klangfeldes ist schließlich noch die Dynamik. Auch sie wird hier seriell gesteuert, ist also im Detail

21 Die Reihendurchläufe im Einzelnen: Vibraphon (die höchsten Töne jeweils im Glockenspiel): Takt 4–10 Ues und β^1 in Triolenhalben, danach ab Takt 11 (mit Auftakt) Oes und β^1 in Triolenvierteln. Zimbal: Oa und Kα in punktierten Halben. Cembalo Takt 1–10 Ua und β^1 in Halben; zugleich ab Takt 2 Ub und Kβ^1 in punktierten Halben; zugleich ab Takt 5 Ufis und Kβ^1 in punktierten Vierteln (ein offensichtlicher Flüchtigkeitsfehler ist Zimmermann in Takt 5/6 unterlaufen: hier fehlen bei den Tönen *gis* und *cis* zwei Bindebögen). Glasharfe: Ub und β^2 in Halben. Harfe: Ue und α (?) in Triolenganzen. Violoncello solo: Oe und α in Triolenganzen. In den meisten Durchläufen ist die Zwölftonreihe zur Vierzehntönigkeit erweitert: fast immer wird nach dem jeweils sechsten Ton der erste, sowie nach dem zwölften der siebte wiederholt.

22 Es sei am Rande erwähnt, dass Zimmermann auch die Tempi seriell steuert. Er leitet sie mit Hilfe der von Karlheinz Stockhausen entwickelten »chromatisch temperierten Skala« der Metronomangaben aus der Zwölftonreihe ab. So folgen z. B. die Tempi des 2. Satzes der Originalgestalt der Zwölftonreihe, wobei aber die Werte 6, 7 und 8 doppelt erscheinen.

23 Den Ausschlag geben hier die den Reihen zugrundegelegten Rhythmuswerte. Sie sind mit einer durchschnittlichen Dauer einer knappen Halben Note extrem lang. Es resultiert eine geringe Ereignisdichte, die auch durch das vergleichsweise schnelle Tempo von Viertel = 100,8 nicht annähernd kompensiert wird. Die Anzahl der gleichzeitig ablaufenden Rhythmusreihen liegt mit durchschnittlich etwa sechs im oberen Mittelfeld.

sehr ausdifferenziert; zugleich ist sie jedoch so vordisponiert, dass das Feld insgesamt leise ist. Zimmermann limitiert die verwendeten dynamischen Bezeichnungen auf das untere Ende der Palette: Er ordnet dem mit Abstand häufigsten Wert 1 das *pp*, der 2 das *p* und der 3 das *mp* zu. Alle längeren Werte – die ja ohnehin selten erscheinen – erhalten das *mf*. An anderen Stellen des Werkes ist die Dynamik genau umgekehrt limitiert, der obere Bereich der Palette wird betont. Das *mf* ist dann z. B. die leiseste Zuordnung und das Maximum liegt bei *ff*.[24]

Am besprochenen Abschnitt wird deutlich, wie Zimmermann mit seriellen Mitteln ein bei aller Detaildifferenzierung doch aufs Ganze gesehen statisches Feld aufbaut. Er knüpft einen Klangteppich, in dessen Muster die einzelnen Fäden aufgehen. Helmut Lachenmann unterscheidet in seinem Aufsatz *Klangtypen der Neuen Musik*[25] drei Arten insgesamt statischer Klangfelder: 1. Farbklänge. Es handelt sich hierbei um Klänge, die tatsächlich komplett ruhen, 2. Fluktuationsklänge, die bei periodischer Innenbewegung eine statische Gesamtwirkung aufweisen und 3. Texturklänge, bei denen eine aperiodische, sich nie wiederholende Innenbewegung doch insgesamt ein statisches Klangfeld ergibt. Das beschriebene Klangfeld Zimmermanns gehört dem dritten Typ an.

Ein Strukturklang: 1. Satz, Takt 9–21

Dem Beispiel aus dem 3. Satz sei nun ein nicht-statisches Klangfeld gegenübergestellt, ein Klangfeld also, dessen Eigenschaften sich sukzessive verändern. Lachenmann nennt Felder, die eine Entwicklung durchlaufen und die zugleich nicht ohne Informationsverlust verkürzt oder ohne Redundanz verlängert werden könnten, *Strukturklänge*. Der etwa 35 Sekunden lange zweite Abschnitt des 1. Satzes entspricht einem solchen *Strukturklang* (siehe Abb. 4). Das entscheidende Charakteristikum dieses Abschnittes ist, dass Zimmermann jeweils mehrere Instrumentalparts zu Klangsträngen bündelt. Eine Tonortfixierung liegt nicht vor, denn hier geht es gerade darum, dass jeweils chromatisch dicht geballte Stränge fließend ihre Lage im Tonraum verändern.

Das Feld beginnt mit einem Strang, an dem drei Flöten, drei A-Klarinetten und zwei Celli beteiligt sind. Er zeichnet sich durch eine hohe Ereignisdichte aus und ist durch Tremoli und Halbtontriller zusätzlich geballt. Im Verlauf zweier Takte beschreibt er eine Art Schwingungskurve: Er steigt erst im Tonraum leicht an, fällt dann etwa gleichweit unter die Ausgangslage und kehrt schließlich wieder in die Lage des Beginns zurück. Danach dünnt er, sinkend, aus, um im siebten Takt zu enden.[26]

24 Ein solches »lautes« Feld findet sich z. B. im 2. Satz ab 1 nach Buchstabe c (Più mosso, Achtel = 151,2).
25 Helmut Lachenmann, »Klangtypen der Neuen Musik«, in: ders., *Musik als existenzielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden 1996, S. 1–20.
26 Die Klarinetten, die im Gegensatz zu allen anderen Instrumenten im Viervierteltakt notiert sind, scheren aus der Taktzählung aus.

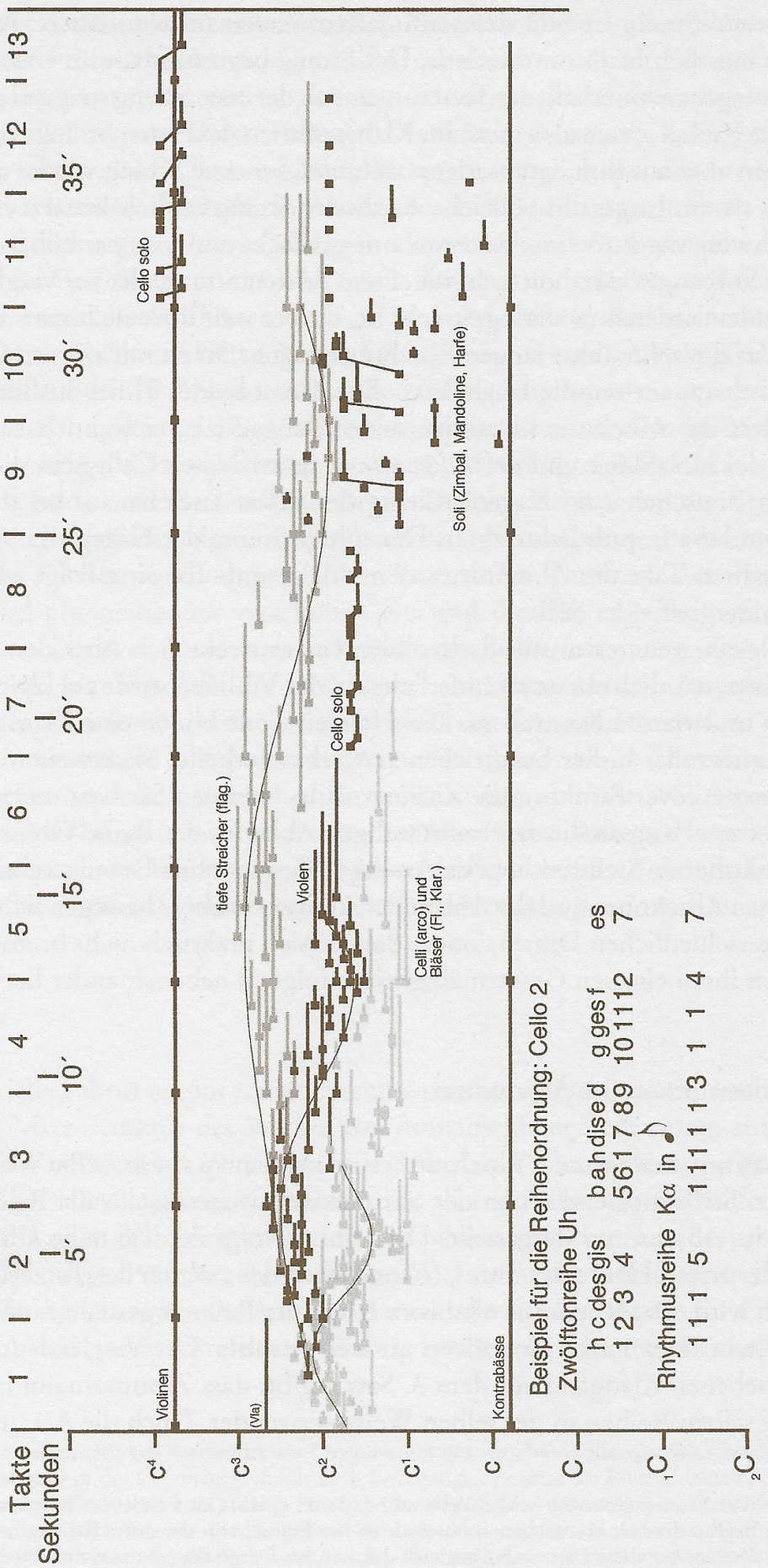


Abb. 4: *pas de trois*, 1. Satz, graphische Darstellung der Takte 9 bis 21

Der zweite Strang ist mit vier sordinierten Violen instrumentiert. Auch sie führen sämtlich Halbtontriller aus. Der Strang beginnt noch im ersten Takt, und zwar genau innerhalb des Tonraumes, den der erste Strang steigend erreicht hat. Die Violen setzen also quasi im Klangschatten des ersten Stranges ein, treten dann aber aus ihm heraus, denn während der erste Strang wieder absinkt, steigen sie an. Insgesamt vollzieht der zweite Strang zeitlich versetzt die gleiche Schwingungskurve wie der erste, nur gestreckt und in etwas höherer Lage. Dieser Vorgang wiederholt sich mit einem dritten Strang, der im Vergleich zu den beiden anderen so stark gestreckt ist, dass er weit über sie hinaus bis zum Ende des dreizehn Takte langen Abschnittes reicht. Er ist mit vier tiefen Streichern instrumentiert, die Flageoletts ohne Tremoli oder Triller ausführen. So verändert der Abschnitt sukzessive seine Klanggestalt; er wandelt sich vom Klang der Holzbläser und der *sul ponticello* gestrichenen Celli über die sordinierten Bratschen zum Flageolettklang der tiefen Streicher, wobei die Lage steigt und die Impulsdichte sinkt. Der ruhige Strang der Flageoletts bildet ab dem siebten Takt des Abschnittes den »Malgrund« für eine Folge mehrerer ineinandergreifender Soli.

Noch ein weiteres musikalisches Element erstreckt sich über den ganzen Abschnitt, nämlich ein unveränderliches a^3 der Violinen sowie ein kleines *a* im dritten und vierten Kontrabass. Diese beiden Töne bilden eine Klammer um die Summe aller bisher beschriebenen Satzbestandteile. Sie erweisen sich als Teil einer Allover-Struktur, die Zimmermann über den Satz spannt, nämlich eines extrem langsamen, fast vollständigen Ablaufes der Reihe Ob[27]. An der hier diskutierten Stelle erklingt der zweite Reihenton. Das Detailgeschehen der einzelnen Abschnitte und der Ablauf der Allover-Struktur bewegen sich in derart unterschiedlichen Dimensionen, dass sie sich praktisch nicht beeinflussen, sondern ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten folgend nebeneinander herlaufen.

Die Konstruktion des Abschnittes

Alle Instrumentalparts des Abschnittes sind im Prinzip auf die selbe Weise konstruiert. Stellvertretend sei an der Stimme des zweiten Cello die Reihenordnung des Abschnittes dargestellt. Die Stimme folgt der Tonreihe Uh, wobei nach der ersten Hälfte der Ton 1 (*h*) und nach der zweiten der Ton 7 (*es*) wiederholt wird. Der Rhyhmus wird vom Krebs der Reihe α gesteuert, umgesetzt in Achteln. Der letzte Notenwert ist frei gewählt. Ein Vergleich mit dem beschriebenen Klangfeld aus dem 3. Satz ergibt, dass Zimmermann im Prinzip die selben Reihen in der selben Weise verwendet. Doch die Art und Wei-

27 Im Takt 1 treten die ersten beiden Reihentöne (*b* und *a*) ein. Das *b* endet im Takt 9, also genau vor dem Beginn des hier besprochenen Abschnittes. Im Takt 22 tritt der dritte Reihenton (*gis*) hinzu, Takt 25 folgt der vierte (*cis*), wobei zugleich das *a* endet. Dergestalt geht es weiter, bis in Takt 60 schließlich der 12. Reihenton (*e*) eintritt. Die einzige Abweichung besteht darin, dass der 10. und 11. Reihenton (*d* und *dis*) fehlen.

se, wie er die einzelnen instrumentalen Fäden zu übergeordneten Strukturen verbindet, unterscheidet sich grundlegend. Dienten sie im ersten Falle zur Erzeugung einer transparenten, luftigen Textur, so geht es hier um eine chromatische Ballung und Verknäuelung der Stimmen. Statt große Sprünge zu vollziehen, laufen alle Reihen so kleinschrittig wie möglich ab, also vor allem in kleinen Sekunden. Auch die Intervalle zwischen den Einsatzpunkten der einzelnen Fäden ergeben stets Ballungen kleiner Sekunden; so setzen im ersten Strang die drei Flöten und Cello 1 mit Reihengrundgestalten auf den chromatisch benachbarten Tönen b^1, h^1, c^2 und des^2 ein und die Klarinetten sowie Cello 2 mit Reihenumkehrungen auf gis^1, a^1 und b^1 und h^1. Es ergibt sich im Hinblick auf die Tonhöhen – nicht aber auf die Rhythmen – ein achtstimmiger Umkehrungskanon. Ein Vergleich dieser Struktur mit dem 56-stimmigen Kanon aus Ligetis *Atmosphères* (ab Buchstabe H) drängt sich förmlich auf. Hier wie dort finden wir die Übereinanderschichtung und Bündelung von instrumentalen Einzelfäden, die in einem Gesamtereignis aufgehen, das man als chromatische Schlierenbildung bezeichnen könnte. Bei Zimmermann wie bei Ligeti wird gegeneinander verschoben ein und dieselbe engschrittige Gestalt gespielt – übrigens handelt es sich auch bei Ligeti um einen *Umkehrungs*kanon, in dem ebenfalls die Rhythmen vom Kanonprinzip ausgenommen sind.[28] Ligeti schreibt im Programmhefttext zur UA von *Atmosphères*: »es entsteht ein so dichtes klangliches Gewebe, daß die einzelnen Stimmen in ihm untergehen und ihre Individualität vollkommen einbüßen. So werden die Instrumentalklänge, deren jeder aus einer Anzahl von Teiltönen besteht, selbst zu Teiltönen eines komplexen Klanges.« Ähnliches trifft auf den diskutierten Abschnitt – und auf viele weitere – in Zimmermanns *pas de trois* zu.

Schluss

Die serielle Faktur hat im *pas de trois* eine paradoxe Funktion. Einerseits ist sie für die Mikrostruktur des Werkes von fundamentaler Bedeutung; auf gewissermaßen molekularer Ebene garantiert sie den Zusammenhang – man darf nicht übersehen, dass ein Komponist bei aller globalen Übersicht doch stets einen Ton nach dem anderen notiert, sich also ununterbrochen in der Mikrostruktur bewegt. Pointiert lässt sich sagen, dass ohne die serielle Grundlage das ganze Werk nicht existierte. Andererseits sind die seriellen Details für das klangliche Ergebnis nahezu irrelevant. Wichtig ist allein die Homogenität und Neu-

28 Denn Zimmermann verwendet zur Organisation des Rhythmus alle vier oben beschriebenen Reihen, sowohl in der Originalgestalt, als auch krebsgängig. Er setzt die Reihen dabei mit den verschiedensten Grundwerten um: anfangs kürzeren (der schnellste ist das Sechzehntel im ersten Cello), dann nach und nach längeren (der langsamste ist das punktierte Viertel im zweiten Kontrabass), so dass die Impulsdichte nach und nach sinkt. Zur Ausdünnung trägt zusätzlich bei, dass der erste Strang sich aus acht instrumentalen Einzelfäden zusammensetzt, die beiden folgenden aber nur noch aus jeweils vier.

tralität des Materials, hier vor allem die Tendenz zur Chromatik in diastematischer und im übertragenen Sinne auch in rhythmischer Hinsicht. Hätte Zimmermann andere Ton- und Rhythmusreihen verwendet, die jedoch die genannten Bedingungen erfüllen, so wäre die Klanggestalt des *pas de trois* nicht entscheidend anders ausgefallen. Hier liegt sicherlich ein Grund dafür, warum Zimmermann seine Grundreihen von 1950 bis 1970 immer strenger strukturiert und sie zugleich mehr und mehr aus dem Bereich der subjektiven Findung in den des objektiven, neutralen Materials herüberführt.[29] Eine homogene und neutrale Grundreihe bringt nicht so leicht unerwünschte Nebeneffekte im Bereich der Mikrostruktur hervor. Zimmermann konnte die Zwölftonreihe des *pas de trois* einer ganzen Reihe weiterer, höchst unterschiedlicher Werke zugrundelegen, weil die für die Klanggestalt und den Gesamtverlauf des Werkes relevanten Entscheidungen in erster Linie oberhalb der seriellen Struktur angesiedelt sind: im Bereich der Instrumentation und der Spieltechnik, der vertikalen und horizontalen Ausdehnung des Tonraums, der Impulsdichte, der Tonraumfixierungen und der Dynamik.

Betrachtet man Zimmermanns Schaffen ab etwa 1960 in seiner Gesamtheit, so wird deutlich, dass er systematisch an einer Idee gearbeitet hat, die er den »pluralistischen Klang« nannte. Die serielle Technik diente ihm dabei gleichzeitig als »Sprungbrett«[30] und als struktureller Halt. Nach und nach nimmt die Bedeutung der Farbflächen merklich zu. Einen Höhepunkt bildet sicherlich das ungleiche Geschwisterpaar *Photoptosis* und *Stille und Umkehr*. Beide Werke verdanken ihre Flächigkeit nicht zuletzt der von Zimmermann entwickelten Technik der *Zeitdehnung*: Zwei musikalische Schichten, in denen sich jeweils klingende Phasen und Pausen regelmäßig ablösen, verschieben sich über längere Strecken kontinuierlich gegeneinander (in *Stille und Umkehr* findet sich freilich nur noch eine Ruine dieser Organisationsweise).[31] Hier deutet sich eine Verbindung an. Ein lohnenswerter Ansatz weiterer Forschungen dürfte es sein, die Technik der *Zeitdehnung* in Beziehung zu Zimmermanns Methoden der Klangkomposition zu setzen.

29 Vgl. hierzu auch Oliver Korte, »Zu Bernd Alois Zimmermanns später Reihentechnik«, in: *Musiktheorie* 15 (2000), H. 1, S. 19–39.

30 Kommentar zu *Dialoge, IuZ*, S. 100.

31 Zur Technik der Zeitdehnung vgl. z. B. Irmgard Brockmann, »Das Prinzip der Zeitdehnung in Tratto, Intercomunicazione, Photoptosis und Stille und Umkehr«, in: *Zeitphilosophie und Klanggestalt. Untersuchungen zum Werk Bernd Alois Zimmermanns*, hrsg. von Hermann Beyer und Siegfried Mauser, Mainz 1986, S. 20–69.