

Oliver Korte (Hg.)

Welt – Zeit – Theater

Neun Untersuchungen zum Werk
von Bernd Alois Zimmermann



Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York
2018

Alles hat seine Zeit

Zimmermanns serielle Phase am Beispiel der Kantate

*Omnia tempus habent*¹

Oliver Korte

In diesem Beitrag setze ich mich mit zwei eng miteinander verwobenen Themenkomplexen auseinander. Ich stelle erstens Überlegungen an zu Zimmermanns Kompositionstechnik in seiner seriellen Phase bis etwa 1958; im Zentrum steht dabei die Kantate *Omnia tempus habent*. Zweitens beleuchte ich anhand der analytischen Befunde Zimmermanns spezifische Auseinandersetzung mit dem Schaffen Anton Weberns.

Die Darmstädter Ferienkurse 1952 sind in der Literatur als entscheidender Markstein für Zimmermanns Wende zur seriellen Kompositionstechnik bekannt.² Hier erklang die Uraufführung seines Klavierzyklus *Exerzitien* (des 2. Teils des *Enchiridion*). Dieses Werk ist in der Schönberg-Tradition motivisch-thematischer Dodekaphonie zu verorten. Aufgeführt wurde aber auch die *Deuxième Sonate*³ von Pierre Boulez und es erklang die Uraufführung von Karlheinz Stockhausens *Kreuzspiel*. Darmstadt 1952 markiert mit beiden letzteren Werken einen entscheidenden Durchbruch der seriellen Musik. Zimmermann, der sich bis dahin als Protagonist der zeitgenössischen Musik empfinden durfte, befand sich unversehens, wie Klaus Ebbeke formuliert, „im ästhetischen Abseits“.⁴

Zimmermann vollzog die Wende zum Serialismus nach. Damit rückte das bisher allenfalls am Rande wahrgenommene Werk von Anton Webern, der Vaterfigur der Seriellen, in den Fokus seiner Aufmerksamkeit. In einem bemerkenswerten Dokument aus dem Jahr 1956 bekennt er sich vorbehaltlos zu Webern.⁵ Seiner Ansicht nach stellt sich nach „unruhigen Zeiten des Stilwandels“ nun „die Erkenntnis einer neuen und gefestigten Situation“ ein. Er konstatiert:

¹ Dieser Beitrag erschien zuerst 2012 in französischer Sprache (*Il y a un temps pour tout: la phase sérielle de Zimmermann*, in: Michel u. a., *Bericht Strasbourg*, S. 69–86).

² Vgl. Ebbeke, *Katalog*, S. 39–43.

³ Nicht, wie im Programmheft des Konzerts noch verzeichnet, *Structure 1a*. Vgl. hierzu Herbert Henrichs Kommentar in: Ebbeke, *Zeitschichtung*, S. 209.

⁴ Ebbeke, *Katalog*, S. 42.

⁵ Der Name Weberns fällt bereits 1955 im Manuskript *Mozart und das Alibi*. Zimmermann konstatiert, dass die Erfahrung der Musik Weberns den Blick auf Mozart verändert habe (*IuZ*, S. 16).

Diese neue Situation wird durch den Abschluß einer fast 50jährigen Geschichte der „neuen“ Musik gekennzeichnet, und an ihrer Grenze steht, Ende und Beginn zugleich, januskopffartig die Gestalt Weberns. [...] Erst Webern [...] stellte sie [die Zwölftontechnik] in völlig einzigartiger Weise in den universalen Zusammenhang aller akustischen und musikalischen Phänomene und Dimensionen und ermöglichte dadurch die Weiterentwicklung und Differenzierung kompositorischer Methoden, welche die stilistischen Grundlagen der Kompositionen einer Reihe der jungen und jüngeren Komponisten der Gegenwart bilden. Es ist dadurch jetzt erst, nach langer Zeit, wieder möglich geworden, in einem großen und allumfassenden Bereich, so wie es ähnlich auch bei den großen Stilepochen der Musikepoche [gemeint: Musikgeschichte] der Fall war, den Personalstil zu entwickeln und diesen in eben den Zusammenhang des großen und allumfassenden Bereiches zu setzen.⁶

Bemerkenswert an dieser Aussage ist, dass sich Zimmermann mit der Aneignung serieller Technik nicht zugleich einen radikal neuen Werkbegriff angeeignet hat. Er war kein emphatischer Avantgardist, ihm war nicht primär daran gelegen, den Stand des Materials voranzutreiben. Ganz im Gegenteil sah er im Seriellen die Konsolidierung in einer neuen, übergeordneten Konvention, *innerhalb* derer er als Komponist in der Lage sei, einen „Personalstil“ zu entwickeln. In diesem Sinne war ihm auch daran gelegen, die serielle Technik an die Tradition zurückzubinden und aus dieser heraus zu begründen, und zwar als Teil eines Argumentationssystems, welches darauf zielt, nachzuweisen, dass grundlegende kompositorische Verfahrensweisen nicht etwa von einzelnen Persönlichkeiten erfunden werden, sondern „mutatis mutandis für alle Zeiten gelten.“⁷ Zimmermann schreibt gegen eine Musikauffassung an, die alles, was nicht dem neuesten Materialstand entspricht, mit Adorno als „ohnmächtige Clichés“⁸ abtut. Er postuliert: „es wird doch niemand im Ernst behaupten wollen, daß Schönberg ‚weitergekommen‘ sei als Bach oder Guillaume de Machaut weniger weit als Webern“.⁹

Ein besonders erhellendes Dokument ist ein Brief an Karlheinz Stockhausen vom 14. März 1958. Zimmermann sendet dem jüngeren Komponisten eine von Platon über Augustinus bis zu Ezra Pound reichende Literaturliste zur Zeitphilosophie, empfiehlt sie ihm zur Lektüre an und resümiert:

Ich würde denken, dass es gut wäre, ehe wir uns in die lächerliche Situation begeben, Dinge, die schon vor uns gefunden wurden, immer wieder ‚neu‘ erfinden zu wollen, unsere Studien so gründlich zu gestalten, dass wir eine weitere Klärung dann tatsächlich

⁶ Bernd Alois Zimmermann, Antwort auf eine Umfrage „[Ü]ber die allgemein heute interessierenden Musikprobleme“ in: *köln. vierteljahresschrift für die freunde der stadt*, Heft 4, 1956, o. S.

⁷ *IuZ*, S. 32.

⁸ Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 40.

⁹ Bernd Alois Zimmermann, *Über das produktive Missvergnügen*, in: *IuZ*, S. 20–22, hier S. 20.

verantwortlich in die Hand nehmen können. Nichts wäre gefährlicher als unbegründete Ruhmredigkeit und Prioritätsempfindung, wo es keine Priorität gibt.¹⁰

Zimmermanns Formulierung wirkt unangenehm belehrend, doch es handelt sich im Gegenteil um den Versuch der Selbstbehauptung gegenüber der „Innovationsmaschine“ Stockhausen.

Die Kantate *Omnia tempus habent* entstand in den Jahren 1955–58. Zimmermann plante sie zunächst als Mittelteil eines am Ende nicht realisierten größeren Oratorienprojekts. Er vertont das biblische Buch Prediger 3, Vers 1–11. Das Buch Prediger ist eine Konstante in seinem Schaffen, er preist es als: „eines nach Bedeutung und gleichermaßen Kraft der Sprache wohl großartigsten Bücher der Bibel“. Das dritte Kapitel im Latein der Vulgata ist ihm: „der wohl herrlichste Gesang über die Zeit, das ‚tempus‘ schlechthin; in seiner Sprachschönheit wohl nur der Lauretanischen Litanei vergleichbar.“¹¹ Dieses Kapitel findet neben *Omnia tempus habent* auch im Werktitel des Flötenstücks *tempus loquendi* und im Motto der Cello-Solo-Sonate: „... *et suis spatiis transeunt sub caelo*“ Niederschlag, darüber hinaus das 4. Buch Prediger in der Sprachcollage der *Antiphonen* (Vers 1, lateinisch) und in der *Ekklesiastischen Aktion* (Vers 1 bis 5 und 7 bis 10, deutsch).

Die Verse, die Zimmermann in *Omnia tempus habent* vertont, lassen sich unschwer in drei formale Einheiten gliedern: erstens den mottoartigen Einleitungsvers „Ein jegliches hat seine Zeit, und alles Vorhaben unter dem Himmel hat seine Stunde“; zweitens einen langen Teil, in dem zur Exemplifizierung des Mottos Grundsituationen menschlichen Lebens in Gegensatzpaaren aufgelistet werden, und drittens eine *conclusio*, die alles menschliche Unterfangen in Gottes Hand legt. Entsprechend plante Zimmermann das Werk zunächst dreisätzig, entschloss sich dann aber, die drei Sätze zu einem einzigen dreiteiligen Satz zu verschmelzen.¹² Der Sopranpartie kommt in *Omnia tempus habent* eine uneingeschränkt führende Rolle zu. Alle Schattierungen zwischen hochexpressivem Gesang, quasi liturgischer Rezitation und Sprechen ausschöpfend, bildet sie die melodische Leitlinie des Werkes. Der Instrumentalsatz ist demgegenüber punktuell komponiert.¹³ Die Instrumente spielen bevorzugt Einzelnoten oder aber eher statistische Tonscharen. In diesem Verhältnis von führender Vokalstimme und begleitendem, stützendem oder interpunktierendem Instrumentalsatz darf man einen deutlichen Bezug zur frühbarocken monodischen Solokantate sehen.

¹⁰ Ebbeke, *Katalog*, S. 61–62.

¹¹ *IuZ*, S. 92–93.

¹² Die drei (durch Fermaten getrennten) Teile sind: I. Takt 1–33, II. Takt 34–132, III. Takt 133–199. Hermann Danuser hat darauf hingewiesen, dass Zimmermann mit 33, 99 und 67 Takten Länge ein fast perfektes Verhältnis von 1:3:2 erzeugt (Hermann Danuser, *Text- und Musikstruktur in Bernd Alois Zimmermanns Kantate Omnia tempus habent*, in: Niemöller/Konold, *Zwischen den Generationen*, S. 77–93, hier S. 86).

¹³ Ganz ähnlich ist das Verhältnis von Solo-Cello und Orchester im *Konzert für Violoncello und kleines Orchester* von 1953.

Nach dieser allgemeinen Einführung werde ich nun drei kompositionstechnische Aspekte an der Kantate *Omnia tempus habent* beleuchten und stets zugleich fragen, inwiefern diese auf den Einfluss Anton Weberns zurückführbar sind: 1. die Tonhöhenordnung, 2. die Besetzung und 3. die Gestaltung des Rhythmus.

Die Tonhöhenordnung

In den vier 1955 bis 1958 entstandenen autonomen Werken vor der Oper *Die Soldaten*¹⁴ arbeitet Zimmermann mit einem einzigen Typ von Zwölftonreihen, der sich grundlegend von allen vorhergehenden und allen folgenden unterscheidet. Die entscheidenden Charakteristika der Reihen sind, dass sie erstens als Verband von vier Dreitongruppen konstruiert und zweitens perfekt achsensymmetrisch sind. Die Reihe der Kantate besteht aus vier Dreitongruppen; jede enthält einen Halbtonschritt und einen Gegenschritt von zwei Halbtonschritten. Die Gruppen verhalten sich zueinander als Original, Umkehrung, Krebsumkehrung und Krebs. Diese Eigenschaften der Reihe verweisen in aller Deutlichkeit auf ein Referenzwerk von Anton Webern: das *Konzert für neun Instrumente* op. 24.¹⁵ Dessen Grundreihe zerfällt ebenfalls in vier Dreitongruppen, die zueinander in einem Umkehrungs- und Spiegelverhältnis stehen; sie sind jedoch so angeordnet, dass die Reihe als ganze – anders als Zimmermanns – *nicht* symmetrisch ist. Die Eigenschaft der Symmetrie konnte Zimmermann jedoch in mehreren anderen Spätwerken Weberns finden: der Sinfonie op. 21 sowie den opera 28 bis 30.¹⁶

Zimmermann führt also in seiner Reihe gewissermaßen Eigenschaften mehrerer Webern-Reihen zusammen.¹⁷ Gerade die symmetrische Anlage bleibt bis in sein Spätwerk bestimmend; die Gliederung in Dreitongruppen gibt er jedoch mit der Oper wieder auf.

Die Art und Weise, wie Zimmermann auf Weberns op. 24 aufmerksam wurde, lässt sich gut rekonstruieren. Zimmermann besaß kein eigenes Partiturrexemplar; zumindest findet sich keines in seiner Nachlassbibliothek in der Akademie der Künste Berlin. Zimmermann abonnierte jedoch die Musikzeitschrift *Melos*. Im Dezemberheft 1953 erschien

¹⁴ *Perspektiven* für zwei Klaviere, *Violasonate*, *Omnia tempus habent* und *Impromptu* für Orchester.

¹⁵ Auf die Verbindung zu diesem Werk weist bereits Andreas von Imhoff hin (Imhoff, *Klavierwerk Zimmermanns*, S. 108, 109 und 142).

¹⁶ Darüber hinaus existieren zwei späte Skizzen Weberns mit ebenfalls symmetrischen Grundreihen für geplante Werke (siehe Friedhelm Döhl, *Webern. Weberns Beitrag zur Stilwende der Neuen Musik*, München/Salzburg: Katzbichler 1976, S. 217–218). Letztere Reihen dürfte Zimmermann allerdings nicht gekannt haben.

¹⁷ Ähnlich verfuhr er mit den Eigenschaften der Grundreihe aus Schönbergs Bläserquintett op. 26 und Weberns Streichquartett op. 28, die er auf einem Notenblatt untereinander mit der ersten Grundreihe seiner *Perspektiven* notierte, um deren strukturelle Verwandtschaften hervorzukehren (vgl. Oliver Korte, *Zu Bernd Alois Zimmermanns später Reihentechnik*, in: *Musiktheorie* 15 (2000), H. 1, S. 19–39, hier S. 21–22).

Bernd Alois Zimmermann: *Omnia tempus habent*, Grundreihe



Anton Webern: *Konzert für neun Instrumente* op. 24, Grundreihe



Abb. 1: Die Grundreihen von Bernd Alois Zimmermann, *Omnia tempus habent* und Anton Webern, *Konzert* op. 24

Stockhausens für die Technik der „Gruppenkomposition“ wegweisende Analyse des ersten Satzes aus Weberns op. 24. Dieses Heft hat sich in Zimmermanns Nachlass erhalten. Eine Anstreichung in Stockhausens Artikel beweist zudem, dass Zimmermann den Text gelesen hat.¹⁸ Angesichts dessen lohnt ein Blick in Stockhausens Analyse:

Stockhausen betont bei seiner Untersuchung des Beginns von op. 24, dass Webern die Dreiergruppen der Reihe aufs Deutlichste hervorkehre durch 1) unterschiedliche Instrumentation der Dreitongruppen: (in Takt 1–3 hintereinander Oboe, Flöte, Trompete und Klarinette, gefolgt von vier Gruppen im Klavier), 2) durch unterschiedliche Artikulationen von Dreiergruppe zu Dreiergruppe (hier *legato*, *staccato* mit Akzenten, *legato* und *tenuto*) und 3) durch unterschiedliche Rhythmuswerte von Dreiergruppe zu Dreiergruppe (hier Sechzehntel, Achtel, Achteltriolen und Vierteltriolen). Dieses komponierte „unscharfe“ Ritardando wird in der Klavierexposition achsensymmetrisch gespiegelt. Die Dreitongestalten, ebenso wie auf der nächsthöheren strukturellen Ebene die Zwölftongestalten, verbinden sich, wie Stockhausen es in einem anderen Artikel¹⁹ formuliert: „durch verwandte Proportionen zu einer übergeordneten Erlebnisqualität [...], der Gruppe nämlich.“

Die Takte 8–12 von *Omnia tempus habent* erweisen sich geradezu als „Fingerabdruck“ des Beginns von Weberns op. 24, als Signet, welche sich in dieser Deutlichkeit in der Kantate nur an dieser einen Stelle findet. Zimmermann arbeitet hier ebenfalls ausschließlich

¹⁸ Die Passage lautet: „Die Proportionen sind bestimmt durch 4 Intervalle (gr. Terz, kl. None und Umkehrungen kl. Sext, gr. Septime); 4 Zeitwerte *Sechzehntel*, *Achtel*, *Achteltriolen*, *Vierteltriolen*; 3 Spielbezeichnungen *Legatobogen*, leg., stacc., port.; 3 Instrumentgruppen: Holz, Blech, Saiten; und 4 × dreitönige Gruppen horizontal, symmetrische Gruppen vertikal.“ Zudem zeigen die fraglichen Seiten des Heftes ausgeprägtere Gebrauchsspuren als die übrigen Seiten.

¹⁹ Karlheinz Stockhausen, *Gruppenkomposition: Klavierstück I*, in: ders., *Texte*, Bd. 1, Köln: DuMont 1963, S. 63–74, hier S. 63.

Anton Webern: *Konzert für neun Instrumente* op. 24, Takt 1-5

Bernd Alois Zimmermann: *Omnia tempus habent*, Takt 8-12

Abb. 2: Anton Webern, *Konzert* op. 24 (Beginn) und Bernd Alois Zimmermann, *Omnia tempus habent*, T. 8–12

mit Dreitongruppen, welche er durch den gezielten Einsatz einer Vielzahl musikalischer Parameter jeweils zu übergeordneten Erlebnisqualitäten zusammenschließt und zugleich voneinander sondert: durch Rhythmik, Instrumentation, Artikulation und Dynamik.

Auch Weberns Prinzip des auskomponierten *ritardando* und *accelerando* findet sich bei Zimmermann; so verlängert sich der Grundwert der ersten vier Dreitongruppen sukzessive von Sechzehnteln über punktierte Sechzehntel und Achtel bis zu punktierten Achteln.

Schließlich übernimmt Zimmermann auch Weberns Prinzip der Symmetriebildung: Der ganze Abschnitt ist rhythmisch symmetrisch, allerdings mit einer ganz leichten Imperfektion: Die Gruppe der Triolenachtel im vierten Takt erscheint nicht ganz genau symmetrisch zu jener in Takt 2, sondern um ein Triolensechzehntel zu früh.²⁰ Auf die

²⁰ Aufschlussreich ist eine Untersuchung der Frage, wie Zimmermann die Einsatzfolge der vier Dreitongruppen organisiert. Webern lässt in seinem op. 24 den ersten Ton einer Dreitongruppe exakt zugleich mit dem letzten Ton der vorhergehenden einsetzen, so dass sich gleichsam eine jeweils an einem Ton verknüpfte Kette von vier Dreitongruppen ergibt. Auch bei Zimmermann finden sich solche Verknüpfungen, je eine in Takt 9, 10 und 11. Im ersten Feld aber ergibt sich



Abb. 3: Die sechs Permutationen einer Dreitongruppe

hier erkennbare und auf praktisch jeder Ebene des Werkes wieder festzustellende Strategie der geringfügigen Abweichung werde ich zum Schluss noch einmal zurückkommen.

Seine Reihentechnik erläutert Zimmermann in einem Schreiben an Reinhold Schubert, hier bezogen auf das Klavierwerk *Perspektiven*. Seine Bemerkungen lassen sich allerdings ohne weiteres auf die Kantate übertragen. Zimmermann schreibt: „Beachte gegenüber der orthodoxen dodekaphonischen Mechanik die Vertauschbarkeit von Tönen, Gruppen, Gruppen- und Feldverbänden“. Er betont also die hohe Permutabilität der Grundreihe. Austauschbar sind die Töne innerhalb einer Dreitongruppe, wodurch sich sechs mögliche Permutationen ergeben, dabei verhalten sich vier Permutationen zueinander wiederum als O, U, KU und K:

Zwei der Gruppen enthalten jedoch statt eines Halbtonschrittes sowie eines Gegenschrittes von zwei Halbtönen nun zwei Halbtonschritte in dieselbe Richtung. Letztere Gruppen verwendet Zimmermann zwar ebenfalls, jedoch signifikant seltener als die vier anderen, in welchen die ursprüngliche Kontur erhalten bleibt.²¹

Austauschbar werden aber auch die vier Dreitongruppen untereinander; hier sind also 24 Permutationen möglich:

1-2-3-4	2-1-3-4	3-1-2-4	4-1-2-3
1-2-4-3	2-1-4-3	3-1-4-2	4-1-3-2
1-3-2-4	2-3-1-4	3-2-1-4	4-2-1-3
1-3-4-2	2-3-4-1	3-2-4-1	4-2-3-1
1-4-2-3	2-4-1-3	3-4-1-2	4-3-1-2
1-4-3-2	2-4-3-1	3-4-2-1	4-3-2-1

Schließlich werden ganze Zwölftonfelder mit ihren jeweils gemeinsamen Eigenschaften gegeneinander austauschbar. Hier wird eine konstruktive Eigenschaft der Kantate *Omnia tempus habent* deutlich, die sich bis in die Großform abbildet in einer Art Baumstruktur, bei der sich die Töne als *Einzelemente* zu *Gruppen* reihen, die ihrerseits durch Reihung

bei Zimmermann der Einsatzpunkt jeder Gruppe nicht aus einer Verkettung, sondern aus der Eigenlogik der Gruppe: Gemessen vom Taktanfang beginnt jede Stimme mit einer Pause, deren Länge identisch ist mit den drei nachfolgenden Noten. Die Grundwerte der vier Schichten stehen also in einem proportionalen Verhältnis 2:3:4:6 zueinander. Hier liegen die Wurzeln der später von Zimmermann ausgiebig praktizierten Technik, Schichten mit unterschiedlichen Grundpulsen übereinander zu lagern.

²¹ Erstmals T. 6 die Gruppe *f-ges-g*, dann in T. 13 *d-cis-c* und *fis-g-as* sowie in T. 21 die Gruppe *e-dis-d*.

Felder ergeben, welche sich zu *Abschnitten* reihen, bis in der Makroebene sich aus den drei *Großabschnitten* (den ursprünglichen *Einzeleätzen*) durch Reihung die *Gesamtstruktur* fügt. Das permutative Verfahren reicht sogar – wie bereits Hermann Danuser anmerkte²² – bis hinein in die Textbehandlung. So erscheint bei Zimmermann das Motto der Kantate in verschiedenen Umstellungen:

omnia tempus habent (T. 4–6, 15–16 und 31–33, im ersten und dritten Falle noch mit vorangestelltem *omnia*)
omnia habent tempus (T. 16–18)
tempus omnia habent (T. 26–28)

Der hohe Permutationsgrad der Zwölftonreihe ist in allen vier von 1955 bis 1958 komponierten autonomen Werken zu beobachten und hat zu einer gewissen Ratlosigkeit in bisher veröffentlichten Analysen geführt, sogar hinsichtlich der Gestalt der Grundreihe selbst,²³ denn in der Tat ist kaum je ein regulärer Reihendurchlauf zu finden, so dass eine orthodoxe Zwölftonanalyse scheitern muss. Die analytische Strategie muss Zimmermanns Permutationsspiel angepasst werden: Es gilt nicht mehr, Reihen zu finden, sondern vollchromatische Dreitonzellen, welche (zumeist) einen Halbtonschritt nebst einem Gegenschritt von zwei Halbtönen oder (seltener) zwei Halbtonschritte in ein und dieselbe Richtung enthalten. Vier solcher Dreitongruppen werden sich (zumeist) zu einem zwölf-tönigen Feld zusammenschließen. An Stelle der Reihe tritt also ein Zwölftonfeld aus vier Dreitongruppen: Zimmermann nennt das einen „Gruppenverband“. Die Dreitongruppen aber sind nicht unbegrenzt transponierbar.

Transponiert man einen „Gruppenverband“ einen Halbton hoch, so ergeben sich vier neue chromatische Dreitongruppen; das gilt auch für die zweite Aufwärtstransposition um einen Halbton. Bei der dritten Transposition ergeben sich jedoch wieder die gleichen Dreitongruppen wie zuvor; sie sind lediglich untereinander vertauscht und intern permutiert. Da Zimmermann sich jedoch Vertauschung untereinander und interne Permutation ohnehin immer erlaubt, besteht kein erkennbarer Unterschied mehr zwischen den Gruppenverbänden auf den Transpositionsstufen 0, 3, 6 und 9. Ebenso wenig unterscheiden sich 1, 4, 6 und 10 sowie 2, 5, 7 und 11. Es gibt mithin nur noch drei unterscheidbare Zwölftonfelder der Transpositionsstufe 0, 1 und 2. Damit aber rückt Zimmermanns dodekaphone Technik in die Nähe modalen Denkens, denn er arbeitet – im messiaenschen Sinne argumentiert – mit einem panchromatischen Modus limitierter Transponierbarkeit.

Es ist denkbar, dass Zimmermann ebenfalls durch Stockhausens Analyse von op. 24 auf den Gedanken der Permutabilität gebracht wurde; Stockhausen weist nämlich auf eine derartige Deutungsmöglichkeit des Beginns hin.

²² Danuser, *Text- und Musikstruktur*, S. 88–89 (vgl. Anm. 12).

²³ So gibt Klaus-K. Hübler für die *Violasonate* eine irrige Reihe an (*Zimmermann the Conservative. Anmerkungen zu seiner Viola-Sonate*, in: *Musik und Bildung* 13 [1981], S. 360–365, hier S. 363), die Wulf Konold übernimmt (Konold, *Zimmermann*, S. 98). In letzterer Publikation benennt Konold darüber hinaus eine falsche Reihe für das Orchesterstück *Impromptu* (S. 118).

Abb. 4: Bernd Alois Zimmermann, *Omnia tempus habent*, die drei Transpositionen des „Gruppenverbandes“

Abb. 5: Anton Webern, *Konzert* op. 24, Beginn, Reihenabläufe nach Stockhausens Interpretation

Webern nutzt in den eben bereits diskutierten ersten fünf Takten zwei Reihengestalten. Zunächst erklingt die Originalgestalt der Reihe (O_0), dann folgt in der Klavierexposition die Gestalt KU_1 . Stockhausen weist jedoch darauf hin, dass der zweite Reihendurchlauf auch als Originalreihe gelesen werden könne, bei der dann aber jede Dreitongruppe als Krebs ablaufe. Somit ergebe sich die Reihenfolge 3-2-1, 6-5-4, 9-8-7, 12-11-10. Stockhausen schreibt dazu: „Das Schönbergsche thematische Reihenprinzip wird durchbrochen. Die erste Veränderung der $4 \times$ dreitönigen Reihe [...] ist zwar ein transponierter Krebspiegel der Originalreihe, gleichzeitig aber haben wir es mit einer Permutation der Dreitongruppen zu tun.“ Zimmermann denkt dieses Prinzip konsequent weiter.

Betrachten wir beispielhaft die Takte 1–6 von *Omnia tempus habent* (vgl. Abb. 6). Die Sopranpartie fügt sich mit einigen Instrumenten zu zwei zwölf-tönigen Feldern der Transpositionsstufe T2. Der harsche interpunktierende Einwurf von Cembalo, Harfe, Vibraphon und Marimba in Takt 3 kann dazu nicht gehören, denn er besteht aus vier Dreitonzellen der Transpositionsstufe T0 und fügt sich seinerseits zu einem vollchromati-

Abb. 6: Bernd Alois Zimmermann, *Omnia tempus habent*, T. 1–6

schen Feld. Ein Vergleich der Frühfassungen der Stelle mit der Endfassung bestätigt den Befund: Tatsächlich fehlte der Einwurf anfangs noch und wurde erst später eingefügt.

Auch im oben diskutierten instrumentalen Zwischenspiel, Takt 8–12, lassen sich fünf Zwölftonfelder separieren, die alle der Transpositionsstufe T0 angehören. Im Hinblick auf die Transpositionsstufe schließen sie sich zu einer „Erlebnisqualität“ zusammen, sie sind aber zugleich voneinander geschieden durch die Tatsache, dass von Feld zu Feld duolische und triolische Notenwerte alternieren.

Form und Besetzung

Diesem Punkt kann ich mich kurz zuwenden, da er von Hermann Danuser und Klaus Ebbeke bereits gut aufgearbeitet ist.²⁴ Ich möchte lediglich auf weitere signifikante Parallelen zu Weberns op. 24 hinweisen. In Weberns Werk erstreckt sich die für die Zwölftonreihe beschriebene Bedeutung der Zahl 3 auch auf andere strukturelle Ebenen des Werkes. So ist das Werk kaum zufällig dreisätzig. Analog dazu gliedert sich Zimmermanns Kantate in drei Großabschnitte. Auch die Instrumentation bei Webern ist von der Dreizahl bestimmt. Er besetzt drei Holzbläser, drei Blechbläser und drei Saiteninstrumente (Violine, Viola und Klavier). Die Besetzung von *Omnia tempus habent* vergrößerte sich zwar

²⁴ Danuser, *Text- und Musikstruktur*, S. 77–82 (vgl. Anm. 12) und Ebbeke, *Katalog*, S. 59–61.

Gruppe 1
To: I-II-III-IV

Gruppe 2
To: II-III-IV-I

Gruppe 3
To: III-II-I-IV

Gruppe 5
To: Krebs der Gruppe 2

Gruppe 5
To: Krebs der Gruppe 1

Marimba
mf

Altflöte
pp

3 Violinen
mp

3 Cello
pp

Cembalo

Harfe
mf

3 Violinen
mp

Vibraphon
mf

Celesta
pp

3 Violinen
ppp

Harfe
pp

Marimba
mp

Vibraphon
mp

3 Violinen
ppp

Flöte
mf espress.

Altflöte
ppp

Englischhorn
mf espress.

Abb. 7: Bernd Alois Zimmermann, *Omnia tempus habent*, T. 8–12

während der Komposition in mehreren Schritten von einem fünf- zu einem siebzehnköpfigen Ensemble, gleichwohl zeigen sich signifikante Beziehungen zu Weberns op. 24: Eine Frühfassung des ersten Satzes (Bernd-Alois-Zimmermann-Archiv 60.5) ist, genau wie Weberns Konzert, mit drei mal drei Instrumenten besetzt: 1) Flöte, Altflöte und Englischhorn, 2) Celesta mit Austauschinstrument Klavier, Cembalo und Harfe und 3) Streichtrio. Sogar der Untertitel dieser Frühfassung lehnt sich an Webern an. Er lautet: „Solo-Kantate“ *f[ür] Sopr[an] + 9 Solo-Instrumente*.²⁵ In der Endfassung potenziert sich das Spiel mit der Dreizahl; nun ist das Streichtrio verdreifacht und hinzu treten die drei Schlaginstrumente Vibraphon, Marimba und Xylophon, Letzteres jedoch lediglich als Austauschinstrument der Marimba, so dass letztlich nicht $2 \times 3 \times 3 = 18$, sondern nur 17 Instrumentalsolisten erforderlich sind.²⁶

²⁵ Die Eintragung ist nicht in Zimmermanns Handschrift, geht aber sicherlich auf ihn zurück.

²⁶ Die Frage nach dem Einsatz des Xylophons ist aufgrund widersprüchlicher Eintragungen nicht ganz leicht zu klären und hat in der Literatur zu einiger Verwirrung geführt (vgl. z. B. die absurde Anmerkung bei Konold, *Zimmermann*, S. 116, Fußnote 9). In der bei Ricordi publizierten Partitur des Werkes (Nr. 129994) ist zwar in der Besetzungsangabe das Xylophon aufgeführt, doch erscheint es nicht in der Partitur. Vergleicht man die Ricordi-Fassung mit der Kopie des Autographs, *AdK BAZ* 60.6, so stellt sich heraus, dass Zimmermann das Xylophon an zwei Stellen als Wechsellinstrument zur Marimba vorgesehen hat (die Anweisungen lauten: T. 115 „nimmt Xylophon“; T. 144 „nimmt Marimba“; T. 193 „nimmt Xylophon“). Es ist unwahrscheinlich, dass just diese drei Anweisungen in der sonst recht gut edierten Ricordi-Partitur irrtümlich entfielen. Vielmehr ist von einer späten Entscheidung Zimmermanns auszugehen, auf das Xylophon zu verzichten. Diese wurde im Notentext umgesetzt, während das Xylophon in der Besetzungsangabe irrtümlich stehen blieb.

Rhythmus

Wie gezeigt wurde, ist Weberns op. 24 ein bedeutsames Referenzwerk für Zimmermanns serielle Technik. Auffällig ist jedoch, dass er das Werk in keinem einzigen publizierten Text erwähnt. Dies lässt sich allerdings leicht damit erklären, dass er geradezu besessen jeden Verweis auf etwas vermied, woraus sich womöglich eine Abhängigkeit von Stockhausen konstruieren ließ. Zimmermann schrieb – abgesehen von einer einzigen marginalen Erwähnung der opp. 3 und 4²⁷ – nur über ein einziges konkretes Werk Weberns: die *II. Kantate* op. 31. Hier richtet sich sein besonderes Interesse auf die rhythmische Gestaltung, welche in Zimmermanns Augen direkt zurückweist auf isorhythmische Verfahren der *Ars Nova*. Zimmermann nennt stellvertretend das erste *Kyrie* aus Machauts um 1360 entstandener *Messe de Nostre Dame*.²⁸ Der isorhythmische Tenor dieses Satzes ist schlicht und eindeutig:

Als *Color* dient die Tonhöhenfolge des *Kyrie IV Cunctipotens Genitor Deus*.²⁹ Die aus vier Notenwerten und einer Pause bestehende *Talea* läuft siebenmal identisch durch, wobei nach dem letzten Durchlauf die Pause entfällt.

Zimmermann hat sich intensiv bemüht, analoge rhythmische Strukturen in Weberns *II. Kantate* aufzudecken. In seinem Nachlass finden sich zwei Taschenpartituren dieses Werkes mit ausführlichen analytischen Eintragungen zur Zwölftonordnung und Form nebst fünf großen Notenblättern, die weitere Analysen tragen.³⁰ Insbesondere exzerpierte Zimmermann praktisch den gesamten rhythmischen Verlauf des Werkes. Er fand – abgesehen von kanonischen Gestalten – zwar keine verbindlichen Reihen, jedoch flexible, reihenähnliche Gestalten, innerhalb derer bestimmte rhythmische Zellen ständig wiederkehren.

Sowohl streng isorhythmische Verfahren als auch gleichsam entlehnte freiere Prozeduren sind in *Omnia tempus habent* verwirklicht. Eine sehr instruktive Quelle hierzu

²⁷ In einer Konzertkritik *Woche für neue Musik in Frankfurt*, erschienen in *Rheinische Zeitung* Nr. 86 vom 23. Juli 1949, schreibt Zimmermann von: „Anton Weberns depressiv-sensitiven *George-Liedern* op. 3 und op. 4“.

²⁸ So in: *Über die Beharrlichkeit der Missverständnisse*, *IuZ*, S. 18, in: *Über das produktive Missvergnügen*, *IuZ*, S. 20–22, hier S. 20 und 21, und in *Vom Handwerk des Komponisten*, *IuZ*, S. 31–37, hier S. 32 und 33. Besonders ausgiebig setzt sich Zimmermann aber mit dem Verhältnis von Weberns *II. Kantate* zur alten Musik im Rundfunkmanuskript *Über die freundschaftlichen Beziehungen zwischen der „bösen neuen“ und der „guten alten“ Musik* auseinander (in: *MusikTexte* 24, April 1988, S. 19–27).

²⁹ *Graduale Romanum*, Tournai: Cesclée 1974, S. 725.

³⁰ *AdK BAZ* 619. Anders als z. B. Stockhausen hat Zimmermann nie analytische oder musiktheoretische Schriften verfasst. So blieb auch seine geplante Dissertation über die Klavierfuge im 20. Jahrhundert Fragment. Insofern stellt das akribisch gefertigte Material zu Weberns *II. Kantate* eine Besonderheit dar. Zimmermann verwendete dieses Material, wie die an den Satzanfängen notierten Namen seiner Studierenden beweisen, kontinuierlich in seinem Kompositionsunterricht an der Kölner Musikhochschule.

Die *talea*



Der Tenor



(Cunctipotens genitor Deus)

K I
Y-ri- e * e- lé- i-son. bis



Abb. 8: Guillaume de Machaut, *Messe de Notre Dame*, Kyrie I, isorhythmische Struktur

ist eine maschinenschriftliche Werkeinführung Zimmermanns, die im Januar 1959 im Nachtprogramm des WDR vor der Ursendung der Kantate gesprochen wurde.³¹ Zur rhythmischen Gestaltung des 1. Großabschnitts heißt es dort:

Im ersten Teil wird eine Gruppe von insgesamt 9 Dauernwerten benutzt, die in zwei Gruppen unterteilt sind. Die erste Gruppe enthält 5 Werte, nämlich Halbe, Viertel, Achtel, Sechzehntel und Zweiunddreißigstel. Der Achtelwert steht in der Mitte dieser kleinen Reihe, rechts und links flankiert von je 2 Werten. Stellen wir uns eine Zeile tiefer, gewissermaßen auf Lücke gestellt, die restlichen 4 Dauernwerte vor: Triolenhalbe, Triolenviertel, Triolenachtel, sowie Triolensechzehntel, dann haben wir das Gesamtbild der 9 Dauernwerte, bei denen der Achtelwert so etwas wie einen Drehpunkt abgibt. Alle diese Werte

³¹ AdK BAZ 271.1, abgedruckt in Henrich, *Werkverzeichnis*, S. 645–648.

stehen jeweils im Verhältnis 1:2 zueinander. Wir werden später noch sehen, welche Bedeutung das hat. Der Achtelwert ist auch die Weiche, welche die rhythmische Progression entweder über die grösseren Triolenwerte zu den grösseren geraden Werten (Halbe und Viertel) oder zu den kleineren Triolen – und kleinen geraden Werten zurückführt oder umgekehrt. Aus dieser Funktion des Achtelwertes wird ersichtlich, dass die Glieder der rhythmischen Gruppe austauschbar werden.

Auch im Rhythmischen betont Zimmermann die Austauschbarkeit des Materials, eigentlich ein Prinzip der Verdopplung bzw. Halbierung von Notenwert zu Notenwert. Ich möchte dies an der Gesangsstimme des ersten Großabschnittes zeigen (vgl. Abb 9a und 9b).

Zimmermann beginnt mit einer Halben, gefolgt von einer Viertel und einer Achtel, also mit zwei Halbierungen. Die Achtelnote ist der Wende- und zugleich Umschaltpunkt auf Triolen. Es folgt eine Triolenviertel und eine Triolenhalbe als Pause. Nun bleibt Zimmermann bei der Halben, wobei er jedoch von der Triole zur Duole und wieder zurück wechselt. Dann folgen wieder Halbierungen: Viertel, drei Achtel (von denen die zweite der Textverteilung wegen in eine punktierte Sechzehntel plus Zweiunddreißigstel aufgespalten ist), Triolenachtel und schließlich Triolensechzehntel. Bis auf zwei Punkte läuft die gesamte Sopranpartie des ersten Teils der Kantate streng auf diese Weise ab, wobei die mittlere Phase des Abschnitts insgesamt die kürzeren Notenwerte aufweist. Es ergibt sich eine kleine dreiteilige (wieder die Zahl 3!) Repriseform. Eine Bemerkung Zimmermanns aus seinem Einführungstext hält einer genauen Betrachtung allerdings nicht stand: Die Achtelnote bildet keineswegs den alleinigen Dreh- und Wendepunkt innerhalb des rhythmischen Gefüges.

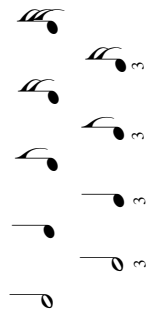
Zimmermanns Verfahren ähnelt in frappanter Weise einem viel älteren Prinzip rhythmischer Gestaltung: Der Renaissance-Komponist und Theoretiker Gioseffo Zarlino formulierte im Jahr 1558 in seinen *Istitutioni armoniche* die kompositorische Faustregel des *quantitativo*, derzufolge ausschließlich benachbarte Notenwerte im Verhältnis 2:1 oder 3:1 aufeinander folgen sollen, niemals aber Notenwerte in extremeren Proportionen. Sich auf die Natur berufend, fordert Zarlino, dass eine Melodie langsam zu beginnen habe, um sich bruchlos zu beschleunigen und schließlich zu langen Notenwerten zurückzukehren. Analog verhält sich der Beginn der exakt 400 Jahre nach Zarlinos Traktat vollendeten Kantate Zimmermanns.

Mit dem rhythmischen Prinzip der Halbierung und Verdoppelung lassen sich unzählige konkrete Rhythmen gestalten. Eine bestimmte Folge von sechs Werten wählt Zimmermann jedoch aus, um sie als feststehenden, beibehaltenen Rhythmus zu verwenden. Ich nenne ihn Rhythmus α .

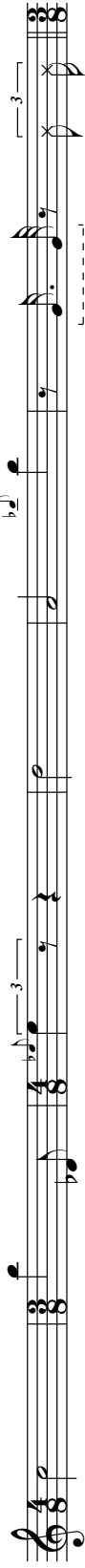
Zimmermann nähert sich den Prinzipien in Weberns *II. Kantate* mit ihren wiederkehrenden rhythmischen Zellen an. Er unterzieht den Rhythmus α seinerseits den klassischen Modifikationen der Augmentation, Diminution und Krebsgängigkeit.³² Ein sehr instruk-

³² Rhythmus α erscheint erstmalig in Takt 5, gefolgt von seiner rückläufigen Variante ($K\alpha$; Takt 6).

Abb. 9a: Bernd Alois Zimmermann, *Omnia tempus habent*, rhythmische Augmentation und Diminution



Takt 1-6



Takt 15-23



Takt 26-33

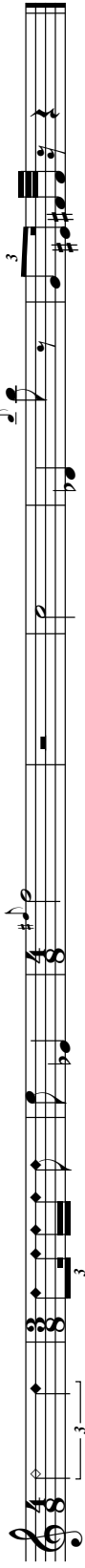


Abb. 9b: Bernd Alois Zimmermann, *Omnia tempus habent*, erster Abschnitt, Sopran



Abb. 10a: Bernd Alois Zimmermann, *Omnia tempus habent*, Rhythmus α und seine Varianten

Abb. 10b: Bernd Alois Zimmermann, *Omnia tempus habent*, Schlusstakte

tives Beispiel dafür sind die fünf Schlusstakte der Kantate, die Zimmermann sehr spät im Kompositionsprozess dem Werk angehängt hat, welche mit den Worten „ab initio ...“ einen Bogen zum Beginn des Werkes schlagen und damit zugleich einen kreisförmigen Zeitenlauf und vielleicht im Sinne Nietzsches eine ewige Wiederkehr implizieren. Hier (vgl. Abb. 10a und b) kombiniert Zimmermann den Rhythmus α im Vibraphon mit einer um $4/3$ augmentierten Fassung in Marimba und Gesang sowie einer um $2/3$ diminuierten Fassung im Cembalo, und zwar erst im Original und dann als Krebs. Wieder spielt Symmetrie eine wichtige Rolle.

Zusätzlich zum allgemeinen Prinzip der Halbierung und Verdopplung und dem mit seiner Hilfe gewonnenen fixen Rhythmus α arbeitet Zimmermann noch mit einer dritten Art rhythmischer Gestaltung, welche im Mittelteil der Kantate zunehmend bedeutsam wird und dann fast den gesamten dritten Teil des Werkes bestimmt: nämlich einer voll ausformulierten Rhythmusreihe in zwei Varianten.

The image displays two systems of a musical score, labeled I and II. Each system consists of two staves. The score is divided into sections labeled A, B, C, and A'. Section A is marked as the '1. Periode' and section A' as the '2. Periode'. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as *pp*, *mp*, *mf*, *p*, and *ppp*. Section B contains triplets, and section C includes a 'Krebs' (retardation) marking. The score is written in a complex, atonal style characteristic of Zimmermann's work.

Abb. 11: Bernd Alois Zimmermann, *Omnia tempus habent*, Rhythmusreihe

In seinem Rundfunkmanuskript zur Ursendung der Kantate schreibt Zimmermann dazu: „Diese [Reihe] besteht aus 4 Gruppen, von denen die letzte der rhythmische Krebs der ersten ist. Die 2. und 3. Gruppe sind in je zwei Hälften geteilt, deren 2. Hälfte wiederum der rhythmische Krebs der ersten ist.“ Meine Analysen haben erbracht, dass es sich dabei um dieselbe Reihe handelt, die Zimmermann bereits seinem *Konzert für Violoncello und kleines Orchester* von 1953 zugrunde legt, die wieder im Orchesterstück *Impromptu* von 1958 erscheint und die von dort aus in die Schluss-Szene des ersten Aktes der *Soldaten* wandert.³³

Zimmermann hebt als zentrale Eigenschaft der Rhythmusreihe deren interne Symmetrien hervor. Dasselbe Prinzip bestimmt auch die Zwölftonreihe und so nimmt es nicht wunder, dass viele Abschnitte der Kantate sowohl als ganze als auch in Teilen symmetrisch gebaut sind, gewissermaßen durch Rückläufigkeit in sich geschlossen. Es gehört aber – wie bereits erwähnt – zu Zimmermanns Grundverfahren, perfekte Strukturen durch mehr oder weniger geringfügige Eingriffe zu verunklaren. Er pflegte dies mit einem Zitat von Paul Klee zu begründen: „Es heißt aufpassen, daß man das Gesetz nicht an sich nüchtern und einfach schreibt, sondern daß man sich um das Gesetz herum in Bewegung bringt. Abweichungen des streng Gesetzmäßigen sind Bewegungen, die man fühlt: Dimensionsbewegungen, Zeit, Bewegungen der Ortsveränderungen, Wechsel von Innen und Außen.“³⁴

Solche Momente der Abweichung finden sich nun auch in der Rhythmusreihe. Deren erster Teil (A) basiert auf einem regelmäßigen Drei-Sechzehntel-Puls, zu sehen in der ersten Notenzeile. Das vollkommene Ebenmaß wird allerdings dadurch durchbrochen, dass nach dem zweiten Impuls ein zu frühes „Störereignis“ bereits nach zwei Sechzehnteln eintritt, verzeichnet in der zweiten Notenzeile. Die Störung bedingt, dass in der ersten Notenzeile der reguläre dritte Impuls entfällt und der nächste Impuls erst nach sechs Sechzehnteln eintritt. Allerdings zieht zugleich auch der verfrühte Störimpuls der zweiten Zeile seinerseits quasi regelmäßig nach sechs Sechzehnteln einen weiteren Impuls nach sich (notiert in Zeile 3).

Auch im krebsgängigen Teil A' am Ende der Rhythmusreihe findet sich eine kleine Abweichung: Der Störimpuls in der zweiten Zeile müsste bei genauer Spiegelung drei Sechzehntel weiter links stehen. Zimmermann bringt sich „um das Gesetz herum in Bewegung“.

³³ Diese Reihe ist verzeichnet auf einem Skizzenblatt (*AdK BAZ* 17), welches bislang dem *Konzert für Violoncello und kleines Orchester* zugeordnet wurde, obwohl es eine Instrumentationsskizze zu *Omnia tempus habent* trägt. Da es aber nicht nur die Reihe des früheren Konzertes zeigt, sondern auch eine Variante, die erst in *Omnia tempus habent* erscheint, kann es nun zweifelsfrei der Kantate zugeordnet werden.

³⁴ *IuZ*, S. 22.

Fazit

An den gezeigten „Abweichungen vom streng Gesetzmäßigen“ wird deutlich, dass Zimmermann in einer perfekten seriellen Technik weder eine Verbindlichkeit noch einen Wert an sich sah. Er nutzt die serielle Technik auch weniger als Experimentierfeld oder Innovationslaboratorium, sondern betrachtet sie Mitte der fünfziger Jahre vielmehr als Strategie technischer Konsolidierung, innerhalb derer die Ausbildung eines individuellen „Personalstils“ möglich wird. So erklärt es sich, dass seine Werke von 1953 bis 1958 im Hinblick auf ihr Ausgangsmaterial und ihre Kompositionstechnik signifikante Ähnlichkeiten aufweisen. In dieser Zeit dachte Zimmermann seinen Ansatz der Verknüpfung und Vernetzung über die Epochen hinweg konsequent weiter, kam schließlich zur Überzeugung, dass angesichts solch allumfassender Präsenz „der bisherige Begriff von Stil nicht mehr zu halten“ sei und folgert: „Wir sollten den Mut haben zuzugeben, daß angesichts der musikalischen Wirklichkeit Stil ein Anachronismus ist.“³⁵ So nutzte er in den sechziger Jahren die systematisch erprobte serielle Technik schließlich als „Sprungbrett“ zur Realisierung seines höchstindividuellen Konzepts des „Pluralismus“. Mit dieser entscheidenden Wende aber emanzipierte sich Zimmermann zugleich von der Vaterfigur Anton Webern.

³⁵ *IuZ*, S. 36.