

B. A. ZIMMERMANN: ZUR ENTWICKLUNG DER 'KONFIGURATIONEN' FÜR KLAVIER

Im Jahre 1951 verwendete Bernd Alois Zimmermann erstmals für eine Klavierkomposition eine Zwölftonreihe. Es handelte sich hier um die fünf Klavierstücke aus 'Enchiridion II'. Dieselbe Tonreihe liegt den acht Stücken der 'Konfigurationen' für Klavier zugrunde (vgl. 'Kon I' Takt 1-3), die unter der Jahreszahl 1956 erschienen sind. Ebenfalls findet sich diese Reihe in Zimmermanns 'Canto di speranza' von 1957, der Umarbeitung des kleinen Konzerts für Violoncello und Orchester aus dem Jahre 1953 und der Ballettmusik 'Kontraste' aus demselben Jahr. Ähnliche Verfahren der mehrmaligen Verarbeitung einer Reihe sind bei Zimmermann öfters festzustellen. Die Allintervallreihe der Oper 'Die Soldaten' z. B. bildet auch für die 'Dialoge' für zwei Klaviere und großes Orchester, die daraus entstandenen 'Monologe' für zwei Klaviere und das Klaviertrio 'Presance' die Materialgrundlage.

Zwischen dem 'Enchiridion II' und den 'Konfigurationen' liegen fünf Schaffensjahre, in denen sich Zimmermann nur scheinbar nicht mit dem Klavier auseinandersetzte. In einem Werkverzeichnis von 1956<sup>1</sup> finden sich unter der Jahreszahl 1954 'Metamorphosen' für Klavier, die unveröffentlicht blieben. Die Witwe Zimmermanns stellte das Manuskript dankenswerterweise zur Verfügung.

Herbert Eimert schrieb zu der einzigen Aufführung der zehn Stücke durch den verstorbenen Pianisten Alexander Kaul während der Frankfurter Woche für Neue Musik 1954, die 'Metamorphosen' seien das dritte Heft 'Enchiridion' ("was soviel bedeutet wie Handbuch"). Zimmermann sei damit völlig in die Linie der "Punktuellen" eingeschwenkt: "Ob das ganz echt ist oder lediglich letzter Zuschnitt, soll hier nicht entschieden werden, jedenfalls heben sich diese kleinen Klavierstücke sehr bemerkenswert und stilistisch unüberbrückbar von den früheren Enchiridion-Stücken ab."<sup>2</sup> Die Entwicklung zum "Punktuellen" bei Zimmermann läßt sich allerdings schon in den beiden letzten Stücken aus 'Enchiridion II' deutlich ablesen.

Die unveröffentlichten 'Metamorphosen' für Klavier von 1954 sind die Urfassungen der 1956 veröffentlichten 'Konfigurationen' für Klavier. Aus den zehn ursprünglich mit "Exposition" und "Progressionen 1-9" überschriebenen Stücken wurden die acht nummerierten 'Konfigurationen' ausgewählt. Die formale Zusammenstellung der Stücke änderte sich in den 'Konfigurationen' ebenso wie ein Großteil der dynamischen Angaben, der Anschlagsarten, des Pedals und einiger rhythmischer Werte. Die Grundkonzeption der einzelnen Stücke jedoch blieb erhalten. An Hand von zwei Stücken sollen einige Schwerpunkte von Zimmermanns Kompositionsweise und Stil aufgezeigt werden.

Den gesamtformalen Mittelpunkt der acht 'Konfigurationen' bildet das Stück IV, das als einziges Stück unverändert aus den 'Metamorphosen' übernommen wurde und dort an vorletzter Stelle stand. Die Struktur des aus 28 Takten bestehenden Stückes, einer Art "Hommage à Webern", wird von seriellen Aufbau und dem Prinzip der wörtlichen Klappsymmetrie bestimmt. Das in seiner Form dreiteilige Stück (a b a) wird durch drei Symmetrieachsen beherrscht, um die herum sich die einzelnen Teile krebsläufig spiegeln. Die Symmetrieachsen (Takt 5/6 und entsprechend Takt 23/24 sowie Takt 14/15) sind in Dynamik und Anschlag besonders gekennzeichnet. Die Takte 1-5 kehren klappsymmetrisch in den Takten 6-10 wieder, entsprechend verhält es sich auch bei den übrigen beiden Formteilen. Diese Mikrostruktur läßt sich verschiedentlich sogar bis in einzelne Takte hinein verfolgen; sie läßt sich jedoch auch auf die Makrostruktur übertragen: die Takte 15-28 sind der krebsartige Verlauf der Takte 1-14. Es handelt sich in Stück IV um das formal strengste Stück der 'Konfigurationen'. Zudem findet sich hier der einzige Ansatz innerhalb der acht Kompositionen zu herkömmlich-serieller Organisation einiger Parameter - bestimmte Dauernwerte stehen zu bestimmten Kombinationen aus Dynamik- und Anschlagswerten in Beziehung.

Die Diktion der 'Metamorphosen' und 'Konfigurationen' ist gleich: Zimmermann versucht, eine Vielzahl musikalischer Gestalten und Strukturen als grammatische Satzzeichen zu for-

mulieren, die auf einen äußerst subtilen Klavierklang hinzielen. Sein Klaviersatz wird durchsichtig, sparsam, ja beinahe spröde. Die immer wiederkehrenden, meist in sich veränderten Figuren bzw. Figurationen weisen auch den Zugang zu den Titeln "Progression" und "Konfiguration": d. h. gleiche oder ähnliche Gestalten in ständig sich wandelndem Zusammenhang. In diesem Sinne läßt sich bedingt von einem seriellen Verfahren sprechen. Zimmermanns strenge Tonordnung zielt auf den neuzufassenden Klavierklang.

Der Komponist nahm die Überarbeitung der 'Metamorphosen' zu einem Zeitpunkt vor, zu dem er sich intensiv mit der seriellen Kompositionsweise beschäftigt hatte; 1955/56 entstanden die beiden Teile der 'Perspektiven' für zwei Klaviere, einem straff durchorganisierten Werk. Mit diesem Hinweis können die aphoristischen, an Schönbergs Klavierstücke op. 19 erinnernden 'Konfigurationen' von Zimmermann besser verstanden werden.

Die Zuordnung der in sich äußerst differenzierten Parameter (darunter auch der der Lage) zueinander weist in erster Linie auf die Abstufung des Klavierklanges hin. Die Intervallfolge (vorwiegend kleine Terzen) der verwendeten Zwölfton-Reihe kommt dem Klangempfinden entgegen, denn Zimmermann gebraucht sie stets waagrecht, vollständig und ohne größere Permutationen. Grundsätzlich ohne scharfes Intervall tritt in den Tönen 4-5-6 (d-a-fis) sogar der D-dur-Dreiklang auf. Die Entwicklung und das Streben nach Klangsensibilität wird in einem Vergleich der Schlußstücke beider Fassungen deutlich. Das breite Akkordgerüst aus der Progression 9 der 'Metamorphosen' wird in 'Konfiguration VIII' zwar beibehalten, jedoch sind die Akkorde erst Endstufen von sukzessiv angeschlagenen Tonfolgen. Neben dem arpeggio-Anschlag bilden sich die Akkorde aus unterschiedlich stark angeschlagenen Tönen mit übergebundenem Zeitwert. Die Einzelanschläge zu einem Akkord in 'Konfiguration VIII' erweitern den gesamten Klangkomplex um ein Vielfaches. Trotz des gleichen Tonmaterials, des gleichen Umfangs, der gleichen Metronomisierung und des gleichen Metrums sind beide Stücke im Hörergebnis total konträr.

Neben den manuellen Klangfarbenparametern kommt in den 'Konfigurationen' dem Pedal ein besonderer Stellenwert zu. Zimmermann versuchte, sich in verschiedenartigsten Notierungsweisen; in 'Metamorphosen' zeigt er durch Pfeile an, wann das Pedal zu treten und zu liften sei. In den 'Konfigurationen' zog er unter dem Notensystem zwei Pedalleisten, eine für das linke, eine für das rechte Pedal, um darauf, jetzt weit nuancierter, den rhythmischen Notenwert des Pedaldrucks anzugeben. Da die Pedalleisten automatisch in die Taktordnung mit einbezogen sind, vollzieht sich somit in den 'Konfigurationen' eine enge Verschmelzung zu einer komplexen Gesamtfaktur. Mit Hilfe dieser präzisen Pedalnotation erreicht Zimmermann eine "weitere Differenzierung des Klavierklanges"<sup>3</sup>, ein Klang der ausgehört niedergeschrieben wurde. Es ergeben sich mehrere Anwendungsmöglichkeiten für das Pedal, von denen hier nur wenige genannt werden sollen: 1. Das Pedal wird gleichzeitig mit dem Anschlag der Taste getreten; eine generelle Abhängigkeit der Dauern voneinander besteht nicht. 2. Das Pedal wird direkt nach dem Loslassen der Klaviertaste getreten, so daß der angeschlagene Ton weiterklingt. 3. Das Pedal wird zwischen zwei Klängen getreten. Der zurückliegende Klang ist durch eine Pause vom Pedaltritt getrennt, der neue folgende Klang wird ungedämpft, also mit getretenem Pedal angeschlagen, so daß gleich beim Anschlag eine Vielzahl weiterer Schwingungsvorgänge in Bewegung geraten. Die wenigen Beispiele deuten verstärkt darauf hin, daß Zimmermann mit Hilfe dieser bisher wohl einmaligen Pedalnotation den Klavierklang durch ein möglichst obertonreiches Spektrum zu erweitern trachtet.

Rückblickend mit der Kenntnis des späteren Zimmermann-Werkes kristallisiert sich schon in den 'Konfigurationen' ein wesentliches Kompositionsmerkmal Zimmermanns heraus: die Konzentration auf einen Ton. In den späten Orchesterpartituren 'Photoptosis' und 'Stille und Umkehr' weitet sich das Prinzip zum stehenden Klang. In den 'Konfigurationen' für Klavier wird ganz besonders der Ton a' hervorgehoben. Er tritt meist als Einzelton in den verschiedensten Färbungen auf, mal als Repetition, mal als Flageolett-Ton mit vorherigem schnellem ff-Anschlag. Auch formal kann sein Erscheinen an besonders wichtigen Stellen, wie etwa Symmetriegelenken und Phrasenschlüssen, beobachtet werden; andererseits bildet er nach etwa 2/3 der Gesamt-

spielzeit von ca. 6 Min. in Stück VI den Höhepunkt einer langsam anschwellenden Spannungskurve: er dominiert als eine Art Orgelpunkt. In 'Enchiridion I' (1949) war dieses Prinzip noch stark modal beeinflusst; in den 'Konfigurationen' wandelt sich die Bestimmung. Die Umgebung des Tones a' wird minutiös abgetastet, der Ton selbst als Sensibilitätszentrum eingekreist, in immer wieder neue Umgebung, in ständig wechselnden Kontext gesetzt.

Die wenigen hier angerissenen Kompositionselemente lassen einen mehrdimensionalen Zusammenhang der Stücke untereinander erkennen. In den 'Metamorphosen' für Klavier liegt zwar vieles von dem vorgezeichnet, jedoch erst in den 'Konfigurationen' gelang es Zimmermann, eine Synthese von Ausdruck und Form zu schaffen, in der "der Klavierklang durch musikalische Strukturen"<sup>4</sup> geprägt wird.

#### Anmerkungen

- 1 B. A. Zimmermann, in: Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte III, Köln 1956, S. 45 f.
- 2 E. (H. Eimert), Orff und Zimmermann uraufgeführt, in: Kölnische Rundschau, 25. Juni 1954.
- 3 B. A. Zimmermann, Vorwort zu 'Konfigurationen' für Klavier, Edition Schott 4942, Mainz 1957.
- 4 B. A. Zimmermann, in: Archiv für rheinische Musikgeschichte. Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln.

Ekkehard Jost

#### SPONTANETÄT UND KLISCHEE IN DER JAZZIMPROVISATION, DARGESTELLT AN JOHN COLTRANES 'GIANT STEPS'

Es ist mitunter darauf hingewiesen worden, daß musikalische Improvisation in einem gewissen Analogieverhältnis zur freien Rede steht. Ernest T. Ferand<sup>1</sup> zitiert in diesem Zusammenhang bezeichnenderweise Heinrich von Kleists Schrift 'Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden'. In der Tat wohnt dieser Parallelsetzung einige Stichhaltigkeit inne, insofern als in beiden Fällen - bei der freien Rede wie auch bei der musikalischen Improvisation - Denken unmittelbar in akustisch wahrnehmbare Äußerungen umgesetzt wird. Doch die Analogie geht noch weiter: Ebenso wie der geübte Redner im allgemeinen über ein gewisses Repertoire an feststehenden Wendungen verfügt, die in seinem Gedächtnis gespeichert sind und die er während der Rede als ganzheitlich funktionierende Einheiten gleichsam abrufft, ebenso etablieren sich beim Improvisierenden gewisse Reaktionsschemata, die als mehr oder minder häufig wiederkehrende Floskeln seine Improvisationen durchsetzen. Der Posaunist und Initiator der Improvisationsgruppe "New Phonic Art", Vinko Globokar, spricht in diesem Zusammenhang von "professionellen Klischees"<sup>2</sup>. Derartige Klischees sind im Jazz neben Artikulation und Tonbildung an der Ausprägung eines spezifischen Personalstils des Improvisators beteiligt und besitzen in dieser Hinsicht eine durchaus positive Funktion. Zum anderen aber schaffen sie - im Übermaß angewendet - Vorhersagbarkeit und werden daher vom Improvisierenden soweit als möglich vermieden. Es kommt auf diese Weise zu einem Konflikt einerseits zwischen dem Willen, dem spontanen Einfall zu folgen oder - genauer gesagt - durch schöpferisches Denken zu immer neuen Lösungen zu gelangen, und andererseits, den bequemeren Weg zu gehen, indem auf gelernte Muster zurückgegriffen wird und der improvisatorische Akt sich auf die Kombination dieser Muster reduziert.

Es gibt Anzeichen dafür, daß die Lösung dieses Konfliktes zugunsten des kreativen Denkens und seiner spontanen Umsetzung nicht nur vom Willen, von der Phantasie und der technischen