

Wilfried Gruhn:

VERGANGENHEIT ALS GEGENWART IM KOMPOSITORISCHEN DENKEN BERND ALOIS ZIMMERMANN'S

Werke der Vergangenheit existieren in unserem Bewußtsein in zweifacher Weise. Zum einen gehen wir vom Abstand der Werke zu unserer Zeit aus und erblicken in ihnen Repräsentanten der Vergangenheit. Zum anderen denken und erleben wir eben diese Werke aber in unserer unmittelbaren Gegenwart, und all unsere Kenntnis über sie beruht auf ihrer Erfahrung in der Jetzt-Zeit. Indem wir nun die Werke als geschichtliche, kulturelle Ereignisse in ihrer Abfolge ordnen und uns im Hör- und Verstehenszugriff ihren jeweiligen Abstand bewußt machen, ist unsere Vorstellung von der Zeit unzweifelhaft räumlichem Denken verpflichtet. Wenn wir jedoch - und das ist im naiven Umgang mit Musik die Regel - alte Musik nicht nur in, sondern auch als Gegenwart erleben, dann ist dabei nicht die zeitliche Dimension aufgehoben, sondern wir lassen lediglich die räumliche Vorstellung des Zeitabstandes zurücktreten; Musik der Vergangenheit erscheint zugleich als gegenwärtige. Dies geschieht zunächst ganz unreflektiert und ohne Sorge um historische Werk-treue. Der Hörer projiziert vielmehr seine eigene Gegenwart in die Musik ungeachtet ihrer ursprünglichen Bedingungen und Intentionen. Erst wissenschaftliches Interesse und das Bemühen um historisches Verstehen führen zur Rekonstruktion der Kompositions- und Rezeptionsbedingungen der Entstehungszeit.

Die Vermittlung von Werken oder Ereignissen der Vergangenheit folgt somit zwei grundsätzlich verschiedenen Haltungen gegenüber dem Vergangenen, die man als "Aneignung" und "Rekonstruktion" bezeichnen kann. Ersteres meint die Einholung eines fremden in den eigenen Verstehenshorizont, letzteres die Annäherung des eigenen an den fremden Horizont. Dies kennzeichnet z.B. die Bemühungen um die Rekonstruktion historischer Auf-führungspraxis. Für ersteres mag die Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts stehen. Wenn flämische Meister die Geburt Christi in die niederländische Landschaft verlegen, so tun sie dies, um das Geschehen für ihre Zeitgenossen vorstellbar und nachvollziehbar zu machen.

Wenn Albrecht Altdorfer in seinem großen Gemälde "Die Alexanderschlacht" (1529) die persischen Truppen in ihrer Erscheinung vom Fuß bis zum Turban den Türken nachempfunden, die damals Wien belagerten, so geschieht solcher Anachronismus, um die Schrecken der Schlacht und die Gefährlichkeit der Bedrohung durch die Perser den Zeitgenossen nacherlebbar zu machen. Vergangenes wird dabei in die eigene Gegenwart eingeholt und dieser einverleibt, um die Gegenwart im Bild der Vergangenheit, die Vergangenheit aus der erlebten Gegenwart heraus verstehen zu können. Wenn dabei die Zahl der Krieger im Bilde Altdorfers auf den Bannern der Kämpfenden aufgeführt wird, also auch die später Gefallenen verzeichnet sind, die auf dem Bilde selbst noch als Kämpfende erscheinen, dann ist die Sukzession des Geschehens aufgehoben. Indem die Schlacht als zeitgenössische dargestellt ist, wird sie zeitlos (vgl. Koselleck 1979, S. 17f.). Die zeitliche Entfernung zum geschichtlichen Geschehen ist aufgehoben. Der Prozeß der Aneignung eines vergangenen Geschehens akzentuiert jeweils eine bestimmte Perspektive. Aneignung als Einholung des Fremden in den eigenen Horizont bedeutet dann immer eine Veränderung des Gegenstandes. Entsprechendes gilt für die analytische Instrumentation von Bachs sechsstimmigem Ricercare durch Anton Webern oder Schnebels Auseinandersetzung mit der Schubertschen Idiomatik (Klaviersonate G-Dur D 894) in seiner "Schubert-Fantasie". Ein Werk der Vergangenheit wird dabei zu einem neuen Werk der Gegenwart, in dem das Verständnis des alten Werkes als gegenwärtiges kompositorisch neu formuliert wird.

Solche Überlegungen zum Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart führen unmittel-

bar ins Zentrum von Zimmermanns kompositorischem Denken; jedoch ist sein Verständnis von der Einheit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nicht mehr allein mit den Kategorien "Aneignung" oder "Rekonstruktion" zu bestimmen. Seine Vorstellung von der Einheit der Zeit als Bewußtsein von der inneren Zusammengehörigkeit des in der Zeit Getrennten, für das er die Chiffre von der "Kugelgestalt der Zeit" verwendet, sei an einem Beispiel verdeutlicht. Am Schluß der ekklesiastischen Aktion "Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne" (1970) steht eine Collage aus aleatorisch zusammengefügtten Elementen, die in das Zitat eines Chorals münden. Ausschnitte aus der Erzählung "Der Großinquisitor" aus Dostojewskis Roman "Die Brüder Karamasoff" und aus dem 2.-4. Kapitel des Buches "Prediger" (Altes Testament) bilden die textliche Grundlage, zu der die "Weheklage" des Sängers, ein Blues-Rhythmus des Schlagzeugs und der Bach-Choral "Es ist genug" der Blechbläser (Trompeten, Posaunen) hinzutreten. Das auf einer fächerartigen Allintervallreihe beruhende Lamento, der Blues und der vierstimmige Choralsatz aus der Kantate "O Ewigkeit, du Donnerwort" (BWV 60) bilden drei völlig disparate musikalische Charaktere. Sie werden aber nicht im Sinne einer Collage in einen anderen musikalischen Zusammenhang montiert, sondern - um im Bilde zu bleiben - übereinander geklebt, und zwar jede Gestalt in dem ihr eigenen Maßstab und unter Wahrung ihrer je unterschiedlichen Perspektive. Musikalisch ausgedrückt heißt das, daß diese drei Schichten grundsätzlich asynchron gleichzeitig verlaufen, so daß sie sich gegenseitig durchdringen, aber als charakteristische Gestalten erhalten bleiben. So nimmt man den Blues durch den Bach-Choral hindurch wahr, dieser läßt die Lamento-Gestik des Sängers durchscheinen etc. Wir hören also das eine immer durch das andere hindurch. Zudem hören wir nicht nur die drei genannten Musiken, sondern auch, was in ihnen an Geschichte und Bedeutung geronnen ist: die Tradition des Blues, seine spezifische Farbe, seine populäre Sprachform etc.; durch den zitierten Bach-Choral scheint ebenso dessen Verwendung in Bergs Violinkonzert und seine dortige Bedeutung hindurch¹.

Kompositionstechnisch hat Zimmermann dieses Verfahren "pluralistisch" genannt. Konstitutiv für das Wesen der pluralistischen Kompositionsweise ist dabei die Vorstellung von der erlebnismäßigen Einheit der Zeit. "Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sind, wie wir wissen, lediglich in ihrer Erscheinung als kosmische Zeit an den Vorgang der Sukzession gebunden. In unserer geistigen Wirklichkeit existiert diese Sukzession jedoch nicht" (Zimmermann 1974, S. 35). Unser Bewußtsein verbindet zeitlich und stilistisch Auseinanderliegendes zu gleichzeitig vorhandenen Vorstellungsinhalten. Pluralistische Kompositionsweise ist daher nichts anderes als die Projektion dieser bewußtseinsmäßigen Gegenwart, ja genauer der gegenwärtigen Simultaneität der verschiedenen disparaten Vorstellungsinhalte in eine einheitliche kompositorische Struktur. Der oben genannte Bach-Choral bezeichnet dann nicht eine bestimmte historische, also außerhalb des Bewußtseins liegende Position, sondern eine psychische und semantische Position innerhalb des Bewußtseins. Für die erlebnismäßige Einheit der Zeit verwendet Zimmermann die Metapher von der Kugelgestalt der Zeit. An die Stelle der Vorstellung eines räumlichen, linear gerichteten Zeitverlaufs ist die Vorstellung von sphärisch geschlossenen Zeitzuständen getreten. Solch kugelartig geschlossene Zeitvorstellung innerhalb des geistigen Bewußtseins, für das die Sukzession nicht mehr Voraussetzung ist, bringt es mit sich, daß eine einheitliche, zentrale Hörperspektive aufgegeben wird. "Die Betrachtung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ist eine Frage des Aspektes. Der Zuschauer sitzt im Zentrum einer Kugel, rund um ihn herum die Zeit, ein Kontinuum, was er gerade betrachtet, ist von seinem Blickwinkel abhängig" (Zimmermann, bei Herbolt

1969, S. 5). Die kompositorische Explikation des nicht mehr räumlich verstandenen Zeitbegriffs ist dann in der asynchronen Verknüpfung verschiedener musikalischer Stil- und Zeitschichten zu erkennen. Darin ist "die ganze ungeheuere Vielschichtigkeit des musikalischen Denkens aller Zeiten ... erfaßbar geworden. Musikalische Bewußtseins- und Erlebnisschichten, welche bisher unvereinbar schienen, gehen eine innige Verbindung miteinander ein. Aus dem unendlichen Strom der musikalischen Zeit ... tauchen Erinnerungen an Zukünftiges und Ahnungen an Vergangenes auf: das scheinbar Gegensätzliche enthüllt seine innerste Verwandtschaft" (Zimmermann 1974, S. 104). Zitate spielen dann die Rolle von "Zeugen aus den verschiedensten Epochen der Musikgeschichte, die uns täglich umgeben" (S. 100), und repräsentieren dabei zugleich die Zeit, die sie enthalten, und die, in der sie erscheinen (d.h. sie sind sowohl Zeitgestalten als auch gestaltete Zeit; vgl. Dahlhaus 1978).

Ich habe bereits an anderer Stelle (AfMw 1983, S. 287-302) auf die augenscheinlichen Parallelen zu dem philosophischen Entwurf Jean Gebsters (Ursprung und Gegenwart, 1949) hingewiesen. Hier seien Gebsters zentrale Aussagen noch einmal zusammengefaßt.

Gebser geht vom Einbruch eines neuen Zeitbewußtseins aus, das die Zeit nicht mehr räumlich teilend versteht, sondern als eine spezifische Qualität und Intensität. "Die Zeit ist mehr als ein Begriff. Sie ist eine Intensität und Weltkonstituante. ... Sie ist nicht bloß Uhrenzeit, sondern auch Naturzeit, Sternenzzeit, kosmische Zeit; ist Rhythmus, Metrik, biologische Dauer; ist Mutation, Diskontinuität, Relativität; ist vitale Dynamik, psychische Energie und demzufolge in einem gewissen Sinne all das, was wir 'Seele' und 'Unbewußtes' nennen; ist Einheit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft" (Die neue Weltsicht, Gesamtausgabe (GA) V/1, S. 112/113). Diese neue Qualität der Zeit führt ihn zum Gedanken der Überwindung der räumlich messenden, teilenden Zeit. Sie ist die Voraussetzung für eine aperspektivische² Weltsicht. "Das Ganze ist nur aperspektivisch wahrnehmbar. Perspektivisch sehend, sehen wir nur Teile" (Ursprung und Gegenwart, GA III, S. 389). Symbol für die aperspektivisch integrale Weltsicht und Bewußtseinsstruktur ist die Kugel "als Sphäre der Gegenwart des ganzen Bezuges" (Ursprung und Gegenwart, GA III, S. 557).

Mit den Begriffen der zeitfreien Gegenwart und der aperspektivischen Wahrnehmung in einem durch die Zeit gekrümmten Raum formuliert Gebser die neue Aussageform des integralen Bewußtseins. Die Übereinstimmung mit Zimmermanns kompositorischem Denken ist offenkundig. Wir haben daher an anderer Stelle (s.o.) vorgeschlagen, die pluralistische Kompositionsweise treffender als integrale Komposition zu bezeichnen. Denn Zimmermanns Begriff des Pluralismus beinhaltet die mehrdimensionale (aperspektivische) Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. "Ich habe seit jeher an der Beseitigung einer gewissermaßen eindimensionalen Vorstellung von Zeit gearbeitet und in der scheinbaren (oder wirklichen) Utopie der Verbindung bisher für getrennt gehaltene Zeitabläufe eine entschiedene geistige Entsprechung mit der musikalischen Wirklichkeit unserer Zeit gesehen" (Zimmermann, bei: Kühn 1972, S. 90). Das mehrdimensionale Einholen der Vergangenheit in eine "zeitfreie Gegenwart" führt dann zu einem musikalischen Zustand, den Gebser als "Diaphanität" bezeichnet hat, wie wir ihn am Beispiel des Schlusses der ekklesiastischen Aktion gezeigt haben. Zimmermanns pluralistische (richtiger integrale) Komposition ermöglicht somit das, was Gebser als das Diaphane bezeichnet, das "Durchsichtigmachen des in der Welt und hinter und vor ihr Verborgenen", das "Durchsichtigmachen unseres Ursprungs, unserer ganzen menschlichen Vergangenheit und der Gegenwart, die auch die Zukunft schon enthält" (Ursprung und Gegenwart, GA III, S. 32). Die Asynchronität verschiedener, gleichzeitig ablaufender Klangstrukturen, die Zimmermann durch die totale Organisation der Zeitverhältnisse garantiert, ermöglicht erst die aperspek-

tivische Wahrnehmung, in der die Zeitmodi der Vergangenheit und Gegenwart aufgehoben sind.

Ich möchte diese gedankliche Linie nun nicht weiter verfolgen, sondern einen weiteren Aspekt beleuchten. Die Verbindung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu einer vorstellungsmäßigen Einheit liegt der gedanklichen Erfassung aller Zeitgestalten, der Sprache wie der Musik, zugrunde. Wir müssen das gerade Vergangene im Bewußtsein festhalten und mit dem Folgenden verbinden, um den Zusammenhang, die Struktur und den Sinn des Ganzen zu erfassen, um zu einer vorstellungsmäßigen Einheit der Gestalt zu kommen. Dieses Festhalten und Vergegenwärtigen des eben Vergangenen als Voraussetzung für das Verstehen des Gegenwärtigen und für das Entwerfen einer Erwartung auf das Kommende hat Husserl "Retention" genannt. In solchem Sinne ist Zimmermanns Zeitbewußtsein von dem Gedanken der Retention durchdrungen. Musikgeschichte wird so zur makrokosmischen "Melodie", deren "Töne" (Werke) bewußtseinsmäßig gegenwärtig sein müssen, um das Ganze aus einer globalen (kugelförmigen) Perspektive als Einheit wahrnehmen und verstehen zu können.

Zimmermann, der Gebsters Schriften noch gar nicht kannte, ist in seiner Anschauung Augustinus und der scholastischen Denktradition verpflichtet und bezieht sich explizit auf die Zeitphilosophie Bergsons, Husserls und Heideggers. Die Realisierung eines nach außen projizierten inneren Erlebnisbewußtseins unterschiedlicher Zeiterfahrungen erblickt er zuerst bei Paul Klee. Dessen Vorstellung, "innere Bilder so zu projizieren, daß sie fast oder ganz Wirklichkeit sind" (Das bildnerische Denken, 1964, S. 324), zitiert er mehrfach in seinen Schriften. Klee ging es darum, durch Standortveränderungen die Perspektive zu erweitern, die räumliche Dimension aufzubrechen und sie in einer mehrdimensionalen Gleichzeitigkeit neu zu fassen (vgl. Imhöff 1978, S. 639). Gerade an den Bildern des Kubismus und des Surrealismus, an den Ideen des Bauhauses hat auch Gebster das Aufbrechen der neuen, aperspektivischen Weltsicht gezeigt. Eine vollständige Entsprechung findet Zimmermanns integrale Komposition dann in der simultanen Erzähltechnik Uwe Johnsons (Jahrestage, 1970-1983), der den linearen Erzählfluß aufbricht und Vergangenheit und Gegenwart ineinander verschränkt, der also auch das integrale Bewußtsein des Erzählers, der das tägliche Bewußtsein der Gegenwart mit der Erinnerung an die Vergangenheit verbindet, in der Form der Erzählung abbildet.

Wenn Zimmermann in seinen Kompositionen ältere Musik zitiert, so verwendet er Zitate sowohl als Momente eines inneren Dialogs mit der Zeit, die sie repräsentieren, als auch als Zeitgestalten, die einen je eigenen Zeitverlauf präsentieren. Dabei ist die zeitliche Distanz zum zitierten Werk unerheblich. Zimmermanns Verhältnis zur Vergangenheit verfolgt weder einen Prozeß subjektiver Aneignung noch scheinbar authentischer Rekonstruktion. Vielmehr ist die latente Gegenwart des Vergangenen im geistigen Bewußtsein Voraussetzung für die Überführung des Zitierten aus der Latenz des Denkens in die Präsenz der Komposition. So vollzieht sich Zimmermanns Zitierweise gewissermaßen in zeitfreier Gegenwart, in der alle bisherigen Erfahrungen seines Bewußtseins eingeschlossen und aufgehoben sind. Den Bach-Choral "Es ist genug" bringt Zimmermann somit als musikalische Aussage, die ihren Ursprung und all ihre kompositions- und wirkungsgeschichtlichen Implikate in sich trägt, zu neuer Gegenwart. Solch aperspektivische Sicht der Vergangenheit als Gegenwart ist aber durch und durch gebsterisch gedacht.

Anmerkungen

- 1) Wenn man überhaupt bei Zimmermann von einem Zitat sprechen kann, liegt hier ein Meta-Zitat vor, d.h. das Zitat eines Zitats. Dabei beschädigt Berg, der in den

Choral eingreift und ihn allmählich auflöst, diesen insgesamt weniger als Zimmermann, der ihn unberührt läßt.

- 2) Gebser betont, daß es sich dabei um ein alpha privativum, nicht um ein alpha negativum handelt.

Literatur

Carl Dahlhaus, Kugelgestalt der Zeit, B.A. Zimmermanns Musikphilosophie, in: Musik und Bildung 10 (1978), S. 633-636.

Jean Gebser, Ursprung und Gegenwart. Erster Teil: Die Fundamente der aperspektivischen Welt, Gesamtausgabe (GA) Bd. II, Schaffhausen 1978;

Zweiter Teil: Die Manifestationen der aperspektivischen Welt, GA Bd. III, Schaffhausen 1978.

ders., Die neue Weltsicht, in: Vorlesungen und Reden zu Ursprung und Gegenwart, GA Bd. V/1, Schaffhausen 1976, S. 101-120.

ders., Die vierte Dimension als Zeichen der neuen Weltsicht, in: Vorträge und Reden zu Ursprung und Gegenwart, GA Bd. V/1, Schaffhausen 1976.

Wilfried Gruhn, Integrale Komposition. Zu Bernd Alois Zimmermanns Pluralismus-Begriff, in: AFMw 40 (1983), S. 287-302.

Heinz J. Herbort, Kugelgestaltige Zeit, in: MUSICA 1969, S. 5-7.

Andreas v. Imhoff, Zimmermanns außermusikalische Quellen, in: Musik und Bildung 10 (1978), S. 636-640.

Paul Klee, Das bildnerische Denken, Basel 1964.

Reinhard Koselleck, Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, Frankfurt 1979.

Clemens Kühn, Das Zitat in der Musik der Gegenwart, Hamburg 1972.

Bernd Alois Zimmermann, Intervall und Zeit, Mainz 1974.