

Christian Utz (Graz)

## Paradoxien musikalischer Temporalität in der neueren Musikgeschichte

Die Konstruktion von Klanggegenwart im Spätwerk Bernd Alois Zimmermanns im Kontext der Präsenzästhetik bei Giacinto Scelsi, György Ligeti, Morton Feldman und Helmut Lachenmann

Im 20. und 21. Jahrhundert wird vor dem Hintergrund der ästhetischen Moderne eine umfassende „Emanzipation“ von Klang und Zeit in der Musik projiziert. Deutlich ist dabei, etwa im wohl umfassendsten Emanzipationsentwurf bei John Cage, der seit den späten 1930er Jahren formuliert wurde, dass eine „Befreiung“ des Klangs von etablierten Klangbeziehungen bzw. von jeglicher metaphorischer Kausalität eng verbunden ist mit einer „Befreiung“ der Zeit von „chronometrisch“ organisierten oder dramaturgisch ausgestalteten Zeitkonzepten. Ein Hinzielen auf den Moment, den gebannten Augenblick oder allgemeiner eine spezifische Ästhetik der Unmittelbarkeit und Gegenwärtigkeit ist vor diesem Hintergrund in der neuen Musik seit 1950 zur zentralen Figur zahlreicher kompositionsästhetischer Entwürfe geworden und findet sich in jeweils unterschiedlicher Akzentuierung bei fast allen führenden Komponierenden der Avantgarde, neben Cage u. a. bei Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Giacinto Scelsi, Brian Ferneyhough, György Kurtág und Salvatore Sciarrino. Diese Tendenz konvergiert mit einflussreichen philosophischen Strömungen, die in der Folge des französischen Poststrukturalismus und teils direkt an eine Präsenzästhetik in den Künsten der Nachkriegszeit anknüpfend schon seit längerer Zeit „Präsenz“ zu einem ihrer Hauptthemen gemacht haben.<sup>1</sup>

Bernd Alois Zimmermann hat mit seinen philosophisch-literarisch äußerst „pluralistisch“ informierten Überlegungen und Werkkonzepten zur „Überwindung der Zeit“ eine bekannte und in der Forschung bereits viel diskutierte Spielart dieser prominenten musikgeschichtlichen Tendenz hervorgebracht. Im folgenden Beitrag soll das im Spätwerk Zimmermanns in diesem Zusammenhang entwickelte Konzept der „Zeitdehnung“ in einen breiteren Kontext gestellt werden mit anderen kompositorischen Ausprägungen von „Präsenzästhetik“ in der Musik nach 1945. Dabei soll das in den diskutierten kompositorischen Konzepten angelegte Modell eines „Präsenzhörens“ einer – leicht skeptizistisch getönten, aber doch im Grunde sympathisierenden – Prüfung unterzogen werden, die vor allem von den Aporien ausgeht, die dieses Modell für die musikalische Analyse mit sich bringt – und mit dieser Frage einer „Analysierbarkeit“ von Zeiterfahrung auch deutlich über die seit den späten 1980er Jahren entstandenen Studien zu dieser Thematik hinausgehen will.<sup>2</sup> Im Ge-

---

1 Vgl. dazu u. a. Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, München 2000; Dieter Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2002; Hans Ulrich Gumbrecht, *Präsenz*, Berlin 2012.

2 Eine vollständige Auseinandersetzung mit Theorien musikalischer Zeiterfahrung in der jüngeren Musikgeschichte ist in diesem Rahmen allerdings nicht möglich; grundsätzliche Studien bieten u. a. Jonathan D. Kramer, *The Time of Music. New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*, New

gensatz zu diesen meist breit ausholenden Untersuchungen wird hier ein pragmatischer methodischer Ansatz verfolgt, der sich nicht in den Labyrinthen musikphilosophischer Spekulation über Zeiterfahrung allzu sehr verliert, wozu gerade Zimmermanns Werk stets Anlass gegeben hat. Analytische Grundlage ist dabei ein vom Autor in mehreren Beiträgen entwickeltes morphosyntaktisches Analysekonzept, das von psychologischen und ideengeschichtlichen Schichten der Musikwahrnehmung ausgeht und dabei auf Zusammenhänge zwischen temporalisierten Klangstrukturen und metaphorischer Bedeutung zielt (vgl. 3).<sup>3</sup> Klangbezogene Analysemodelle zu Zimmermanns Musik wurden bislang vor allem durch Gerhard E. Winkler und Oliver Korte vorgelegt.<sup>4</sup> Anknüpfen kann ich hier insbesondere an Korte, der die Klanggestaltung in Zimmermanns Cellokonzert *pas de trois* (1966) u. a. mit Hilfe von Helmut Lachenmanns Klangtypologie untersucht und zum Schluss seines Aufsatzes fordert, die „Technik der Zeitdehnung in Beziehung zu Zimmermanns Methoden der Klangkomposition zu setzen“<sup>5</sup>, aber auch an die Analysen auf der Basis von Sonagramm-Darstellungen bei Winkler sowie bei Paland.<sup>6</sup>

---

York 1988; Barbara R. Barry, *Musical Time. The Sense of Order*, Stuyvesant 1990; Eva-Maria Houben, *Die Aufhebung der Zeit. Zur Utopie unbegrenzter Gegenwart in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992; Gianmario Borio, „Kompositorische Zeitgestaltung und Erfahrung der Zeit durch Musik: Von Strawinskys rhythmischen Zellen bis zur seriellen Musik“, in: *Musik in der Zeit. Zeit in der Musik*, hrsg. von Richard Klein, Eckehard Kiem, Wolfram Ette, Weilerswist 2000, S. 313–332; Iakovos Steinhauer, „Die Struktur des Stillstands in der Neuen Musik“, in: *Stillstellen. Medien / Aufzeichnung / Zeit* (= Zeiterfahrung und ästhetische Wahrnehmung 2), hrsg. von Andreas Gelhard, Ulf Schmidt und Tanja Schultz, Schliengen 2004, S. 152–168; Darla Crispin/Kathleen Snyers (Hrsg.), *Unfolding Time. Studies in Temporality in Twentieth-Century Music* (= Collected Writings of the Orpheus Institute 8), Leuven 2009; Mark Delaere / Klaas Coulembier / Maarten Quanten, „Tempo und Zeit als kompositorisches Problem in serieller und postserieller Musik. Eine theoretische Untersuchung mit analytischen Beispielen von Gottfried Michael Koenig (*Klavierstück II* aus den *Zwei Klavierstücken*, 1957) und Brian Ferneyhough (*Opus Contra Naturam*, 2000)“, in: *Musiktheorie* 27/4 (2012), S. 341–363.

- 3 Vgl. dazu u. a. Christian Utz / Dieter Kleinrath, „Klang und Wahrnehmung bei Varèse, Scelsi und Lachenmann. Zur Wechselwirkung von Tonhöhen- und Klangfarbenstrukturen in der Klangorganisation post-tonaler Musik“, in: *Klangperspektiven*, hrsg. von Lukas Haselböck, Hoffheim 2011, S. 73–102; Christian Utz, „Struktur und Wahrnehmung. *Gestalt, Kontur, Figur und Geste* in Analysen der Musik des 20. Jahrhunderts“, in: *Musik & Ästhetik* 16/4 (2012), S. 53–80 und ders., „Vom adäquaten zum performativen Hören. Diskurse zur musikalischen Wahrnehmung als Präsenzerfahrung im 19. und 20. Jahrhundert und Konsequenzen für die musikalische Analyse“, in: *Acta Musicologica* 86/1 (2014), S. 101–123. Der Ansatz wurde im Rahmen des vom Verfasser geleiteten Forschungsprojektes „Eine kontext-sensitive Theorie post-tonaler Klangorganisation“ (2012–2014) entwickelt, das an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz lokalisiert und vom österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF) finanziert wurde (vgl. <http://ctps0.kug.ac.at>). Derzeit entsteht auf der Basis dieser Forschungen die Monographie *Bewegungen im Klang-Zeit-Raum. Theorien und Geschichte der Musikwahrnehmung im 19. und 20. Jahrhundert als Grundlagen einer Analyse posttonaler Musik*, die 2015 im Verlag Olms, Hildesheim erscheinen wird.
- 4 Gerhard E. Winkler, „Zoom oder: Die Reise ins Innere eines Klages. Zu *Intercomunicazione* von Bernd Alois Zimmermann“, in: *Bernd Alois Zimmermann* (Musik-Konzepte Sonderband), hrsg. von Ulrich Tadday, München 2005, S. 65–82; Oliver Korte: „Eine äußerst komplexe Strukturierung der Klangfarbe“. Kompositorische Strategien in Bernd Alois Zimmermanns *pas de trois*“, in: ebd., S. 51–64.
- 5 Korte, „Eine äußerst komplexe Strukturierung der Klangfarbe“, S. 64.
- 6 Winkler, „Zoom oder: Die Reise ins Innere eines Klages“, S. 68f. und Ralph Paland, „La composition de l’espace chez Bernd Alois Zimmermann“, in: *Regards croisés sur Bernd Alois Zimmermann. Actes du*

Historisch gesehen stellt sich dabei zunächst die Frage, wie es dazu kam, dass Präsenzhören und die Hinwendung zur Gegenwärtigkeit des Klangs in der Musik des 20. Jahrhunderts als „Befreiungsdiskurs“ eine derart zentrale Rolle annehmen konnte. Wie vor allem Arne Stollberg, Frank Hentschel und Bernd Sponheuer gezeigt haben, waren dabei zwei große musikästhetische und -soziologische Diskurse seit dem späten 18. Jahrhundert prägend, die entscheidend dazu beitrugen Klanggegenwart zu „domestizieren“: zum einen der hierarchisierte Gegensatz von Auge und Ohr, die Hierarchie der Sinne, in der das alles überblickende Auge dem stets empfänglichen und manipulierbaren Ohr übergeordnet war<sup>7</sup>, zum anderen allgemein eine im aufsteigenden Bürgertum auch soziologisch stark motivierte Polarisierung zwischen den geistigen und den sinnlichen Dimensionen von Musik<sup>8</sup> – Diskurse, die Klangpräsenz einer „Anschauung“ von Form und Struktur unterordneten.<sup>9</sup> Auch wenn über den Topos des Erhabenen die Dimension des *Augenblicks* bereits in der Weimarer Klassik anlässlich von Gotthold Ephraim Lessings „Laokoon-Paradigma“ Gegenstand intensiver Kontroversen war, die auf die Musik um und nach 1800 nicht ohne Einfluss blieb<sup>10</sup>, so hat im 19. Jahrhundert doch, nicht zuletzt über die einflussreichen Hörmodelle Eduard Hanslicks, Hugo Riemanns und Heinrich Schenkers, eine Domestizierung des Moments durch ein verräumlichtes Formhören stattgefunden, die vielen Vertretern der neuen Musik dann ganz besonders als Gegenmodell gedient hat.<sup>11</sup> Auch wenn die Vertiefung dieser historischen Dimension nicht im Mittelpunkt der folgenden Überlegungen steht, so sollte doch stets mitbedacht werden, dass in den hier diskutierten Werken in vielerlei Hinsicht Erfahrungsqualitäten verhandelt werden, die als Zentrum einer gesellschaftlich vermittelten Musikwahrnehmung eng mit der Grundlegung der musikalischen Moderne insgesamt verwoben sind.

### 1. „Überwindung“ und „Organisation“ von Zeit bei Bernd Alois Zimmermann

„Zeitdehnung“ ist eine von Zimmermann relativ spät, nämlich 1966, entwickelte Spezifizierung seines seit den mittleren 1950er Jahren verfolgten Projekts einer „Überwindung der Zeit“, das auf einen „ästhetisch-metaphysischen Zustand von ‚Zeitlosigkeit‘ in ‚erlebter Gegenwart‘“ zielt.<sup>12</sup> Die durchaus epochentypische Paradoxie dieses Projekts kann aus der häufig zitierten, von Zimmermann erstmals bereits 1955 geprägten Formulierung abgelesen werden, eine „Überwindung der Zeit“ sei nur durch „höchste Organisation der Zeit“ zu

---

*colloque de Strasbourg 2010*, hrsg. von Pierre Michel, Heribert Henrich und Philippe Albèra, Genf 2012, S. 161–179, hier S. 170–177.

7 Vgl. Arne Stollberg, *Ohr und Auge – Klang und Form. Facetten einer musikästhetischen Dichotomie bei Johann Gottfried Herder, Richard Wagner und Franz Schreker* (= BzAfMw 58), Stuttgart 2006.

8 Vgl. Bernd Sponheuer, *Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von „hoher“ und „niederer“ Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 30), Kassel 1987; Frank Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776–1871*, Frankfurt a. M. 2006.

9 Vgl. dazu auch Tobias Janz, *Klangdramaturgie. Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagners „Ring des Nibelungen“*, Würzburg 2006, S. 32–39.

10 Vgl. Federico Celestini, „Joseph Haydn und die Gestaltung des Augenblicks“, in: *Zyklus und Prozess. Joseph Haydn und die Zeit*, hrsg. von Marie Agnes Dittrich, Martin Eybl und Reinhard Kapp, Wien 2012, S. 85–95.

11 Vgl. dazu ausführlich Utz, „Vom adäquaten zum performativen Hören“, S. 115–121.

12 Carl Dahlhaus, „Kugelgestalt der Zeit“. Zu Bernd Alois Zimmermanns Musikphilosophie“ [1978], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 8, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2005, S. 294–299, hier S. 299.

gewinnen: „Die Musik wird wesentlich bestimmt durch die Ordnung des zeitlichen Ablaufes, in dem sie sich *darstellt* und in den sie *hineingestellt* ist. Darin liegt zugleich die tiefste Antinomie beschlossen, denn kraft höchster Organisation der Zeit wird diese selbst überwunden und in eine Ordnung gebracht, die den Anschein des Zeitlosen erhält.“<sup>13</sup> Schon Carl Dahlhaus hob hervor, diese Paradoxie bewahre einen „Rest von Unbegreiflichem“ und betonte die „religiöse Färbung“ der Zeiterfahrung, auf die Zimmermann zielte.<sup>14</sup> Dass Zimmermann zudem davon sprach, diese „Überwindung der Zeit“ sei das „Glück des Komponierens“ und mache die „Gewalt der Musik“ in besonderer Weise deutlich<sup>15</sup>, lässt nicht nur einen emphatischen, im Kern romantischen Kunst- und Musikbegriff durchscheinen, sondern auch biographisch-existentielle sowie gesellschaftspolitische Aspekte, die für Zimmermann mit dem Zeitproblem eng verwoben waren. Zimmermanns Grundgedanke, dass „selbst das Chaos, will es der Künstler darstellen, [...] auf eine künstlerische Strukturformel gebracht werden“<sup>16</sup> müsse, kann als der Versuch verstanden werden, der Desintegration des historischen Prozesses durch integrale Strukturierung etwas Autonomes, Beharrendes entgegenzusetzen und es dadurch zugleich nur umso mehr zum Vorschein zu bringen. Der Topos der „Überwindung“ muss dabei auch im Kontext zu Ansätzen einer deutschen Vergangenheitsbewältigung gesehen werden, zu der Zimmermann nicht zuletzt mit seinem *Requiem für einen jungen Dichter* (1967–69) einen gewichtigen Beitrag leistete.<sup>17</sup> Erkennbar wird bereits hier, dass der Zeitbegriff von Zimmermann stets bewusst mehrdeutig verwendet wird: Zeit wird verstanden im Sinne einer fortdauernden Präsenz historischer Epochen einerseits und im Sinne erlebter Gegenwart beim Rezipieren von Musik andererseits. „Überwunden“ werden muss dabei für Zimmermann freilich streng genommen nicht Zeit als solche, sondern, auf historischer Ebene, die Illusion einer abgeschlossenen, von der Gegenwart isolierten Vergangenheit einerseits und, auf kompositorischer und perzeptueller Ebene, die irreführende Vorstellung einer Gleichsetzung von quantifizierbarer „objektiver“ und erlebter „subjektiver“ Zeit andererseits.

13 Bernd Alois Zimmermann, „Intervall und Zeit“ [Juli 1956], in: *Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk*, hrsg. von Christof Bitter, Mainz 1974, S. 11–14, hier S. 12. Ähnliche Formulierungen ziehen sich durch Zimmermanns Schriften (vgl. *Intervall und Zeit*, S. 16, 79, 81, 103, 113); erstmals erscheint der Topos im Aufsatz „Mozart und das Alibi“ [Dezember 1955], vgl. Anmerkung 19. Siehe dazu auch Jörn Peter Hiekel, *Bernd Alois Zimmermanns Requiem für einen jungen Dichter* (= BzAfMw 36), Stuttgart 1995, S. 300.

14 Dahlhaus, „Kugelgestalt der Zeit“, S. 299.

15 „Für ihn, Zimmermann, bedeute die Idee von der Einheit der Zeit ‚einen wesentlichen Faktor‘ seiner Komposition. Ein Komponist müsse sich vor allen Dingen mit der Zeit auseinandersetzen; denn in einer Komposition würde die Zeit gewissermaßen ‚überwunden‘, sie würde zum Stillstand gebracht. In der Überwindung der Zeit liege für ihn das Glück des Komponierens, die Gewalt der Musik würde auf diese Weise deutlich.“ (Ursula Stürzbecher, *Werkstattgespräche mit Komponisten* [1971], München 1973, S. 180.)

16 Brief an den Graphologen Töpel, 8.8.1968, zit. nach Hiekel, *Bernd Alois Zimmermanns Requiem*, S. 317.

17 Vgl. dazu u. a. ebd., S. 314–325, 397–408 und Jörn Peter Hiekel, „In der Tat ist der Komponist Berichterstatter...“. Die Öffnung gegenüber der Geschichte in Werken Bernd Alois Zimmermanns“, in: *Das aufgesprengte Kontinuum. Über die Geschichtsfähigkeit der Musik* (= Studien zur Wertungsforschung 31), hrsg. von Otto Kolleritsch, Wien 1996, S. 220–241, sowie zusammenfassend in ders., „Bernd Alois Zimmermanns Zeitauffassung“, in: *Bernd Alois Zimmermann* (Musik-Konzepte Sonderband), hrsg. von Ulrich Tadday, München 2005, S. 5–23, hier S. 18f. Vgl. auch Beate Kutschke, *Neue Linke – neue Musik. Kulturtheorien und künstlerische Avantgarde in den 1960er und 70er Jahren*, Köln 2007, S. 53–78.

Die Paradoxie einer Überwindung von Zeit durch deren Organisation sah Zimmermann keinesfalls nur als ein Spezialproblem der neuen Musik an, sie war ihm Inbegriff eines gelungenen musikalischen Kunstwerks schlechthin, wie die Ausdehnung dieses Passus auf Mozarts Musik im Aufsatz „Mozart und das Alibi“ (1955) deutlich macht, der im Kontext einer Re-Kontextualisierung der Avantgarde in den Zusammenhang der klassischen westlichen Tradition seit den mittleren 1950er Jahren zu verstehen ist, wie ihn auch Aufsätze Karlheinz Stockhausens, Hans Werner Henzes und anderer dokumentierten.<sup>18</sup> Mozarts Musik offenbart für Zimmermann eine „Schönheit befreit von Klammer und Konvention des Ästhetischen“<sup>19</sup> und diese Schönheit beruht nicht zuletzt auf einer spezifischen „Zeitlosigkeit“: „Hier ist das akustische Material des gegenständlichen Charakters so vollkommen entkleidet, das Dimensionale so weitestgehend überwunden, daß das Moment der zeitlichen Ausdehnung aufgehoben erscheint und den Anschein des Zeitlosen erhält. Überwindung der Zeit kraft vollkommenster Organisation der Zeit hat hier die tiefste Antinomie der Musik in eine Ordnung gebannt, die kardanisch aufgehängt und zugleich gelöst in einem freien Raum, Musik ganz aus sich selbst und zugleich ganz Ausdruck in sich selbst ist, Schönheit und Tod in der Sekunde der Ewigkeit miteinander verschwivert, befindlich in der windstillen Mitte des Taifuns.“<sup>20</sup>

Dass von Zimmermann gerade Mozarts Musik mit der „Überwindung von Zeit“ assoziiert wird, ist keineswegs selbstverständlich. Denn einflussreiche neuere Darstellungen haben im Gegensatz dazu gerade Mozarts Musik zum Anlass genommen, einen fundamentalen Wechsel von einem zyklischen musikalischen Zeitempfinden hin zu einer zielgerichteten Temporalisierung musikalischer Form am Ende des 18. Jahrhunderts aufzuzeigen.<sup>21</sup> Im Sinn einer Verschränkung von historischer und musikalischer Zeiterfahrung sprach Karol Berger, an Stephen Jay Gould anknüpfend, von „Bach's Cycle“ und „Mozart's Arrow“: Während für Berger Bachs Musik „in der Zeit“ steht, wobei die Zeitdimensionen von „Vorher“ und „Nachher“ keine essentielle Rolle spielen, wird die lineare, vergehende Zeit für ihn zum zentralen Thema von Mozarts Musik, eine Entwicklung, die allerdings bereits in der mittleren Schaffensperiode Beethovens Risse erhält, so dass in der Folge die Zeitgestaltung Beethovens und der „Romantiker“ zwischen der Repräsentation linearer Zeit und ihrer Erodierung in „Zeitlosigkeit“ bzw. – analog zu den Schriften Jean-Jacques Rousseaus – zwischen sozial-humanitärem Engagement und einer Abwendung von der Welt hin- und hergerissen ist.<sup>22</sup> Einen vergleichbaren Akzent hatte bereits Kofi Agawu „schenkerianisch“ geprägte These des „beginning-middle-end paradigm“ in der Musik des klassischen Stils gesetzt<sup>23</sup>, wie sie vor

18 Vgl. Ulrich Dibelius, „Mozarts Geltung bei der Nachkriegsavantgarde“, in: *Mozart in der Musik des 20. Jahrhunderts. Formen ästhetischer und kompositionstechnischer Rezeption* (Schriften zur musikalischen Hermeneutik 2), hrsg. von Wolfgang Gratzer und Siegfried Mauser, Laaber 1992, S. 217–226.

19 Bernd Alois Zimmermann, „Mozart und das Alibi“ [1955], in: *Intervall und Zeit*, S. 15f., hier S. 16.  
20 ebd.

21 Karol Berger, *Bach's Cycle, Mozart's Arrow. An Essay on the Origins of Musical Modernity*, Berkeley und Los Angeles 2007 sowie, zum Teil kritisch an Berger anknüpfend und dessen Ansatz differenzierend, Wolfgang Fuhrmann, „Die Dramatisierung der Zeit. Über die Zusammenhänge zwischen musikalischer und historischer Zeiterfahrung im späten 18. Jahrhundert. Mit einer Studie zum Kopfsatz von Mozarts Symphonie KV 338, in: *Musiktheorie* 28/3 (2013), S. 209–231.

22 Vgl. Berger, *Bach's Cycle, Mozart's Arrow*, S. 17, S. 329–341.

23 V. Kofi Agawu, *Playing With Signs. A Semiotic Interpretation Of Classic Music*, Princeton, NJ 1991, S. 54–79.

allein in William E. Caplins Theorie formaler Funktionen weiterentwickelt wurde.<sup>24</sup> Nach dieser Theorie ist ein wesentlicher Faktor der internen Organisation der Musik des klassischen Stils zwischen ca. 1780 und 1820, dass eine Identifikation von Beginn, Mitte und Ende musikalischer Sinneinheiten auf allen Dimensionen der Form möglich ist und somit während des Hörvorgangs stets eine relativ präzise Lokalisierung des Geschehens innerhalb des Gesamtverlaufs vorgenommen werden kann. Ohne diese Diskussion hier vertiefen zu können, kann man festhalten, dass zumindest die zuletzt genannte Schlussfolgerung zweifellos angreifbar ist und durch empirische Forschungen zur Formwahrnehmung weitgehend widerlegt wird.<sup>25</sup>

Zimmermann jedenfalls sah in der „zeitlosen“ Musik Mozarts in besonderem Maß die „Verklammerung [...] des Disparaten zu einer stimmigen ‚musikalischen Wirklichkeit‘“<sup>26</sup> eingelöst. Deutlich wird in diesem Mozart-Essay, dass das Überwinden der Zeit für Zimmermann nicht nur eine Emanzipation von linearen Verlaufsformen, sondern vor allem auch das Überwinden des „Dimensionalen“ voraussetzte – ein Begriff, der hier wohl als Chiffre für die Parametrisierung der musikalischen Strukturen im Serialismus gelesen werden kann. Der Topos der „Überwindung der Zeit“ ist also bestimmt vom Zweifel an der konstruktivistischen Annäherung an musikalische Form und Zeit bei Zimmermanns Zeitgenossen und gleichzeitig vom Aufgreifen und der Affirmation einer solchen Zeitkonzeption. Die kompositorische Umsetzung der „Überwindung“ einer konventionell gestalteten Klang-Zeit bewegt sich somit im weiteren Spannungsfeld serieller und postserieller Zeitkonzepte, in denen in besonders nachhaltiger Weise etablierte Zeitdramaturgien außer Kraft gesetzt werden sollten.<sup>27</sup>

## 2. Zimmermanns konzeptionelle und kompositorische Methoden zur Erzeugung von Klanggegenwart im Kontext einer „Verräumlichung der Zeit“

Die Forderung John Cages, Klänge nur als „Klänge an sich“ wahrzunehmen, Luigi Nonos mahrender Imperativ „Ascolta!“ oder das Modell einer vom gewohnheitsbestimmten „Zuhören“ „befreiten Wahrnehmung“ bei Helmut Lachenmann bezeichnen wesentliche Schritte eines von konventionellen Vorher-Nachher-Kausalitäten losgelösten Hörideals in der neuen Musik.<sup>28</sup> Auch Giacinto Scelsi verfolgte besonders explizit den Impuls, sich im zeitlichen Medium der Musik der zeitlosen, mystischen, etwa durch Yogaübung erreichbaren Er-

24 William E. Caplin, „What are Formal Functions?“, in: ders. / James Hepokoski / James Webster, *Musical Form, Forms & Formenlehre. Three Methodological Reflections*, hrsg. von Pieter Bergé, Leuven 2009, S. 21–40.

25 Vgl. z. B. Barbara Tillmann/Emmanuel Bigand, „The Relative Importance of Local and Global Structures in Music Perception“, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 62/2 (2004), S. 211–222.

26 Hiekel, *Bernd Alois Zimmermanns Requiem*, S. 301. Auch der Anspruch auf „Wirklichkeit“ könnte, hier in affirmativer Weise, mit Agawus *topic theory* quergelesen werden, basiert diese doch auf der Annahme einer großen Vielzahl an sozialgeschichtlich geprägten „topics“, die im konkreten Werk in einem übergeordneten narrativen Zusammenhang („plot“) aufgehen. Vgl. dazu Agawus Analyse von Mozarts Streichquintett C-Dur KV 515 in *Playing With Signs*, S. 80–99.

27 Vgl. dazu vor allem Borio, „Kompositorische Zeitgestaltung und Erfahrung der Zeit durch Musik“. Siehe unten (2.).

28 Vgl. dazu zusammenfassend u. a. Christian Utz, „Erinnerte Gestalt und gebannter Augenblick. Zur Analyse und Interpretation post-tonaler Musik als Wahrnehmungspraxis – Klangorganisation und Zeiterfahrung bei Morton Feldman, Helmut Lachenmann und Brian Ferneyhough“, in: *Ans Licht gebracht. Zur Interpretation neuer Musik heute* (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und

fahrung des „richtigen Klangs“<sup>29</sup> anzunähern, und er entwickelte dabei vermutlich nahezu zeitgleich zu Zimmermanns Formulierung „Kugelgestalt der Zeit“ die Metapher von der dritten Dimension, der „Tiefe“ eines „kugelförmigen Klangs“.<sup>30</sup>

Die erste Formulierung der viel zitierten Figur „Kugelgestalt der Zeit“ ist wohl in Zimmermanns Aufsatz „Neue Aspekte der Oper“ (1960) zu finden.<sup>31</sup> Zimmermann spricht hier allerdings spezifischer von der „gewissermaßen kugelförmigen Vorstellung der Raum-Zeitgestalt der Oper“.<sup>32</sup> Die Aufsatzsammlung *Intervall und Zeit* verzeichnet den Topos „Kugel(gestalt) der Zeit“ neun Mal, wiederum besonders häufig in Aufsätzen zu Zimmermanns Oper *Die Soldaten* (1957–65). Im Einführungstext zu den *Dialogen* für zwei Klaviere und Orchester (1960) spricht Zimmermann dagegen von der „Kugel des Klangs“<sup>33</sup>, an anderen Stellen – ebenfalls vorwiegend im Zusammenhang mit den *Soldaten* und den *Dialogen*, vom „pluralistischen Klang“<sup>34</sup> bzw. einer „pluralistischen Zeitauffassung“.<sup>35</sup> Deutlich ist also, wie sich Zeit-, Klang- und Raumbegriff in der Kugel-Metapher verschränken. Zentral ist es daneben, vor allem auch im Lichte neuerer theaterwissenschaftlicher Untersuchungen, darauf hinzuweisen, dass der Kugel-Metapher Zimmermanns neben philosophischen auch theaterreformerische bzw. -utopische Raum-Konzepte zugrunde lagen. So wies bereits Klaus

---

Musikerziehung Darmstadt 53), hrsg. von Jörn Peter Hiekel, Mainz: Schott 2013, S. 40–66, hier S. 41–50.

29 „Son juste“. Vgl. dazu Giacinto Scelsi, „Son et musique“ / „Klang und Musik“, in: *Die Magie des Klangs. Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hrsg. von Friederich Jaeger, Köln 2013, S. 596–615, hier S. 601. Scelsi bezieht sich hierbei direkt auf das „Yoga des Klangs“.

30 „[...] le son est sphérique, mais en l'écoutant, il nous semble posséder seulement deux dimensions: hauteur et durée – la troisième, la profondeur, nous savons qu'elle existe, mais, dans un certain sens, elle nous échappe.“ (Scelsi, „Son et musique“ / „Klang und Musik“, S. 596.) Die im Archiv der Fondazione Isabella Scelsi vorgenommene Datierung des angeblich auf der Transkription einer bislang nicht aufgefundenen Tonbandaufnahme basierenden Aufsatzes „Son et musique“ auf das Jahr 1953/54 bzw. der in der französischen Ausgabe von Scelsis Schriften genannte Entstehungszeitraum 1951/52–57 werden von Friedrich Jaeger in Zweifel gezogen, der den Text zu den Altersschriften Scelsis zählt (vgl. ebd., S. 614). Insofern kann eine verlässliche Datierung dieses Topos bei Scelsi derzeit nicht vorgenommen werden. Dennoch kann angenommen werden, dass entsprechende Konzepte Scelsis bereits in den 1950er Jahren entwickelt waren.

Vermutet werden kann daneben, dass Scelsis Klang-Begriff auch von der Vorstellung einer „vierten Dimension“ (siehe unten) ausging und damit an einen seit dem Ende des 19. Jahrhunderts populären ästhetischen Diskurs der Avantgarden anknüpfte (vgl. Gregory N. Reish, *The Transformation of Giacinto Scelsi's Musical Style and Aesthetic, 1929–1959*, Dissertation, Athens 2001, S. 103–105). Die Vorstellung von der „Tiefe“ des Klangs führt Reish spezifischer auf den Einfluss Alexander Skrjabin, Ferruccio Busonis, Dane Rhudyars und Rudolf Steiners zurück, in deren Schriften sich zum Teil mit Scelsis Schriften wortgleiche Formulierungen finden (ebd., S. 97–114; ders., „Una Nota Solo: Giacinto Scelsi and the Genesis of Music on a Single Note“, in: *Journal of Musicological Research* 25 (2006), S. 149–189). Siehe auch Federico Celestini, „Busoni und Scelsi, oder: Von den klingenden Hinterwelten“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 69/3 (2012), S. 218–228.

31 *Kölner Stadt-Anzeiger* Nr. 43 (20./21. Februar 1960), S. 5 (redaktioneller Übertitel „Komponist entdeckt das ideale Libretto“, vgl. Heribert Henrich, *Bernd Alois Zimmermann Werkverzeichnis. Verzeichnis der musikalischen Werke von Bernd Alois Zimmermann und ihrer Quellen*, Mainz und Berlin 2013, S. 79).

32 Zit. nach Klaus Ebbecke, „Sprachfindung“. *Studien zum Spätwerk Bernd Alois Zimmermanns*, Mainz 1986, S. 12. Hervorhebung durch den Verfasser.

33 Zimmermann, *Intervall und Zeit*, S. 101.

34 Ebd., S. 95, 99, 101, 106.

35 Ebd., S. 72, 80, 115.

Ebbeke darauf hin, dass Zimmermann von den Entwürfen eines das Publikum kugelförmig umgebenden Theaters von Jacques Polieri beeinflusst war, die der Komponist vermutlich durch Paul Pörtners Buch *Experiment Theater* (1960) kennengelernt hatte.<sup>36</sup> Zimmermann schreibt 1961 in einem Werkkommentar zu den *Soldaten*: „Die kompositorischen Prinzipien dieses Werkes, welches bereits in der Zeit von 1958 bis 1960 entstanden ist, lauten auf eine kurze Formel zusammengedrängt etwa folgendermassen: Übertragung der kugelförmigen Vorstellung der Raum-Zeit-Gestalt meiner Oper in die flächenhaft-frontale Zuordnung von Bühne und Zuschauerraum; das bedeutet weiter, dass die Bühne im Falle der ‚Soldaten‘ in der Höhe und Tiefe, überwölbend, peripher mit Gruppen von Schlagzeuginstrumenten umfungen wird. Der akustische Halbkreis der Bühne wird durch Lautsprechergruppen im Zuschauerraum zum Kreis geschlossen, in dessen Mittelpunkt nun Bühne und Orchester agieren. Das Instrumentarium wird durch die ständig sich ändernde Raumdisposition zum ständig seinen Ort wechselnden Partner des Sängers auf der Bühne.“<sup>37</sup> Regine Elzenheimer hat in einem jüngeren Beitrag ein breites Panorama vergleichbarer Ansätze eines „Totaltheaters“ skizziert, das Zimmermanns Konzeption in einen Kontext mit Raumkonzeptionen bei Walter Gropius, Erwin Piscator, Wsewolod Emiljewitsch Meyerhold und Antonin Artaud stellt.<sup>38</sup>

Die bislang umfassendste philosophiegeschichtliche Herleitung von Zimmermanns Zeitkonzeption hat Laurent Feneyrou in einem umfangreichen Beitrag geleistet.<sup>39</sup> Als umstritten muss dabei das Verhältnis der Kugel-Metapher zu Zimmermanns „Pluralismus“-Konzept angesehen werden. Einerseits kann die Kugel-Vorstellung als Konsequenz aus dem „Pluralismus“-Konzept verstanden werden, das spätestens 1957 entwickelt war<sup>40</sup> bzw. können Zimmermanns pluralistische Verfahren als Konsequenz aus der Vorstellung einer kugelgestaltigen Zeit angesehen werden.<sup>41</sup> Andererseits wurde wiederholt auf einen grundlegenden Widerspruch zwischen den beiden Grundkonzepten hingewiesen, so etwa von Jörn Peter Hiekel: „[...] dieses antike Symbol der Vollkommenheit [die Kugel] vermag leicht auf suggestivem Wege jene Unstimmigkeiten auszublenden, die das Zusammenspiel der auf unterschiedliche Zeitschichten gelegten einzelnen Komponenten prägt. [...] die Metapher der

36 Vgl. Klaus Ebbeke, „Zur Entstehungsgeschichte der ‚Soldaten‘“ [1990], in: *Zeitschichtung. Gesammelte Aufsätze zum Werk Bernd Alois Zimmermanns*, Mainz 1998, S. 63–78, hier S. 65.

37 Westdeutscher Rundfunk, 24.8.1961, zit. nach Henrich, *Bernd Alois Zimmermann Werkverzeichnis*, S. 82; vgl. auch die vergleichbare Formulierung im Aufsatz „Zukunft der Oper“ [1965], Zimmermann, *Intervall und Zeit*, S. 45; hierbei kann auch von einem Einfluss Stockhausens ausgegangen werden, der 1958/59 im Aufsatz „Musik im Raum“ einen „kugelförmigen Raum, der rundum mit Lautsprechern versehen ist“ gefordert hatte – und diesen dann ja 1970 im deutschen Pavillon zur Weltausstellung in Osaka realisieren konnte; Karlheinz Stockhausen, „Musik im Raum“, in: *Texte zur Musik*, Bd. 1: *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*, hrsg. von Dieter Schnebel, Köln 1963, S. 152–175, hier S. 153.

38 Regine Elzenheimer, „Theater als internationaler Freistaat des Geistes“. Bernd Alois Zimmermanns Utopie eines ‚totalen Theaters‘“, Vortrag beim Zimmermann-Symposium der Biennale *cresc.*, Frankfurt, Hessischer Rundfunk, 22.11.2013.

39 Laurent Feneyrou, „Zimmermann et la philosophie du temps. Variations sur un article“, in: *Regards croisés sur Bernd Alois Zimmermann. Actes du colloque de Strasbourg 2010*, hrsg. von Pierre Michel, Heribert Henrich und Philippe Albèra, Genf 2012, S. 191–251.

40 Vgl. Ebbeke, „*Sprachfindung*“, S. 132f.

41 Vgl. Zimmermanns Aufsatz „Vom Handwerk des Komponisten“ [1968]: „Aus dieser Vorstellung von der Kugelgestalt der Zeit habe ich meine, von mir in Anlehnung an den philosophischen Terminus so genannte pluralistische Kompositionstechnik entwickelt, die der Vielschichtigkeit unserer musikalischen Wirklichkeit Rechnung trägt.“ (*Intervall und Zeit*, S. 35)

Kugel [...] wird [in Zimmermanns *Requiem*] nicht zum Zeichen eines ‚himmlischen Jerusalems‘, sondern dafür, wie sehr – epocheübergreifend – prekäre Momente der Wirklichkeit miteinander in Beziehung stehen.“<sup>42</sup>

Solche Klang-Zeit-Modelle sind zwar in vieler Hinsicht auf die ästhetischen Debatten des 19. Jahrhunderts zurückzuführen, erreichen aber in der Folge der gesellschaftlichen Brüche im 20. Jahrhundert deutlich eine neue Radikalität und Qualität. Sie sind insbesondere auch im Kontext einer Einforderung ungeteilter Aufmerksamkeit bei der Kunstrezeption zu verstehen, selbst oder gerade dort, wo sie das Kunstsystem und seine Rezeptionsmechanismen, wie etwa bei Cage oder auch bei Pierre Schaeffer, grundsätzlich in Frage stellen, und entpuppen sich so als Werkzeuge einer „Aufmerksamkeitsschulung“, wie sie Jonathan Crary als prominente Reaktion auf eine vermeintlich zunehmende Zerstreuung der Wahrnehmungsaktivität im Alltag als prägende kulturhistorische Tendenz seit dem späten 19. Jahrhunderts herausgestellt hat.<sup>43</sup> Wie sehr in der Dauerhaftigkeit solcher Figuren auch über den vermeintlichen Bankrott der Kunstreligion nach 1945 hinaus noch theologische Motive wirksam waren, hat zuletzt Martin Kaltenecker an Pierre Schaeffers Hörmodell gezeigt: Das „objet sonore“ werde für Schaeffer zum „Gegenstand einer quasi *religiösen Aufmerksamkeit*. Es ist der Rest, das Supplement, das nur für eine mystische Haptik greifbar ist, und es wird als *unendlich* vorgestellt. Schaeffer geht so weit, das Aufnehmen des Klangs mit der Aufnahme der Eucharistie zu vergleichen.“<sup>44</sup>

Die theologischen (und damit dem Konzept der Kunstreligion im weitesten Sinn verpflichteten) Konnotationen von Zimmermanns Zeitkonzeption sind vielfach erörtert worden.<sup>45</sup> Sie zielen im Sinn Augustinus' auf die „Aufhebung relativer Zeiterfahrung in einem von Gottes Präsenz durchdrungenen Bewußtsein“.<sup>46</sup> Im daraus hervorgehenden Zeitdehnungsprinzip (siehe unten) kommt ganz besonders ein – teils religiös geprägter – ritueller Charakter in der Musik Zimmermanns zum Vorschein, der bisweilen an Olivier Messiaens noch weit deutlicher theologisch fundiertes Konzept der „Zeitlosigkeit“ gemahnt. Wenn Gérard Grisey Messiaens Zeit- und Rhythmuskonzepten eine „Missachtung der Wahrnehmung“<sup>47</sup> vorwarf, so spielte er damit nicht zuletzt auf die wahrnehmungspsychologische Problematik einer verräumlichten Aufhebung von Zeit an, wie sie Messiaen in besonders nachhaltiger Weise inszenierte.

Die räumliche Kugelmetaphorik Zimmermanns verweist also sowohl auf die theologische „Zeitlosigkeit“ im Sinne von „Ewigkeit“ als auch auf die Vorstellung einer Verräumlichung von Zeit wie sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts hervortrat, als die künstlerischen Avantgarden, teilweise beeinflusst von den revolutionären Entdeckungen der Physik, insbesondere in Einsteins Relativitätstheorien, eine „Vierte Dimension“, ein „Raum-Zeit-Kontinuum“

42 Hiekel, „In der Tat ist der Komponist Berichterstatter...“, S. 235f.

43 Vgl. Jonathan Crary, *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*, Frankfurt a. M. 2002, S. 21–69 und passim.

44 Martin Kaltenecker, „Pierre Schaeffers Theologie des Hörens“, in: *Musik & Ästhetik* 18/3 (2014), S. 5–21, hier S. 18.

45 Vgl. u. a. Feneyrou, „Zimmermann et la philosophie du temps“, S. 194–197, Dahlhaus, „Kugelgestalt der Zeit“, S. 299, Ebbecke, *Zeitschichtung*, S. 130 sowie Siegfried Mauser, „Die erkenntnistheoretischen Grundlagen der Zimmermann'schen Zeitphilosophie“, in: *Zeitphilosophie und Klanggestalt. Untersuchungen zum Werk Bernd Alois Zimmermanns*, hrsg. von Hermann Beyer und Siegfried Mauser, Mainz 1986, S. 9–19, hier S. 10–12, 18.

46 Ebd., S. 18.

47 Gérard Grisey, *Tempus ex machina. Reflexionen über die musikalische Zeit*, in: *Neuland. Ansätze zur Musik der Gegenwart* 3 (1982–83), S. 190–202, hier S. 191.

bzw. den „nicht-euklidischen Raum“ als Modelle künstlerischer Poiesis heranzogen.<sup>48</sup> Die „Verräumlichung der Zeit“ in der Musik erschien dabei nicht zuletzt als ein komplementäres Motiv zur „Verzeitlichung des Raums“ in der Malerei, wie sie etwa bei Paul Cézanne, Robert Delaunay oder Paul Klee angestrebt wurde. Während Klee bereits 1905 in einer Tagebuchnotiz Malerei wie Musik als „zeitlich“ bezeichnet und in seiner in den 1920er Jahren entwickelten Kunsttheorie dann u. a. in Bezug auf Delaunay einen zeitlich-dynamischen Raumbegriff entwirft<sup>49</sup>, beschreibt Cray anhand eines Briefs Cézannes aus dem Jahr 1906 eindringlich die durch solche „Verzeitlichung des Raums“ bedingte „Verschiebung“ des Gegenwarts-Begriffs: „Die Zeitlichkeit ist hier [...] eine skalar unbestimmte Zeit – die Gegenwart nicht als ein Augenblick, der aus der Zeit extrahiert ist, sondern als einer, der sich auf die Zeit hin öffnet – eine atemporale Gegenwart des Infinitivs, in der die ‚Intensität‘, die sich chromatisch vor dem Maler entfaltet, als unwiderruflich darstellungsextern erfahren wird, als eine Belebung, die uneinholbar ist.“<sup>50</sup>

Wenn hier also Spuren von zeitlicher Bewegung und Kontemplation in die Räumlichkeit eines Gemäldes hineingeholt wurden und so die „sedimentierte Zeit“<sup>51</sup> des Bildes hervorkehren, so implizierte das Prinzip der Verräumlichung von Zeit in der Musik umgekehrt häufig die Vorstellung, dass Zeit gleichsam als „Parameter“ raumartig organisiert und „Zeitschichten“ architektonisch gegeneinander und nacheinander kompositorisch „gesetzt“ werden könnten. Diese historisch auf die Mensuralpolyphonie des 14. Jahrhunderts rückführbare und somit in ihren wahrnehmungspsychologischen Konsequenzen häufig kaum hinterfragte Voraussetzung eines vor allem mit dem Serialismus herausgebildeten Zeitkonzepts lässt sich auch in Igor Strawinskis Idee einer „chrono-ametrischen“ Musik finden, die wiederum von Pierre Souvtchinskys Gegenüberstellung von psychologischer und ontologischer Zeit ausging.<sup>52</sup> Eine solche Ablösung unterschiedlicher Zeitschichten „von einer

48 Vgl. dazu u. a. Helga de la Motte-Haber, *Musik und Bildende Kunst. Von der Tonmalerei zur Klangskulptur*, Laaber 1990, S. 22–43 und Helga de la Motte-Haber, „Zeitschichten. Berlioz – Debussy – Strawinsky – Messiaen“, in: *Zeit in der Musik. Musik in der Zeit. 3. Kongress für Musiktheorie, 10.–12. Mai 1996*, hrsg. von Diether de la Motte, Frankfurt a. M. 1997, S. 35–47.

49 1905 notiert Paul Klee: „Immer mehr drängen sich mir Parallelen zwischen Musik u. bildender Kunst auf. Doch will keine Analyse gelingen. Sicher sind beide Künste zeitlich, das liesse sich leicht nachweisen.“ (Paul Klee, *Tagebücher 1898–1918*, hrsg. von Felix Klee, Köln 1957, Nr. 640). Vgl. dazu vor allem Christian Geelhaar, „Paul Klee“, in: *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Karin v. Maur, München 1985 [1994], S. 422–429 sowie Hajo Düchting, *Paul Klee. Malerei und Musik*, München 2001; siehe auch Jörg Zimmermann, „Wechselbeziehungen zwischen den Künsten: Bemerkungen zur Musikalisierung der Malerei im Kontext einer Ästhetik der Moderne“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 154/6 (1993), S. 4–10. Allgemein hat die Kunstgeschichte in jüngerer Zeit Aspekte von Temporalität, Bewegung und Raum verstärkt thematisiert, vgl. z. B. Thomas Kisser (Hrsg.), *Bild und Zeit. Temporalität in Kunst und Kunsttheorie seit 1800*, München 2011. Zur möglicherweise nicht nur akzidentiellen Klee-Rezeption Zimmermanns existiert meines Wissens noch keine fundierte Studie. Vgl. dazu Ebbecke, *Sprachfindung*, S. 110.

50 Cray, *Aufmerksamkeit*, S. 279. Cézanne schreibt im betreffenden Brief: „Hier, am Ufer des Flusses, sind die Motive sehr vielgestaltig, derselbe Gegenstand, unter einem anderen Blickwinkel gesehen, bietet einen Studiengegenstand von äußerstem Interesse und derart verschieden, daß ich glaube, ich könnte mich während einiger Monate damit beschäftigen, ohne den Platz zu wechseln [...]“. (Paul Cézanne, Brief an seinen Sohn Paul, September 1906, in: *Briefe*, Zürich und Leipzig o. J., S. 337, zit. nach ebd., S. 278.)

51 Theodor W. Adorno: „Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei“ [1965], in: *Musikalische Schriften III* (Gesammelte Schriften 16), Frankfurt a. M. 1978, S. 628–642, hier S. 632.

52 Borio, „Kompositorische Zeitgestaltung und Erfahrung der Zeit durch Musik“, S. 317f.

linearen Ereigniskette“ und ihre quasi-räumliche Anordnung als „Konstellation“ beschreibt eine Zeitkonzeption, die Theodor W. Adorno in der *Philosophie der neuen Musik* vor allem bei Debussy und Strawinski scharf kritisierte.<sup>53</sup> Die umstrittene Strawinski-Kritik Adornos insgesamt kristallisiert sich im Zeitbegriff<sup>54</sup>: Adorno diagnostizierte zwar eine „Dissoziation“ von Zeit, das „Absterben subjektiver Zeit“ als eine dem Schaffen sowohl Schönbergs als auch Strawinskis gemeinsame Tendenz<sup>55</sup>, zugleich etablierte er aber einen Gegensatz zwischen einem „in sich dissoziierten und verdinglichten Prozess, der [...] auf eine sich in Tönen entäußernde subjektive Innerlichkeit zurückbezogen bleibt“ bei Schönberg und einer „nur noch äußerlichen ‚Zurücknahme der Zeit in den Raum‘“ bei Strawinski.<sup>56</sup>

Die scharfe Kritik an solcher „Pseudomorphose an Malerei“, die Adorno auf Richard Wagner zurückführte und einseitig der Linie Debussy-Ravel-Strawinski zuordnete, hat seither häufig Anlass zu Widerspruch gegeben, insbesondere aufgrund ihrer Tendenz zur Verabsolutierung und Normierung eines dynamischen Formbegriffs.<sup>57</sup> Adorno selbst hat mit den nicht leicht fassbaren, jedoch gut ausbaubaren Begriffen der „intensiven“ und der „extensiven“ Zeit in seinen Beethoven-Fragmenten eine Differenzierung seiner Position vorgenommen.<sup>58</sup> Jenseits eines Parteienstreits und kulturessenzialistischen Vorurteilen gegenüber der „französischen Musik“ aber deckt Adornos grundsätzliches Festhalten an der *Irrevisibilität* von Zeit, wie sie durch Musik vermittelt wird, eine Paradoxie auf, die im Zentrum der folgenden Überlegungen stehen soll: Wie ist eine Dehnung des Begriffs von Präsenz oder Gegenwart vom impuls- oder schockhaften Erfahren eines komprimierten *Moments* hin zu einem fortlaufend sich transformierenden *Raum* oder einem *Feld* der Vergegenwärtigung, wie Zimmermann es vor allem in den Zeitphilosophien Bergsons und Husserls angelegt fand, kompositorisch realisierbar? Wird der Zeit dergestalt verräumlichende Komponist nicht zwangsläufig, wie Adorno sagt, „zum Anwalt von Rationalisierung im Sinn erinnerungsloser

53 Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik* [1949] (= Gesammelte Schriften 12), Frankfurt a. M. 1975, S. 171, 175.

54 „Strawinsky ist nicht nur der Künstler, den Adorno vom Zeitbegriff her versteht, sondern fast sieht es so aus, als verstehe Adorno den Zeitbegriff von Strawinsky her.“ (Gustav Falke, „Neoklassizismus als andere Moderne: Strawinsky und Ravel“, in: *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm, Stuttgart 2011, S. 139–145, hier S. 140)

55 „Bei beiden droht die Musik im Raum zu erstarren. Bei beiden wird alles musikalisch Einzelne vom Ganzen prädeterniniert, und es gibt keine echte Wechselwirkung von Ganzem und Teil mehr. Die verfügbare Disposition übers Ganze vertreibt die Spontaneität der Momente.“ (Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 71)

56 Richard Klein, „Die Frage nach der musikalischen Zeit“, in: *Adorno-Handbuch*, S. 59–74, hier S. 70, vgl. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 173. Laut Klein werde nach Adornos Darstellung in Strawinskis Musik der physikalische Körper zum Klingen gebracht „ohne Rückbezug auf vermittelnde Selbstpräsenz“ (ebd.).

57 Richard Klein stellt dar, dass Adorno spätestens in seinen Berg-Interpretationen „die Begriffe der intensiven und der extensiven Zeit, von Entwicklung und grundloser Präsenz, *faktisch* so nahe aneinander[rückt], dass seine Rede von der ‚Pseudomorphose an den Raum‘ so hinfällig wird, wie sie es immer schon war. Aus eigener Kraft sägt der Autor den Ast ab, auf dem er sitzt, ohne offenbar so recht zu spüren, dass er fällt.“ (Klein, „Die Frage nach der musikalischen Zeit“, S. 73)

58 Theodor W. Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik, Fragmente und Text*, hrsg. von Rolf Tiedemann (= Nachgelassene Schriften, Abt. I, Bd. 1), Frankfurt a. M. 2004, S. 135–146 und passim. Vgl. dazu auch zusammenfassend Klein, „Die Frage nach der musikalischen Zeit“, S. 66–69 und ausführlicher Nikolaus Urbanek, *Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik. Adornos „Philosophie der Musik“ und die Beethoven-Fragmente*, Bielefeld 2010, S. 164–216.

Meß- und Zählbarkeit“<sup>59</sup>, wirft er sich nicht „zum arbor temporis auf und veranlaßt die Hörer, ihre Erlebniszeit zu vergessen und der verräumlichten sich auszuliefern“<sup>60</sup>?

Der seriellen Zeitkonzeption könnte dies insofern vorgeworfen werden, als sie durch die Serialisierung und damit im wesentlichen *Quantifizierung* von Tempo, Dauern und Zeitstrecken („Einsatzabständen“) eine gleichsam „atemporale Situation“ erzeugt, aus der, wie Ulrich Mosch ausführlich dargestellt hat, keine konventionellen Formen, Beziehung oder Zusammenhang mehr hervorgehen, die durch Substanzgemeinschaft oder formale Funktionen (Wiederholung/Wiederkehr, Kontrast etc.) gestützt werden.<sup>61</sup> Probleme, die das Publikum aus diesen Gründen mit dem Hören serieller Werke hatte, waren spätestens am Ende der 1950er Jahre unübersehbar. Sie bildeten den expliziten Ausgangspunkt von Stockhausens Idee der „Momentform“, die freilich die (a)temporale Aporie der seriellen Formen nicht aufgab, sondern gewissermaßen konzeptionell verabsolutierte und damit am Modell autoritativ gesetzter „Zeitquanten“ festhielt.<sup>62</sup>

Auch Zimmermanns Zeitkonzeptionen, die ja in enger Nähe und widersprüchlicher Gegenläufigkeit zu Stockhausens Gedanken zur Zeit entstanden, sind stark von dem Grundprinzip bestimmt, metrisch-rhythmische Verläufe im Sinne von „Zeitschichten“ nach- und vor allem übereinander „setzen“ oder „legen“ zu können.<sup>63</sup> Dabei erhalten die für Zimmermanns „pluralistisches“ Konzept wesentlichen musikalischen Zitate zunehmend die Funktion einer „Verdeutlichung“ des „Proportionsgefüges von verschiedenen Zeitschichten“.<sup>64</sup> Erfahrung von Zeit im Sinn einer während des Hörens erlebten Konstellation von Klangobjekten und -prozessen ist bei Zimmermann also insofern an die historische Zeitschicht zitierter Werkfragmente gebunden, als diese zum einen bestimmte Proportionen besonders klar hörbar „markieren“, zum anderen die Zitate selbst zu einer „erlebniszeitlichen Verschiebung“<sup>65</sup> führen, also von einem unmittelbar verfolgbaren linearen Verlauf gleichsam ablenken.

Nach den bereits seit den *Perspektiven* für zwei Klaviere (1955/56) verfolgten Techniken symmetrischer und schichtenartiger Zeitorganisation und der in der Folge in den *Soldaten* (1957–65) nach dem Modell von Stockhausens *Gruppen* (1956/57) entwickelten proportionalen Temposchichtungen, ist es vor allem das seit 1966 im Zentrum stehende Prinzip der

59 Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 177.

60 Ebd.

61 Ulrich Mosch, *Musikalisches Hören serieller Musik. Untersuchungen am Beispiel von Pierre Boulez' „Le Marteau sans maître“*, Saarbrücken 2004, S. 80–88 und passim. Moschs Modell der „integrierenden Wahrnehmung“ serieller Werke geht jedoch davon aus, dass beim Hören auch stark Divergierendes und Heterogenes nach dem Modell der Collage aufeinander bezogen wird.

62 Karlheinz Stockhausen, „Momentform: Neue Beziehungen zwischen Aufführungsdauer, Werkdauer und Moment“ [1960], in: *Texte zur Musik*, Bd. 1: *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*, hrsg. von Dieter Schnebel, Köln 1963, S. 189–210. Vgl. dazu genauer Utz, „Vom adäquaten zum performativen Hören“, S. 119f.

63 Dahlhaus („Kugelgestalt der Zeit“, S. 296f.) hat diesen Aspekt besonders herausgehoben.

64 Zimmermann, „Vom Handwerk des Komponisten“ [1968], S. 35.

65 Ebd.

„Zeitdehnung“<sup>66</sup>, mit dem sich Zimmermann von Stockhausens Konzept emanzipierte.<sup>67</sup> Es findet in allen Werken ab der elektronischen Musik *Tratto* (1966/67) Anwendung (wenn auch nur sehr eingeschränkt im letzten Werk, der *Ekklesiastischen Aktion*, 1970<sup>68</sup>) und Zimmermann erachtete dieses Verfahren als einen besonders bedeutsamen musikhistorischen Beitrag seines Komponierens – eine Selbsteinschätzung, die keineswegs von allen Exegeten geteilt wird.<sup>69</sup>

Orientiert an den Philosophemen der „innerlichen/eigentlichen Zeit“<sup>70</sup> (Henri Bergson) und des „inneren Erlebnisbewußtseins“<sup>71</sup> (Edmund Husserl) sowie an dem von Stockhausen 1955 in die Diskussion eingeführten Begriff der „Erlebniszeit“<sup>72</sup>, leitet Zimmermann das Konzept der Zeitdehnung direkt aus den Aporien der Zeitorganisation in der seriellen Musik ab.<sup>73</sup> Zimmermann versucht damit insbesondere seinen spezifischen von Augustinus ausgehenden und durch Bergsons und Husserls Zeitkonzepte differenzierten Begriff von

66 Zimmermann selbst verwendete in seinen Schriften die Begriffe „Zeitstreckung“ (*Intervall und Zeit*, „Gedanken über elektronische Musik. Einführung zu ‚Tratto‘“ [1967], S. 58) bzw. „Dehnung des Zeitablaufs wie auch des Zeitbegriffs“ (ebd., 115, Werkkommentar zu *Intercomunicazione* [1967]) und spricht nur einmal, nämlich im Einführungstext zu *Photoptosis* [1968] explizit von „Zeitdehnung“ (ebd.). Heribert Henrich weist im *Zimmermann Werkverzeichnis* anlässlich der Skizzen zu *Tratto* darauf hin, dass „der Begriff ‚Zeitdehnung‘ seinen ganz konkreten Ursprung in der Art und Weise hatte, in der Zimmermann aus dem Schlußteil (ab 11'40") durch die Vervielfachung der Zeitproportionen den Hauptteil (bis 11'40") gewann“ (Henrich, *Bernd Alois Zimmermann Werkverzeichnis*, S. 739). Eine – gewiss grundsätzlich notwendige – Diskussion darüber, ob der Begriff angemessen ist, soll hier zunächst ausgeklammert werden. Grundlegende analytische Darstellungen des Konzepts anhand von Zimmermanns Spätwerk bieten u. a. 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, Hiekel, *Bernd Alois Zimmermanns Requiem*, S. 236–249, 300–325 sowie Christian Utz, „Überwindung der Zeit als musikalische Utopie. Metamorphosen in Bernd Alois Zimmermanns Orchesterskizzen *Stille und Umkehr*“, in: *Musiktheorie* 8/2 (1993), S. 131–147.

67 Vgl. zu dieser Interpretation Oliver Korte, *Die Ekklesiastische Aktion von Bernd Alois Zimmermann. Untersuchungen zu einer Poetik des Scheiterns*, Sinzig 2003, S. 151f. In anderen Studien wird dagegen die nachhaltige Prägung der Ideen Zimmermanns durch Stockhausen akzentuiert (vgl. Hiekel, *Bernd Alois Zimmermanns Requiem*, S. 236).

68 Vgl. Korte, *Die Ekklesiastische Aktion von Bernd Alois Zimmermann*, S. 85f. Korte hebt hier hervor, dass die *Ekklesiastische Aktion* im Gegensatz zu den anderen Spätwerken Zimmermanns „eine klare Entwicklungsrichtung, sowohl in dramaturgischer als auch in struktureller Hinsicht“ bezeichne: „Es vollzieht sich ein unumkehrbarer Prozess der *Dekomposition*. Die Zeit selbst entfaltet eine zerstörerische Kraft.“

69 Vgl. dazu Hiekel, „Bernd Alois Zimmermanns Zeitauffassung“, S. 10.

70 Zimmermann, „Intervall und Zeit“, S. 12. Vgl. Feneyrou, „Zimmermann et la philosophie du temps“, S. 201–212.

71 Zimmermann, „Intervall und Zeit“, S. 13. Vgl. Feneyrou, „Zimmermann et la philosophie du temps“, S. 216–225.

72 Vgl. Karlheinz Stockhausen: „Struktur und Erlebniszeit“ [1955], in: *Texte zur Musik*, Bd. 1: *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*, hrsg. von Dieter Schnebel, Köln 1963, S. 86–98.

73 „Die Frage der zeitlichen Organisation des musikalischen Kunstwerks hatte in der seriellen Phase der Neuen Musik eine, an der Vielschichtigkeit der zeitlichen Abläufe gemessene, geradezu einseitige Interpretation gefunden. Dieser nach meiner Überzeugung lediglich partiellen Entsprechung mit dem Zeitganzen habe ich seit mehreren Jahren meine pluralistische Zeitauffassung entgegengestellt. Eines der eigentümlichsten Phänomene, zu denen mich die Weiterführung dieser Kompositionstechnik gebracht hat, ist die Dehnung des Zeitablaufes, wie überhaupt des Zeitbegriffs. Diese Dehnung stellt ein neues Moment in der Musik unserer Zeit dar: die Gegenwart als Präsenz der Zeit erhält dadurch eine

Gegenwart zu konkretisieren: Gegenwart wird verstanden als „ständige Gegenwart“<sup>74</sup>, in die Zukunft und Vergangenheit fortgesetzt mit einfließen, sie ist für Zimmermann also nicht die magische Beschwörung eines isolierten „erfüllten Augenblicks“, sondern eine *Situation*, in der das Gefühl für ein (lineares) Vergehen von Zeit suspendiert wird. In der musikalischen Konkretion habe dies, laut Zimmermann, die Konsequenz, dass die Musik tendenziell „kürzer“ erscheine als ihr quantitatives Maß.<sup>75</sup> Hierbei wird eine Abgrenzung von Weberns Verfahren vorgenommen, in denen ein einziger konzentrierter Moment einen derartig hohen Informationsgehalt besitzt, dass er für die Wahrnehmung nur in gleichsam gedehnter Form gänzlich fassbar wird, somit also „länger“ erscheint als sein quantitatives Maß.<sup>76</sup>

Wie wird das Modell der „Zeitdehnung“ nun kompositorisch realisiert? Zimmermanns kompositorische Lösungen können im engeren Sinn auf fünf Prinzipien konzentriert werden, wobei, wie vor allem Jörn Peter Hiekel ausführlich dargestellt hat<sup>77</sup>, das Modell Zimmermanns Spätwerk auf nahezu allen Ebenen durchdringt:

1. Basis des Modells ist das ostinate Gegeneinandersetzen bzw. Übereinanderschichten von zwei oder mehr ständig wiederkehrenden, sich meist fortwährend subtil verändernden, in der Regel durch Pausen deutlich voneinander getrennten Klangereignissen in bestimmten, meist am Tritonus orientierten Proportionen (7:5, 11:8 etc.).
2. Darunter/dazu werden ostinate Liegetöne, -intervalle oder -klänge gesetzt, die meist ebenfalls unterschiedliche Zeitstrecken und -proportionen zueinander bilden bzw. an die Klangereignisse (1) gekoppelt sind.
3. In vielen Fällen sind diese ostinaten Schichten in „beide Richtungen zugleich“ komponiert, d. h. eine „Zeit-Grundgestalt“ und ein „Zeit-Krebs“ laufen simultan ab; damit soll die Gerichtetheit des Prozesses insgesamt unterlaufen werden; diese Technik ist in

besondere Artikulation.“ (Zimmermann, „Über die neuerliche Bedeutung des Cellos in der neuen Musik“, [1968], in: *Intervall und Zeit*, S. 73–82, hier S. 80).

74 Zimmermann, „Intervall und Zeit“, S. 12. Zimmermann beschrieb Gegenwart auch als jene „hauchdünne Schicht“, die „Vergangenheit und Zukunft miteinander verbindet“ (Kommentar zu *Presence* in Programmheft der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik des Kranichsteiner Musikinstituts, 29.8.–10.9.1961, o. S. zit. nach Clemens Kühn, *Die Orchesterwerke B. A. Zimmermanns. Ein Beitrag zur Musikgeschichte nach 1945*, Hamburg 1978, S. 114).

75 Zimmermann, „Über die neuerliche Bedeutung des Cellos in der neuen Musik“, S. 80.

76 Zimmermanns Zeitdehnung will dem entgegenwirken: „[...] mir scheint in der Anwendung einer übermäßigen Dehnung die Gelegenheit zu bestehen, diese nun sehr periphär gewordenen Ereignisse wieder zu kontrahieren; d. h. für den Hörer wird durch die Exposition solcher extrem gedehnter Zeitschichten die Notwendigkeit gegeben, diese zu kontrahieren. Diese Notwendigkeit tritt fast automatisch auf als hörpsychologisches Phänomen. Der Hörer wird sich dessen gar nicht bewußt, und es ist sehr interessant festzustellen, wie nachher die effektiven Zeitabstände bzw. die Zeitquantitäten beschrieben werden. Ich möchte sagen, daß Stücke von Webern, die an effektiver Zeitdauer vielleicht fünf Minuten lang sind, viel globaler erlebt werden als umgekehrt Stücke, deren musikalischer Zeitablauf sehr gedehnt ist; sie erscheinen relativ kürzer“ (ebd.). Zimmermann variiert diese Passage in einem Brief an Siegfried Palm vom 22.3.1967: „Durch die extreme Dehnung soll, so paradox es klingen mag, der fatale molekulare Abgrund, den Webern durch seine Kürze im Musikalischen aufgerissen hat, wieder überbrückt werden, und das kann nur dadurch geschehen, indem die konstituierenden Ereignisse von den äußersten Punkten wieder in den Mittelpunkt gezogen werden. Der Hörer wird dadurch gezwungen, das vorzunehmen, was Webern ihm abgenommen hat, die musikalischen Ereignisse unerbitlich streng miteinander zu verbinden. Deshalb: Intercomunicazione! Webern spaltet gewissermaßen den Atomkern, ich versuche das Gespaltene in einen großen übergreifenden, gewissermaßen interplanetarischen Zusammenhang zu stellen.“ (Zit. nach Ebbecke, *Zeitschichtung*, S. 183)

77 Hiekel, *Bernad Alois Zimmermanns Requiem*, S. 236–249, 300–325.

- besonderem Maß dem Konzept einer „Verräumlichung“ von Zeit geschuldet und knüpft unmittelbar an spiegelsymmetrische Konstellationen in Weberns Spätwerk an.
4. Zugleich gibt es eine Tendenz zur kompositorischen „Inszenierung“ jener Momente, in denen die unterschiedlichen Verlaufsprozesse in einem Punkt zusammenfallen, womit die „schicksalshafte“, „unentrinnbare“ Dynamik des Geschehens verdeutlicht werden soll.<sup>78</sup>
  5. Rupturen, Risse im Verlauf der so stark „geschlossen“ konzipierten Strukturen werden metaphorisch semantisiert zu Zeichen einer kritischen, teils pessimistischen Stimme, durch die „Überwindung der Zeit“ als gescheiterte Utopie erfahrbar wird; dies gilt insbesondere für das *Requiem für einen jungen Dichter* (1967–69), das Orchesterwerk *Photop-tosis* (1968, vgl. 3.), die Orchesterskizzen *Stille und Umkehr* (1970) und zum Teil auch für *Intercomunicazione* (1967) für Violoncello und Klavier.

Die Arbeit mit ostinat wiederkehrenden Klangereignissen verbindet Zimmermanns Werke dieser Phase mit minimalistischen und repetitiven Tendenzen wie sie zeitgleich von den Minimalisten in den USA entwickelt wurden. Die dabei angestrebten kontemplativen Wirkungen und psychoakustischen Täuschungseffekte, die in anderer Weise auch bei György Ligeti oder Morton Feldman auftreten, lassen sich – bei aller Differenz der primären stilistisch-klanglichen Artikulationsformen – durchaus mit Zimmermanns Arbeiten in Zusammenhang bringen. Dies gilt insbesondere für die beiden Werke *Tratto* und *Stille und Umkehr*, die fast gänzlich auf „vektorale“ Entwicklungsprozesse und klangliche Expansion verzichten und damit das Zeitdehnungsprinzip vielleicht am konsequentesten umsetzen bzw. es im „engsten“ Sinn als Kontemplation eines kontinuierlichen Klangzustandes auffassen, der in *Tratto* durch zwei alternierende Klangkomplexe, in *Stille und Umkehr* durch die Entfaltung eines einzigen Tons, Zimmermanns „Lebenston“ *d*, verwirklicht wird.<sup>79</sup> In *Tratto* (1966/67) bzw. *Tratto II* (1969)<sup>80</sup> wird durch die klangliche Homogenität (Sinustöne) von zwei in

78 Die Figur der „Unentrinnbarkeit“ ist zweifellos ein zentraler Topos in Zimmermanns Ästhetik, der insbesondere im Kontext der *Soldaten* entwickelt wurde: „nicht das Zeitstück, das Klassendrama, nicht der soziale Aspekt, nicht auch die Kritik an dem ‚Soldatenstand‘ (zeitlos vorgestern wie übermorgen) bildeten für mich den unmittelbaren Beziehungspunkt, sondern der Umstand, wie alle Personen der 1774–1775 von Lenz geschriebenen ‚Soldaten‘ unentrinnbar in eine Zwangssituation geraten, unschuldig mehr als schuldig, die zu Vergewaltigung, Mord und Selbstmord und letzten Endes in die Vernichtung des Bestehenden führt.“ (Zimmermann, „Zukunft der Oper“, in: *Intervall und Zeit*, S. 38–46, hier S. 41.) Vgl. dazu ausführlich Hiekel, *Bernd Alois Zimmermanns Requiem*, S. 300–325 und passim.

79 In mehreren Werktiteln dieser Phase ist das eingangs thematisierte Paradoxon einer Überwindung von Zeit durch rigorose Organisation, einer „Ausdehnung der Gegenwart“ bereits angelegt: So versteht Zimmermann „Tratto“ im Doppelsinn von „Strecke“ und „Stelle“ (Zimmermann, „Gedanken über elektronische Musik“, S. 58). Das Wort „Umkehr“ in *Stille und Umkehr* wiederum ist wohl nicht ausschließlich im spirituellen oder gar autobiographischen Sinn (als „Abkehr“ von der Welt o. ä.) zu sehen, sondern auch „technisch“ als Hinweis auf die auch hier häufig in beide Zeitrichtungen zugleich verlaufenden Prozesse, durch die eine Gerichtetheit von Zeit ad absurdum geführt werden soll.

80 *Tratto (I)* (15'00“) wurde von Juli bis Februar 1967 im elektronischen Studio der Hochschule für Musik Köln realisiert; *Tratto II* (1969) ist eine Variante (neue Abmischung) desselben Materials von kürzerer Dauer (12'20“), eingerichtet für eine Klangprojektion bei der Weltausstellung in Osaka 1970. In *Tratto II* wird der Schlussklang direkt an den Hauptteil (bis 11'40“) geschnitten, der für die Konzeption von *Tratto (I)* zentrale Abschnitt von 11'40“–14'20“ entfällt ganz (vgl. Henrich, *Bernd Alois Zimmermann Werkverzeichnis*, S. 742). Das Projekt ist mit den Plänen Zimmermanns zu einer zweiten Oper *Medea* verbunden, in der elektronische Klänge eine wichtige Rolle spielen sollten. In „Gedanken

unterschiedlichen Zeitdimensionen alternierenden Grundklängen vor einem sich transformativ entfaltenden Hintergrund und die dynamisch weitgehend ausgeglichene Gestaltung das Verlieren an eine „Art von Zeitlosigkeit“<sup>81</sup> besonders eindringlich provoziert (dies gilt stärker für *Tratto II*, während *Tratto I* in einem deutlichen Crescendo terminiert). Zugrunde liegt dabei die nicht-temperierte Umkehrung der Zwölftonreihe 12 aus den *Soldaten* (Szene III/5), in der sechs Tritoni unsystematisch alternierend mit anderen Intervallen auftreten (Abb. 1a).<sup>82</sup> Wie in den *Soldaten* folgt Zimmermann dabei in den Grundzügen der Methode aus Stockhausens *Gruppen*, die Zeitproportionen aus den Intervallproportionen der Reihe abzuleiten. Alle Klanggemische in *Tratto* bestehen aus Sinustönen und sind aus zwei zwölftönigen Grundklängen A und B (Abb. 1b) abgeleitet, wobei B die Krebsumkehrung von A darstellt. Von diesen beiden Grundklängen stellte Zimmermann über „Schwebungen“ gemäß den Intervallproportionen der Reihe Varianten her, die das Klangmaterial von *Tratto* bilden.<sup>83</sup>



Abbildung 1a: *Tratto*, zugrunde liegende Zwölftonreihe mit Intervallproportionen.



Abbildung 1b: *Tratto*, Grundklänge A und B mit Intervallstruktur in Halbtönen (laut Skizzen und Werkkommentar); Abweichungen von der gleichstufig temperierten Zwölftonskala sind unter den Notenzeilen in Centwerten angegeben.

über elektronische Musik“ sowie im Einführungstext (*Intervall und Zeit*, S. 113f.) referiert Zimmermann ausführlich den Kompositionsprozess des Werkes. Analysen bieten Karl-Josef Müller, „Erleben und Messen. Zu Bernd Alois Zimmermanns Anschauung der Zeit in seinen letzten Werken“, in: *Musik und Bildung* 9/10 (1977), S. 550–554, hier S. 552, Brockmann, „Das Prinzip der Zeitdehnung“, S. 20–31 und vor allem – auf Grundlage der Skizzen – Hiekel, *Bernd Alois Zimmermanns Requiem*, S. 238–246 sowie – erstmals auf Basis der vierkanaligen Fassung – Ralph Paland, „La composition de l’espace chez Bernd Alois Zimmermann“, S. 170–177. Eine Aufstellung aller relevanten Skizzen und Dokumente findet sich bei Henrich, *Bernd Alois Zimmermann Werkverzeichnis*, S. 727–742 sowie Farbtafel 16. Ich bedanke mich bei Norbert Wiener, Universität Würzburg, für die Übersendung einer digitalen Kopie der vierspurigen Fassung von *Tratto II*, die der kurzen Analyseskizze hier zugrunde liegt.

81 Müller, „Erleben und Messen“, S. 225.

82 Henrich, *Bernd Alois Zimmermann Werkverzeichnis*, S. 739; vgl. Brockmann, „Das Prinzip der Zeitdehnung“, S. 20–24, Aloyse Michaely, „Toccat – Ciacona – Notturmo. Zu Bernd Alois Zimmermanns Oper *Die Soldaten*“, in: *Musiktheater im 20. Jahrhundert* (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 10), hrsg. von Constantin Floros, Hans Joachim Marx und Peter Petersen, Laaber 1988, S. 127–204, hier S. 133f., Oliver Korte, „Zu Bernd Alois Zimmermanns später Reihentechnik“, in: *Musiktheorie* 15/1 (2000), S. 19–39, hier S. 33f.

83 Vgl. dazu die Briefe und Skizzen Zimmermanns in Henrich, *Bernd Alois Zimmermann Werkverzeichnis*, S. 728–734.

Wie in den *Gruppen* werden die Proportionen offenbar auf verschiedenen Dimensionen des Werks angewandt, abgeleitet aus der „Dehnung“ eines als Modell dienenden Abschnitts, der in der Endfassung an den Schluss des Werkes gestellt wurde (ab 11'40") und in *Tratto II* dann ganz wegfiel.<sup>84</sup> In der Eröffnungsphase von *Tratto II* sind die Proportionen der Reihe etwa in den Spuren 1 und 2<sup>85</sup> klar zu erkennen (Abb. 1c). Hier alternieren Klänge in sehr tiefer Lage (Spur 1, Material  $\alpha_1$ ) und unterer Mittellage (Spur 2, Material  $\alpha_2$ ) im Verhältnis 8:11, wobei aufgrund der tiefen Frequenzen die Einsatzwechsel kaum hörend lokalisierbar sind; markant ist dagegen das in Spur 4 bei 0:46 einsetzende Wechselspiel von zwei Klängen in hoher Lage (Material  $\beta$ ) im Verhältnis 15:16 (Abb. 1d). Hier kann äußerst anschaulich nachvollzogen werden, wie die Varianten der beiden Grundklänge zunächst stark ineinander verwoben sind, dann zur Mitte der Passage hin deutlich als sukzessive Ereignisse wahrnehmbar werden, um dann wieder stärker zu verschmelzen.

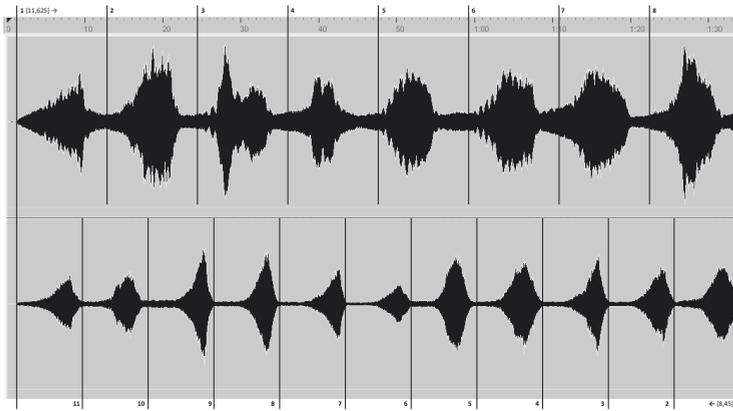


Abbildung 1c: *Tratto II*, Spuren 1+2, 0:00–1:34. Alternierende Klangereignisse im Verhältnis 8:11 (Spur 1: Klang-Stille; Spur 2: Klang-Stille rückläufig).

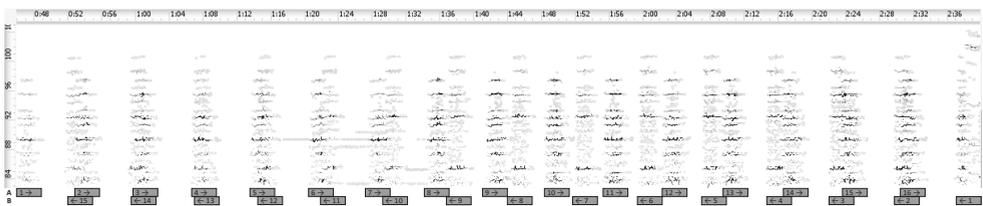


Abbildung 1d: *Tratto II*, Spur 4: 0:46–2:40: Alternierende Klangereignisse im Verhältnis 15:16 (Klang A: Klang-Stille, 16 mal; Klang B: Klang-Stille rückläufig, 15 mal); Spektラルdarstellung und Diagramm.

84 Henrich, *Bernd Alois Zimmermann Werkverzeichnis*, S. 739, 742. Vgl. Anmerkung 80.

85 Die räumliche Anordnung der vier Spuren sollte gemäß Zimmermanns Angaben mit dem Ausgangspunkt „vorne links“ erfolgen, so dass man vermutlich von der Aufteilung I = vorne links, II = vorne rechts, III = hinten links, IV = hinten rechts ausgehen kann (vgl. Zimmermann, „Gedanken über elektronische Musik“, S. 60 sowie Paland, „La composition de l’espace chez Bernd Alois Zimmermann“, S. 171).

In *Tratto* wird also die Gleichzeitigkeit von „gerichteter Zeit“ (deutlich im „unerbittlichen“ Ablaufen einer einmal in Gang gesetzten Prozessualität von alternierenden Klanggebilden) und „Gegenwärtigkeit“ (deutlich in der sich stets wandelnden, also nicht schematisch voraushörbaren und dennoch homogen bleibenden Klangumgebung) inszeniert. Damit wird greifbarer, inwiefern „Zeitdehnung“ zur „Überwindung der Zeit“ beitragen soll – nämlich indem sie die Dualität von Prozess und Präsenz unterläuft bzw. aufhebt. Hörbar wird freilich in den Werken des späten Zimmermann auch, dass diese reduzierte, kontemplative Form der Zeitdehnung einem kritisch-pessimistischen Grundmoment verpflichtet bleibt, das sich in der Brüchigkeit innerhalb der vermeintlichen strukturellen Geschlossenheit offenbart. Ist schon in *Tratto* die klangliche Entwicklung immer wieder von Akzenten unterbrochen, die aus Umschaltknacksen gewonnen wurden und von Hiekel als Anspielung auf militärische Gewalt gedeutet wurden<sup>86</sup>, und wird die klangfarbliche Desintegration zwischen den „unvereinbaren“ Instrumenten Cello und Klavier (übernommen aus dem Prinzip der Isolierung der drei Instrumente des Klaviertrios in *Présence*, 1961) zur Grundkonzeption in *Intercomunicazione*<sup>87</sup>, so ist in *Stille und Umkehr* die klangfarbliche Entwicklung einem konsequenten „Prozeß der Entmaterialisierung“ unterworfen, die den Ton *d* immer mehr in geräuschhafte und untemperierte Bereiche überführt.<sup>88</sup> Die damit einhergehenden zunehmenden Unschärfen in Tonhöhenorganisation und „Zeitstrecken-Überlagerung“ bringen die akribisch geordneten Zeitschichten hier also in eine „prekäre Situation“, die schließlich in ein „erzwungen“ wirkendes Verstummen mündet. Dabei arbeitet Zimmermann gezielt mit einer metaphorischen Symbolik der Schichten: Das Zeitraster des „Blues-Rhythmus“ – der „unbedingt“ von einem Jazzler gespielt werden muss – durchzieht als Symbol der chronometrischen Zeit, der aber stets eine Unschärfe inhärent ist, das gesamte Werk; er gerät in seiner Monotonie zunehmend in Konflikt mit der sonstigen Prozessualität. Impulse des Ensembles dagegen stehen für den vergeblichen Versuch, durch Zeitfixierung das Gegenwärtige, den Moment zu erfassen, er scheitert früh und mündet in ein gestaltloses Übereinander anonymisierter „Zeitstrecken“: Das Scheitern der Utopie einer „Überwindung der Zeit“ ist hier auskomponiert.

### 3. Zum Problem einer musikanalytischen Auseinandersetzung mit Zeiterfahrung: Komponierte Gegenwart bei Zimmermann, Scelsi, Ligeti, Feldman und Lachenmann

Die folgenden kurzen Analyse-Skizzen sollen nun der Frage nachgehen, mit welchen unterschiedlichen kompositionstechnischen Methoden Komponisten der neuen Musik versuchten, „Klanggegenwart“ zu provozieren, und mit welchen Formen der kognitiven Organisation von Klang und Zeit die Wahrnehmung eines „performativen“ Hörers darauf reagieren könnte. Das Modell des performativen Hörens versucht dabei explizit, unterschiedliche Wege der auralen Erfahrung gelten zu lassen und sich von dem autorzentrischen Diskurs der neuen Musik zu distanzieren. Dabei gehe ich generell von einem Modell musikalischer

86 Hiekel, *Bernd Alois Zimmermanns Requiem*, S. 245.

87 Die Verbindung mit *Presence* stellt Zimmermann in einem Brief an Siegfried Palm vom 22.3.1967 her (zitiert in Wulf Konold, *Bernd Alois Zimmermann. Der Komponist und sein Werk*, Köln 1986, S. 215). Vgl. auch Zimmermanns Werkkommentar: „Das Werk untersucht in besonderer Weise die Kommunikationsbedingungen zweier an sich ‚unvereinbarer‘ Partner, wie sie Cello und Klavier meiner Auffassung nach sind.“ (Zimmermann, Werkkommentar zu *Intercomunicazione*, in: *Intervall und Zeit*, S. 115.)

88 Utz, „Überwindung der Zeit als musikalische Utopie“, S. 136.

scher Syntax aus, das auf Grundreflexen und Archetypen des Alltagshörens basiert, etwa der Verkettung bzw. dem In-Beziehung-Setzen von ähnlichen oder auch kontrastierenden Klangqualitäten sowie der grundlegenden Bedeutung von salienten Ereignissen (*cues*) und Verknüpfungen ähnlicher Lagen und Klangqualitäten im Tonraum (*streams*) für die musikalische Wahrnehmung.<sup>89</sup>

Ein besonderer Schwerpunkt soll in den Analyseskizzen auf Strategien der Verräumlichung liegen und zwar sowohl von kompositorischer als auch von perzeptueller Seite. Ein gewisses, elementares Maß an Verräumlichung, an „Morphologisierung“ des Zeitlich-Flüchtigen ist Grundlage jeglicher auditiver Wahrnehmung. Elementare Verräumlichungsstrategien treten etwa in Form von Gestalt- oder Konturbildungen auf, die sukzessive Ereignisse als Ganzes und ihre Wechselbeziehung zueinander zu fassen suchen und wurden von der frühen Gestalttheorie (in Wechselwirkung u. a. auch mit den von Zimmermann aufgegriffenen Philosophien Bergsons und Husserls) detailliert beschrieben. Einer solchen „Morphologisierung“ der Klang-Zeit, die vor allem während des Echtzeithörens stattfindet, liegen elementare kognitive Prozesse (Bottom-Up-Prozesse) zugrunde, die von der Musikpsychologie eingehend erforscht wurden.<sup>90</sup> Die so geformten Grundgestalten werden auf einer übergeordneten zeitlich-formalen Ebene, aber auch entscheidend durch die Hörbiographie, die lebenslange Erfahrung im Hören von Musik und Alltagsklängen, also durch ein sich fortgesetzt differenzierendes „Extra-Opus-Wissen“<sup>91</sup> gestützt (Top-Down-Prozesse), das vor allem dabei hilft, u. a. durch eine „Metaphorisierung“ des Klanggeschehens, die morphologischen Segmente zueinander in Beziehung zu setzen.

### 3.1. Bernd Alois Zimmermann, *Photoptosis für Orchester* (1968/69)

Zu Zimmermanns spätem Orchesterwerk *Photoptosis* (1968) liegen bereits mehrere detaillierte Analysen vor.<sup>92</sup> In unserem Zusammenhang interessant ist die besondere Bedeutung, die der Aspekt der Verräumlichung im Zusammenhang mit dem Zeitdehnungsprinzip hier hat. Ein klares Indiz für die gewachsene Bedeutung der räumlichen Metaphorik ist Zimmermanns Hinweis auf den Einfluss durch die von Yves Klein gestalteten Wandflächen im Foyer des Musiktheaters im Revier Gelsenkirchen (Eröffnung 15.12.1959), wo *Photoptosis* am 14.2.1969 uraufgeführt wurde. Zimmermann beschrieb detailliert die Affinität seiner

89 Vgl. dazu im Detail Christian Utz, „Entwürfe zu einer Theorie musikalischer Syntax. Morphosyntaktische Beziehungen zwischen Alltagswahrnehmung und dem Hören tonaler und posttonaler Musik“, in: *Musik-Sprachen. Beiträge zur Sprachnähe und Sprachferne von Musik im Dialog mit Albrecht Wellmer* (= musik.theorien der gegenwart 5), hrsg. von Christian Utz, Dieter Kleinrath und Clemens Gadenstätter, Saarbrücken 2013, S. 61–101.

90 Vgl. dazu u. a. Diana Deutsch, „Grouping Mechanisms in Music“, in: *The Psychology of Music*, hrsg. von Diana Deutsch, San Diego 21999, S. 299–348, sowie Albert S. Bregman, *Auditory Scene Analysis. The Perceptual Organization of Sound*, Cambridge, Mass. 1990.

91 Vgl. dazu u. a. Eugene Narmour, „Hierarchical Expectation and Musical Style“, in: *The Psychology of Music*, hrsg. von Diana Deutsch, San Diego 21999, S. 441–472, hier S. 443–445.

92 Karl-Josef Müller, „Bernd Alois Zimmermann: ‚Photoptosis, Prelude für großes Orchester‘“, in: *Perspektiven Neuer Musik. Materialien und didaktische Informationen*, hrsg. von Dieter Zimmerschied, Mainz 1974, S. 309–329; Clemens Kühn, „Bernd Alois Zimmermann: Photoptosis. Ein Blick auf das Zitat in der Kunst der Gegenwart“, in: *Musik und Bildung* 6/2 (1974), S. 109–115; Brockmann, „Das Prinzip der Zeitdehnung“, S. 37–64; Hans Bäßler, *Zeiterfahrung. Perspektiven einer lebensweltorientierten Musikpädagogik*, Mainz 1996, S. 107–182. Vgl. auch Hiekel, *Bernd Alois Zimmermanns Requiem*, S. 312–314.

„monochromen Klangfarbenflächen“ in *Tratto* und *Intercomunicazione* zu Kleins Arbeiten.<sup>93</sup> Von einiger Bedeutung für die musikalische Gestaltung mag zudem sein, dass Kleins Schwammreliefs im Gelsenkirchener Foyer (1957/59)<sup>94</sup> keineswegs glatte, sondern topologisch zerfurchte, reliefartige monochrome Flächen entwerfen. Auch der Titel „Lichteinfall“ verweist auf Räumliches. Jörn Peter Hiekel versteht den Titel als „Metapher für die vom Hörer erwartete Rezeptionshaltung“<sup>95</sup>: Gemeint damit sind einerseits „die Notwendigkeit, die Zeitschichten aufeinander zu beziehen“ und die „Farbveränderungen nachzuvollziehen“, aber auch die dadurch fortgesetzt neu „beleuchteten“ Schattierungen und Konstellationen zu begreifen, insbesondere auch im zentralen Collage-Teil.<sup>96</sup>

Der erste Teil terminiert nach 360 Takten (= 360 Sekunden<sup>97</sup>, also nach sechs Minuten) „spektakulär“ in einem Collage-Teil, wobei das harmonisch gespannte, doppeldominantische zweite Auftreten der „Schreckensfanfare“ aus Beethovens Neunter Sinfonie (4. Satz, T. 17–24) zugleich schlüssigen Ziel- und Höhepunkt wie extreme Desintegration darstellt.<sup>98</sup> Die dreistufige Gliederung der ersten 360 Takte im Verhältnis 8:3:4 (192:72:96 Takte) erfährt zuvor insofern eine „Dramatisierung“ als eine deutliche Verdichtung der überlagerten Zeitstrecken stattfindet (Abb. 2a), die dynamisch zudem eklatant durch ein fortgesetztes Crescendo hin zum *fortissimo* des dritten Abschnitts markiert ist.

Steht diese deutlich „vektoriale“ Tendenz nun im Widerspruch zum Prinzip der „Zeitdehnung“? In eine solche Richtung wies bereits die Kritik Clemens Kühns: „Fraglich ist jedoch, ob Zimmermanns Bestreben, Zeit im Sinne ‚ständiger Gegenwart‘ aufzuheben, kompositionstechnisch tatsächlich realisierbar ist; denn ‚Musik ist, als Zeitkunst, durch ihr pures Medium an die Form der Sukzession gebunden und damit irreversibel wie die Zeit‘ (Adorno). Der Versuch, diese Grundbedingung von Musik zu unterlaufen, wird weder dem Hörer noch dem Analytiker nachvollziehbar sein. Musik wird vom Hörer als zeitlich gerichteter Vorgang wahrgenommen; zumal bei ‚Photoptosis‘ – mit der gezielten Entwicklung vom *pp*-Beginn bis zur abschließenden Klangentfesselung – wird der Hörer das Übereinander musikalischer Schichten nicht als Gegenläufigkeit erkennen können.

93 Zimmermann, „Photoptosis“ [Werkkommentar, 1968], in: *Intervall und Zeit*, S. 115f., hier S. 115.

94 Vgl. dazu u. a. Michael Hesse / Michael Bockemühl, *Das Gelsenkirchener Musiktheater und die Blauen Reliefs von Yves Klein*, Ostfildern 1995. Abbildungen finden sich etwa auf [http://www.baukunst-nrw.de/bilder/full/255\\_183557.jpg](http://www.baukunst-nrw.de/bilder/full/255_183557.jpg) (8.8.2014).

95 Hiekel, *Bernd Alois Zimmermanns Requiem*, S. 313.

96 Ebd.

97 Die Partitur von *Photoptosis* ist durchgehend in einem Zeitraster von 1/4-Takten mit dem Tempo Viertel = MM 60 gesetzt.

98 Vgl. auch Christian Utz, „Bernd Alois Zimmermann und Charles Ives“, in: *Bernd Alois Zimmermann* (Musik-Konzept Sonderband), hrsg. von Ulrich Tadday, München 2005, S. 121–141, hier S. 134. Der Überraschungseffekt wird auch durch die bestehende Analogie des Motivs mit den Tuttischlägen in den Takten 193 und 265 des ersten Abschnitts kaum gemildert (vgl. Brockmann, „Das Prinzip der Zeitdehnung“, S. 46). Zur Symbolik des Zitats im Rahmen des *Requiem*s vgl. Hiekel, *Bernd Alois Zimmermanns Requiem*, S. 398, 401f. Bemerkenswert ist, dass am Beginn des „Dona nobis pacem“ im *Requiem* das erste Auftreten der Fanfare, d. h. des Beginns des Beethoven-Finales, zitiert ist, während in *Photoptosis* das harmonisch stärker gespannte, doppeldominantische zweite Auftreten (Beethoven, T. 17–24) eingesetzt wird, was auf die unterschiedliche formale Funktion des Zitats in beiden Werken hinweist.

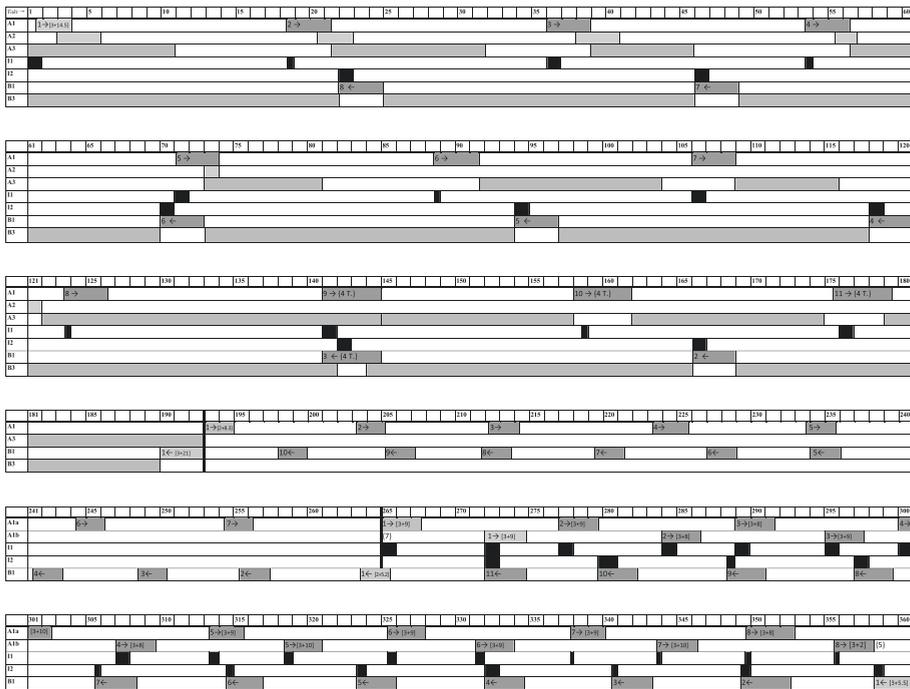


Abbildung 2a: *Photopsis*, T. 1–360: Anordnung der Klangschichten (erster Teil: 11:8, zweiter Teil: 10:7, dritter Teil: 11:8, 8er-Schicht kanonisch). A: figurierte Klangtexturen, I: Impulsklänge, B: liegende Klangflächen.

Der Eindruck aber von strenger zeitlicher Ordnung, von großräumiger Weite und scheinbarer Unendlichkeit ist unbestreitbar [...]“<sup>99</sup>

Die Furchen und Risse in der strukturell hochgradig „organisierten“ Zeit, von denen bereits die Rede war, treten gerade in der Schlusspassage dieses Eröffnungsabschnittes unmissverständlich hervor. Ihre Semantisierung als Topoi von (militärischer oder ziviler) Gewalt (fanfarenartige Blechbläserensätze; scharfe Schlagzeugakzente) oder allgemeiner als Eindruck von Konflikthaftigkeit ist unüberhörbar. Trotz dieser Neigung zum Theatralischen erreicht die über die gesamte Dauer der Passage gleichmäßig beibehaltene Gespanntheit eine Zuständlichkeit, die solche Bruchhaftigkeit als „Situation“ und nicht als narrativen oder dramatischen Verlauf sinnfällig macht. Auch hier also unternimmt Zimmermann die anhand von *Tratto* herausgearbeitete Aufhebung des Gegensatzes von Prozess und Präsenz. Die spektrale Darstellung<sup>100</sup> der Schlusspassage (Abb. 2b) zeigt beides: die Kontinuität des

99 Kühn, *Die Orchesterwerke B. A. Zimmermanns*, S. 115f. (Zitat im Zitat: Adorno, „Strawinsky. Ein dialektisches Bild“, in: *Quasi una fantasia* (= Musikalische Schriften II) (GS 16), Frankfurt a. M. 1978, S. 382–409, hier S. 386). Auch Christian Martin Schmidt erachtete Zimmermanns Versuch, Zeit zu „überwinden“ als „mehr als fragwürdig“ (Christian Martin Schmidt, Begleittext zur Schallplatte *Die neue Musik und ihre neuesten Entwicklungen*, Opus Musicum 116–18, Köln 1977, vgl. auch ders., *Brennpunkte der Neuen Musik. Historisch-Systematisches zu wesentlichen Aspekten*, Köln 1977, S. 103ff.).

100 Diese und die folgenden Spektralanalysen wurden mit der von meinem Mitarbeiter Dieter Kleinrath entwickelten Software CTPSO erstellt. Die Software CTPSO ist eine Weiterentwicklung von Klein-

Klangbildes, die entscheidend zur rituellen Wirkung der Musik beiträgt, aber auch die heftigen Akzente, die das Kontinuum immer wieder scharf unterbrechen. Die Metaphorisierung der Zeitebenen wird so – gerade auch im Bezug auf Kleins Schwammreliefs – erneut markant deutlich: Während die Akzente die „Gewalt“ einer Domestizierung von Zeit durch regelmäßige „Zeitquanten“ abbilden, widersetzt sich das Klangkontinuum dieser Messbarkeit im Bemühen „ständige Gegenwart“ zu erzeugen.

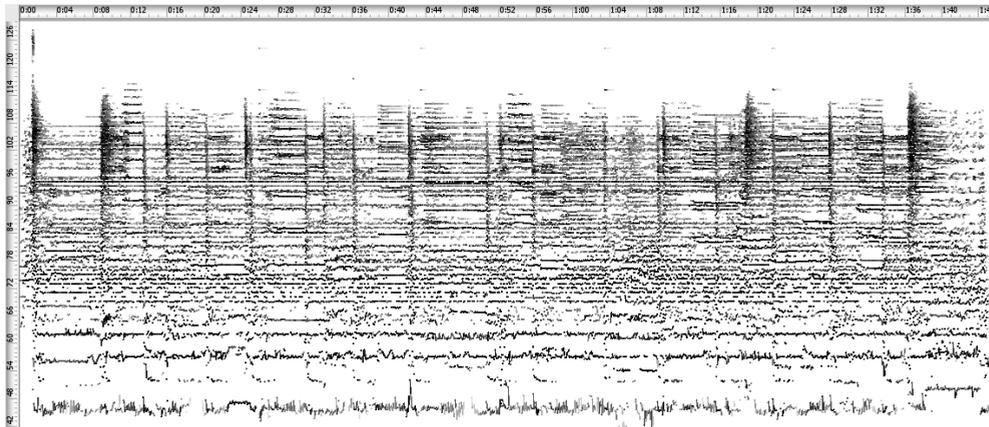


Abbildung 2b: *Photoptosis*, T. 265–367, Spektralanalyse (Deutsches Symphonieorchester Berlin, Bernhard Kontarsky [1995], col legno WWE 1CD 20002 1997)

### 3.2. Giacinto Scelsi, *I Presagi* (1958), 3. Satz

Der 3. Satz von Giacinto Scelsis *I Presagi* (1958) für neun Blechblasinstrumente und zwei Schlagzeuger ist palindromisch gebaut<sup>101</sup> und somit mit Zimmermanns großformalen „Doppel-Spiegel“-Dehnungen im weitesten Sinne verwandt, zumal auch hier explizit auf Klanggegenwart gezielt wird (vgl. 2.). Allerdings wird das kontemplative Grundmodell vor allem am Schluss des Satzes durch einen deutlich gerichteten Prozess überlagert: Er mündet in ein ungebremstes, ekstatisches Crescendo, das plötzlich abbricht – hierin mit der Dramaturgie von *Photoptosis* vergleichbar. Die Gesamtform des Satzes kann „dramatisch“ aufgefasst werden: Die Zentraltonbereiche wechseln von A zu einem gespannteren B (T. 22) und wieder zurück zur „Auflösung“ ins A (T. 71). In Hinblick auf Dynamik, Klangdichte und Aktionstempo könnte man daneben

---

raths Software MUSE, die im Rahmen früherer Publikationen zur Anwendung kam. Zu den technischen Details und Voraussetzungen der auf Sone-Werten basierenden Spektraldarstellungen vgl. Utz / Kleinrath, „Klang und Wahrnehmung bei Varèse, Scelsi und Lachenmann“, S. 84f. Ich danke Dieter Kleinrath für die Unterstützung bei der Herstellung der hier vorgestellten Spektraldarstellungen.

101 Vgl. Christian Utz, „Scelsi hören. Morphosyntaktische Zusammenhänge zwischen Echtzeitwahrnehmung und Formimagination der Musik Giacinto Scelsis“, in: *Klang und Quelle. Ästhetische Dimension und kompositorischer Prozess bei Giacinto Scelsi* (Musik und Kultur 2), hrsg. von Federico Celestini und Elfriede Reissig, Wien 2014, S. 143–175, hier S. 161–163, S. 171 sowie Charles L. Taylor, *The Large Ensemble Works of Giacinto Scelsi and the Influence of Western and Non-Western Traditions: An Analysis of I Presagi*, DMA Dissertation, University of Cincinnati, College-Conservatory of Music 2005, S. 145–160.

auch eine freie Abfolge von energetischen Wellen auffassen, die an Intensität zunehmen (mit einer kurzen Atempause im Symmetriezentrum) und im Schluss kulminieren.

Diesen dynamischen Vorgängen wirkt eine anti-hierarchische Tendenz entgegen und so könnte der Satz auch, im Sinne von Scelsis Modell des kugelförmigen Klangs, als ein einziger fortgesetzt aufgerauter Klang ohne klare Einschnitte verstanden werden. In besonderem Maß wird eine solche Wahrnehmung in Passagen wie den Takten 51–70 plausibel: Die hohe Aktionsdichte, eine Verdeckung der Tonhöhen durch Luft- und Nebengeräusche sowie die fortgesetzte Überlagerung unregelmäßiger rhythmischer Bildungen (Abb. 3b) tragen zu einem „flachen“, anti-hierarchischen Gesamteindruck bei (Abb. 3a). Einzelne Ereignisse sind hier schwer isolierbar – ein Resultat nicht zuletzt der kongenialen Verschriftlichung von Giacinto Scelsis Geräuschimprovisation durch Co-Komponisten Vieri Tosatti. Ein solcher Hörzugang würde also die Aufmerksamkeit implizit auf die „chimärische Anordnung“<sup>102</sup> der Klangtransformationen lenken: Die Musik ist bestimmt durch hybride Klangfarben, deren Zusammensetzung nicht ohne weiteres beim Hören identifiziert werden kann und entscheidend zu einer raum-zeitlichen „Desorientierung“ beiträgt, die in besonderem Maß Gegenwärtigkeit entstehen lassen kann.

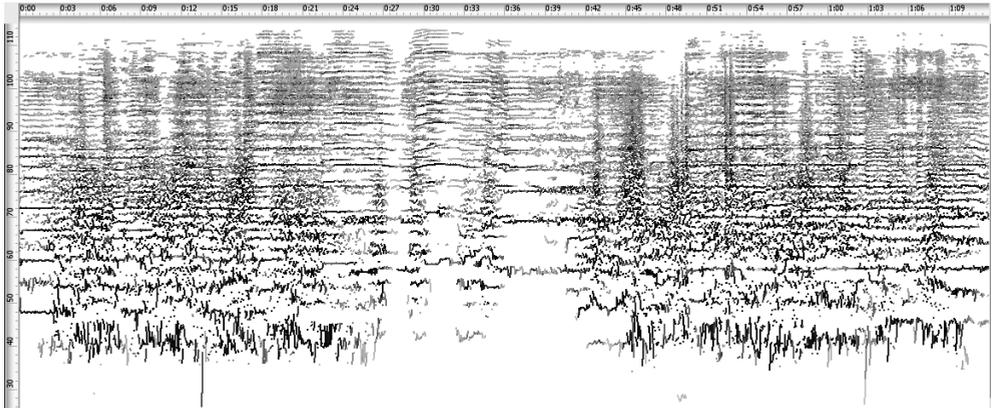


Abbildung 3a: Giacinto Scelsi, *I Presagi*, 3. Satz, T. 51–70, Spektralanalyse (Klangforum Wien, Hans Zender [1995], Kairos 0012032KAI, 1999)

102 „We use the word chimera metaphorically to refer to an image derived as a composition of other images. An example of an auditory chimera would be a heard sentence that was created by the accidental composition of the voices of two persons who just happened to be speaking at the same time. Natural hearing tries to avoid chimeric percepts, but music often tries to create them. It may want the listener to accept the simultaneous roll of the drum, clash of the cymbal, and brief pulse of noise from the woodwinds as a single coherent event with its own striking emergent properties. The sound is chimeric in the sense that it does not belong to any single environmental object.“ Vgl. Albert S. Bregman, *Auditory Scene Analysis. The Perceptual Organization of Sound*, Cambridge, Mass. 1990, S. 459–460.

The image displays two systems of a musical score for Giacinto Scelsi's *I Presagi*, 3. Satz, measures 50-55. The first system (measures 50-55) includes parts for Horn (F), Trumpet (C), Tenor Saxophone, Positone, Trombone, Percussion, and Grand Trumpet. The second system (measures 55-59) includes parts for Piano, Violin, Viola, Cello, Double Bass, and Drum. The score is highly complex, featuring many dynamics, articulations, and performance instructions.

**System 1 (Measures 50-55):**

- Hr. (F):** Horn in F, measures 50-55. Dynamics: *mf*.
- Trp. (C):** Trumpet in C, measures 50-55. Dynamics: *mf*. Includes instruction: *SORD. METALL.*
- Ten. Sax:** Tenor Saxophone, measures 50-55. Dynamics: *mf*.
- Pos.:** Positone, measures 50-55. Dynamics: *ff*. Includes instruction: *W-W-O*.
- Tb.:** Trombone, measures 50-55. Dynamics: *ff*. Includes instruction: *SORD.* and *VIA SORD.*
- Pk.:** Percussion, measures 50-55. Dynamics: *mf*.
- Windm. Gr. Tr.:** Grand Trumpet, measures 50-55. Dynamics: *p* and *f*.

**System 2 (Measures 55-59):**

- Pk.:** Percussion, measures 55-59. Dynamics: *mf*.
- Vcl.:** Violin, measures 55-59. Dynamics: *mf*.
- Vcl.:** Viola, measures 55-59. Dynamics: *mf*.
- Cel.:** Cello, measures 55-59. Dynamics: *mf*.
- Db.:** Double Bass, measures 55-59. Dynamics: *mf*.
- Drum:** Drum, measures 55-59. Dynamics: *mf*.

The score includes various performance instructions such as *W-W-O*, *SORD.*, *VIA SORD.*, *mf*, *ff*, *p*, *f*, *meno f*, and *molto f*.

Abbildung 3b: Giacinto Scelsi, *I Presagi*, 3. Satz, T. 50–55, Partitur  
(© 1987 by Editions Salabert, Paris, E.A.S. 18309p)

### 3.3. György Ligeti, *Lontano für Orchester* (1967)

György Ligeti stand um das Jahr 1960 u. a. vermittelt durch Harald Kaufmann im engen Dialog mit Adorno<sup>103</sup> und versuchte dabei nicht zuletzt Adornos Kritik an der „Verräumlichung der Zeit“ kompositorisch produktiv werden zu lassen. Sein Schlüsseltext „Wandlungen der musikalischen Form“ zieht aus dem Zeitbegriff der seriellen Musik, orientiert an Stockhausens Schlüsselwerken *Gruppen* und *Zeitmaße*, eine zu Adornos Diagnose analoge Schlussfolgerung, indem er sich über die Orientierung am Klang eine Wiedergewinnung des Zeitlichen erhofft: „Der einzige Klang selbst, in seinem Aufbau und Ausschwingen, wurde als ein Keim der Form erkannt – eigentlich ist er selbst schon eine, wenn auch winzige, doch autarke musikalische Form. Er dient als möglicher Archetyp von Strukturabläufen und sogar umfassenden Konstruktionen. Kristallbildungen Webernscher Art sind mit diesem Formgefühl nicht mehr zu vereinbaren. Das bedeutet, daß trotz aller Raumillusion eine Neigung besteht, den Zeitablauf wieder in eine Richtung fließen zu lassen, was schließlich zum Abbau der Verräumlichung selbst führen muß. Eine kräftige Bestätigung erfährt diese Wiedergewinnung der Zeitdimension durch die Idiosynkrasie gegen Wiederholungen und Symmetrien aller Art und die daraus folgende Brüchigkeit des musikalischen Materials.“<sup>104</sup> Man kann vielleicht bezweifeln, ob das unzweifelhaft räumlich-architektonische Anordnen der Klangfelder in *Apparitions* (1957–59) und *Atmosphères* (1961) bereits Ligetis Anspruch erfolgreich einlöste. In *Lontano* (1967) aber wird deutlicher, dass Ligeti über eine den Klang-Raum metaphorisch fassende Anlage auch eine spezifischere Form von Temporalität gewinnt. Dazu führte Ligeti aus (vgl. Abb. 4): „Ungefähr im letzten Drittel [von *Lontano*] gibt es nach einer stehenden, sehr sanften Klangfläche, gebildet aus einer großen Sekunde und einer kleinen Terz, ein allmähliches Schreiten in dumpfen, tiefen Regionen [T. 122.4ff.]. Das schafft schon eine starke räumliche Assoziation. Nun, dieses dunkle Schreiten wird plötzlich aufgehellet, als ob die Musik von hinten durchleuchtet wäre... [T. 127.3+] Dieses Fortschreiten, das einmal angefangen hat, geht weiter: die Bratschen, Celli und Contrabässe führen die angefangene Sequenz fort. Alle anderen Instrumente, und später auch die Celli, fangen einen neuen Gestus an, plötzlich etwas Helles, oft nicht ganz konturiert; es kommt zu einer immer weitergehenden Aufhellung, die Musik scheint zu glänzen, zu strahlen. Das wird auch dynamisch durch ein Crescendo und in der Tonhöhe durch ein allmähliches Hin-aufsteigen in immer höhere und höhere Regionen unterstrichen, bis dann ganz in der Höhe ein einziger Ton, ein *dis*, sich herausbildet und stehenbleibt.[T. 138–145]“<sup>105</sup>

Gegenwärtigkeit wird hier also spezifischer als bei Zimmermann oder Scelsi durch eine klangliche „Epiphanie“ erzeugt, in der sich die prozessualen Kräfte der Klangverwandlung kristallisieren (Ligeti nennt als Assoziation zu *Lontano* die „riesigen bunten Glasfenster der Saint-Chapelle, wo man, wenn von draußen die Sonne hineinscheint, sich fühlt, als wäre man in der Mitte eines Diamanten eingeschlossen; in tausend Funken scheint dieser Kris-

103 Vgl. dazu u. a. Theodor W. Adorno/György Ligeti et al., „Internes Arbeitsgespräch. Zur Vorbereitung eines geplanten Kongresses mit dem Themenschwerpunkt *Zeit in der Neuen Musik* (1966)“, in: *Darmstadt-Dokumente I* (= Musik-Konzepte Sonderband), hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1999, S. 313–329.

104 György Ligeti, „Wandlungen der musikalischen Form“ [1960] in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1 (= Publikationen der Paul Sacher Stiftung Basel 10, 1), hrsg. von Monika Lichtenfeld, Mainz 2007, S. 85–104, hier S. 103.

105 Ligeti im Gespräch mit Josef Häusler [1969], Ove Nordwall, *György Ligeti. Eine Monographie*, Mainz 1971, S. 125f.

tall-Kerker sich zu bewegen<sup>106</sup>). Die zuvor über mehr als 20 Takte ausgebreitete massive Steigung und Steigerung [T. 122.4–145] belegt deutlich die „Rückgewinnung“ linearer Zeitlichkeit, das über lange Zeit gehaltene hohe Energieniveau des erreichten Ziel- und Spitzentons [T. 138–145] aber erzeugt zugleich eine „gedehnte“ Gegenwart. Die Räumlichkeit wird durch die Basismetaphorik des durchschrittenen Tonraums („vertikal“) versinnbildlicht sowie durch die extrem „dynamische“ Entwicklung („horizontal“). Die zu Zimmermanns *Photopsis* analoge Licht-Metaphorik (nahezu zeitgleich formuliert) schließlich macht besonders deutlich, wie sehr der Topos der Gegenwärtigkeit mit der Vorstellung eines durch Intensität und Leuchtkraft das Zeitliche gleichsam „überstrahlenden“ Klangzustands verbunden ist.

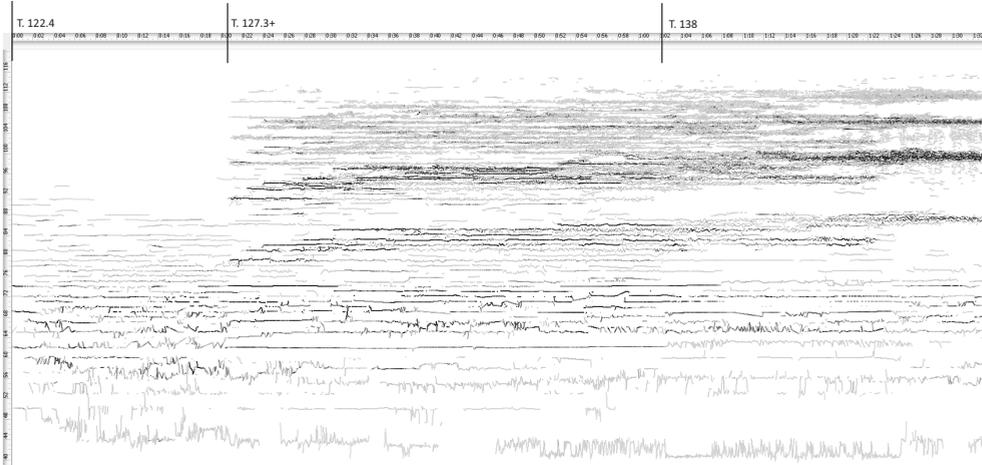


Abbildung 4: Ligeti, *Lontano*, T. 122.4–145, Spektralanalyse [Berliner Philharmoniker, Jonathan Nott [2001], Teldec Classics 8573-88261-2, 2002]

### 3.4. Morton Feldman, *Coptic Light für Orchester* (1985)

Morton Feldmans Spätwerk vereint zwei zentrale Techniken der „Gedächtnissabotage“, wie sie von Bob Snyder beschrieben wurden<sup>107</sup>: Die „Low-Information Strategy“ sorgt für eine Vermischung von ähnlichen Mustern im Langzeitgedächtnis, ohne dass ihre exakte Folge rekonstruiert werden könnte, während die „Memory Length Strategy“ durch die starke Dehnung des Zeitverlaufs und das Einfügen langer Pausen die Kohärenz der Oberflächenereignisse zerstört und damit effektiv die gliedernde Arbeit des Kurzzeitgedächtnisses sabotiert. Die letzten Werke, beginnend mit *Coptic Light* reduzieren dabei die Gestaltenvielfalt des Spätwerks zugunsten „monolithischer Situationen“<sup>108</sup>, wobei die Gesamtdauer der Werke tendenziell reduziert wird (*Coptic Light* dauert nur 24 Minuten). Zwar bestehen diese Blöcke weiterhin aus fortgesetzt variierten Mustern, diese sind aber in einer derartigen Dichte überlagert, dass sie so gut wie nicht mehr als individuelle „Gestalten“ hörbar werden, sondern in einer großen Textur aufgehen. Motiviert ist diese Technik u. a. durch das Modell des „Orchesterpedals“, eine Idee, die Feldman von Jean Sibelius übernimmt, sowie durch das

106 Brief Ligetis an Ove Nordwall vom 22.2.1967 (Nordwall, *György Ligeti*, S. 87–90, hier S. 90).

107 Bob Snyder, *Music and Memory. An Introduction*, Cambridge, Mass. 2000, S. 234–238.

108 Sebastian Claren, *Neither. Die Musik Morton Feldmans*, Hofheim 2000, S. 466.

Prinzip des Chiaroscuro aus der Spätrenaissance- und Barockmalerei.<sup>109</sup> Diese in Feldmans Einführungstext zu *Coptic Light* hervorgehobenen Bezüge stellen also über die Lichtmetaphorik erneut Analogien zur Malerei her. Der Aspekt der Verräumlichung ist dabei deutlich in der Analogie zwischen der graphischen Disposition von Feldmans Partitur und den „schiefen Symmetrien“ der koptischen Webkunst.

Das Klangergebnis des hier betrachteten Abschnitts, der die Seiten 8 bis 11 der Partitur umfasst [Abb. 5], lässt nur bei äußerst konzentriertem Hören und Zuhilfenahme der Partitur noch eine globale Gestaltung mit „cues“ zu: Seite 8 hebt sich von den vorangehenden Seiten durch die symmetrische Anordnung der Holzbläserpaare ab. Auf Seite 9 fallen erstmals die auf den Seiten 1–8 dominierenden hohen ostinaten Töne der Violinen fort, was das Klangbild insgesamt deutlich „neutralisiert“, wobei die Spektraldarstellung keine wesentlichen Änderungen anzeigt, selbst dieser signifikante Wechsel also von der „globalen“ Tendenz des Gesamtklangs eher „neutralisiert“ wird. Die kurzen Zäsuren vor den Seiten 9, 10 und 11 sind relativ deutlich vernehmbar, insbesondere vor bzw. am Beginn von Seite 9, die mit einer Generalpause beginnt, während Seite 10 mit nur zwei Klängen einsetzt (Vl., Vc.) und Seite 11 durch Klavierarpeggien markiert wird. Ab Seite 11 „destruiert“ Feldman einen durch die Zäsuren sich allmählich etablierenden großformalen „Atemrhythmus“ durch eingefügte Binnenwiederholungen (mit Wiederholungszeichen). Feldman wollte damit die Komposition „neu strukturieren“, „damit sie nicht ‚zu direktional‘ im Sinne einer organischen Entwicklung verlaufen würde“.<sup>110</sup> Durch die so bewirkte „Zeitverschiebung“<sup>111</sup> wird der Aspekt der Verräumlichung von Zeit weiter betont.

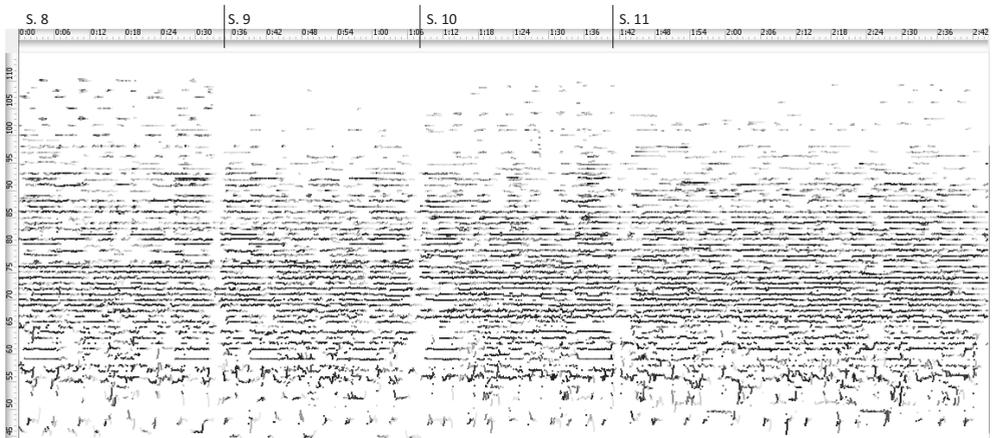


Abbildung 5: Feldman, *Coptic Light*, Partiturseiten 8–11, Spektralanalyse [SWF-Sinfonieorchester Baden-Baden, Michael Gielen, col legno WWE 3CD 31882, 1994]

Insgesamt wird durch Feldmans Verfahren in radikaler Weise ein einziger Klang vergegenwärtigt, die Gedächtnis- und Orientierungsreflexe der Wahrnehmung werden bewusst gestört oder sogar außer Kraft gesetzt. Dabei wird, vergleichbar mit Scelsis *I Presagi*, ganz gezielt mit der „Überforderung“ des Hörers gearbeitet, der die Vielzahl an Mustern nur als

109 Morton Feldman, *Coptic Light* [Werkkommentar], Partitur, Universal Edition UE 21340.

110 Claren, *Neither*, S. 458.

111 Ebd., S. 459.

globale, in sich fluktuierend strukturierte Textur wahrzunehmen vermag. Es scheint dabei auch insofern eine „Zeitverschiebung“ stattzufinden als der Wandel der Oberflächenmuster (etwa das Weglassen der hohen Violinfiguren nach Seite 8) erst nach längerer Zeit, wenn überhaupt, bewusst wird. Andererseits kann gerade die Provokation eines solchen Hinhorchens auf minimale Veränderungen als „Aufmerksamkeitsschulung“ im Sinne Crarys verstanden werden.

### 3.5. Helmut Lachenmann, NUN (1997–99/2002) – Musik für Flöte, Posaune, Männerstimmen und Orchester

Helmut Lachenmanns „Klangrealistik“ bezieht sich über den Grundansatz der *musique concrète instrumentale* in besonderem Maß auf Erzeugung und Gegenwart des Klangs. Das Ziel einer „befreiten Wahrnehmung“, das durch eine solche „tabula rasa“ der Klangproduktion gestützt werden soll, hat Lachenmann dabei stets als konkrete Utopie verstanden, nicht als ein durch kompositorische Setzung allein schon erreichtes Ziel.<sup>112</sup> Ebenso ist sein Konzept von „Präsenz“ skeptizistisch getönt, doch zugleich als eine „zentrale Utopie“ qualifiziert, die „Furcht und Verlangen“ gleichermaßen erzeugt – die beiden zentralen Affekte in dem von Lachenmann mehrfach herangezogenen Text Leonardo da Vincis aus dem Codex Arundel. Das späte Orchesterwerk *NUN* beschwört jenen Passus aus diesem Text, in dem Präsenzerfahrung in besonderer Weise beschworen wird: „Ich hockte mit gekrümmtem Rücken, die müde Hand aufs Knie gestützt, beschattete ich mit der Rechten die gesenkten und geschlossenen Wimpern: – und n u n –, da ich mich mehrmals hin und her beugte, um in die Höhle hineinzublicken, verbot mir das die große Dunkelheit, die darin herrschte. Als ich aber eine Zeitlang verharret hatte, erwachten in mir zwei Gefühle: Furcht und Verlangen – Furcht vor der drohenden Dunkelheit der Höhle, Verlangen aber, mit eigenen Augen zu sehen, was an Wunderbarem darin sein möchte‘. Diesem ‚n u n‘ ist meine Komposition gewidmet [...]“.<sup>113</sup>

In *NUN* bleibt das von Lachenmann seit den späten 1960er Jahren entwickelte Modell des „perforierten Orchesters“<sup>114</sup> in den Grundzügen bestehen: Es werden fortwährend Bezüge zwischen verwandten Klängen unterschiedlicher Provenienz hergestellt, die insbesondere über ihre geräuschhaften Qualitäten auch Assoziationen an Alltagswahrnehmung provozieren. Die Verkettung von „Klangfamilien“<sup>115</sup> scheint in *NUN* aber stärker als in den frühen Werken zu einer Art selbstbezüglichem Kreisen zu werden, das weitgehend ohne formdy-

112 Vgl. dazu u. a. die folgende Aussage Lachenmanns: „Eine freie, voraussetzungslose Wahrnehmung indes gibt es nicht. Aber im Übergang vom gewohnten Hören zur strukturell Neubestimmten Wahrnehmung blitzt jenes im Grunde unfaßbare Moment einer ‚befreiten‘ Wahrnehmung auf, welches uns zugleich an unsere unbewußt uns von außen bestimmende Unfreiheit erinnert und uns so an unsere Bestimmung zur Überwindung der Unfreiheit, das heißt an unsere Geistfähigkeit gemahnt.“ („Zum Problem des Strukturalismus“, in: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden 1996, S. 83–92, hier S. 90.)

113 Helmut Lachenmann, „NUN“ [Werkeinführung, 2003], <http://www.breitkopf.com/feature/werk/1128> (8.8.2014), vgl. auch Booklet-Text zur CD Kairos 0012142 KAI (2001), S. 3.

114 Rainer Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung. Die Ästhetik instrumentalkonkreten Klangkomponierens in Helmut Lachenmanns frühen Orchesterwerken* (Kölner Schriften zur Neuen Musik 8), Mainz 2000, S. 84–88.

115 Vgl. zu diesem für Lachenmanns Komponieren grundlegenden Konzept Markus Neuwirth, „Strukturell vermittelte Magie. Kognitionswissenschaftliche Annäherungen an Helmut Lachenmanns *Pression* und *Allegro Sostenuto*“, in: *Musik als Wahrnehmungskunst. Untersuchungen zu Kompositionsmethodik*

namische und „triebhafter“ Vektoren auskommt. Dies deutet sich auch im Kommentar des Komponisten an: „Musik, nicht als Text, nicht als diskursiver Verlauf, gar als klingendes Drama, – eher eine Art künstliches und als Produkt einer komplexen Spekulation zugleich transzendentes Natur-Schauspiel, als ‚reine‘ Präsenz – (Das sind allerdings Wort-Hülsen, die schlecht an das erinnern, was sie nicht mehr zu nennen, zu fassen wagen bzw. imstande sind. Begriffe, die es abzurufen und zugleich im Blick auf die Sache selbst auszustreichen gilt.): Sie zu beschwören, ohne dabei in schlecht besinnliche ‚meditative‘ Idyllen, bzw. idyllische Standards zu verfallen, gehört zu meinen zentralen Utopien –[...] [...] alles soll/wird in dieser wie auch immer vermittelten Präsenz berührt, erlöst, befreit sein.“<sup>116</sup>

Nicht unähnlich der Vorgangsweise bei Scelsi wird Gegenwärtigkeit hier also nicht durch eine Reduktion von Elementen, sondern geradezu durch ein Feuerwerk unterschiedlichster Einzelklänge erzeugt, die in ihrer erheblichen Verdichtung eine Überforderung strukturierender Wahrnehmung bedeuten, besonders im großen ersten Abschnitt des Werkes (T. 1–271) vor der zentralen Kadenz der Soloinstrumente. Zugleich aber verleiht der Beziehungsreichtum zwischen und innerhalb der Klangfamilien (etwa zwischen den charakteristischen „gepressten“ Streicherklängen, den ostinaten Impulsen der Snare-Drum und den Tremolo-Flächen der Soloinstrumente Flöte und Posaune) dem Klangraum deutlich weitere Dimensionen als etwa Scelsis fokussiertes Beharren auf engen Klangbändern in der Tiefe. Die Spektraldarstellung der Takte 67–112 (Abb. 6) zeigt sowohl den durch ostinate Elemente erzeugten Kontinuum-Charakter als auch eine gegenüber den vorherigen Darstellungen deutlich breitere „Streuung“ von Ereignissen, die den an Richard Strauss' *Alpensymphonie* widerspruchsvoll orientierten „Klangeruptionen“ geschuldet sind.<sup>117</sup>

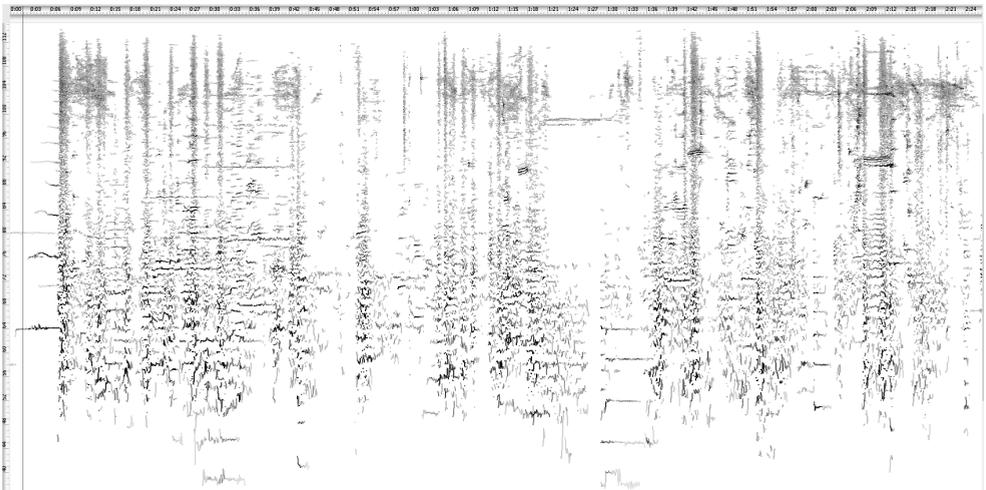


Abbildung 6: Lachenmann, *NUN*, T. 67–112, Spektralanalyse [Gaby Pas-Van Riet, Michael Svoboda, Neue Vocalsolisten Stuttgart, WDR Sinfonieorchester Köln, Jonathan Nott, Kairos 0012142KAI, 1999]

und *Hörästhetik bei Helmut Lachenmann* (= musik.theorien der gegenwart 2), hrsg. von Christian Utz und Clemens Gadenstätter, Saarbrücken 2008, S. 73–100.

116 Helmut Lachenmann, „NUN“ [Werkeinführung, Skizze], <http://www.breitkopf.com/feature/werk/1128> (8.8.2014).

117 Vgl. Lachenmann, „NUN“ [Werkeinführung, 2003].

#### 4. Konsequenzen: Zur Überwindung von Zeit als autoritativer Setzung

Als gemeinsamen Faktor in den diskutierten Beispielen kann man die anfangs für Zimmermanns „Zeitdehnung“ herausgearbeitete Charakteristik eines Oszillierens zwischen Prozessualität und verräumlichter Gegenwärtigkeit anführen. Zwar sind in allen fünf Werken mehr oder weniger signifikante zielgerichtete Prozesse auszumachen oder zumindest ist ein deutlicher Wandel von Elementen „in der Zeit“ zu konstatieren. Demgegenüber wird das rituelle Element bei Scelsi und Feldman – mit unterschiedlichen Methoden – deutlich „radikalisiert“, während Zimmermann, Ligeti und Lachenmann nachhaltiger diskursive und vektoriale Momente integrieren, durch die „Epiphanien“ provoziert werden: „momenthafte“ Ausformungen von Klanggegenwart, die sich zur kontemplativen Grundstruktur komplementär verhalten. Alle fünf Werke aber zeichnen sich in ihren Grundzügen deutlich durch feldartig inszenierte Kontinua aus, die selbstreflexive Wahrnehmungshaltungen motivieren können. Die Verräumlichung von Zeit hat somit zwei gegenläufige Konsequenzen: Tendiert im Serialismus eine autoritative „Setzung“ von Zeitstrecken dazu, grundsätzliche kognitive Voraussetzungen musikalischer Echtzeitwahrnehmung bestenfalls zu provozieren, schlimmstenfalls zu ignorieren, so haben die hier diskutierten Komponisten diese Aporie erkannt und produktiv gemacht, indem sie Verräumlichungskonzepte grundlegend beibehielten, ja sie mitunter radikalisierten, sie aber dabei im Sinne eines kontemplativen Klang-Zeit-Kontinuums neu deuteten und zum Teil gezielt um Momente „heraustretender“ Präsenz, um Epiphanien, bereicherten.

In den Analysen von Zimmermanns Werken trat dabei besonders hervor, dass seine Techniken der Zeitschichtung von ihrer Semantisierung untrennbar sind, sei es durch den Verweisungscharakter von Zitaten, sei es durch eine spezifische Klang-„Topik“, deren Unebenheiten und Risse die dicht verdrahtete Struktur gezielt „beschädigen“. Die universalistische Perspektive von Zimmermanns Komponieren, die einen emphatischen Anspruch auf die Relevanz von Musik als „musikalische Wirklichkeit“ in der Gegenwart stellt, ist ein entscheidender Faktor, durch den sein Begriff von Gegenwart oder „Gegenwärtigkeit“ insgesamt erhellt werden kann. Die „ständige Gegenwart“, die Zimmermann beschwört, ist vor dem sozialpolitischen Hintergrund seines Schaffens in erster Linie als Metapher für eine energische und unbeirrbar verfolgte kulturelle Kontextualisierung der eigenen Musik, für die Öffnung des kompositorischen Denkens hin zu einer Integration der Geschichte<sup>118</sup> zu verstehen.

Die in den Analyseskizzen bisweilen angedeuteten Zweifel an einer „erfolgreichen“ kompositorischen Konstruktion von Gegenwärtigkeit sind also letztlich nur vor dem Hintergrund eines allzu sehr auf kognitive Ebenen reduzierten Begriffs von Präsenzwahrnehmung plausibel. Auf solchen kognitiven Ebenen mögen die Konzepte von Scelsi oder Feldman wirkungsvoller im „Überwinden“ einer linearen Zeitwahrnehmung sein als die Zimmermanns. Für Zimmermann aber gibt es keine Trennung zwischen musikalischer Wahrnehmung und ihrer sozialpolitischen Situativität. Daher sollte die perzeptuelle Relevanz von Zimmermanns Gegenwartskonzept auch keineswegs verworfen werden. Die Koppelung von historischen und zeitpsychologischen Dimensionen in seinen Partituren weist nicht zuletzt darauf hin, dass Charakterisierungen einer an bestimmte Personal- oder Zeitstile gebundenen Zeiterfahrung (Beethovens Musik als zielorientiert, Schuberts Musik als zuständig)<sup>119</sup>

118 Hans Zender, zit. nach Hiekel, „In der Tat ist der Komponist Berichterstatter...“, S. 239.

119 Vgl. dazu insbesondere Scott Burnham, *Beethoven Hero* [1995], Princeton <sup>3</sup>2000, S. 155. Siehe auch Utz, „Vom adäquaten zum performativen Hören“, S. 121f.

etc.) dringend auf den Prüfstand gestellt werden müssen, denn auch hier greift ein ahistorischer, kognitivistischer Wahrnehmungsbegriff in jedem Fall zu kurz.

Zimmermanns Konstruktion von Klanggegenwart bleibt bei alledem dem autoritativen Modell der seriellen Zeitorganisation in Grundzügen verpflichtet. Vor diesem Hintergrund versteht Zimmermann es jedoch, durch metaphorische Semantisierung von Klang-Zeit-Strukturen das Zeitproblem in die gebrochene Vision einer im Scheitern sich erfüllenden Utopie zu übersetzen. Als solche ist die Aktualität seines musikalischen Denkens unüberhörbar.