

Text- und Musikstruktur in B. A. Zimmermanns «Omnia tempus habent»

Structure textuelle et musicale dans la cantate
«Omnia tempus habent» de B. A. Zimmermann

Text- und Musikstruktur in Bernd Alois Zimmermanns Kantate «Omnia tempus habent»

1969, ein Jahr vor seinem Tod, bekannte Bernd Alois Zimmermann im Zusammenhang der Solosonate für Violoncello, das Kapitel III des Liber Ecclesiastes aus der Vulgata habe ihn «seit jeher kompositorisch besonders beschäftigt»¹. Er gab ihr das Motto «et suis spatiis transeunt universa sub caelo» (und auf eigenen Bahnen verläuft sämtliches unter dem Himmel). Dieser Text stellt die Fortsetzung des ersten Verses des genannten Kapitels dar, dessen Anfang – «omnia tempus habent» (Alles hat seine Zeit) – den Titel der über ein Jahrzehnt früher entstandenen Kantate bildet. Wir haben somit Grund zur Annahme, die Solokantate, die zur Textgrundlage das III. Kapitel des Liber Ecclesiastes (Verse 1 bis 11) hat, sei ein Schlüsselwerk in der Entwicklung des Komponisten. Die Wahl dieses Textes verweist zentral auf Zimmermanns Philosophie der Zeit, deren Bedeutung für seine Theologie, seine Poetik, sein Œuvre unüberschätzbar ist. Die Analyse dieser Vokalkomposition zeigt ein überaus enges, beziehungsreiches Ineinandergreifen von Text- und Musikstruktur, welches die Kantate über ihren Stellenwert als Dokument der einheitlich seriellen Kompositionsphase Zimmermanns hinaus zu einem Kunstwerk von bleibendem Rang erhebt.

Structure textuelle et musicale dans la cantate «Omnia tempus habent» de Bernd Alois Zimmermann
En 1969, un an avant sa mort, Bernd Alois Zimmermann avouait, à propos de sa Sonate pour violoncelle seul, que le chapitre 3 de l'Écclésiaste l'avait «toujours préoccupé particulièrement en tant que compositeur». En tête de la sonate, il avait inscrit «et suis spatiis transeunt universa sub caelo» (et toutes choses sous le ciel passent en leur temps). Or cette phrase représente la seconde moitié du verset initial, qui commence par les mots «omnia tempus habent» (tout a un temps), eux-mêmes titre d'une cantate composée dix ans plus tôt. Il est donc justifié d'admettre que cette cantate solo, sur le troisième chapitre de l'Écclésiaste (versets 1-11), constitue une œuvre-clé dans l'évolution du compositeur. Le choix de ce texte renvoie en effet tout droit à la philosophie du temps de Zimmermann, laquelle joue un rôle essentiel dans sa théologie, sa poétique et sa musique. L'analyse de cette composition vocale fait apparaître un rapport étroit et multiple entre la structure du texte et celle de la musique, qualité qui en fait une œuvre d'art durable, en plus de son intérêt comme témoin de la période strictement sérielle de Zimmermann.

Von Hermann Danuser

Ausschlaggebend für Zimmermanns Textwahl waren Struktur, theologischer Inhalt und Sprachgewalt des dritten Kapitels aus dem Liber Ecclesiastes Salomonis, untrennbar verbunden mit seinem Interesse an der Kategorie der Zeit und ihren vielschichtigen Problemen. Er nennt es «eines der nach Bedeutung und gleichermassen Kraft der Sprache wohl grossartigsten Bücher der Bibel»² und spricht von dem «wohl herrlichsten Gesang über die Zeit, das «tempus» schlechthin, in seiner Sprachschönheit wohl nur mit der Lauretanischen Litanei vergleichbar»³. Dabei wusste Zimmermann durchaus von den philologischen Mängeln der lateinischen Bibelübersetzung der Vulgata, die 1546 vom Konzil von Trient kanonisiert wurde, obgleich schon damals die Existenz unzähliger Schreib-, Druck- und Übersetzungsfehler gegenüber dem hebräischen (und griechischen) Urtext bekannt war, weshalb man die über Jahrhunderte tradierte Übersetzung nicht in textkritischem, sondern allein in «juridischem» Sinn für authentisch erklärte⁴. Betrachten wir, um ein Beispiel zu geben, den ersten Vers des in Frage

stehenden Kapitels: Der Vulgata-Übersetzer, möglicherweise der heilige Hieronymus im späten 4. Jahrhundert, der neben dem hebräischen Urtext des Kohelet vielleicht noch den griechischen Septuaginta-Text zu Rate gezogen hatte⁵, schreibt: «omnia tempus habent et suis spatiis transeunt universa sub caelo», zu deutsch: «Alles hat (seine) Zeit, und auf eigenen Bahnen verläuft sämtliches unter dem Himmel.» In der Übersetzung Martin Luthers aber heisst der Vers des Kohelet: «Ein jegliches hat seine Zeit, und alles Vorhaben unter dem Himmel hat seine Stunde»⁶, und in der philologisch aktuellsten Übersetzung durch Helmer Ringgren und Walter Zimmerli: «Alles hat seine (bestimmte) Stunde und seine (bestimmte) Zeit hat jedes Ding unter dem Himmel.»⁷ Mit dem unbezweifelbaren Recht eines Komponisten, «Falsches» zu wählen zu eigenem Behufe, betont indessen Zimmermann die Schönheiten der «Vulgata»-Übersetzung, deren philologische Schwächen – jedenfalls für seine Zwecke – durch die Vorzüge einer beispiellosen Sprachintensität mehr als wettgemacht würden. In wel-

cher Form aber, in welcher sprachlichen Strukturierung wird Zeit hier zum Gegenstand theologischen Denkens?

These, Exemplifikation und Konklusion

Betrachten wir das dritte Kapitel des Liber Ecclesiastes, und zumal den von Zimmermann für seine Kantate gewählten Ausschnitt, dann ergibt sich bereits auf der Ebene des Textes eine Dreiteiligkeit, bestehend aus Vers 1, den Versen 2 bis 8, sowie den Versen 9 bis 11. Vers 1 setzt eine allgemeine These: «Alles hat seine (bestimmte) Stunde und seine (bestimmte) Zeit hat jedes Ding unter dem Himmel.» In den Versen 2 bis 8 wird diese These unter Hinweis auf verschiedenste Erfahrungsbereiche des menschlichen Lebens exemplifiziert oder konkretisiert, in der Sprachform strikt gegliedert in vierzehn



(zweimal sieben) Oppositionspaare. Die Verse 9 bis 11 reflektieren sodann über diesen Zeit-Befund, im Verhältnis zwischen endlich-beschränktem Menschen und unendlich-verfügendem Gott. Wir können somit im Blick auf Zimmermanns Textgrundlage von den Teilen These (Exposition), Exemplifikation und Konklusion sprechen.

Beim Kohelet, dem «Prediger» des Alten Testaments – der Terminus bezieht sich gleichermaßen auf den Autor und auf das Buch –, handelt es sich um didaktische Weisheitsliteratur aus jüdisch-hellenistischer Zeit (etwa 250 Jahre v.Chr. verfasst), deren hebräischer Stil der Mischna, der mündlichen Gesetzstradition der Juden, nahesteht. Bei diesen kulturkritischen Reflexionen dominiert ein skeptischer oder gar pessimistischer Grundton über die Ungerechtigkeiten und Wechselfälle des Lebens, daraus der Prediger als jüdischer Weisheitslehrer im wesentlichen zwei Konsequenzen zieht: man solle es sich im mühevollen Leben so angenehm wie möglich machen und man solle Gott, den Herrn, fürchten⁸. Wenn wir nun den von Zimmermann für seine Komposition gewählten Textausschnitt aus dem dritten Kapitel des Prediger-

Buches betrachten, stellen wir fest, dass er durch Aussparung des 12. Verses («Ich erkannte, dass es für den Menschen nichts Besseres gibt, als fröhlich zu sein und sich's im Leben wohlgehen zu lassen») einen Einbezug der hedonistischen Konsequenz, die auf eine aus der Prädestinationstheorie resultierende «carpe-diem»-Haltung hinausläuft, gezielt vermieden hat. Der Text seiner Kantate ist darum einheitlich im hohen Stil gehalten, aber er ist der Quintessenz des Predigers beraubt, dass es sich der Mensch angesichts jener pessimistischen Grundstimmung, die in unserem Textausschnitt in der Frage von Vers 9 durchdringt («Was hat, wer etwas tut, für Gewinn in dem, worum er sich müht?»), so bequem als möglich einrichten solle. Dass Zimmermann diese hedonistische Maxime, die kaum im Einklang mit der christlichen Moral steht, ausgespart hat, erscheint auch im Lichte seines saturnischen Temperaments, seines grüblerisch-depressiven Charakters, wohl verständlich.

Rhythmisches Zeitverständnis

Theologisch ist in dem gewählten Textausschnitt der an die Schöpfungsgeschichte (1. Moses, 1) erinnernde Satz von Vers 11 zentral: «Alles hat er schön (evtl. gut) gemacht zu seiner Zeit», ein Satz, der mit seinem Bezug zur Zeit und den prädestinatorischen Zügen unmittelbar auf die Verse 1 bis 8 des Kapitels zurückverweist. Zeit aber bedeutet im Hebräischen nicht dasselbe wie in den abendländischen Sprachen: Der Begriff einer Zeitdauer (chrónos) ist hebräisch nicht formulierbar, allein der eines Zeitpunktes (kairós)⁹; daher ist Luthers Übersetzung mit «Stunde» trefflich. Bei der Aufzählung der Verse 2 bis 8 ist also nicht die Zeitdauer gemeint, die jeweils einem Erfahrungs- bzw. Tätigkeitsbereich des Menschen zukommt, sondern der Zeitpunkt, zu welchem dem einzelnen Menschen dies und jenes widerfährt, ohne dass er Herr seiner Zeitbestimmung wäre. Im Alten Testament offenbart sich ein für den Hebräer charakteristisches Zeitbewusstsein, das weder zyklisch (wie die auf den Kreislauf der Natur bezogenen Mythologien des sonstigen Vorderen Orients) noch linear (wie das neuere abendländische Denken) ist, sondern das als ein – im Wechsel der Zeiten und im Fortgang des Lebens und der Geschichte artikuliertes – «rhythmisches» Zeitverständnis begriffen werden kann. Dass Zeit für den Hebräer nicht als abstrakte, sondern nur als «gefüllte» Zeit denkbar ist, wird durch diese Bibelstelle eindringlich bezeugt, insofern ihre Sprachstruktur mit den gehäuften Gegensatzpaaren als eine Reihenstruktur die Fülle der Wechselfälle des menschlichen Lebens aufs deutlichste zum Ausdruck bringt. Weil diese sieben Verse mit ihren jeweiligen tempus-Doppelpaaren (je eine Doppelzeile mit einem Gegensatzpaar, d.h. vierzehn Zeilen mit einem Gegensatzpaar) eine lapidare Wiederholungsstruktur aufweisen, handelt es sich um mehr als eine prosaische

- ¹ omnia tempus habent et suis spatiis transeunt universa sub caelo
- ² tempus nascendi et tempus moriendi tempus plantandi et tempus evellendi quod plantatum est
- ³ tempus occidendi et tempus sanandi tempus destruendi et tempus aedificandi
- ⁴ tempus flendi et tempus ridendi tempus plangendi et tempus saltandi
- ⁵ tempus spargendi lapides et tempus colligendi tempus amplexandi et tempus longe fieri a complexibus
- ⁶ tempus acquirendi et tempus perdendi tempus custodiendi et tempus abiciendi
- ⁷ tempus scindendi et tempus consuendi tempus tacendi et tempus loquendi
- ⁸ tempus dilectionis et tempus odii tempus belli et tempus pacis
- ⁹ quid habet amplius homo de labore suo
- ¹⁰ vidi afflictionem quam dedit Deus filiis hominum ut distendantur in ea
- ¹¹ cuncta fecit bona in tempore suo et mundum tradidit disputationi eorum ut non inveniatur homo opus quod operatus est Deus ab initio usque ad finem

- ¹ Alles hat seine (bestimmte) Stunde und seine (bestimmte) Zeit hat jedes Ding unter dem Himmel
- ² Geborenwerden hat seine Zeit und Sterben hat seine Zeit. Pflanzen hat seine Zeit und Gepflanztes Ausreißen hat seine Zeit.
- ³ Töten hat seine Zeit und Heilen hat seine Zeit. Niederreißen hat seine Zeit und Aufbauen hat seine Zeit.
- ⁴ Weinen hat seine Zeit und Lachen hat seine Zeit. Klagen hat seine Zeit und Hüpfen hat seine Zeit.
- ⁵ Steinewerfen hat seine Zeit und Steine Auflesen hat seine Zeit. Umarmen hat seine Zeit und Fernsein vom Umarmen hat seine Zeit.
- ⁶ Suchen hat seine Zeit. und Verlieren hat seine Zeit. Aufbewahren hat seine Zeit und Wegwerfen hat seine Zeit.
- ⁷ Zerreißen hat seine Zeit und Zusammennähen hat seine Zeit. Schweigen hat seine Zeit und Reden hat seine Zeit.
- ⁸ Lieben hat seine Zeit und Hassen hat seine Zeit. Krieg hat seine Zeit und Friede hat seine Zeit.
- ⁹ Was hat, wer etwas tut, für Gewinn in dem, worum er sich müht?
- ¹⁰ Ich sah die Mühe, die Gott über die Menschen verhängt hat, dass sie sich darin abmühen.
- ¹¹ Alles hat er schön gemacht zu seiner Zeit. Auch die Ewigkeit hat er ihnen ins Herz gegeben – nur dass der Mensch das Werk, das Gott gemacht hat, von Anfang bis zu Ende nicht herausfindet.

(Lateinischer Text von B.A. Zimmermanns Kantate «Omnia tempus habent», mit deutscher Übersetzung von Helmer Ringgren und Walther Zimmerli.)

Darstellung eines semantischen Sprachinhalts. Es ist eine dichterische Darstellung, weil sich in der Struktur der Anaphern bereits «Inhalt», nämlich die letztlich unbegrenzte Fülle je zeitlich bestimmter Erfahrungsmöglichkeiten des Menschen, äussert. In der Deutung von Ringgren und Zimmerli: «Der Lüge einer Weisheit gegenüber, die meint, weiterhin über das Leben und seine Antithesen verfügen zu können, meldet Kohelet die Wahrheit an, dass der Mensch in allen gegensätzlichen Lagen seines Lebens seine Zeit empfängt und niemals über sie verfügt.»¹⁰

Wir müssen es uns hier versagen, auf Einzelheiten der Deutung dieser Bibelpassage einzugehen. Hingewiesen sei lediglich auf die Vulgata-Übersetzung des Verses 11: Hier steht «mundum» (Welt) für die im Hebräischen eigentlich gemeinte «Ewigkeit», eine zeitliche Kategorie also, ein¹¹. Zimmermann musste sich also aufgrund der von ihm bevorzugten Vulgata-Übersetzung eine im Bibeltext dieser Stelle angelegte Spannung zwischen Zeitpunkt (Stunde) und Ewigkeit entgehen lassen, die für ihn gewiss von Interesse gewesen wäre. Immerhin verweist auch das «ab initio ad finem» von Vers 11 implizit auf die Ewigkeit, so dass in dem Text die Gegenüberstellung von Mensch und Gott auch zeitlich zum Ausdruck gelangt. Die Reihungsstruktur der Verse 2 bis 8 vermittelt infolge der skizzierten Einförmigkeit der Sprachstruktur – das Wort «tempus» erscheint nicht weniger als 28mal (nämlich 7mal 4) – und aufgrund der extremen Verschiedenartigkeit der darin formulierten Inhalte auch

mehreren Textwiederholungen und -umstellungen – Grundlage des 1. Teils (T. 1 bis 33), die sieben Verse 2 bis 8 bilden die Basis des mittleren Teils (T. 34 bis 132) und die drei Verse 9 bis 11, die des Schlussteils (T. 133 bis 199). Mit 33:99:67 Takten Länge stellt sich das Verhältnis der Taktzahlen zwischen den drei Teilen des Werkes fast genau so dar wie die Proportion 1:3:2. Und wenn auch durch den Umstand, dass der dritte Teil 67 statt 66 Takte aufweist, eine mathematisch präzise Proportion vermieden wird, so kann doch an Zimmermanns Absicht, die drei Teile Exposition, Exemplifikation und Konklusion im Sinne des goldenen Schnitts aufeinander zu beziehen¹², kaum ein Zweifel bestehen.

Ist die Dreizahl mithin, bei einem Komponisten wie Zimmermann fraglos mit symbolischer Bedeutung im Sinne der christlichen Trinitätslehre, konstitutiv für die Makroform des Werkes, so ist sie es nicht minder für seine Mikrostruktur. Deutlich wird dies, wenn wir die ihm zugrundeliegende Reihe betrachten. Wir geben sie in der Form wieder, wie sie in Zimmermanns Skizze festgehalten ist, allerdings transponiert um eine grosse Terz nach unten, um sie auf c^2 , dem Anfangston der Kantate, beginnen zu lassen (Beispiel 1). Es handelt sich, wie ersichtlich, um eine durch mehrere Eigenschaften ausgezeichnete Reihe, die nach Webernschem Vorbild auf drei Ebenen symmetrisch gebaut ist: auf der oberen Ebene der Zwölftonreihe, auf welcher der Krebsgang mit der transponierten Grundgestalt identisch ist; auf der mittleren Ebene der



Beispiel 1

in ästhetischer Hinsicht einen Begriff von Grösse, Unaufhörlichkeit, aber auch Plötzlichkeit der Veränderungen menschlicher Existenz, deren der Mensch selber nicht Herr ist. Im Vers 11 wird dagegen die Dauer als eine ewige Dauer Gottes, die keinerlei Wandlung oder Überraschung kennt, bestimmt, allerdings nicht als Zeiterstreckung, sondern im Blick auf Anfang und Ende. Eine Zweifachheit von Zeit-Verlauf und Zeit-Statik aber gelangt, so scheint es, auch in der musikalischen Struktur des Werkes zum Tragen.

Konstitutive Dreizahl

Eine kompositorische Betrachtung der Kantate kann einsetzen mit der Beobachtung, dass sich die Gliederung des Textes in drei Teile, wovon die Rede war, auf der Ebene der musikalischen Form reproduziert. Vers 1 ist – mit

beiden Hexachorde, insofern das zweite Hexachord den transponierten Krebsgang des ersten darstellt; und schliesslich auf der unteren, aber für das Werk zentralen Ebene der Dreitongruppen, die sich als Umkehrung, Krebsumkehrung und Krebs auf die in den Tönen 1 bis 3 dargestellte Grundgestalt beziehen. Schematisch lässt sich das immer anders geartete Verhältnis von Halb- und Ganzton in den vier Formen der Dreitongruppe folgendermassen erfassen:

- G: 1/2 / \ 1
 U: 1/2 \ / 1
 KU: 1 \ / 1/2
 K: 1 / \ 1/2
- (1/2 = Halbton
 1 = Ganzton)

Beispiel 2 (mit freundlicher Genehmigung des Schott-Verlags)

Insofern diese Reihenstruktur dem Werk zugrundeliegt, kann man von einer tendenziellen Stilllegung zeitlicher Prozessualität sprechen, denn jede Richtung hat ihre Komplementärrichtung, so dass sie alle, als eine Summe von «Vektoren», einander aufheben. Diese konstruktive Idee des Kreisens, einer Metamorphose des Wachsens, findet sich bekanntlich bei Anton Webern, an den Zimmermann hier anknüpft. In dieser Kantate aber korrespondiert die universelle Bezüglichkeit der Elemente innerhalb des Werkganzen mit dem von Gott als dem ewig unwandelbaren Prinzip gesetzten Rahmen.

Typen der Sprachbehandlung

Die grosse Spannweite vokaler Ausdrucksmöglichkeiten, welche sich dem Werk als einer Solokantate eröffnen, wird von Zimmermann sowohl um der Textausdeutung als auch um der musikalischen Formbildung willen erschlossen. Insgesamt lassen sich fünf Haupttypen der Sprachbehandlung unterscheiden: 1. syllabisch, mit grossen Intervallsprüngen (z.B. Takt 36); 2. melismatisch, mit grossen Sprüngen (z.B. Takt 41); 3. tonus rectus, der in der katholischen Liturgie gebräuchliche Rezitationston (z.B. Takt 63f.); 4. Zwischenformen zwischen Singen und Sprechen; 5. Sprechen, in drei Tonlagen. Bei diesen fünf Typen vokaler Darstellung des Textes handelt es sich um Grund-

typen, die in den einzelnen Versen teils rein, teils aber auch gemischt auftreten. In seinem Einführungstext zu «Omnia tempus habent» weist Zimmermann darauf hin, dass die Bekanntheit des gesamten Textes prinzipiell von ihm vorausgesetzt werde und die Verständlichkeit einzelner Passagen daher schwanken könne, ohne dass der Sinn der «verständlichen» Partien, also vor allem der von den Typen 3 bis 5 markierten, eo ipso auf der Hand liege, vielmehr auch er allererst aus dem Ganzen der musikalischen Komposition hervorgehe¹³. Im Blick auf die Formkurve der Kantate ist denn auch bemerkenswert, dass diese fünf Typen der Vokaldarstellung keineswegs gleichmässig auf die drei Teile des Werkes verteilt sind: Der Anfang ist, im Sinne eines markanten Akzentes, von Typ 1 bestimmt, der Schluss dagegen, als ein beschauliches Verklungen, von Typ 3, der umfangreiche Mittelteil indessen erweist sich auch aufgrund der hier zur Geltung gelangenden Vielfalt vokaler Darstellungsarten – darunter melismatische Passagen – als musikalischer Kern des Werkes.

Betrachten wir Zimmermanns Textdisposition im ersten Teil, dann erkennen wir sein Bestreben, den allgemein thetischen Satz «omnia tempus habent» nach Massgabe einer textlich-musikalischen Exposition durch Wiederholung und Umstellungen der drei Wörter eindringlich zur Geltung zu bringen. Diese

drei Wörter der ersten Hälfte von Vers 1 (Vers 1a) werden in der Komposition so angeordnet, dass sich eine gewisse Analogie zu den Prinzipien der Permutation bzw. Rotation zeigt, welche auf der Ebene der musikalischen Mikrostruktur im Verhältnis der drei Tonqualitäten des dreitönigen Reihenkerns gegeben sind (denn die Reihe rollt nicht gleichmässig ab, sondern wird in der Folge der Töne freizügig behandelt, so dass nur die Summe der drei Tonqualitäten, nicht aber ihre «lineare» Reihenfolge wichtig ist). Und zwar ergibt sich, wenn wir die drei Wörter des ersten Halbverses mit den Ziffern 1, 2 und 3 bezeichnen (omnia tempus habent), die folgende Anordnung in dem – in sich wiederum dreigliedrigen – ersten Teil der Kantate:

1			
1	2	3	I (T. 1-14)
1	2	3	
1	3	2	II (T. 15-25)
			Vers 1b
2	1	3	
1			III (T. 26-33)
1	2	3	

Die Art und Weise, wie Zimmermann diese Wiederholungen der Textsegmente des ersten Halbverses aneinanderreicht, stellt einen Vorgriff auf das

Reihungsprinzip dar, das im Mittelteil der Kantate, der Struktur des Textes entsprechend, dominiert.

Denn bereits im Anfangsteil ist deutlich, dass eine primäre Funktion der Instrumentalbegleitung in der mannigfachen Interpunktion der musikalischen Textdarstellung besteht, durch eine Zäsurierung teils bei Wortwiederholungen (z.B. Takt 3), teils bei Versen bzw. Verswiederholungen (z.B. T. 7 bis 14). Und eine Anlehnung an liturgische Deklamation wird darin erkennbar, dass Zimmermann bei den drei Binnenschlüssen dieses Teils (T. 6, T. 23, T. 33) den Gesang in eine Art Sprechen zurücknimmt, wodurch der Kantate ein spezifisch geistlicher Ton vermittelt wird.

Im Mittelteil der Kantate herrscht im Blick auf die Abfolge der einzelnen Abschnitte ein Reihungs- oder Additionsprinzip, das in Verbindung mit mehr oder weniger ausgeprägten Kontrasten die Isoliertheit, wenn nicht Beziehungslosigkeit der einzelnen Vershälften ästhetisch deutlich zur Geltung bringt. Man denke nicht, dieses Reihungsverfahren sei eine Verlegenheitslösung, welche nicht den Rang einer musikalischen «Entwicklungsform» erreiche. Im Gegenteil, es erweist sich als der Textstruktur in besonderem Masse angemessen. Denn nur indem die Musik sich in einem übergreifenden Entwicklungszusammenhang versagt, kann der Hörer die einzelnen Abschnitte im Sinne prinzipiell voneinander unabhängiger, in ihrer Abfolge recht zufälliger Exemplifikationen der im ersten Teil (Vers 1) statuierten grundsätzlichen These auffassen. So stehen die einzelnen Abschnitte von Vers 2 bis 8, durch Differenzen der Vokaltypen, zäsurierende Instrumentaleinwürfe u.a.m. voneinander abgehoben, je gleich nah zum Allgemeinbegriff «omnia».

ders glückliche Lösung, die gewissermaßen die Aspekte der Einheit und des Gegensatzes miteinander verbindet, schafft Zimmermann auf dieser Grundlage eines gleichbleibenden Vokaltyps in jenen Fällen, da die zweite Hälfte eines Abschnitts als Krebsverlauf der ersten strukturiert ist, so dass nachgerade eine musikalische coincidentia oppositorum gestiftet wird. Als Beispiel nehmen wir den Halbvers 7b (tempus tacendi et tempus loquendi) (Beispiel 2). Greifbar wird hier die Mittelposition der Konjunktion «et», wie sie, zum Teil ersetzt durch «tempus», auch in anderen Abschnitten gegenüber den Variablen des Textes in Erscheinung tritt: Der «et»-Takt 110 – ihm entspricht zuvor Takt 105 – bildet die Achse einer krebsymmetrischen Konstruktion zwischen den Takten 106 bis 109 und den Takten 111 bis 114. Da diese Krebsstruktur über die Organisation der Tonqualitäten hinaus auch auf den Ebenen der Dynamik und des Rhythmus gegeben ist, entsteht innerhalb des Abschnitts eine virtuelle Räumlichkeit, in welcher der Fortgang der Zeit aufgehoben erscheint.

Konträr hierzu verhalten sich all diejenigen Stellen im Mittelteil der Kantate, in denen sich eine Bezugnahme der Musik auf die je einzelne Textsemantik beobachten lässt. In diesen Fällen wird die in theologischer Hinsicht zentrale Einheitlichkeit der Gegensätze aufgesprengt, so dass Zimmermann dem Einzelnen eines Begriffs Gerechtigkeit zuteil werden lassen kann. Als Beispiel nehmen wir den ersten Halbvers, in dem die Einzelbegriffe des Oppositionspaares in divergierender Textausdeutung komponiert sind, Vers 4a (tempus flendi et tempus ridendi) (Beispiel 3). «tempus flendi» (T. 52 bis 60) bringt einen neuen Tonfall in die Kantate, der

Beispiel 3

Betonung der Einheit bzw. des Gegensatzes

Was nun die Frage nach einer Wort- oder Textausdeutung durch die Musik in diesem Mittelteil des Werkes anbetrifft, so ist es überaus aufschlussreich, dass hier zwei geradezu gegensätzliche Prinzipien zur Anwendung gelangen. In ihnen spiegelt sich ein Hauptproblem, das eine Vertonung dieser Verse zu lösen hat, die Frage nämlich, ob die Musik eher die höhere Einheit eines jeden Gegensatzpaares oder umgekehrt eher die Gegensätzlichkeit der Einzelglieder reflektieren solle. Soweit sich die Darstellung eines aus zwei Begriffen bestehenden Oppositionspaares im Rahmen eines gleichgearteten Vokaltyps bewegt, kommt eine Vereinheitlichung der semantischen Gegensätzlichkeit um der theologisch gemeinten höheren Einheit willen, der Fatalität von Gottes Zeit- bzw. Stundenzuweisung an den Menschen, zustande. Eine beson-

dieser Stelle vorbehalten bleibt: Lange gehaltene Töne, die über neun Takte reichen, deuten das «flere» (weinen) aus und bezeugen eine innere Haltung trauernder Kontemplation, die der Begleitung des Instrumentalensembles einen ungewöhnlich breiten Raum eröffnet. «tempus ridendi» (T. 61/62) bildet demgegenüber, ohne Begleitung vorgetragen, einen extremen Kontrast von lakonischer Knappheit. Hier ist also – statt einer Einheit – eine krasse Verschiedenartigkeit der im Begriffspaar zusammengefassten Sprachbedeutung auskomponiert, zweifellos auch eine der Möglichkeiten biblisch-musikalischer Textexegese, die Zimmermann geschickt nutzt.

Die Kantate «Omnia tempus habent», nur geringe Zeit nach Karlheinz Stockhausens «Gesang der Jünglinge» entstanden, erweist sich im zeitgeschichtlichen Rückblick als nicht minder repräsentativ für die serielle Musik der mitt-

leren fünfziger Jahre. Im Unterschied zu Stockhausens elektronischer Sprachkomposition wird allerdings bei Zimmermann die Sprache als Verbalsprache nicht aufgelöst und in geistliche Musik überführt, sondern noch in traditionellem Sinn ganzheitlich vertont. Obzwar diese Kantate der Sphäre der Neuen Musik zugehört, so zeigt sich in ihr insgesamt doch eine Traditionsverbundenheit, die Verbindungen wahr zu überlieferten Prinzipien von Vokalmusik, zu Gehalten der katholischen Kirchenmusik, zu Webernschen Reihenverfahren. Aufgrund der besonderen musikalischen und philosophisch-theologischen Bewältigung der Zeitproblematik nimmt sie in Zimmermanns gesamtem Schaffen eine wichtige Stellung ein, auch wenn sie noch nichts erahnen lässt von der Stilpluralität seiner späteren musikalischen Poetik, die bald danach in der Oper «Die Soldaten» Gestalt annehmen sollte. Ihr Doppelcharakter aber, der darauf beruht, dass eine von der strikt dissonanten Zwölftonreihe gestiftete konstruktive Einheitlichkeit sich in der Klangerscheinung einer äusserst farbigen Mannigfaltigkeit manifestiert, stellt keinen Tribut an einen seriellen «Zeitgeist» dar, wiewohl der Gedanke an Boulez' «Le marteau sans maître» naheliegen mag. Er dient vielmehr der musikalischen Darstellung der theologischen Erkenntnis des Predigers, dass «omnia tempus habent».

Hermann Danuser

Bei diesem Beitrag handelt es sich um die gekürzte Fassung eines Referats, das der Autor im Februar 1987 beim Bernd-Alois-Zimmermann-Symposium des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Köln gehalten hat. Die vollständige Fassung wird im Kongressbericht in der Reihe der Kölner Beiträge zur Musikforschung (Nr. 154) im Gustav Bosse-Verlag erscheinen.

¹ Intervall und Zeit. Bernd Alois Zimmermann, Aufsätze und Schriften zum Werk, hrsg. von Christof Bitter, Mainz 1974, S. 68 (im folgenden abgekürzt zitiert als IuZ). Vgl. auch den Brief Zimmermanns an den Schott-Verlag vom 2. August 1960 im Zusammenhang der «Dialoge für 2 Klaviere und Orchester»: «... Die «Dialoge» indessen basieren auf dem Prinzip der, so nenne ich sie, Schichtkomposition: Schicht um Schicht. Omnia tempus habent: jedes Ding hat seine Zeit, jeder Mensch, jedes Instrument, jeder Ton, jedes Ereignis, sie alle kommunizieren in der gleichen Sekunde der Ewigkeit...»

² IuZ, S. 92.

³ Ebd., S. 93.

⁴ Vgl. Artikel Vulgata; in: Lexikon für Theologie und Kirche, hrsg. von Josef Höfer und Karl Rahner, Freiburg 1957, Bd. 10, Sp. 901f.

⁵ Den Herren Priv.-Doz. Dr. Rudolf Werner (Frauenfeld) und Pfarrer Klaus Röhling (Evangelische Akademie Hofeismar) dankt der Verfasser für wertvolle Informationen zu philologischen Problemen der Prediger-Übersetzungen.

⁶ Die Bibel... nach der Übersetzung Martin Luthers. Revidierter Text 1975 («Lanstein-Bibel»).

⁷ Sprüche/Prediger, übersetzt und erklärt von Helmer Ringgren und Walther Zimmerli (=Das Alte Testament Deutsch. Neues Göttinger Bibelwerk, hrsg. von Otto Kaiser und Lothar Peritt, Teilband 16/1). Göttingen 1980, S. 162.

⁸ Unter Religionswissenschaftlern scheint umstritten, ob die zweite genannte Konsequenz, die Gottesfurcht, tatsächlich dem Kohelet zuzuschreiben ist oder ob es sich bei dieser Abschwächung der ersten Konsequenz um einen späteren Zusatz handelt. Vgl. Artikel Prediger, in: Lexikon für Theologie und Kirche, a.a.O., Bd. 8, Sp. 704.

⁹ Vgl. Artikel Zeit, Zeitlichkeit, in: Lexikon für Theologie und Kirche, a.a.O., Bd. 10, Sp. 1324f.

¹⁰ Ringgren, Zimmerli, a.a.O., S. 166.

¹¹ Ebd., S. 167f. Bgl. ausserdem Hans Wilhelm Hertzberg, Der Prediger / Hans Bardtke, Das Buch Esther (=Kommentar zum Alten Testament, hrsg. von Wilhelm Rudolph, Karl Elliger und Franz Hesse, Bd. XVII 4-5). Gütersloh 1963, S. 103f.

¹² Vgl. Konold, Bernd Alois Zimmermann. Der Komponist und sein Werk. Köln 1986, S. 117.

¹³ IuZ, S. 93.

Der Biograph und sein Opfer

Biographien berühmter Komponisten sind beliebt, zumal wenn deren unbürgerliche Persionen die Neugier des Lesepublikums befriedigen. Auch angesehene Schriftsteller haben sich diesem Genre gewidmet, allerdings ohne den «inneren Drang», der sie dazu trieb, genügend zu reflektieren. So kommt es, dass die Musikerbiographie oft als Projektionsebene des Autors erhalten muss. Der folgende Aufsatz zeigt am Beispiel von Wolfgang Hildesheimers «Mozart» und Eric Werners Mendelssohn-Biographie, wie die Urteile über emotionale Reife, Partnerwahl und Produktivität der Komponisten auf die Autoren selbst zurückfallen.

Le biographe et sa victime

Les biographies de compositeurs célèbres sont très populaires, surtout lorsque la singularité de leurs moeurs titille le voyeurisme des lecteurs. Même des écrivains considérés ont sacrifié à ce genre, sans faire suffisamment la part des pulsions qui les animent. Il en résulte que la biographie de tel musicien n'est souvent que l'écran où se projette l'image de son auteur. A travers les ouvrages de Wolfgang Hildesheimer sur Mozart et d'Eric Werner sur Mendelssohn, l'article qui suit montre comment tel jugement sur la maturité affective, le choix d'un partenaire ou la productivité d'un compositeur retombe en fin de compte sur son auteur.

Von Eva Weissweiler

Wenn angesehene Schriftsteller ihre literarische Produktion unterbrechen, um das Leben eines grossen Komponisten zu beschreiben, ist immer leidenschaftliches Interesse im Spiel. Franz Werfel war von der Idee einer Verdi-Biographie so begeistert, dass nicht einmal Alma Mahler ihn davon abhalten konnte. Und Wolfgang Hildesheimer gibt im Vorwort seiner Mozart-Biographie offen zu, einem «inneren Drang, dessen Fluchtcharakter nicht geleugnet werden soll», gefolgt zu sein.

Die Schriftsteller-Konkurrenz wertet diese Versuche meist als Anzeichen von Sprach- und Kreativitätsverlust – eine Interpretation, die nicht völlig von der Hand zu weisen ist. Hildesheimer sagte sich einige Jahre nach «Mozart» – nachdem er die vollends fiktive Biographie «Marbot» verfasst hatte – von der literarischen Produktion los. Hans-Jürgen Fröhlich schrieb nach seinem «Schubert»-Buch zwar auch noch einen Roman, der aber längst nicht so viel Erfolg hatte wie die Biographie, ein konventionelles Buch im Pluralis majestatis. Die Rezipienten haben keine Probleme mit Musikerbiographien, im Gegenteil. Bücher über «Leben und Werk» der grossen Meister zählen seit dem 19. Jahrhundert zu den meistgelesenen kulturhistorischen Publikationen überhaupt. Eine Mozart-, Beethoven-, Schubert-, Wagner-, Schumann- oder Chopin-Biographie wird immer ihre Leser finden, auch wenn sie nur längst bekannte Episoden enthält.

Das episodische Element ist überhaupt besonders wichtig. Schütz oder Haydn kommen als Biographie-Sujets schlechter an, weil ihr Leben zu langweilig war. Den oben genannten Komponisten ist dagegen gemeinsam, dass sie Alkoholiker, Spieler, Polygamisten, Homosexuelle, Neurotiker oder Syphilitiker waren. Anhäufungen unbürgerlicher

Persionen interessieren den Leser mehr als das Werk, was ihm im übrigen nicht zu verdenken ist, denn wer wird bestreiten, dass es mehr Spass macht, in das Sexualleben Schumanns Einblick zu nehmen als in die Instrumentation seiner Oratorien? Eine fesselnd geschriebene Biographie kann aber durchaus Interesse für die Werke auslösen. Schumanns Violinkonzert oder die «Gesänge der Frühe» erfuhren öffentliche Rehabilitation, seitdem man mehr über des Komponisten psychische Erkrankung weiss.

Dieser günstige Begleit- oder Folgezustand ändert aber nichts an der Tatsache, dass Musikerbiographien in erster Linie psychohygienische Funktion erfüllen. Man liest sie mit Neugier, Anteilnahme, Bewunderung und Schadenfreude, ähnlich wie die Klatschmeldungen in den Boulevardblättern, nur dass man ausserdem das Gefühl hat, etwas für seine Bildung zu tun. Denn ein Komponist gilt schliesslich als allgemein verehrte Figur der Vergangenheit und die Biographie demzufolge als ein Stück geschriebener Geschichte.

Aber: Ist sie das wirklich? Kann sie das überhaupt sein, wenn der Autor einer so hochgradig persönlichen Motivation wie einem «inneren Drang» nachgibt?

Zum Stil der Musikerbiographie

Um den Eindruck historischer Authentizität zu unterstreichen, benutzt der Biograph den Pluralis majestatis. Er bringt damit zum Ausdruck, dass er nicht als von Zwängen besetztes Subjekt zum betroffenen Leser, sondern als vorurteilsloser Chronist zur abendländischen Kulturgemeinde spricht. Aus dem gleichen Grund bedient er sich hochkomplizierter Schachtelsätze, die mit der Gegenwartssprache nichts zu tun haben. Jede Art lustvoll-originellen Schreibens würde den Verdacht