

VON

HERBERT HENCK

Walter Zimmermanns "Beginner's Mind" ist eine Mutprobe - für den Komponisten, den Interpreten, für den Hörer. Es ist ein Stück gegen den Strom, und erst die Kenntnis dessen, was den Strom ausmacht und auf ihm schwimmt, macht Zimmermanns Standkraft deutlich. Komposition bedeutet ihm - nicht nur hier - existentielle Auseinandersetzung. Das heißt Erfahrung der eigenen Stellung in Musik und Gesellschaft und ihren Traditionen sowie Rückwirkung auf beide durch Komposition. Diese ist ihm Mittel der Transformation von einem historischen Zustand des Bewußtseins zu einem anderen, neuen, der - als besser, idealer, wünschenswerter erdacht - in Musik vorab vollendet wird. Musik ist solchermaßen nicht Phantasie allein, nicht vorgeschobene Utopie nur, die vom einst zu verwirklichenden Traum singt, sie ist durch ihre Analyse und Verarbeitung von Bewußtsein selbst ein Stück Lebendigkeit, ein Stück jenes Geistes, der Geschichte fortschreibt.

"Beginner's Mind" ist der auskomponierte Kampf mit der Tradition, mit zu veränderndem Bewußtsein. Daß in diesem Kampf das Bekämpfte zur Waffe wird, daß Tonalität als Vorkennnis und bereits Akzeptiertes Ausgangsbasis, zugleich aber auch Endpunkt der Entwicklung ist, erhellt, welches Gewicht der Wandlung als solcher in diesem Werk zukommt. Wandlung, in Form musikalischer Logik faßlich, demonstriert hier, daß Tonalität ebenso wenig ein abgeschlossenes Kapitel der Musikgeschichtsschreibung ist wie der strukturelle Ansatz dieser Komposition.

"Beginner's Mind" bedeutet jedoch nicht für den Komponisten allein Auseinandersetzung mit Vergangenheit. Es verlangt vom Interpreten ein Maß an Identifikation, das weit hinausgeht über eine korrekte Realisierung des Notierten. Der Interpret, oft ja weit tiefer (da auch körperlich) befangen in bestimmten Spiel- und Interpretations-Traditionen, hat sich in eine Situation von Ursprünglichkeit zurückzusetzen, die zwar als improvisatorisches Moment bei fast jeder Interpretation mitschwingt, die hier aber bis zu einem Punkt fortgeführt wird, an dem er zunächst den Boden verliert.

Zimmermann erreichte dies im wesentlichen durch drei kompositorische Mittel. Auf das erste, historisch orientierte, wurde bereits eingegangen - die Tonalität, die zur Zeit der Entstehung dieses Stückes etwas war, das man als ernsthafter Komponist Neuer Musik besser mied. - Als zweites kommt hierzu eine zeit-

liche Komponente. Durch die extreme Ausdehnung, das Beharren auf bestimmten (vertrauten) Harmonien werden diese in ihrer Eigenschaft als historisch stark belastetes Material in gewisser Hinsicht wieder neutralisiert und damit frei für die Darstellung anderer ihrer Aspekte. Die 'rationale' Funktion der Harmonien wird zwar nicht völlig aufgehoben, aber doch weitgehend durch die zeitliche Expansion in den Hintergrund gedrängt zugunsten einer volleren Erfahrung der Klangfarben, den mehr 'irrationalen', sinnlichen Attributen des Klanges. Für den Interpreten bedeutet dies, den Umschlag vom 'Rationalen' ins 'Irrationale', gleichsam Meditative, so weit nachzuvollziehen, daß er in sich selbst jene extremen Dauern nie als 'zu lang' empfindet. Nur ab diesem Punkt wird es ihm möglich sein, die Konzentration seiner Zuhörer auf die 'internen' Phänomene des Klanges zu lenken. - Das 3. kompositorische Mittel ist die Einbeziehung der Stimme des Interpreten. Dies bringt den Interpreten in die Lage, etwas ihm völlig Ungewohntes zu tun, das ihn jederzeit der Gefahr aussetzt, sich als Dilettant zu blamieren. Gleichviel soll so weit eine Loslösung von jeglicher Konzertsituation erreicht werden, daß diese stimmlichen Äußerungen wie Summen, tiefes Ein- und Ausatmen, Pfeifen und Singen, nicht als Fremdkörper erscheinen, sondern mehr oder minder 'natürlich' klingen sollen wie ein Vor-sich-Hinsingen und Zu-sich-Selbst-Summen. Es geht in diesem Fall weniger um die Zuhörer als um eine wichtige Erfahrung des Interpreten an sich selbst, und so ist dieses Stück stets für und gegen den Interpreten geschrieben. Denn die Erfahrung der Hemmung, die Scham, die zunächst bei der Ausführung dieser Partitur aufkommen mag, genau sie kann ihm etwas über seine eigene Situation klar machen, in der es ihm ansonsten nicht möglich oder erlaubt ist, sich auch stimmlich zu äußern. In solchen Momenten nimmt das Stück einen ausgesprochen privaten Charakter an, und der Zuhörer mag etwas von der Befangenheit empfinden, die dort entsteht, wo man andere ohne ihr Wissen beobachtet. Der Hörer spürt gleichviel, daß hier Grenzen überschritten werden und Bereiche berührt, die anderen 'Klavierstücken' unzugänglich sind. Allein schon diese Erfahrung mag es sein, die die Konzentration erhält. Die Bereitschaft zum Risiko wirkt ansteckend.

(20. Sept. '80)