

Walter Zimmermann – Ein Portrait

von Richard Toop (Sydney 2005)

In einer Kultur, die auf Gemeinsamkeiten und Kontinuitäten fußt, kommt Walter Zimmermann die Position eines entschlossenen Außenseiters zu. Obwohl sein musikalisches Denken in vielerlei Hinsicht eindeutig als deutsch bezeichnet werden kann, war seine Affinität zur amerikanischen Kultur bereits in so frühen Werken wie dem Klavierstück zu vier Händen *As a Wife Has a Cow* (1970) deutlich zu erkennen. Das Stück, eine ‚Seismographie‘ zu einem Text von Gertrude Stein, enthält in seinen insistierenden Repetitionen bereits ein Element des Kontra-Darmstadt. Von Beginn an hat sich Zimmermann von ungewöhnlichen Quellen inspirieren lassen, wie z.B. von Noam Chomskys Generative Grammatik in *In Understanding the Music, the Sound Dies* (1974) oder von Wilhelm Reichs Orgon-Theorie in *Einer ist keiner* (1972). Bereits früh beginnt er auch, mehrere Stücke von unterschiedlicher Instrumentierung in größeren ‚Projekten‘ oder Werk-Gruppen zusammenzufassen.

Mitte der 70er Jahre, als das Interesse in Deutschland sich fast ausschließlich auf Cages unbestimmte Werke der Jahre nach 1951 fokussiert, ist es Walter Zimmermann, der sich weit vorwagt, indem er gegen diese Tendenz die Bedeutung der Werke Cage's aus den 40er Jahren betont, vor allem die der diatonisch angelegten Stücke wie z.B. die *Suite for Toy Piano* oder *String Quartet*. Genau in dieser Zeit gründet Zimmermann das Beginner's Studio und komponiert den Zyklus *Gelassenheit* (den er später teilweise seinem Werkkomplex *Vom Nutzen des Lassens* zuordnet). Beide Projekte sind von Shunryu Suzukis Buch *Zen-Geist, Anfänger-Geist* inspiriert sowie dem Studium der Werke von Meister Eckhart, auf den er durch Schriften von Cage aufmerksam geworden war. Von dieser Zeit an sind seine Werke von einer äußersten Reduktion der musikalischen Mittel geprägt, von einer kühlen, leidenschaftslosen Objektivität, die in gewisser Weise eine symbolische Reinigung europäischen Denkens und europäischer Traditionen darstellt. Wenn auch zum Teil unter der Oberfläche verborgen, beinhaltet Zimmermanns Musik trotzdem immer auch das typisch europäische Element der Introspektion, auch wenn diese sich nach außen hin den Tendenzen des ‚stripped-down‘, also des bis auf das Wesentliche ‚Entblöbte‘, der amerikanischen Musik, insbesondere der von Cage und Feldman, verpflichtet zeigt.

Der bedeutendste Werkkomplex dieser frühen Periode Zimmermanns ist *Lokale Musik*. Zimmermann kehrt hier den Globalismus von Stockhausens *Telemusik* und *Hymnen* (Stücke, die sich von Musik aus aller Welt inspirieren) um und insistiert darauf, dass Universalität ebenso in der volkstümlichen Musik seiner Heimat Franken angelegt sei. Die einzelnen Werke dieses Zyklus – der Stücke beinhaltet wie *Riuti* (1980), ein Solo für Perkussion, aber auch *Ländler-Topographien* (1979), ein 45-minütiges Werk für großes Orchester – verdeutlichen einige der Grundlegenden Paradoxien, die sich durch das gesamte Schaffen Zimmermanns ziehen: Die Suche nach ‚Einfachheit‘, die sich im Ergebnis dann aber als äußerst kompliziert und ausgeklügelt erweist (an die Musiker werden häufig sehr hohe Anforderungen gestellt – Zimmermann spricht von einer ‚introvertierten Virtuosität‘), und einer scheinbar antiserialen Haltung, in der dennoch die unterschiedlichsten abstrakt-konstruktivistischen Prozesse eine tragende Rolle spielen.

Die asketische Tendenz in Zimmermanns Werk erreicht in seinem ersten Bühnenwerk einen entscheidenden Höhepunkt: *Die Blinden* (1984), ein ‚statisches Drama‘ in Anlehnung an Maeterlinck, lässt wenig Zweifel an seiner Überzeugung, dass „ein Komponist im Grunde genommen nur einräumen kann, dass das Musiktheater gestorben ist“. Die zwölf blinden Charaktere in Maeterlincks Bühnenstück verkörpern eine zum Scheitern verurteilte Form der Kommunikation. Häufig rezitieren sie ganz mechanisch nur in einer einzigen Tonlage – und dennoch ist das 55-minütige Werk von einer seltsam unwiderstehlichen und hypnotischen Präsenz. Auch die beiden späteren Arbeiten für Theater sind kaum weniger radikal in ihrer Ausprägung. In *Über die Dörfer* (1986) sind die gesprochenen oder gesungenen Vokalpartien als Begleitung des Orchesters angelegt. In

Hyperion (1990) kommen zwar sehr zurückhaltend auch einige expressive und dramatische Elemente zum Tragen, dies jedoch innerhalb eines äußerst stilisierten Kontextes. In dieser ‚Brief-Oper‘ schreiben die Charaktere aus Hölderlins ‚Briefroman‘ tatsächlich ununterbrochen, und alles was sie schreiben wird auf Leinwände projiziert.

In den letzten Jahren gehen viele von Zimmermanns Arbeiten auf philosophische Schriften der Antike zurück, vor allem in Bezug auf die Vorstellungen von Zeit und Harmonia. *Wüstenwanderung* (1986) ist zum Teil Platons Diskurs über die Entstehung der Weltseele im *Timaeus* nachgebildet; *Distentio* (1992) entwickelt sich aus den Meditationen über die Zeit in den Bekenntnissen des heiligen Augustinus (hier werden nicht nur die Zeit-Proportionen/Zeitmaße, sondern auch der Fingersatz der Spieler bis auf Äußerste gedehnt); *Diastasis / Diastema* (1992) geht zurück auf Werke Plotins; und das Orchesterwerk *Clinamen* (1998), stellenweise angeregt von Passagen aus dem Zweiten Buchs von Lucrez’ *De natura rerum*, ist eine Transkription von Fragmenten aus Schriften des Epikur, und folgt der Formel Aristoxenes’ zur Verwandlung von Buchstaben in Klänge. Ein weiteres Thema, das uns in den späteren Werken Zimmermanns immer wieder begegnet, ist der ‚gebrochene Einklang‘ (sowohl in melodischer als auch in rhythmischer Hinsicht), ein Thema, das offensichtlich nicht nur eine musikalische, sondern ebenso eine allegorische wie soziale Referenz beinhaltet. Ein eindrucksvolles Beispiel hierfür ist *The Echoing Green* (1989) nach William Blake, eine Komposition, in der die pythagoreische Stimmung der Violine sich immer weniger mit der temperierten Stimmung des Klaviers in Einklang bringen lässt. In den letzten Jahren ist Zimmermanns Werk – selbst in Deutschland – bei weitem nicht die verdiente Aufmerksamkeit zuteil geworden. Das ist umso bedauernswerter als durch eine gelegentliche Aufführung einzelner Arbeiten eher deren ‚Andersartigkeit‘ im Vergleich zum allgemeinen Trend in der neuen Musik in Deutschland betont wird. Hat man hingegen die Gelegenheit mehrere Stücke im Zusammenhang zu hören, eröffnet sich eine äußerst reiche und in sich stimmige, ganz individuelle Welt seiner Musik.

Frei, aber einsam

von Richard Toop (Sydney, 29.7.2001)

Selbst in Zeiten, in denen man sich damit rühmt, daß kanonisch orientierte Zentren der Kunst abgeschafft sind, gibt es noch kreative Außenseiter, und sie sind vielleicht unter den wichtigsten Indikatoren dessen, was kulturell möglich ist. Ihre Position ist unbequem, riskant, aber auch potentiell erfrischend. Sind sie moderne Romantiker? Vielleicht nicht, doch sie mögen sich wohl mit dem Motto des jungen Brahms verbunden fühlen: „Frei, aber einsam“. Unter den zeit- genössischen Komponisten scheint Walter Zimmermann ein Beispiel für eine solche Position zu geben. Jeglicher Einordnungsversuch stößt sofort auf Widersprüche. Er war einer der ersten Komponisten, der im Zusammenhang der „neuen Einfachheit“ genannt wurde, doch seine Musik ist alles andere als einfach. Man muß ihn gewiß als „Abweichler“ betrachten, er hat jedoch nichts mit der deutschen ‚Musica Negativa‘ zu tun; er ist im Gegenteil einer der wenigen bedeutenden deutschen Komponisten, die einen „affirmativen“ Weg verfolgen. Er hat wie Goethes Faust „zwei Seelen in seiner Brust“: eine lyrische (trotz seines Mißtrauens gegenüber von „Selbstdarstellung“) und eine konstruktivistische (trotz seiner Ablehnung der seriellen Musik).

In dieser Hinsicht erwies sich der Einfluß zweier Komponisten aus den Vereinigten Staaten – John Cage und Morton Feldman – als entscheidend. Zimmermann wurde mit Feldmans Musik relativ früh konfrontiert – als er ein junger Pianist in Werner Heiders Nürnberger Ensemble ars nova war. Er entdeckte Cages Musik ein bißchen später in Köln in den frühen 1970er Jahren, doch es war nicht Cages indeterminierte Musik des Konzert für Klavier und Orchester (das von Heinz-Klaus Metzger für ein Modell für anarchische soziale Aktion gehalten wird), das ihm zusagte. Vielmehr zog die Musik aus Cages „naiver“ Periode der späten 1940er Jahre – Werke wie das Streichquartett, die Suite für Toy Piano [Spielzeugklavier] und die Six Melodies [Sechs Melodien] – seine Aufmerksamkeit auf sich: Werke, die sich auf präzise numerische Konstruktion stützen, doch über eine ein- nehmende Direktheit des Ausdrucks verfügen. Feldman inspirierte Zimmermanns lyrischen Impetus und Cage seinen konstruktivistischen Drang. Doch die beiden bestehen nicht immer in einer bequemen Weise

nebeneinander, und es ist teilweise der ständige Konflikt und die Konfrontation dieser beiden, die sicherstellen, daß er weniger ein „displaced American“ als vielmehr und fundamental ein mitteleuropäischer Künstler ist.

Läßt man den frühen Erfolg von *Lokale Musik* (1970) beiseite, so errang Zimmermann erstmalig große Aufmerksamkeit in den späten 1970er Jahren mit *Lokale Musik*, einem umfassenden Zyklus von Werken für eine große Auswahl an Ensembles vom Orchester bis zum Schlagzeugsolisten, der auf Volksmusik aus seiner Heimat Franken basiert. In diesen Stücken, die alles andere als eine Art von Neonationalismus repräsentieren, wie einige Kommentatoren irrtümlicherweise annahmen, wurde das Deterritorialisieren ihrer Quellenmaterialien versucht durch analytische Prozesse, Neutralisierung und Wiederherstellung, die der Komponist verschiedentlich mit Begriffen wie „Sublimierung“, „Substitution“, „Transformation“ sowie „Transzendenz“ beschreibt. Das Ergebnis ist Musik, die ständig einen „Raum der Volksmusik“ heraufbeschwört, ihn aber nie wirklich bewohnt; sie ist in ihrem Ton „distanziert“, doch oft auf merkwürdige Weise bewegend. Ihre spärliche, doch sehr präzise Notation stellt übrigens hohe Ansprüche an den Ausführenden und die daraus resultierende „introvertierte Virtuosität“, wie Zimmermann sie bezeichnet, ist ein Kennzeichen seiner Musik geblieben.

Der zyklische Charakter von *Lokale Musik* – die Erforschung eines Phänomens oder einer grundlegenden Idee aus vielen verschiedenen doch miteinander in Bezug stehenden Blickwinkeln – ist auch wesentlich für Zimmermanns gesamte Art des Arbeitens. Zimmermann entwickelte seine Werke von Anfang an als Bestandteile umfassenderer „Projekte“, und in vielen Fällen scheint das Ausarbeiten der genauen Beschaffenheit eines Projektes fast so lange gedauert zu haben wie das tatsächliche Komponieren der Partituren. Doch diese „Projekte“ sind nur selten feste, begrenzte Grundgerüste: sie unterteilen und rekonfigurieren sich wie Amöben ständig, und hunderte von Seiten handschriftlicher Anmerkungen, die ihnen oftmals beigelegt sind, bilden selbst ein wesentliches Dokument, ein „Seismograph“ der ständigen Suche des Komponisten nach einer häufig schwer faßbaren im Mittelpunkt stehenden Essenz.

Diese Anmerkungen bestätigen auch die enorme Spannweite der Quellen – hauptsächlich literarische und philosophische – die für Zimmermann zu verschiedenen Zeiten wichtig waren. Zur Zeit der Entstehung von *Lokale Musik* und kurz darauf gaben ihm solch unterschiedliche Schriftsteller wie etwa die Theologen Meister Eckhart und Martin Buber, die Dichter Hölderlin, Novalis und, aus unserer Zeit William Carlos Williams zusammen mit den verschiedensten Arten von ethnologischen Schriften wichtige Anregungen. Die Werke der späten 1980er Jahre verdanken sich Impulsen von Nietzsche, Roland Barthes und Michel Serres, aber auch zunehmend von Autoren der Antike: Augustinus, Lukrez, Epikur, Plato, Plotin und vielen anderen. Zimmermann schreibt dies teilweise der schieren Präzision besonders der altgriechischen Sprache zu: der Fähigkeit einzelner Wörter, ein grundlegendes Konzept oder Problem einzukapseln. Dies wiederum spiegelt seine Überzeugung wider, daß Musik in der Lage ist, abstrakte, philosophische oder andere Ideen in einer Art zu vermitteln, die über die bloße Veranschaulichung hinausgeht: das Streichtrio *Distentio*, das sogar die physischen Bewegungen der Spieler aus den Spekulationen des Augustinus über das Wesen der Zeit extrapoliert, ist ein besonders bemerkenswertes Beispiel. Und der Titel eines neuen Projektes *Schatten der Ideen*, der von Giordano Brunos *Umbræ Idearum* abgeleitet wurde, könnte als ein Motto für beinahe das gesamte Schaffen Zimmermanns stehen.

Durch sein ganzes Werk hindurch, doch speziell in den späteren Werken, besteht eine Art von Fragmentation, die versucht – anders als die Fragmentation sovieler deutscher Musikwerke der Nachkriegsjahre – ein Ganzes zu werden. Daher die *Unisonos*, die Fragmente der Liebe zum Abschluß bringen, aber auch die ständigen, fast unmöglichen fragilen und verletzlichen *Unisonos*, die im Zentrum der neueren *Shadows of Cold Mountains*-Stücke [Schatten der kalten Berge] stehen. Dies ist weit entfernt vom selbstgefälligen Holismus der New Age-Musik – es repräsentiert vielmehr eine Version dessen, was Ernst Bloch, das „Prinzip Hoffnung“ nannte. Und vielleicht könnte auch die Idee einer „nicht zentrierten Tonalität“, die Zimmermann gebraucht, um die sehr idiosynkratischen melodischen und harmonischen Verfahren seiner späteren Werke zu beschreiben, als eine weitere Verkörperung dieses Ansatzes betrachtet werden, in dem der Begriff des „Zentrums“ ständig, doch auf undramatische Weise im Fluß ist. Man ist erinnert an das englische Sprichwort: „to travel hopefully is better than to arrive“ [Hoffnungsvoll Verreisen ist besser als Ankommen]. Doch zumindest kann man auch vom Ankommen träumen. Das Werk eines jeden bedeutenden Komponisten bewohnt bis zu einem gewissen Grad „seine eigene Welt“, und für viele zeitgenössische Komponisten ist die Idee eines „Porträt-Konzertes“, in dem nur die eigenen Werke vorgestellt werden, attraktiv – nicht so sehr, weil es eine Sache des Egos ist, sondern aufgrund der Gelegenheit, die es den Zuhörern gibt,

Eingang in diese Welt zu finden: um über die Stereotypen der Oberfläche hinausgehen zu können, die die „unmittelbare Identität“ des Komponisten bilden und um sich vielmehr auf die innere Vielfalt als auf die äußerliche Uniformität einlassen zu können. Im Fall von Walter Zimmermanns Werk scheint dies doppelt wünschenswert. Obwohl er vollkommen fähig ist, Werke mit einer brillanten, glitzernden Oberfläche (wie das Klavierkonzert Ataraxia) hervorzubringen, neigt er dazu, sich fast schuldig zu fühlen, dies getan zu haben. Im wesentlichen ist seine Musik mehr eine „innere“ als eine „äußere“, und wenn sie manchmal provoziert und bezaubert, hat dies nichts mit „Schocktaktiken“ zu tun, sondern vielmehr scheint sie nach Martin Luther zu sagen: „Hier stehe ich und kann nicht anders! Gott helfe mir.“ Für jene „mit Ohren zum Hören“ beleuchtet jedes Werk die anderen, und was isoliert betrachtet „exzentrisch“ zu sein scheint, erweist sich als Teil einer Schatzgrube.