

»Wie die Farben, die vor unsrem Auge zittern«

Gedanken und Beobachtungen zu Walter Zimmermanns *Hyperion*

Susanne Rode-Breymann

1. »Es geht im Grunde nur noch, den Tod des Musiktheaters anzuerkennen«  
(Zimmermann 1986) - oder: Über Walter Zimmermanns Kompositionen für  
das Musiktheater

Sowohl das 1986 in Gelsenkirchen uraufgeführte Drama *Die Blinden* für 12  
Sänger und 9 Instrumentalisten (nach Maurice Maeterlinck) als auch die  
1988 in Nürnberg herausgekommene Oper *Über die Dörfer* (nach Peter  
Handke) stießen in den Jahren einer im Musiktheater wieder hoch im Kurs  
stehenden Expressivität auf teils harte Kritik. Die radikale Entdrama-  
tisierung in *den Blinden* stand quer zur herrschenden Auffassung der Gattung  
Oper. Zimmermann unterwarf sich nicht, wie viele seiner Zeitgenossen,  
kompositorisch einem Expressivitäts-Imperativ, sondern favorisierte auf der  
Suche nach einem Konzept entsubjektiverter Musik eine konstruktive Kom-  
positionsmethode; er setzte konzeptionelle Strenge gegen Expressivität.  
Innerhalb der Darstellungen über Zimmermanns Werke nehmen Überlegun-  
gen zu den bei ihm seit Mitte der 70er Jahre üblichen Vorentwürfen sowie zu  
den Konstruktionen seiner Kompositionen dementsprechend breiten Raum  
ein.

In *Hyperion* beginnen sich diese Verhältnisse zu verschieben: Die Dominanz  
der Konstruktion tritt zurück. *Hyperion* ist ein Werk der Vielzentriertheit,  
dessen Genese Zimmermann als ein »Gemisch aus Entstehen und Konstruk-  
tion« charakterisiert. Zwar enthält die Partitur eine Reihe von Vortragsbe-  
zeichnungen, in denen eine zurückhaltende Ausdruckhaftigkeit festgeschrie-

ben ist (wie »emotionslos« oder »ohne zu große Expressivität«), andererseits räumt Zimmermann selbst ein, mit *Hyperion* in Bereiche von Expressivität vorgedrungen zu sein.

## 2. Von der *Hyperion-Idee* bis zur Frankfurter »scriptura-Fassung«

Hatte Zimmermann zunächst Stoffe von Novalis, Ernst Jünger und Handke bevorzugt, »die seinem Hang zum Objektivierbaren, Emotions- und Expressionslosen entgegenkamen«, und Pläne gemacht »für Opern, Bühnenwerke, kurze, abendfüllende und zyklische« (Friedrich Spangemacher), wie etwa die inzwischen aufgegebenen Ernst Jünger-Tetralogie, so kreisten seine Ideen während seines Aufenthaltes als Stipendiat der Villa Massimo zunächst um ein *Empedokles-Projekt*, wurden dann durch Dietrich E. Sattler auf *Hyperion* gelenkt.

Die weitere Entstehungsgeschichte der »Briefoper« war nicht unwesentlich durch den Wechsel der in Aussicht stehenden Realisierungsform bestimmt: D.h. die Urfassung nach dem bald fertiggestellten und anfangs viel umfangreicheren Libretto von Sattler entwickelte sich unter der Perspektive einer szenischen Uraufführung, wie sie zwischenzeitlich die Frankfurter Oper übernommen hatte. Schon in dieser Phase sah sich Zimmermann vom Komponierfluß zu einigen Kürzungen des Librettos veranlaßt.

In dieser im Dezember 1989 vollendeten Fassung umfaßt die Oper vier dem Hölderlinschen *Hyperion* folgende, musikalisch aufeinander bezogene und in sich abgeschlossene Teile, in die zwölf Schrifttafel-Projektionen und vier Filmsequenzen integriert sind.

Die von der Frankfurter Oper dann doch nicht eingehaltene Aufführungszusage löste wesentliche Änderungen aus, so daß die nun nicht mehr szenisch

perspektivierte »scriptura-Fassung« entstand. Darin entfallen Schrifttafeln und Filmsequenzen, was vor allem eine erhebliche Reduktion von Text- und auch Bildmaterial bedeutet.

Eine zweite tiefgreifende Veränderung betrifft den ursprünglichen Schluß: Mit der Wiederkehr der Solo-Violine des Eremiten vom Beginn führte die Oper (ähnlich wie *Über die Dörfer*) langsam ins Schweigen. Der mit »Entrückung« betitelte letzte von 25 Abschnitten schloß mit den Worten »Nächstens mehr«. Das löst Zimmermann in der »scriptura-Fassung« mit der hinzukomponierten Ode Diotimas (»Wenn aus der Ferne«) ein, einem großen Schlußgesang, der mehr auf die Tradition des Orchestergesangs, denn auf den Topos des Schlußgesangs in der Oper zurückverweist. Die Entrückung in jenen »Gärten, da nach entsetzlicher und dunkler Zeit wir uns [...] an den Strömen der heiligen Urwelt« gefunden, wird unmittelbar Klang. Als sinnfällige Umsetzung der unmittelbaren Klangwerdung formt Zimmermann (damit *Hyperion* um eine weitere Singweise bereichernd) den Gesang, indem er dem Text die in der Notenschrift vorkommenden Buchstaben entnimmt (etwa »Wenn aus der Ferne« = e-a-es-d-e-f-e-e). Er tastet die Sprache sozusagen auf ihr melodisches Profil hin ab und leitet aus der abstrakten Punktualität der Buchstaben melodische Beredtheit ab.

Die dritte, vielleicht essentiellste Änderung ist die Umgestaltung des Eremiten. Nicht erst die Arbeit an der »scriptura-Fassung« hatte für Zimmermann die Frage eröffnet, ob der Eremit ein Singender oder Schreibender sein solle. Zwischen Verkörperung und Aufhebung der Eremiten-Rolle schwankend, entschied sich Zimmermann, für die »scriptura-Fassung« die ursprüngliche Gesangsrolle in die eines Schreibenden umzugestalten.

In Entstehen der Eremiten-Schrift, von einer Kamera auf die Bühnenrückwand projiziert, bewahrt sich ein szenisches Moment eigener Art: An die Stelle einer Szene im Sinne der Fiktion von Realität tritt eine im Schreibvorgang sublimierte Szene.

### 3. Eine »Briefoper« - oder: Über den Wechsel von Chronologien

Ein Ausschnitt aus bewegtem Lebensfluß gerinnt im Brief. Angekommen aus Vergangenen, setzt er Kommendes in Gang. Anders als das gegenwärtige gesprochene Wort im Dialoggeschehen läßt sich das im Brief geschriebene Wort »weder zurücknehmen noch berichtigen, weder erläuternd umdeuten noch stimmlich und gestisch verfärben. Es steht geschrieben und bleibt so bestehen.« (Volker Klotz)

Handlung, d.h. die zeitliche Gerade eines dramatischen Ablaufs, und die unregelmäßigen temporalen Bögen, wie sie das Schreiben, Lesen und Wiederschreiben von Briefen in *Hyperion* schlägt, divergieren. Beträchtliche Intervalle lassen sich im Brief überspringen, wobei sich Verbindungen und Resonanzen herstellen, die aus jeglichem linearen Kurs ausscheren. Wenn im Gelesenen Gesprochenes und Gehandeltes wiedererkennbar werden, führt das zu unerwarteten szenischen Nachbarschaften.

Aus diesem Reichtum schöpft Zimmermanns *Hyperion* mit seinen zahlreichen zeitlichen, räumlichen und faktischen Lücken und seinen Übersprüngen zwischen der Zeit des schreibenden Eremiten und der Zeit von Hyperions Lebenszyklus.

Die Form des Briefromans stand dafür Pate, aber auch, so Zimmermann, Bildassoziationen etwa an Peter Mussbachs *Barbier von Sevilla-Inszenierung* (Frankfurt 1988) oder Ruth Berghaus' *Lulu* (Brüssel 1988).

#### 4. Die Synkronität von Schrift und Gesang

Durch das Stummbleiben des Eremiten in der »scriptura-Fassung« tritt die Schrift als eine wesentliche Schicht der Vermittlung stärker in den Vordergrund. Damit wachsen auch die Arten des 'Duettierens': Teils fügen sich Schrift und Gesang kontrapunktisch zueinander, wenn etwa der Eremit zum Ensemble der idealischen, der heroischen und der naiven Stimme Jugenderinnerungen niederschreibt (*Hyperion I*).

Teils sind Schrift und Gesang heterophonisch parallel geführt wie in den *Hyperion II* einleitenden Erinnerungen des Eremiten. Zimmermann bezeichnet diesen Gesang in der Partitur als »Schatten« des Eremiten und assoziiert (unter Verweis auf Roland Barthes *Die Lust am Text*) dabei das »Laute Schreiben«, das »nicht von den dramatischen Modulationen, den boshaften Intonationen, den gefälligen Akzenten getragen« werde, »sondern von der 'Rauhheit der Stimme', die eine erotische Mischung aus Timbre und Sprache ist.«

Teils verflechten sich Hyperions Gesang und Schrift des Eremiten untrennbar ineinander, was in der Frage »War sie nicht mein?« als Moment der Deckungsgleichheit von Erinnerung und Lebenszyklus kulminiert.

Konsequenterweise wird der Schrift eine dem Gesang vergleichbare Eigenständigkeit eingeräumt, so daß sie Zwiesprache mit dem Instrumental-Ensemble halten kann (»Ich wollte nach Tina zurück«) oder nach der Art eines Melodrams zum Ensemble geführt wird (»Aber wir haben unsre Lust daran, uns in die Nacht des Unbekannten zu stürzen«).

## 5. Die drei Töne - oder: Über »Das Schweben zwischen den Gegensätzen«

Im Zentrum alles Formens in Zimmermanns *Hyperion* steht Hölderlins poetische Theorie der drei Töne, ihres Wechsels und ihrer Gegentöne. Sie begegnen gleich eingangs als Ensemble der naiven, idealischen und heroischen Stimme. Zimmermann gewinnt das Ensemble, indem er den fortlaufenden Brieftext Hölderlins unter inhaltlicher Perspektive aufbricht, auf die drei Stimmen verteilt und in die Simultaneität überführt. So erklingen gleichzeitig, in reperkussiver Singweise, die drei Teile des Satzes: »Der liebe Vaterlandsboden [heroische Stimme] gibt mir wieder Freude [idealische Stimme] und Laid [naive Stimme].« Dabei zeigen die Stimmen durch Tempo, Rhythmik, Tonhöhe ihre Unverwechselbarkeit: Die naive Stimme (Sopran) hat die Töne f und fis, lange Notenwerte und eine schwerpunktlose Rhythmik. Kontrastierend die idealische Stimme (hoher Bariton) auf dem Ton g mit kurzen Notenwerten in binären Strukturen. Dazwischen das mittlere Tempo und die triolische Grundstruktur der heroischen Stimme (Baß-Bariton) auf dem Ton es.

Dieses madrigaleske Eingangs-Ensemble kehrt - eine Art Leitsektion (in gleicher Funktion auch das zu Beginn von *Hyperion II* erstmals begegnende harsche con forza-Orchestermotiv) - mehrfach in der Oper wieder: Variiert vor Hyperions 'Schlußmonolog'(am Ende von *Hyperion I*), als a capella-Satz (»Lieber Bellarmin, ich habe eine Weile geruht«), als Quartett mit Hyperion (»Ich war in einem holden Traume/Es ist aus Diotima«), als Streichersatz unter schwerpunktversetzten Stimmen bei Diotimas Abschied.

Überdies kündigt sich in diesem Ensemble bereits die Diotima-Terz (große und kleine Terz) an, die späterhin - vor allem in der Diotima-Musik - bedeutsam wird.

Weiter sind die drei Töne den Protagonisten zugeordnet, wobei Zimmermann deren Grundcharakter durch Instrumentation zusätzlich verdeutlicht. Dem heroischen Alabanda sind Blechbläser und Cymbalon zur Seite gestellt, dem idealischen Hyperion Altflöte, Oboe d'amore, Bassethorn und Horn. Dagegen findet sich Diotimas naiver Grundcharakter, weniger eng umgrenzt, von der vielgestaltigsten Instrumentation begleitet.

Im Laufe des Werkes durchläuft jeder der drei Protagonisten die drei Töne, wobei der Text jeweils sehr deutlich die Wendungen markiert. In Diotimas Fall in der Reihenfolge:

- naiv: (»nur ein sterblich Mädchen«)
- idealisch (»Diotima war von nun an wunderbar verändert«)
- heroisch (»ich bin das sanfte Mädchen nicht mehr«)
- naiv (»wurde sie ganz ruhig«);

in Hyperions Fall in der Reihenfolge:

- idealisch (»Es ist kein Scherz, die Welt zu bessern«)
- naiv (»Es ist besser zur Biene zu werden«)
- naiv (in der Liebeserfahrung mit Diotima)
- idealisch (»Es werde von Grund aus anders«)
- heroisch (»Der Vulkan bricht los«)
- naiv (»Ich bringe mich mit Mühe zu Worten«).

Die Töne und ihre Gegentöne bilden eine konstruktive Schicht der Komposition, die sich als Prinzip starker Gegensatzbildungen zu erkennen gibt und zum Beispiel in der Instrumentation offen zutage tritt: Durch prägnante und kontrastierende Klangfarben hebt Zimmermann die 26 Abschnitte seines *Hyperion* blockartig voneinander ab. Von der Solo-Violine des aus dem Staub heraus murmelnden Eremiten, mit der das Werk beginnt und vor

Diotimas großer Schluß-Ode zu einem ersten Abschluß kommt, spannt sich der Bogen bis zur differenziert wechselhaften Instrumentation der Hyperion-Diotima-Abschnitte.

Dem Prinzip der Gegensätze folgt die großformale Anlage, wo die Töne etwa zwischen dem im Alabanda-Hyperion-Abschnitt dominanten heroischen Ton (*Hyperion I*) und dem im Hyperion-Diotima-Abschnitt dominanten naiven Ton (*Hyperion II*) kontrastieren. Es greift aber auch in den kleinen musikalischen Einheiten Platz: In der *Scheltrede* ist im Instrumentalensemble keine Spur vom Zorn des Textes zu hören. Vielmehr klingen, schwebend und zerbrechlich, Strukturen von Tanzmelodien an.

Ein Beispiel für Zimmermanns Verfahren der Auflösung und Immaterialisierung von Originalmelodien, ein Beispiel aber auch für die Zimmermann eigene Sicht über das Verhältnis von Musik und Sprache. Nicht wie bei der illustrativen Literaturoper denkt er sich Musik und Sprache in einfachem Abbildungsverhältnis zueinander. Er gibt die »gewohnte Subjekteindeutigkeit bei der Textkomposition« (Wolfgang Schreiber) preis und formiert die musikalische Textur nicht im Verhältnis von Korrespondenzen zur Bühnenhandlung. Sprache und Musik sind ihm autonome Ebenen, die sich auf vielfältige Weise spiegeln.