

Als im April 1986 im Musiktheater Gelsenkirchen das 'statische Musik-Drama' "Die Blinden" von Walter Zimmermann zur Aufführung kam, ein für die Opernbühne gänzlich ungewohntes Stück, empörte sich die Presse fast einmütig: jemand hatte gewagt, sich an der herrschenden Auffassung von der Gattung 'Oper' zu vergreifen. Es kam ein 70minütiges Drama auf die Bühne, in dem nach herkömmlichen Maßstäben wenig passierte. Die zwölf Sänger hatten über weite Strecken nur je einen einzigen Ton zu singen, das - durchwegs tiefe - Instrumentarium zeigte sich wenig beweglich. Alle gewohnten Operngesten fehlten: eine Provokation in Zeiten von Schreker- und Zemlinsky-Renaissance, beim derzeitigen Interesse fürs Romantisierende und fürs Expressive.

Walter Zimmermann hatte den Stoff von Maurice Maeterlincks frühem symbolistischen Drama "Die Blinden", auf dem die Oper beruht, ernst genommen. Es geht in diesem Stück um die Isolation des Einzelnen und das Verlorensein im Kollektiv. Zwölf Blinde, abgeschlossen auf einer Insel, erkennen allmählich, dass ihr Führer, der einzig Sehende, gestorben ist. Zimmermann hat die existentielle Aussage des Stückes noch verschärft, durch konzeptionelle und dramaturgische Strenge. Und er hat die Geschichte als Oper fast distanziert, ohne emotionale Beteiligung ablaufen lassen. Das Stück wurde radikal ent-dramatisiert, ganz im Gegensatz zur expressiv aufgeladenen Lösung des DDR-Komponisten Paul Heinz Dittrich, der die "Blinden" als Kammerpiel fast gleichzeitig bearbeitete.

Radikal war Zimmermann schon immer verfahren: in seinem Zyklus "Lokale Musik" hatte er folkloristische Materialien strengen Filterverfahren unterworfen, um hinter der Oberfläche nach einer Ur-Struktur zu suchen, jenseits vom Beiwerk der Jahrhunderte. Er hatte mit größter Selbstbeschränkung Stücke am Rande des Verstümmens komponiert. Er hatte Musik geschrieben, die sich den ausgetretenen Äußerungsformen der Neuen Musik gegenüber widerspenstig zeigte. Er schrieb und schreibt gegen einen Expressivitäts-Imperativ an, dem sich gerade heute Zeitgenossen unterwerfen.

Den Geist des 19. Jahrhunderts, dem selbst Dodekaphonie und serielle Musik noch verpflichtet waren, gilt es laut Zimmermann zu vertreiben. Sein Impetus ist, sich aus den Fesseln des tonalen Systems zu befreien, von den Regeln des musikalischen 'Newton', Jean Philippe Rameau, die in ihren Konsequenzen noch immer wirksam sind.. dass er dabei Tonalität(en) benutzt, ist eine seiner produktiven Paradoxien. Um zu neuen Ergebnissen zu kommen, hat er sich Beschränkung auferlegt; er ist beim Komponieren Asket geworden. Man müsse fast immer nichts wollen, äußerte er sich in einem Interview, um das wirklich Entscheidende noch zu erreichen. Es gehe ihm darum, etwas zu bändigen, zu stilisieren, um der Musik eine gewisse Feinheit und Eleganz zu geben. Er will Disziplin, bei der sich etwas kondensiert, kristallisiert.

Hinter diesem Veränderungswillen steht unter anderem die Ablehnung der bürgerlichen Genie-Ästhetik. Dahinter steht dann aber auch die Idee, den Personalstil schlechthin zu überwinden und wieder zu einer allgemeinen Stilbildung zu kommen. Bis dahin ist freilich ein weiter Weg, wenn die Idee nicht überhaupt Utopie bleibt. Auch Zimmermann selbst hat sich stilistisch nie gefestigt, trotz Konstanten im kompositorischen Prozess.

<sup>1</sup> Der vorliegende Text ist eine überarbeitete Fassung eines Rundfunkmanuskriptes für den Sender Freies Berlin, der das "Komponistenportrait Walter Zimmermann" im Dezember 1986 ausstrahlte. Bei Zitaten von Walter Zimmermann, bei denen die Quelle nicht angegeben ist, handelt es sich um Auszüge aus einem Gespräch, das der Autor mit Zimmermann im Zuge der Vorbereitung für diese Sendung führte.

Die Suche nach seinen eigenen Äußerungsformen hat ihn ruhelos umhergetrieben. Walter Zimmermann ist ein rastloser Geist. Seit Beginn seiner Laufbahn als Musiker hat er vielleicht mehr Projekte entworfen und verworfen, neu konzipiert und realisiert als andere in einem ganzen Leben. Und er hat sie zugleich mit Nachdruck vertreten: nicht nur als Komponist, sondern auch in Bereichen wie Ethnologie, Anthropologie, Musik-Therapeutik, Improvisation, Theorie und Pädagogik. Nietzsche vergleichbar, der von noch ungeschriebenen Büchern detaillierte Gliederungen vorlegte, hat Zimmermann seine Kompositionen seit Mitte der 70er Jahre immer wieder zyklisch vorentworfen, aus verschiedenen ungeschriebenen und fertigen Stücken abendfüllende Werke erdacht. Er konzipierte auch Großprojekte, von denen er die meisten wieder verwarf: das reicht von seinem frühen Entwurf für ein vier Abende dauerndes "Orgon-Projekt" (bei dem Musikverstehen möglich werden sollte) bis hin zu einer Ernst-Jünger-Tetralogie auf der Musiktheaterbühne, die inzwischen aufgegeben wurde.

Schon früh ist auffallend, welches ungeheure Engagement Zimmermann Zyklen-Werke wert waren. Als er, überdrüssig der elaborierten 'Neuen' Musik, nach anderen Orientierungen suchte und bei amerikanischen Komponisten wie John Cage, Morton Feldman und Christian Wolff Vorbilder vermutete, machte er sich Mitte der 70er Jahre in die Vereinigten Staaten auf und befragte 23 amerikanische Musiker, neben den genannten noch Phil Glass, Steve Reich, Pauline Oliveros, La Monte Young, Frederic Rzewski, John McGuire und andere. Die Interviews, für ihn die Entdeckungsreise in eine andere Musik-Kultur, dokumentierte er in einem "Desert Plants", also "Wüstenpflanzen" betitelten Buch, das heute schon wichtiges Quellenwerk für die amerikanische Avant-garde geworden ist.

Diese ungewöhnliche 'Lehrzeit' löste ein Jahr später beim Komponisten Walter Zimmermann einen Neubeginn aus, wobei ein beim Zen-Buddhismus gleichermaßen wie beim Cage-Kreis, aber auch, verhüllt noch, bei Radikalen der europäischen Geistesgeschichte vorgefundenes Denken für ihn entscheidend war. Das umfangreiche Klavierwerk "Beginner's Mind" von 1975, betitelt nach einem Buch des japanischen Zen-Philosophen Shunryu Suzuki, machte den Anfang. Es war eine Art Lektion für den Komponisten, zum Einfachen und Direkten zu kommen, aber auch, um ins "Wilde Denken" im Sinne von Claude Levi-Strauss zu geraten. Der Pianist Herbert Henck schrieb über dieses Werk:

"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 (...) '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 Vorkennntnis und bereits Akzeptiertes Ausgangsbasis, zugleich aber auch Endpunkt der Entwicklung ist, erhellt, welches Gewicht der Wandlung als solcher in diesem Werk zukommt."<sup>2</sup>

Als Zimmermann dieses Stück schrieb, war er Mitte zwanzig. Zahlreiche Versuche zur Selbstfindung waren seit Jugend vorausgegangen. Geboren wurde Walter Zimmermann am 15. April 1949 im mittelfränkischen Schwabach. Von seinem Vater, dem Besitzer eines kleinen Lebensmittelladens auf dem Dorf, der allerlei künstlerische Interessen hatte und als Chor- und Theaterleiter tätig war, wurde er zur Musik geführt. Als Grundschüler lernte er Klavier. Schon früh datieren erste Kompositionsversuche, die an Kontur gewannen, als Zimmermann mit dem Nürnberger Ars Nova Ensemble und mit dessen Leiter, Werner Heider, in nähere Berührung kam. Zimmermann war zeitweilig Pianist in diesem Ensemble, er erhielt vor allem aber Unterricht bei Heider, der ihn in die Neue Musik einführte. Heider riet ihm auch, sein Studium in Köln fortzusetzen. Den Plan, bei Aloys Kontarsky Klavier und Bernd Alois Zimmermann Komposition zu studieren, gab Zimmermann bald auf. Sein Interesse an einem Studium bei Karlheinz Stockhausen flaute bald ab, als er bemerkte, dass er

dort keine Antworten auf seine Fragen als Komponist erwarten konnte. Doch Köln als Zentrum der Neuen Musik reizte ihn. Anfang der 70er Jahre ließ er sich dort nieder, wo er die von Mauricio Kagel geleiteten "Kurse für Neue Musik" besuchte. In Köln kam er dann vor allem mit Musikern zusammen, die ihn das erste Mal auf die Komponisten experimenteller Musik Nordamerikas aufmerksam machten. Mit Freunden fuhr er 1972 zur "Pro Musica Nova" in Bremen, wo er Gelegenheit hatte, Musik von John Cage, Steve Reich, La Monte Young, Christian Wolff, Roben Ashley und anderen kennenzulernen und einigen Komponisten persönlich zu begegnen.

Das auf "Beginners Mind" folgende Projekt, der spätere umfassende Zyklus "Lokale Musik" versucht, die im Klavierzyklus und in den USA. gemachten Erfahrungen weiterzuführen und einen eigenen Weg zu finden. "Lokale Musik" führt ihn aber auch gewissermaßen in seine Heimat, nach Franken zurück. In Franken hatte er folkloristisches Material gefunden, das sich für seinen Versuch, ins Archaische, quasi Vorgeschichtliche zurückzufinden, zu eignen schien. Zur Konzeption und zur Idee des Stückes schrieb er seinerzeit:

"Der Enge des geschichtlichen Denkens steht die Welt des topologischen Denkens gegenüber. Durch die beschriebene Technik des Anonymisierens zerfällt alles von der Geschichte Aufgesetzte, und übrig bleibt das Material des Lokalen. Es findet quasi eine Transformierung von Geschichte in Topographie statt. Geschichte wird transzendiert."<sup>3</sup>

Der Aufsatz, aus dem dieses Zitat stammt, heißt "Nische, oder das Lokale ist das Universale"; er ist so etwas wie eine theoretische Durchleuchtung und die Voraussetzung für den Zyklus "Lokale Musik". Hier beruft er sich unter anderen auf den amerikanischen Dichter und einen der geistigen Stammväter der Avant-garde Nordamerikas, William Carlos Williams. "Keine Ideen als in den Dingen", so zitiert Zimmermann ihn. Er will . weg von der Projektion des Individuums auf die Dinge.

"Dem Benennen, Bezeichnen" so Zimmermann an anderer Stelle in "Nische", "muss ein Neutralisieren, ja Anonymisieren entgegengesetzt werden. Durch solche Technik bringt man das Material zurück ins Namenlose, Flexible, Spontane, Zufällige, Improvisierte, aus dem es kommt. Konkret auf die Melodien angewandt hieße das, alle schriftlich überlieferten Melodien nicht als endliche 8-Takter, sondern sie als Transnotationen einer Improvisation ohne Anfang und Ende, ohne Titel, als Namenloses zu verstehen. Begrenzt nur durch den Raum, in dem sie existieren."

Zimmermann entwirft "Ländler-Topographien" für Orchester, um ihre "innere Beschaffenheit" zu untersuchen, zeigt quasi ihre Skelette, Bausteine, zerlegt sie in ihre Elemente. "Fränkische Tänze" werden "sublimiert" für Streichquartett, "Zweifache" transzendiert für Gitarre ... methodische Wege des erkennenden Analysierens und Veränderns. Es gibt "Kärwa (Kirchweih) - Melodien", in denen die Melodie in den Differenztönen schemenhaft auftaucht. Es gibt "Wolkenorte" "Keuper" (nach einer fränkischen Gesteinsart benannt) und "Erd-Wasser-Luft-Töne", ein Titel, der an Jean Paul gemahnt, der übrigens bei manchem Stück des Zyklus Pate gestanden haben mag. Musikalisch ist es ein seltsam vertraut-fremder Stoff. Der Komponist scheint Filter gefunden zu haben, Methoden, mit denen er hinter dem Vordergründigen, ja Manieristischen Blicke auf ein 'Inneres' freilegt. Als diese Musik Ende der 70er Jahre zum ersten mal erklang, war man verblüfft über solche - letztlich einfachen - Töne in der Neuen Musik. Es gab aber auch Unverständnis, Abwehr gegen sie, gerade aus Reihen der Etablierten in der Neuen Musik.

Noch während Zimmermann seine "Lokale Musik" schrieb, eröffnete er im Dezember 1977 in Köln ein Zentrum für experimentelle Musik, das ihn weit über die Grenzen Kölns hinaus - und sogar der Bundesrepublik bekannt gemacht hat. Auch für seine eigene Orientierung war es von beträchtlicher Wirkung. Er nannte es

<sup>2</sup> Herbert Henck, Walter Zimmermanns "Beginner's Mind" in: Neuland I, Hrsg. H.Henck, Bergisch-Gladbach 1980.

"Studio Beginner" und konzipierte es nach dem Vorbild der New Yorker "Lofts", also ein Arbeits-Wohn- und Konzertraum. Im "Studio Beginner" veranstaltete er als Alleinunternehmer sieben Jahre lang Konzerte mit experimenteller Musik. Steve Lacy kam und Herbert Henck, Anthony Braxton und Frederic Rzewski, Richard Teitelbaum, Hans Otte, Tom Johnson, Phill Niblock, Pauline Oliveros, Carles Samos und viele andere aus dem experimentellen Bereich der Musik und seinen Randgebieten. Viele Musiker kamen anlässlich ihres Konzertes im "Beginner" überhaupt zum ersten Mal nach Europa. Das Studio avancierte zum Mekka der experimentellen Avantgarde. In Europa gab es auch Ende der 70er Jahre noch wenig Interesse für solche Musik. "Das Publikum für die experimentelle Musik des Studio Beginner musste erst noch geschaffen werden, und es ist uns gelungen, ein Publikum aufzubauen, das sich weder aus Schickeria noch aus Neue Musik Spezialisten zusammensetzt. Das Publikum ist genau so heterogen wie die Musik, die angeboten wird."<sup>4</sup> So Zimmermann nach den ersten Jahren.

In den kompositorisch äußerst fruchtbaren Jahren 1981 bis 1986 entstanden zwei weitere große, abendfüllende Zyklen "Vom Nutzen des Lassens" und "Sternwanderung", das statische Drama "Die Blinden", von dem schon die Rede war und die Oper "Über die Dörfer" nach dem gleichnamigen Stück von Peter Handke, für die Zimmermann einen Kompositionsauftrag von den Bühnen Nürnberg erhielt und die 1988 uraufgeführt werden soll.

"Vom Nutzen des Lassens" beruft sich auf den spätmittelalterlichen Mystiker Meister Eckhart, auf den Cage immer wieder hingewiesen hatte. Bei Eckhart fand Zimmermann die Geisteshaltung, die er für sich selbst suchte: Gelassenheit. Freilich ließ sich die Philosophie Meister Eckharts nicht ohne weiteres in die Gegenwart übertragen, wie Zimmermann feststellen musste. Man könne "die Gedanken Eckharts auch in keiner Weise programmatisch verstehen", wie Zimmermann anlässlich der Uraufführung schrieb, sie müssten vielmehr direkt in die Behandlung des Materials eingehen; "was heißt, die Ideenbehaftetheit der Worte Meister Eckharts in Klang aufzulösen und so einen Prozess einzuleiten, der schließlich auch die Worte selbst auflöst." Schon in "Lokale Musik" gab es im dritten Teil einen Prozess der Ablösung: vom Klingen zur Stille. Dieser 'Auflösungsprozess' ist auch dem Zyklus "Vom Nutzen des Lassens" eigen. Die einzelnen Stücke für Soli (Klavier und Saxophon), Klaviertrio und Trio basso (d.h. Viola, Cello und Kontrabass) sowie für Stimmen sind geistige, ja nahezu geistliche, wenn auch untheologische Übungen zur Selbstdisziplinierung, zur Befreiung und zum 'Hinter-sich-Lassen' des "In der Welt Seins", wie der Titel des ersten Zyklenteils heißt. Der diesem lebensbejahenden Beginn folgende Prozess der 'Auflösung' geht einher mit einer wachsenden Komplizierung, mit enormen Anforderungen an die Interpreten, mit Unspielbarkeiten und auch spieltechnischen Paradoxien. Zimmermann scheint Transzendenz zu wollen allein durch spieltechnische Unüberwindlichkeiten oder vermittels ihrer. Er benutzt dazu ganz strenge Verfahren.

"Was ich zu erreichen versuche, ist ein sehr strenges Denken im Kompositorischen wieder einzuführen; ein Denken, was mindestens so streng ist wie in der seriellen Musik. Es gibt aber einen gravierenden Unterschied: ich beziehe mich auf ganz konkrete Musik, ganz konkretes Material, zum Beispiel Alltagsmelodien, folkloristisches Material, Strukturphasen der Regelmäßigkeit, der Periodizität. Also kein in sich selbst drehender Mechanismus im goldenen Käfig".

Nahezu parallel zum "Nutzen des Lassens" erfolgte die Konzipierung und teilweise Komposition des Zyklus "Sternwanderung", in der in gewisser Weise schon die musikdramatischen Arbeiten vorbereitet werden. Im Gegensatz zum Meister-Eckhart-Zyklus arbeitet Zimmermann wieder mit größeren Besetzungen. Im ersten

<sup>3</sup> Walter Zimmermann, Nische oder das Lokale ist das Universale, in: Walter Zimmermann, Insel Musik, Köln 1981. S.200.

<sup>4</sup> ebd. S.200.

Teil folgen auf ein Schlagzeug-Solostück ein klein besetztes Kammermusikwerk und dann ein Stück für 18 Instrumente mit dem Titel "Saitenspiel". Der zweite Teil "Spielwerk" ist durchwegs für drei Ensembles geschrieben worden. Für "Spielwerk", das 1984 entstand, standen Literaten der deutschen Frühromantik Pate: Jean Paul, Wilhelm Heinrich Wackenroder und Novalis. Es gibt jedoch keinen Rückfall in die Romantik. Der Prozess des Transzendierens - auch in diesem Zyklus ist Zimmermann daran interessiert - hat nun andere Voraussetzungen und Qualitäten. Zimmermann geht vom frühromantischen Thema des "ruhelosen Umherschweifens" aus, konkret von Wackenroders "Wunderbaren morgenländischen Märchen von einem nackten Heiligen", der vom "Rad der Zeit" getrieben, keine Ruhe findet. Musikalisch hat Zimmermann, wie er mitteilte, versucht, "mit einer neuen Technik, der nicht-zentrierten Tonalität, ständiges Schweben zwischen Tonalitäten zu erzeugen; eine Art Wanderung durch Tonfelder, die tonal verankert sind." Resultat ist eine Art von Getriebensein, etwas Abspulendes auch. Unentwegtes, in das es einzugreifen, das es zu verwandeln gilt, nicht aber dialektisch zu durchdringen. Die Auflösung hat dann traumhaften, fast traumatischen Charakter, ist jedoch auch der musikalischen Textur inhärent: als Festfahren, Erstarren, aber auch als atmosphärische 'Drehung' schließlich als Kristallisation.

Das "ruhelose Umherschweifens" dieses Zyklus' hat Dieter Rexroth in einem Artikel über "Saitenspiel" für die Zeitschrift "Melos" mit dem typischen Vertreter der modernen Welt in Beziehung gebracht, mit "jenem Typus, der ruhelos die Welt bereist und überall und nirgends Zuhause ist; andererseits vermittelt diese Ruhelosigkeit", so Rexroth weiter, "durchaus ein Bedürfnis nach einem festen Ort, nach Einbindung in eine bergende und schützende Struktur, die unabhängig von menschlicher Bestimmung eine objektive Wahrheit repräsentiert, die als Teil der Natur gewissermaßen etwas Ganzes und Umfassendes verkörpert."

Schon während der Arbeit an "Sternwanderung" entstanden Konzeptionen für musikdramatische Arbeiten. Es gab Pläne für Opern, Bühnenwerke, kurze, abendfüllende und zyklische. Stoffe von Novalis, Ernst Jünger, Peter Handke und anderen plante er in Musiktheaterwerken umzusetzen, Stoffe, die seinen Hang zum Objektivierbaren, Emotions- und Expressionslosen entgegenkamen. Jüngst schloss Zimmermann eine erste von vier geplanten Opern-Teilen auf Handke-Stoffe ab. Auch hier verfuhr er radikal:

"Ich wollte für einen großen Apparat schreiben und dabei die Verhältnisse umkehren: nicht das Orchester soll den Sänger auf der Bühne begleiten, sondern umgekehrt. Ich habe ein Klangfarbenrezitativ entwickelt, bei dem jede Sprechsilbe der Darsteller vom Orchester homophon begleitet wird, so dass die Sprache 'gefärbt' ist. Es gibt also kein lyrisches Aussingen."

Das verlangt viel Einfühlungsvermögen in die Denkwelt des Komponisten. Walter Zimmermann, fordert die volle Identifikation der Mitwirkenden. Es bleibt zu wünschen, dass die geplante Nürnberger Aufführung dieser Handke-Oper 1988 einiges einlösen wird, was der offizielle bundesdeutsche Kulturbetrieb bei Zimmermann bislang versäumt hat: ihn als innovativen Geist zu schätzen und seine Werke in ihren eigenwilligen Konzeptionen so ernst zu nehmen wie andere Beiträge zur Neuen Musik. Schließlich steht noch aus, seinen fundamentalen Beitrag zu einer europäischen Spielart experimenteller Musik zu würdigen, der in genauer Kenntnis der experimentellen Avantgarde Nordamerikas entstanden ist. Entscheidend und originär ist aber Zimmermanns Aufarbeitung europäischer Ausdrucksformen experimenteller Kunst allgemein und ihrer historischen Vorläufer. All diese Voraussetzungen führten bei Walter Zimmermann zu einer authentischen Musik, die die Tradition der Nachkriegsavantgarde überwand und die für eine andere Ästhetik und Musizierhaltung wegweisend sein könnte.