

Schatten der Ideen: zum Schaffen Walter Zimmermanns

Vortrag gehalten bei Tagen neuer Musik Weingarten 2002

Einleitung

Meine Damen und Herren,

Es mag Ihnen ja seltsam erscheinen, dass ein seit langem nach Australien emigrierter Engländer hier eingeladen wurde, um das Schaffen eines heute in Berlin lebenden Komponisten zu kommentieren. Es hat seinerzeit auch mich ein bisschen erstaunt. Aber vielleicht gibt es mindestens zwei Gründe, so etwas zu berechtigen. Erstens hatten wir persönlichen Kontakt seit fast 30 Jahren, und eine Art 'Koexistenz', die noch weiter zurück reicht. Im dritten Band von Stockhausens *Texte*, wie auch beim Stockhausen-Eintrag der ersten Fassung (1980) des *New Grove Dictionary of Music*, gibt es ein Foto von Stockhausen, der eine der Texte von *Aus den sieben Tagen* bei den Darmstädter Ferienkursen 1969 aufführt. Hinter ihm sieht man einen kleinen Teil der Zuhörer, darunter den Komponisten Nicolaus A. Huber, und den inzwischen sehr berühmt gewordenen Wagnerianer John Deathridge. Auch dabei ist der 20-jährige Walter Zimmermann, und der 24-jährige Richard Toop. So weit ich es noch weiß, haben wir uns damals nicht getroffen, nicht miteinander gesprochen. Aber 4 Jahre später, als ich Stockhausens Lehrassistent an der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln wurde, hatten wir regelmäßigen Kontakt zueinander. Walters Wohnung befand sich kaum mehr als ca. 500 m. entfernt von meiner eigenen Wohnung, wo ich auch meine Vorträge hielt. Aber schon bei dieser kleinen Entfernung ließen sich grundsätzliche gesellschaftliche Trennungen spüren. In der Kleverstraße, wo ich wohnte, gab es zur rechten Seite meiner Wohnung das freilich bescheiden angelegte polnische Konsulat, und im oberen Geschoss, nach Angaben des Hausbesitzers, ein verhältnismäßig diskret betriebenes Bordell. Im Gegensatz war die Allee ‚Am Stavenhof‘, wo der Walter lebte, am Rande des türkischen Gastarbeiterquartiers. Mein Wohnort war also gewissermaßen ‚konformistisch‘ gelegen, der vom Walter aber bestimmt nicht.

Clarence Barlow und Claude Vivier, die damals bei Stockhausen und deshalb auch bei mir studierten, lebten im selben Bezirk wie der Walter, und es war wohl einer von ihnen, der den ersten Kontakt mit ihm ermöglichte. Ich glaube, wir haben ihn etwa um Mittag besucht, und man hatte den Eindruck, dass er – genau wie sonst von Jazzmusiker zu erwarten war – erst in der letzten halben Stunde aufgewacht war. Man hat manchmal bemerkt, dass Wolfgang Rihm als junger Mann etwas Schubert ähnelte. Aber bei Walter Zimmermann war die Schubert-Ähnlichkeit erstaunlich; man hätte damals fast sich vorstellen können, dass er, im Schlafrock gekleidet, sich schläfrig ans Klavier setzen würde, um eine neulich komponierte Sonate durchzuspielen.

Soweit eine erste, persönlich-sentimentale Begründung. Als zweite gilt diese: mir scheint es nicht unangemessen, dass man einen ‘Außenseiter’ (allerdings vom geographischem Standpunkt her) einladen würde, um über einen anderen Außenseiter zu sprechen. Und im Zusammenhang der zeitgenössischen deutschen Musik ist Zimmermann immer ein Außenseiter gewesen. Wieso ist das zustande gekommen? Zum Teil, sicherlich, aus Temperament; vielleicht ist es auch mit persönlichen Umständen verbunden – ich meine, die beiden sind nur selten völlig unabhängig voneinander. Darüber möchte ich hier nichts weiteres sagen; es liegt eher am Komponist zu entscheiden, ob es sich lohnt, über solche Dinge zu sprechen. Dazu kommen aber sicherlich bestimmte ästhetische Neigungen, die kaum ohne persönliche Konsequenzen bleiben. Ab einem bestimmten Zeitpunkt merkt man, sei’s mit Stolz oder sei’s mit Bedauern, dass er irgendwie nicht mit den Kollegen Gleichschritt hält und beispielsweise die Aufgaben eines Komponisten anders sieht. Wenn aber die eigene Überzeugung stark ist, dann ist die Situation einfach nicht zu ändern: man geht seinen eigenen Weg.

Der eigene Weg Zimmermanns kennzeichnet sich unter anderen dadurch, dass er im Vergleich mit denen der meisten bedeutenden zeitgenössischen Komponisten so unpräzise, so zurückhaltend aber auch so unbeirrt betreten wird (hier liegt eigentlich ein Webern-Vergleich nahe). Ich kann mir zwar gut vorstellen, dass es jedem Komponisten von etabliertem Ruf lieber wäre, nicht die Aufführung eines einzelnen eigenen Werkes im Verlauf eines Konzerts erfahren zu müssen, sondern die Aufführung

von vielen solchen, und vielleicht am liebsten nur von eigenen Werken. Das wäre meistens wohl reinstem Egoismus zuzuschreiben. Aber es gibt zwar andere denkbare Gründe, die vor allem das Werk Zimmermanns betreffen.

Hört man nämlich eine einzelne Komposition von Zimmermann, etwa im Verlauf eines ‘normalen’ Konzerts neuer Musik, so wird es einem ja auffallen, dass es sich hier um ‘etwas anderes’ handelt. Gerade weil diese Musik keinen polemischen Standpunkt vertritt, also keine Komplexität, weder Romantik noch gesellschaftliche Kritik enthält, besteht aber gleichzeitig die Gefahr, dass sein Anderssein zunächst nur als passive Negation aufzufassen sei. Also eine andere Welt - aber was für eine Welt? Wie funktioniert sie? Worin bestehen seine Eigenheiten? Man kann natürlich versuchen, solches mittels eines Programmtexts mitzuteilen. Aber wozu nützt denn das, wenn es weder die Zeit noch der Zusammenhang besteht, die es den Hörern ermöglichen würde, solche Eigenheiten selber wahrzunehmen und nachzudenken?

Bei den kommenden Weingartener Tagen wird es doch eine fast ideale Gelegenheit geben, diese Eigenheiten wahrzunehmen und zu vergleichen, und sich Gedanken darüber zu machen. Ich möchte hier versuchen, etwa einen Rahmen dafür anzubieten.

1. Thema: Europa / Amerika

Wollte man auf ein einziges Merkmal hinweisen, dass Walter Zimmermann von den meisten europäischen Komponisten seiner Generation unterschied, so müßte dieses seine ganz frühe Auseinandersetzung mit der amerikanischen Avantgarde sein. Das war offensichtlich persönliche Unzufriedenheit mit Aspekten der europäischen Situation zuzuschreiben, darunter das Starsystem der Avantgarde, und seine überspitzte Modebewußtheit. Hinzu kam sicherlich auch ein Misstrauen gegen die politisch ‘engagierte Kunst’, deren Pflege damals fast zur Pflicht geworden war. Dies war kaum Ignoranz zuzuschreiben: es handelt sich hier um jemanden, der schon während den Schuljahren stundenlang im Zug saß, und Adornos *Negative Dialektik* mit einem Freund besessen besprach! Übrigens gab es bei der damaligen europäischen Avantgarde eine

weitverbreitete Neigung zum Zynismus – dabei hat vor allem Kagel Pate gestanden – die dem jungen Zimmermann (der auch Kontakt zu Kagel hatte) völlig fremd war. In diesem Zusammenhang konnten die idealistischen Auffassungen der amerikanischen Avantgarde – vor allem Cage, aber auch Feldman und anderen – einen ersehnten Ausweg, sogar eine Rettungsmöglichkeit, anbieten.

Als Zimmermann am Anfang seiner Karriere stand, war Cages spätere Musik in Deutschland schon ziemlich vertraut, obwohl sie damals meistens als eine Art ‚musica negativa‘ verstanden und dargestellt wurde, die den Absichten des Komponisten nicht immer entsprach. Es war jedoch nicht das spätere Schaffen Cages, das Zimmermann zunächst angezogen hatte, sondern vielmehr die sogenannten ‚naiven‘ Werke der 40er Jahre, die im 1950 komponierten *Streichquartett* etwa kulminieren. Feldmans Musik wurde damals weniger aufgeführt in Deutschland – weil u.a. sie sich für die Deutungsstrategien der Adorno-Nachfolge vielleicht nicht so gut eignete. Aber als junger Pianist im Nürnberger *ars nova* Ensemble von Werner Heider konnte Zimmermann schon einige Werke Feldmans kennenlernen.

Für Zimmermann lag die Anziehungskraft der amerikanischen experimentellen Musik sicherlich u.a. darin, dass sie im Vergleich zur traditionsorientierten Neuen Musik Europas vor allem als Akkumulation von Einzelaktionen zu verstehen war, wobei die Komponisten auch als Einzelgänger, als Außenseiter mit eigenen Visionen zu betrachten waren. Man bedenke hier den Spruch des griechischen Dichters Archilochus: „Der Fuchs weißt vieles, aber der Igel weiss ein einziges, großes Ding“. In diesem Sinne ist die amerikanische experimentelle Musik im Grunde als Igel-Tradition zu bezeichnen, egal, ob es sich um Ives, Partch, Nancarrow, Cage oder Feldman handelt. Zwar ist man daran gewohnt, etwa von einem ‚New York School‘ zu sprechen, aber schon hier ist der Schulbegriff ziemlich fragwürdig. Es geht nämlich um lauter Individuen, die Anfang der 50er Jahre durch gemeinsame Sache zusammenkamen, und die man dann auch im Verlauf der 60er oder 70er Jahre mal paarweise begegnen konnte. Mitte der 70er Jahre war es vor allem Cage und Feldman, die als ‚Kernfiguren‘ zu betrachten waren. Aber obwohl es selbstverständlich stimmt, dass es gerade diese beiden waren, die

Zimmermann zutiefst beeindruckt hatten, sieht man mal die Programmzettel der sogenannten Regenbogen-Konzerte an, die Zimmermann Ende der 70er Jahre in Köln veranstaltete, so fällt sofort auf, dass er sich vor allem darum bemüht hat, die schiere Mannigfaltigkeit individueller ‚Stimmen‘ innerhalb der experimentellen Musik Amerikas zu zeigen: also Robert Ashley, David Behrman, Phil Niblock und viele anderen.

Blickt man heute auf diese erstaunliche Konzertreihe zurück, so wird man eigentlich feststellen können, dass Cage und Feldman dabei keine große Rolle spielten. Das könnte man aber, so paradoxal es auch erscheinen mag, eigentlich als Bestätigung deren Bedeutung für Zimmermann auffassen. Soweit ich sehen kann, hat Zimmermann während 7 Jahre der Regenbogen-Konzerte kein einziges eigenes Werk vorgestellt. Es wäre demzufolge vielleicht auch logisch, dass auch seine zwei ‚Mentors‘ gewissermaßen im Schatten blieben.

Was hat er nun von diesen beiden gelernt? Er hat es einmal so aufgefaßt: „ich habe versucht, den Cage und den Feldman in mir sozusagen zu verbinden: den Cage dieser Matrize und Zufallssysteme, und den Lyrismus von Feldman“. Das stimmt schon zum Teil, aber die Situation ist eigentlich komplexer. Vor allem ab Mitte der 80er Jahre kommt es mal vor, dass die Klanglichkeit von Feldmans Musik unverkennbar heraufbeschwört wird; man könnte sogar meinen, dass einzelne Akkorde ‚wie Feldman‘ klingen, dies aber innerhalb eines höchst strukturierten Zusammenhangs, der nur ganz wenig mit Feldmans Arbeitsweise zu tun hat. Auch Cages Einfluss ist nicht bloß auf Theoretisches oder Kompositionstechnisches zu reduzieren. Anklänge an die reinen, vibratolosen Streicherklänge, die man beispielsweise von Cages Streichquartett oder *Six Melodies* kennt, sind überall als Bestandteile Zimmermanns Klangwelt spürbar. Auch Zimmermanns ganz idiosynkratische Auffassung des Orchesterklangs weist Verwandtschaften zu Cage auf, etwa zur Orchesterfassung von *Cheap Imitation*, oder den *Quartets for Orchestra*.

Soweit die offensichtlichen, und von Zimmermann keineswegs dementierten Einflüsse aus Amerika. Es bleibt aber undenkbar, dass ein Amerikaner so hätte Musik konzipieren oder ausführen können, wie Walter Zimmermann es seit 30 Jahre getan hat. Egal, wie sehr seine Musik außerhalb den gängigen ‚Hauptströmen‘ der zeitgenössischen deutschen Musik liegen mag, bleibt sie dennoch, von Außen gesehen, mit deutschen Auffassungen der Kunst intimst verbunden. Er wäre überflüssig, solche hier im Einzelnen zu analysieren. Es genügt, auf selbstverständliche Hauptthemen hinzuweisen: Kunst als Toderntes, und deshalb auch als moralischen Einsatz, als Ausdruck eines Verantwortlichkeitsgefühls, als Selbstreflexion, usw. zu betrachten.

2. Thema: Werk / Projekt

Bei vielen zeitgenössischen Komponisten ist nicht so sehr vom einzelnen Werk, sondern eher von Werkzyklen die Rede. Als Schlüsselbegriff für Zimmermanns Schaffen gilt weder Werk noch Werkzyklus, sondern das *Projekt*. Damit werden wesentliche Aspekte seines Komponieren bezeichnet, das vor allem auf intensivem Studium (als Vorbereitung liest er oft exorbitant viel), Nachdenken, und Abwägen beruht, um dann, mit dem nötigen Gespür, ein gelungenes Endprodukt zu erzeugen. Insofern konnte man seine Arbeitsmethode mit jener der wissenschaftlichen Forschung vergleichen, und bei ihm spielt Forschung, auch als eine Art Versenkung, eine bedeutende Rolle: er spricht u.a. von seinem „Trieb, total in eine Gedankenwelt zu fallen“. Damit wird aber nur eine Dimension angerührt. Christopher Fox schrieb einmal von Zimmermann, er habe sich anheimgegeben „dem Ausdruck dessen, was ebensosehr ein geistliches Suchen wie eine Komponistenkarriere ist“, und das ist sicherlich eine wesentliche Einsicht. Aber im Gegensatz zu den meisten zeitgenössischen Komponisten, dessen Musik man als ‚geistlich‘ bezeichnet, gibt es bei Zimmermanns Werke keine Messianik – auch keine Spur davon. Keine Predigt, keine Erlösung, sondern eher der Versuch, beim Hörer eine Kontemplationsfähigkeit und vielleicht auch Selbstreflexion zu erwecken. Wenn das Komponieren für Zimmermann ja auch eine Art ‚geistlicher Übung‘ ist (fast im Sinne von Loyola), so wird ähnliches nicht ohnehin vom Hörer verlangt.

Untersuchen wir hier ein bißchen näher, was bei Zimmermann mit ‚Projekt‘ gemeint ist. Es handelt sich um Werkreihen, die irgendeine gemeinsame Anregung widerspiegeln; solche Anregungen kommen aus der Kunst, aus der Philosophie, aus der Ethnologie, usw. (Beispiele dafür wird es später geben.) Zuerst handelt es sich um dreifaches: Quelle – Faszination – Untersuchung. Die Quelle wird meistens nicht bewußt gesucht: sie taucht eher als Zufallsprodukt auf – beim flüchtigen Lesen, beim Gespräch. Man dürfte zwar vermuten, dass irgendwas im Gehirn des Komponisten steckt, das schon diese Quelle sucht – das läßt sich doch nicht beweisen. Sicher ist aber, dass sobald eine Quelle entdeckt worden ist, der Komponist Zimmermann sozusagen gefangen wird. Also Faszination, aber oft eine Art Faszination, die zur Qual zu werden droht, in der er sich gezwungen fühlt, jeden denkbaren Aspekt des Themas zu untersuchen: es sieht fast so aus, als hätte er sich selber zu langdauernder Zwangsarbeit verurteilt. Diese Arbeit ist zwar auch physischer Art; es handelt sich um endloses Schreiben: also hunderte, sogar tausende von handgeschriebenen Seiten, meistens im B5-Format, wovon nur ein ganz winziger Teil so weit führen, dass sie schließlich mit dem vierten Stadium des eigentlichen Komponieren verbunden werden können. Empfehlenswertes für andere Komponisten? Wohl nicht, aber für Zimmermann muss es unerlässlich *so* sein.

Der Begriff des Projekts dient vielleicht auch dazu, ein zunächst verblüffendes Phänomen zu klären. Es handelt sich nämlich hier um Zimmermanns Neigung, sich besessen mit einem besonderen Autor zu beschäftigen (sei es Aurelius Augustinus, oder Lukret, oder Roland Barthes), bis ein Werk bzw. eine Werkreihe entsteht, wonach der Autor zugunsten einem anderen verlassen wird. Es wäre ganz denkbar, dass diese Verlassung (oder Entlassung) bei Zimmermann eine Art Katharsis bedeutet. Aber hier mag auch ein weiterer, sei es nur oberflächlicher Vergleich mit wissenschaftlicher Forschung einleuchtend wirken. Es kann mal so aussehen, als ob höchst spezialisierte Forschungsprojekte nur für sich bestehen. So ist es aber im Grunde nicht: jedes Projekt bildet einen Teil eines größeren Projekts, dessen Vervollständigung, falls überhaupt denkbar, davon abhängig wäre, dass auch alle Teilprojekte günstig beendet werden könnten. Einmal fertig, wäre es dann auch nur als Teil eines noch größeren Projekts zu

betrachten, und so weiter, wobei als Endpunkt schließlich nur eine eigentlich undenkbare, völlig integrierte *summa* gelten könnte.

Solche globalen Ambitionen liegen Zimmermann fern. Man könnte aber bei einem Rückblick auf die letzten 15 Jahre vermuten, dass wir die bisher mehr als zwanzig Einzelprojekte, die jeweils aus zwei oder mehr Kompositionen bestehen, künftig eher als Bestandteile von zwei oder drei Hauptprojekten betrachten werden können, die wohl ihrerseits auf eine noch größere Einheit hinzielen. Als kleiner Beweis dafür lässt sich erwähnen, dass die Grenzen zwischen Projekten sich oft als ziemlich schlüpfrig, ziemlich permeabel erweisen. Es kommt nämlich mal vor, dass ein Werk, das zunächst als Bestandteil vom Projekt X konzipiert und komponiert wird, dann anschließend in ein anderes Projekt Y aufgenommen wird. Also Zimmermann als Fuchs oder Igel?: die Frage bleibt offen.

3. Thema: Musikalisch Eigentümliches

In einem 1984 veröffentlichten und immer noch wichtigen Aufsatz zu Cage und Zimmermann, wies der englische Komponist Christopher Fox auf zwei ganz wesentliche Elemente Zimmermanns kompositorischen Denken hin: 'introvierte Virtuosität' und 'nicht-zentrierte Tonalität' (diese Formulierungen entstammen dem Komponisten). Mit 'introvierter Virtuosität' wird etwa gemeint, dass trotz der höchst spieltechnischen Anforderung dies auf so eine Weise geschieht und dass nur die Ausführenden (sowie vielleicht auch einige Profis im Publikum) verstehen werden, was hier eigentlich geleistet wurde: also keine krasse Virtuosengelegenheit, sondern eher eine Art geistiger bzw. geistlicher Übung. Wichtig ist also hier, dass solche Schwierigkeiten nicht zufällig, etwa aus vermutlicher Nachlässigkeit entstehen, sondern dass sie als Bestandteil des jeweiligen kompositorischen Grundkonzepts wahrnehmbar sind. Davon wird auch später die Rede sein.

Für Zimmermann hat den Begriff der 'nicht-zentrierten Tonalität' ganz besondere Bedeutung. Ihm schwebte seit langem die Idee einer neuen Harmonik vor, die kohärent aber nicht 'zentriert' wirkte, und früher hatte ihn Henri Pousseurs theoretischer Aufsatz

L'Apothéose de Rameau, der auf Ähnliches hinzielt, besonders beeindruckt. Er will auch heute nicht zugeben, dass 'die tonale Frage' notwendigerweise nur als Domäne von konservativen, geschichtlich regressiv orientierten Musikern zu betrachten ist. Er sieht die ständige Tabuisierung der Tonalität bei jeder Besprechung der Neuen Musik eher als Zeichen eines „Cul-de-sac“, das seinerseits das Ergebnis einer „Kettenreaktion von Vermeidungsstrategien“ ist. Seit Anfang der 80er Jahre diese Auffassung einer nicht-zentrierten Tonalität, die „durch Projektion zweier Matrixen in verschiedensten Winkeln aufeinander“erzeugt wird. „Die eine [so Zimmermann] ist ein Zahlennetz, die andere ein Tonhöhenetz“. Dadurch sei ein „ständiges Schweben zwischen Tonalitäten zu erzeugen: eine Art Wanderung durch Tonfelder die tonal (durch Obertonreihe und Quintenzirkel) verankert sind. Diese Wanderung wird durch ein magisches Quadrat bestimmt, das nicht durch Entscheidungen des komponierenden Individuums beeinflusst wird, sondern den Gesetzen des Zufalls folgend sich durch das vorgegebene Tonfeld bewegt. Durch Überlagerung mehrerer Wege entstehen Netze von Tonbezügen, die stets zwischen Tonalität und Atonalität schweben.“

Schon am Schluss eines frühen Werks, *In Understanding Music, the Sound Dies*, kommt eine ausgedehnte Unisonomelodie vor. Im Zusammenhang dieser Komposition stellt sie den Zielpunkt eines allmählichen Prozesses syntaktischer Zusammenstellung dar, die von den Theorien Chomskys und Laskes beeinflusst wurde. Rückschauend erhielt sie aber eine größere Bedeutung, weil bei späteren Werken die Vorstellung des Unisonos auch bestimmte symbolische und betont gesellschaftliche Implikationen erwirbt, von denen später die Rede sein wird. Aber früher war das Unisono im Zusammenhang der neuen Musik verdächtig, und zwar seit langem: es wies auf die Möglichkeit eines Zusammenseins, einer Affirmation, die fast kein Vertreter der damaligen europäischen Avantgarde wahrhaben wollte. Bei den Amerikanern war so etwas unter Umständen – vor allem als ‚Naivität – zu tolerieren, bei Europäern aber ausgerechnet nicht. Gerade deshalb wurden Stockhausens Werke seit Ende der 60er Jahre so heftig im BRD verpönt. Dies aber umsomehr, indem sie den Willen zur Affirmation mal so apokalyptisch proklamierten (wie etwa bei den *Hymnen*).

Apokalyptisches hat es bei Zimmermanns Musik nie gegeben. Ganz im Gegenteil: es handelt sich hier um eine ausgesprochen asketische Musik, deren Neigung zur Affirmativen niemals durch pompöse Mittel sich ausdrückt, sondern vor allem durch jene, die wir eher geneigt wären, als unheimlich fragil zu verstehen. Für mich ist es eine Musik, die uns etwa sagt: wir müssen doch hoffen, auch und vor allem dann, wenn die Welt keineswegs auf eine Weise handelt, die dem Prinzip Hoffnung Ermutigendes anbietet. Sie ist sozusagen ein Flüstergespräch über die Hoffnung.

4. Thema: „Wer verbietet mich zu empfinden?“

Dieses Zitat entstammt einem Gespräch mit dem Komponisten, der vor anderthalb Jahren in Berlin stattfand. Hier besteht keine Möglichkeit, etliche Konsequenzen aus dem zu ziehen, was schon bei diesem kleinen Satz heraufbeschwört wurde; dazu ist aber ein kleiner Kommentar ohnehin nötig.

Die ersten Werke Zimmermanns gingen das Hervortreten einer neuen Gruppe von Komponisten mitten in den 70er Jahren knapp voran – jene Gruppe, die dann mit den Begriffen ‚Neue Romantik‘ bzw. ‚Neue Einfachheit‘ assoziiert wurde (tatsächlich war Zimmermann selbst einer der ersten Komponisten, der als Vertreter der ‚Neuen Einfachheit‘ etikettiert wurde). Das hatte zwar seltsame Folgen. Hätte es nämlich damals keine neue Romantik – also weder Rihm, noch von Bose usw.- gegeben, so kann ich mir vorstellen, man hätte die expressiven Züge von Zimmermanns Musik anders beurteilt; will sagen, dass sie im Vergleich mit der Musik der älteren Stockhausen-Generation auffallender gewesen wären. Aber gerade weil diese Expressivität meistens ganz verhalten wirkt, hat man die Musik im Vergleich mit jener der neuen Romantik eher als abstrakt betrachtet.

Hier besteht, wie übrigens so oft bei Zimmermann, ein Paradox. Im Verlauf der 80er Jahre meinte er oft, er wolle seine Musik ‚entpersonalisieren‘; dies im schroffen Gegensatz zur von den Neuromantikern verlangten totalen Subjektivität. Daher die Matrizen, und zwar auch andere Verläufe, die man als quasi-kabbalistisch bezeichnen

könnte. Das Ergebnis ist aber eine höchst persönliche Musik, und nicht nur vom Klang her, sondern auch weil sie eine eigene Ausdrucksdomäne schafft, wogegen die meisten Produkte der Jungen Subjektivisten – ausgenommen Wolfgang Rihm – im Grunde anonym wirken, gerade weil sie auf geerbten Gefühlsclichés fußen.

5. Thema: Schatten der Ideen

Es ist wohl besonders angemessen, dass im letzten Konzert dieser Festtage zwei Kompositionen zu hören sind, die *Schatten der Ideen* heißen. Der Titel ist der Schrift *De umbris idearum* von Giordano Bruno abgeleitet, von dem auch unten die Rede sein wird. Aber die Vorstellung von Musik als „Schatten der Ideen“ konnte meines Erachtens nach als Motto für fast alles stehen, was Zimmermann in den letzten 15 Jahre (und sogar noch früher) komponiert hat. Was ist denn das Besondere daran? Man könnte beispielsweise meinen, dass fast alle Musik mit außermusikalischen Einflüssen bzw. Bezugspunkten, die im Verlauf vieler Jahrhunderte entstanden ist, auch so zu bezeichnen wäre. Bei Zimmermann aber handelt es sich um ein ganz besonderes Verhältnis. Die ‚Ideen‘ entstammen meistens den Urkernen des abendländischen Denkens: also Philosophie und Theologie. Damit wird fast axiomatisch besagt, dass sie als Produkte ‚reines Denkens‘- mehr oder wenig – sich jeder quasi-illustrativen, programmatischen Darstellung entziehen: sie sind nur auf eine andere Weise zu vermitteln. Auf welcher Weise? Darauf gibt keine einzige Antwort, sondern viele. Aber viele der Werke, die Sie in den nächsten Tagen hören können, weisen auf solche Antworten hin.

Macht man einen ersten Versuch, die Titel bzw. Einflüsse Zimmermanns etwa zu analysieren, so werden einige Muster, einige konsequente Züge ersichtlich. Zunächst – d.h. bei den frühen Werken – sind die Bezugspunkte ausgesprochen ‚modern‘: der Soziologe Keith Gilbreth, sowie die Grammatiker (in breitesten Sinne) Chomsky und Laske. Dann kommt eine Krise: Besessenheit mit der Orgon-Theorie von Wilhelm Reich, die zur Folge eine vom Komponist als „selbstdestruktiv“ bezeichnete Phase hat, die keine bisher zur Aufführung gekommenen Werke ergeben hat. Als provisorische Rettung kommt dann die sicherlich von Cage angeregte Auseinandersetzung mit Zen-

Buddhismus, und vor allem das Buch *Beginner's Mind* von Shunryu Suzuki, die dann zum Thema eines 50 Minuten dauernden Klavierwerks wird. Hier geht es prinzipiell um die Aufhebung aller vorigen philosophischen, kulturellen und deshalb auch musikalischen Voraussetzungen, um wieder aufs neue anfangen zu können. Also eine *tabula rasa*, die aber ohne jegliche äußerliche Dramatik erfolgt. Im Klavierstück wird dies keineswegs als erreichter Zustand dargestellt, sondern als Werdegang. Es gibt drei ‚Bücher‘: 1) Verlasse das Alte; 2) Reinige den Geist; 3) Verändere das Bewußtsein, die aus vielen ‚Kapiteln‘ bestehen (insgesamt sind es vierzig), die ihrerseits jeweils ein Stadium des verlangten Verlassens, Reinigung bzw. Veränderung darstellen. Schon hier geht es also um die musikalische Darstellung von Ideen, nicht etwa von Objekten.

Im Verlauf der folgenden Jahre entsteht sozusagen ein französisch-deutsches Polaritätenspiel, wobei die Franzosen immer zeitgenössische sind – also Levi-Strauss, Deleuze, Barthes, Daniel Charles – wogegen die Deutschen niemals zu den Lebendigen gehören: also Meister Eckhardt, Angelus Silesius, Novalis, Jean Paul Richter, und Nietzsche. Ebenso bemerkenswert ist, dass die gewählten Franzosen immer Philosophen sind, wogegen die Deutschen immer Dichter oder Theologen sind (in diesem Zusammenhang ist Nietzsche betont als Dichter zu betrachten). Daraus ließe sich sicherlich eine schöne These entwickeln, worauf wir hier aber verzichten müssen.

Dann, ab den späten 80er Jahre bis zur Gegenwart – es handelt sich hier um jene 15 Jahre, die als Schwerpunkt dieser Weingartener Tage gelten – gibt es immer häufiger (obwohl keineswegs ausschließlich) Bezüge zur Antike. Bei oberflächlicher Betrachtung könnte man ja meinen, dass die Auswahl der hervorgerufenen Denker, die hier der Reihenfolge ihrer chronologischen ‚Verwendung‘ in Zimmermanns Werke nach genannt werden – also Platon, Eratosthenes, Pythagoras, Epikur, Aurelius Augustinus, Plotin, Huygin, Porphyrius und Lukretius – ein bißchen willkürlich aussieht.

Machen wir doch hier einen geschichtlichen Sprung nach vorne, und zwar zum Ende des 16. Jahrhunderts. Wie schon erwähnt, ist der Begriff ‚Schatten der Ideen‘ des Buches *De umbris idearum* von Giordano Bruno entnommen, der 1600 als Opfer der Inquisition im

Rom auf dem Scheiterhaufen verbrannt wurde. Der Bruno wurde verbrannt, nicht auf Grund seines Beitrags zur *ars memoriae* – also zur *Erinnerungskunst*, woran Zimmermann sich bewußt angeknüpft hat – sondern vor allem, weil er ketzerisch darauf bestand, dass das antike Wissen bzw. Magie der Ägypter, der christlichen Lehre weit überlegen sei. Vor ca. 40 Jahren hat Frances Yates überzeugend bewiesen (und zwar in einem sehr hochangesehenen Buch, das auch Walter Zimmermann schätzte), dass der Bruno eigentlich als Extremfall der Magiertradition der späteren Renaissancezeit zu betrachten sei – d.h. als Neoplatonist, dessen Vorstellungen vorwiegend auf der mit dem eigentlich fiktiven Hermes Trismegistus assoziierten hermetischen Tradition fußten. Worauf haben sich denn die Neoplatonisten bezogen? Selbstverständlich auf Platon, aber auch auf Plotin, als Begründer des Neoplatonismus in 3. Jahrhundert, sowie auf Porphyry, der Plotins Jünger und erster Biograph war. Sie haben auch die Ideen von Epikur geschätzt, die sie in erster Linie aus den Gedichten von Lukret kannten. Auch die Zahlenlehre spielte für sie eine bedeutende Rolle, vor allem wenn es dabei um mystisch-kosmischer Symbolismus ging, der etwa mit Kabbala vergleichbar war. Hier steht natürlich Pythagoras als Vorbild aus der Antike. Aber dazu kommt auch Eratosthenes, dritter Leiter der Bibliothek in Alexandria – sicherlich der Aufbewahrungsort zahlloser Arcana aus der Urzeit – der die mathematischen Aspekte der platonischen Lehre analysiert hatte.

Der Ihnen wohl wenig bekannte Hygin war ein Papst griechischen Ursprung, dessen *Fabulae* bzw. *De Astronomia* auch den Renaissance Hermetikern gut bekannt waren. Und aus deren Schaffen, diesmal am Ende des 15. Jahrhunderts, läßt sich noch eine Quelle erwähnen, die auch bei Zimmermann eine bedeutende Rolle gespielt hat, nämlich die *Hypnerotomachia Poliphii* von Francesco Colonna, deren Bilder eine Fülle von Symbolen alchemischer Ursprung enthalten. Bei dieser Gesellschaft ist eben Aurelius Augustinus ohnehin der Ketzer! Und in diesem Zusammenhang ist es freilich nicht ohne Ironie, dass Augustins durchaus feindliche Einschätzung der frühen Hermetik, sowie jeder Art Magie, wohl zum fatalen Untergang des Giordano Bruno, sei es auch 1200 Jahre später, beigetragen haben musste.

Was wäre dann daraus zu schließen? Ich kann mir eigentlich kaum einen zeitgenössischen Komponisten denken, dem es weniger als Walter Zimmermann zumute wäre, die Rolle eines jüngsten Magiers zu spielen. Und wollte man aus freilich perversen Gründen ihn mal mit einer Hauptperson der Renaissancehermetik vergleichen, dann sicherlich nicht – trotz seiner innerlichen Rastlosigkeit - mit dem feurigen Bruno, sondern eher mit dem viel sanfteren, raffinierteren Marsilius Ficino, der das alte Wissen nicht als Gelegenheit zur Beschwörung von Dämonen auffaßte, sondern eher als Gelegenheit zur Ekstase und sogar zur Seelenrettung. Egal wie das alles auch sein mag, ist der Einfluss der Neoplatonik bei Zimmermann kaum zu überschätzen. Und damit wird eine ganz unerwartete sowie unwahrscheinliche Beziehung zu einigen Komponisten der sogenannten ‚Neuen Komplexität‘ ersichtlich! Hier fällt unter anderem auf, dass der quasi-Renaissance Holzschnitt (eigentlich handelt es sich um eine Nachahmung aus dem 19. Jahrhundert), der die Komposition *Ursache und Vorwitz* inspirierte, gerade jener ist, der vor fast 30 Jahre als Vorbild für *Transit* von Brian Ferneyhough diente!

Soweit der spekulative Aspekt: was soll denn das kompositionstechnisch wie auch spieltechnisch bedeuten? Seit Anfang der 80er Jahre kann man kompositionstechnisch auf die häufige Verwendung des Siebs des Eratosthenes hinweisen, woraus eine Matrix zwölfter Ordnung bestehend ausschließlich Primzahlen gewonnen wird. Auch die musikalischen Dimensionen des pythagoräischen mathematischen Denkens haben hier Konsequenzen, nämlich bei Stücke, die nichttemperierte Stimmungen wie auch den Konflikt zwischen Temperiertem und Nichttemperiertem untersuchen.

Aber vor allem dienen bestimmte Vorstellungen dieser Denker der Antike als Ursprung für deren Übertragung – man möchte sogar an Umwandlung (im alchemischen Sinne) denken – in die musikalische Faktur. Das geschieht auf ganz verschiedene Weisen, die freilich nicht immer hörbar sind, zum Teil aber doch, und zwar auch sichtbar.

Manchmal werden nämlich die zugrundeliegenden Ideen mittels physikalischer Spielaktionen dargestellt. Nehmen wir als erstes Beispiel den 2. Satz des 1987 komponierten *Geduld und Gelegenheit* für Violoncello und Klavier. Der Satz heißt *Sala della pazienza*; der Titel bezieht sich auf einen Saal in Ferrara, wo Abbildungen von

Geduld and Gelegenheit einander gegenüberstehen. Um den Komponisten zu zitieren: „dort kommt es so, dass pizzicato und arco zugleich versucht werden müssen, was ja eigentlich nicht geht. Oder zusammen in Doppelgriffen ein pizz. und ein arco ... was zu einem Spiel des gegenseitigen Blockierens und Stolperns führt ... irgendwie so wie Geduld und Gelegenheit sich gegenseitig im Wege stehen.“

Noch auffallendere Beispiele sind beim 1991 komponierten Streichtrio *Distentio* zu finden. Hier werden Ideen aus dem XI. Buch der *Confessiones* von Aurelius Augustinus, das vor allem mit der Zeit zu tun hat, zum Teil durch physikalische Bewegungen vermittelt, die vom Publikum sowohl visuell wie auch akustisch wahrnehmbar sind. Es handelt sich hier um vier Deutungen des ‚distentio‘ – nämlich Ausdehnung, Zerspannung, Zerrissenheit und Zerstreutheit – die dann als Hauptgedanken von vier der fünf Sätze des Trios fungieren. Beim ersten Satz ist es beispielsweise so, dass jeder Einsatz aus zwei Tönen besteht: ein liegender Flageolett und ein Glissando, wobei der Glissando sich „immer von dem bezeichneten Ton bis zur maximalen Handspreizung“ erstreckt, was bei Geige und Bratsche meistens ein Oktav, und beim Cello ein Sext bewirkt. Dazu kommen manchmal noch Pizzicati. Übrigens bekommen diese drei Klangarten – liegender Ton, Glissando, Pizzicato – in diesen Zusammenhang eine auf Augustinus bezogener Bedeutung: der liegende Ton als *memoria*, Pizzicato als *contuitus*, und Glissando als *expectatio*. Das will sagen, dass jeder Hauptklang an sich sowohl Vergangenheit (*memoria*) wie auch Zukunft (*expectatio*) enthält. Diese Klänge sind verschieden lang, wogegen die Gegenwart (*contuitus* – also als Augenblick) nur kurz sein kann. Im Mittelsatz, der „Töpferscheibe“ heißt, wird noch buchstäblicher behandelt. Augustinus fragt sich ob, „wenn alle Himmelslichter erlöschten und nur noch das Rad eines Töpfers drehen würde, gäbe es dann keine Zeit, durch welche wir die Bewegungen dieses Töpferrades messen könnten?“ In diesem Mittelsatz, und dann wieder im kurzen letzten Satz, wird eben eine Töpferscheibe (eigentlich eine Ränderscheibe) in Bewegung gesetzt, die dann ganz leise mit den Streicherbogen gestrichen bzw. gestoppt wird.

Es sind aber nicht nur Ideen aus der Antike, die so behandelt werden. In *Fragmente der Liebe* für Tenorsaxophon und Streichtrio nimmt Zimmermann beispielsweise als

Ausgangspunkt die 80 'Figuren', die Roland Barthes am Anfang seiner *Fragments d'un discours amoureux* alphabetisch anordnet: "s'abîmer", "absence", "adorable" usw. Diese werden, zusammen mit ihrer Übersetzung ins deutsche, in musikalische Figuren umgewandelt. Das geschieht dadurch, dass die Buchstaben A bis H mit den entsprechenden Tonhöhen dargestellt werden, genau so wie es Bach, Schumann usw. getan haben, aber hier immer als Sechszehntel. Wo das aber nicht geht (also I bis Z), werden die jeweiligen Buchstaben als Sechszehntelverlängerung des vorigen Tons betrachtet. Im Verlauf seines Vorworts weist Barthes oft auf die Musik hin; manchmal stellt er die Grundfiguren seines *discours amoureux* eigentlich so dar, als ob sie schon Musik wären. Da heißt es zum Beispiel (hier verkürzt zitiert): "Jede Figur blitzt auf, vibriert allein wie der aus einer Melodie herausgelöste Ton oder wiederholt sich bis zum Überdruß wie das Motiv einer in sich kreisenden Musik. Keine Logik hält die Figuren zusammen, determiniert ihre Nachbarschaft: die Figuren stehen außerhalb von Syntagma und Bericht ... Diese Sätze sind Figurenmatrizen, und zwar eben deshalb, weil sie in der Schwebel bleiben: sie sprechen den Affekt aus und halten dann inne". Es fällt einem nicht schwer zu verstehen, wie diese Sätze von Barthes sofort bei Zimmermann Resonanz gefunden hatten. Vor allem der letzte Satz: "Figurenmatrizen ... in der Schwebel bleiben ... sprechen den Affekt aus und halten dann inne"- das hört sich schon wie eine Beschreibung von Zimmermanns Musik an.

Aus diesen wenigen Beispielen wird hoffentlich schon klar, dass es bei Zimmermann kein einziges, durchsichtiges sowie dauerndes Verhältnis zwischen Konzept und Werk gibt. Was die beiden jeweils zusammenbindet, ist die Persona des Komponisten. Ihm allein gehören ihre Folgerichtigkeit sowie auch ihre Folgewidrigkeit. Dahinter liegen u.a. allerlei Reaktionen auf ganz persönliche Umstände, die aber den Hörer nichts angehen. Gerade deshalb, aber auch aus anderen Gründen, kommt es mal vor, dass der Komponist rückblickend einige eigene Werke sehr kritisch gegenübersteht, wobei wir aber uns nicht gezwungen fühlen sollen, seine Meinung zu teilen. Da schwebt ihm beispielsweise auch mal vor, dass ein Werk misslungen ist, weil es der ursprünglichen Absicht Zimmermanns nicht entspricht. Solche Meinungen können wir ja in Kauf nehmen; sie sind aber im Grunde nicht unsere Sache.

Es ist Ihnen vielleicht schon aufgefallen, dass bei Zimmermann die Betitelung der Werke eine ganz besondere Rolle spielt. Illustrativ-programmatisch sind die Titel nicht. Sie beschreiben auch nicht, was die Komposition bzw. der Komponist geleistet haben soll. Eher das Gegenteil: der Komponist hat sie mal als „die Orte, wo ich nicht bin“ beschrieben. Das will nicht bedeuten, dass sie irrelevant sind, sondern eher, dass sie auf ideale Ziele hinweisen, die dem Komponisten zur Zeit unerreichbar sind. Am Ende seines Aufsatzes über die Komposition *Saitenspiel*, hat Dieter Rexroth einleuchtend bemerkt, „Einerseits wird darin der typische Vertreter der modernen Welt erkennbar, jener Typus, der ruhelos die Welt bereist und überall und nirgends zuhause ist; andererseits vermittelt diese Ruhelosigkeit 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.“

Zwar gibt es bestimmte Themen, die Zimmermanns Schaffen durchqueren, und auch bei der Betitelung seiner Werke ersichtlich sind. Das will aber nicht besagen, dass sie immer dieselbe Bedeutung haben. Nehmen wir hier als Beispiele die Begriffe ‚Wüste‘ und ‚Unisono‘. Die Wüste, für Zimmermann wie schon früher für Varèse (bei *Déserts*), sowohl physische als auch metaphysische Bedeutung. Im Jahr 1975 führte er Gespräche mit vielen amerikanischen Komponisten der experimentellen Musik, die dann gesammelt als *Deserts Plants* (also ‚Wüstenpflanzen‘) veröffentlicht wurden. Hier wird die Wüste relativ positiv konnotiert: als im Grunde feindliche Umgebung, wo aber auch Schönes mal entsteht. Im folgenden Jahr hat er die Wüste als physisch-geographische Realität erlebt; er reiste nach Ägypten, und zwar in die Oase Siwa, wo er ethnomusikologische Aufnahmen machte. Zehn Jahre später, übersiedelte er nach Berlin im Zustand tiefster persönlichen Depression, der zum Teil im Aufsatz *Morton Feldman – „...to be lonely“* dokumentiert ist. Hier wurde die Wüste eine innerliche: die des „hohlen Menschen“, die aber auch seine ‚desert plants‘ endlich hervorbringen konnte, nämlich das von Zimmermann als „todtraurig“ bezeichnete *Lied im Wüsten-Vogel-Ton* für Bassflöte und Klavier, dessen Titel eines Gedichts Nietzsches entstammt, wie auch *Wüstenwanderung*

für Klavier. Im letzteren wird – so der Komponist – „die Erschaffung der Weltseele nach Platons "Timaios" nachgezeichnet, die sich zunehmend kompliziert und an ihrer eigenen Komplexität, zur Maschine geworden, zusammenbricht.“ Vom Pianisten wird hier absichtlich fast Unmögliches verlangt. Dazu bemerkt Zimmermann: „Diese Überladung an Anforderungen entspricht dem beschriebenen Weg an den Weg in die Irre, in die Wüste, die es zu überschreiten gilt.“

Beim ‘Unisono’-Begriff, der freilich nie als Werktitel, dafür aber mehrmals als Grundelement in Werke Zimmermanns auftaucht, ist die Situation mindestens ebenso komplex. Im Gegensatz zum ‚konventionellen‘ Unisono, wie es u.a. am Ende von *In Understanding Music* zu hören ist, handelte es meistens eher vom Unisono als unerreichbares Ziel oder allerdings als nicht lange haltbarer Zustand. Beim Stück *The Echoing Green* für Geige und Klavier, das bei diesen Weingartener Tage gespielt wird, gibt es beispielsweise Stellen, wo ein scheinbar angestrebtes Unisono aufgrund der pythagoräische Intonation des Geigers nie wirklich zustande kommen kann. Beim Streichquartett *Festina lente* kommt es mal vor, dass zwei oder mehr Spieler ständig Unisono glissandi ausführen sollen. Das unvermeidliche Scheitern des Versuchs ist aber ästhetisch produktiv: daraus kommt ein Ergebnis, das klanglich viel reicher ist, als das was notiert wurde. Ähnliches gibt es bei vier Stücken, die *Shadows of Cold Mountain* heißen. *Cold Mountain* ist der Titel einer Reihe von Zeichnungen von Brice Marden, die als Ausgangspunkt die Kalligraphie von Han Shan, einem chinesischen Dichter aus der Tang-Dynastie (dessen Name soviel wie ‘kalter Berg’ – ‘cold mountain’ - bedeutet). Teile dieser Zeichnungen werden für verschiedene Instrumente als Glissandi ‘transkribiert’, wobei es nochmals um kaum auszuhaltene Unisoni geht: sie werden ständig zersplittert. Aber gerade bei der Beschwörung wohl unrealisierbaren idealen Zuständen, werden ständig fragile ‘Grenzvorgänge’ äußerster Subtilität erzeugt. Auch dies wäre als typisches Beispiel für ‘introvierte Virtuosität’ zu verstehen, das hier gewissermaßen dialektisch zu deuten ist: wo es nämlich keine Fehlerhaftigkeit gibt, so gibt es wohl auch keine Musik.

Dabei wird ein akustisches Phänomen vorgeführt, das den Komponisten seit längst fasziniert hat. Dies hat vor allem mit dem Prozess der *Phasenverschiebung* zu tun, der wohl jedem Komponisten elektroakustischer Musik bekannt ist. Fängt man nämlich mit einer großen Menge von Sinustönen an, die perfekt ‘in phase’ sind, und schiebt sie dann ‘out of phase’, so erlebt man einen sofortigen Sturz von scheinbarer Einfachheit in eine ungeheurer Komplexität, die dann im weiteren Verlauf gewissermaßen aufgelöst wird. Dabei ist Zimmermann besonders aufgefallen, dass in diesem Zusammenhang Ordnung und Chaos nicht als Gegensätze, als weit voneinander entfernte Pole zu verstehen sind, sondern dass sie gerade benachbart sind: das eine wird sofort ins andere umgewandelt.

Insofern hier kurz von der elektroakustischen Musik die Rede war, möchte ich um Ihr Erlaubnis bitten, einen kleinen Exkurs diesbezüglich zu machen. Jahrzehnte lang wurde die elektroakustische Musik als Emblem eines technologischen Fortschritts gedeutet, der auch als ästhetisch bedeutungsvoll gelten soll. Es wird kaum überraschen, dass solche Meinungen Zimmermann im Grunde fremd sind. Anfang der 70er Jahre studierte er elektronische Musik an Colgate University. Es sind daraus keine elektronischen Kompositionen entstanden, aber er machte verschiedene Klänge, die teils im frühen Werk *Akkordarbeit* verwendet wurden. Aber bis neulich hatten diese Klänge keine Nachfolger. Im Verlauf der Jahre tauchten sie ab und zu wieder auf [*Ursache und Vorwitz* ist ein Beispiel dafür], wobei sie jedesmal einen immer noch älteren und verfallenen Eindruck machten, bis sie schließlich keineswegs als ‘fortschrittlich’ erschienen: eigentlich eher mit einer ‘arte povera’ vergleichbar.

6. Thema: Deutschland

Sicherlich sollte ich noch versuchen, immer noch aber als Außenseiter, Zimmermanns Musik im allgemeinen Zusammenhang der deutschen Musik zu lokalisieren. Das ist keine leichte Aufgabe, erstens aufgrund des einzigartigen Charakters seiner Kompositionen, die kaum an die Musik irgendeines anderen deutschen Komponisten erinnern, aber auch zweitens, weil in den letzten Jahren unsicher geworden ist, was überhaupt mit dem Begriff ‘deutsche Musik’ zu verstehen sei – ob das heute immer noch ästhetisch, oder nur

geographisch gemeint ist. Hier ist selbstverständlich vor allem von den Konsequenzen der sogenannten politischen Wiedervereinigung die Rede. Meine Schwierigkeiten diesbezüglich möchte ich am Beispiel der Plattenveröffentlichungen des Deutschen Musikrats erklären.

Bis 1983 veröffentlichte das Musikrat eine Schallplattenreihe mit dem Titel "Zeitgenössische Musik in der Bundesrepublik Deutschland": es handelte sich um 10 Alben mit jeweils 3 Schallplatten. Im 8. Album konnte man, nebst einem ausgedehnten Ausschnitt aus Zimmermanns *Lokale Musik*, auch Werke derselben Epoche von Hamel, Henze, Hespos, Huber, Kagel, Riedl, Spahlinger and Yun hören. Damit wurde keineswegs besagt, dass diese Komponisten denselben Weg eingeschlagen haben! Es kommt mir aber so vor, dass alle Komponistennamen - ausgenommen Henze, vielleicht auch Riedl - , im damaligen Gespräch mit Zimmermann ohnehin hätten auftauchen können, und sei's nur in der Absicht, wesentliche Meinungsverschiedenheiten zu klären. Und das war auch für die allgemeine Planung der Dokumentationsreihe typisch. Die Situation der damaligen Neuen Musik im BRD war sicherlich pluralistisch, aber – Habermas zum Trotz! – kaum unübersichtlich.

In jüngster Zeit wurde, wie Sie sicherlich wissen, eine entsprechende CD-Reihe mit 150 Platten veröffentlicht, die "Musik in Deutschland 1950-2000" heißt. Ich kenne sie nur zum Teil (sie ist übrigens immer noch unterwegs); mir sind aber zwei Momente sofort aufgefallen. Als erste, dass die Kunstmusik, die als fast ausschließlicher Bezugspunkt des vorigen Projekts galt, hier nur einer unter vielen ist. Das mag ja an sich gut sein. Was mir aber viel signifikanter erscheint, ist folgendes. Bei dieser Reihe werden Werke aus der ehemaligen DDR und BRD so nebeneinander gestellt, als ob es eine Trennung nie gegeben hätte. So befinden sich beispielsweise bei derselben CD Helmut Lachenmanns *Staub* und die 5. *Sinfonie* von Gunter Kochan: und scheinbar zwar nur, weil die beiden unter der fragwürdigen Rubrik „Sinfonische Musik 1980-1990“ klassifizierbar sind. Wie das nun vom Gesichtspunkt der gängigen deutschen Kulturbehörden zu beurteilen ist, müsste ich von denen erfahren. Vom Außen gesehen ist es nur als lauter Unfug zu betrachten, wohl auch als Selbstbetrug, und zwar nicht zuletzt, weil die

Produktionsumstände der beiden Werke, wie auch ihr beabsichtigtes Publikum, völlig inkommensurabel waren, und sind es wohl immer noch. Es wäre meines Erachtens nach ebenso sinnvoll gewesen, Heintje und Einstürzende Neubauten im Rahmen desselben CDs miteinander zu gesellen. (Übrigens kann ich mir vorstellen, dass der Lachenmann und Einstürzende Neubauten vielmehr miteinander gemeinsam haben könnten, als mit Prof. Kochan.) Hier werden nämlich 'Verhältnisse' gestaltet, die vom Außen – allerdings von Australien aus - gesehen, rein fiktiv erscheinen. Anderswo werden bspw. Johannes G. Fritsch und Isang Yun mit den DDR-,Sinfonikern' Ernst Hermann Meyer und Fritz Geißler zusammengehäuft: kaum zu glauben!

In diesem Zusammenhang ist es dem Walter Zimmermann freilich besser ergangen. Ausschnitte von der *Lokalen Musik* (nochmals) sowie *Saitenspiel* befinden sich auf CDs mit den Titeln "Eine Neue Weltmusik" bzw. "Freie Ensembles". Da handelt es sich nur um Komponisten aus der vorigen BRD, woraus wohl zu schließen ist, dass weder ,Weltmusik' noch ,Freie Ensembles' in der DDR gepflegt wurden.

Das sind aber auch Kategorien, die an sich ein bißchen künstlich wirken; es sind so Kategorien, die man erfindet, um etwas zu behandeln, was scheinbar nirgendwo sonst passt. Und das ist für Zimmermanns Werk ganz symptomatisch. Ich habe mich oft gefragt, warum diese Musik offensichtlich zugunsten Werke von Werken von viel weniger begabten Komponisten wohl vernachlässigt wird. Und ich glaube, die Antwort liegt eben darin, dass sie immer zu unabhängig geworden ist, dass sie sich den gängigen deutschen kulturellen Tagesordnungen (darunter die fast verbindliche Darlegung von kulturellen Wunden) nicht anpaßte. Aber gerade dies schätze ich an Walter Zimmermanns Musik: sie zeigt, dass Nonkonformismus nicht immer Protest bedeuten muss, dass sogar eine Art von Affirmation denkbar ist, die nicht pompös auf Trompeten und Posaunen fußt. Sie exemplifiziert für mich eine ,freie Musik' im wahrsten Sinne – mag es immer so weitergehen!

© 2002 Richard Toop