

Ferdinand Zehentreiter

## Walter Zimmermann – der dialektische Komponist

1 Frankreichs musikalischer Strukturalismus, etwa jener der Boulez-Schule, ist übrigens keineswegs eines Geistes mit dem französischen Strukturalismus in den Sozialwissenschaften, wie paradigmatisch zu ersehen ist an der harschen Serialismus-Kritik von Claude Levi-Strauss an Boulez' *Structures I* (in der *Ouverture der Mythologiques I*). ↑

2 s. dazu *MusikTexte* 12, Dez. 1985, S.29, Zimmermanns dialektisches Argument berührt sich unmittelbar mit einer Kritik Adornos an entsprechenden Tendenzen des Serialismus. Im Zuge seiner Kritik am »Altern« der Neuen Musik spricht dieser von einem gleichsam jugendstilhaften Ornamentcharakter serialistischer Gewebe und von einer neuen Opulenz im Zuge ihrer Komplizierung. s. dazu etwa Th. W. Adorno, *Musikalische Schriften I-III*, Frankfurt/Main 1978, S. 532 f. ↑

Walter Zimmermann gehört zu jenen Komponisten, die sich einer schlagwortartigen Subsumtion radikal entziehen. So macht denn auch das ästhetische Kürzel der »Reduktion« bezüglich seines Werkes nur dann Sinn, wenn darunter nicht bloß vordergründig Strategien der Einschränkung des musikalischen Materials und Gestaltrepertoires befaßt werden. Daran ändert nichts, daß Zimmermann mit dem Reduktionismus im engeren Sinne eine konstitutive ästhetische Erfahrung teilt: die polare Abgrenzung gegenüber der Verselbständigung des technischen Fortschrittgedankens, wie etwa im extremen Serialismus, dem französischen »Strukturalismus«<sup>1</sup> oder bei manchen Vertretern der »new complexity« einerseits und der spontaneistischen Ausdruckso pulenz der Neoromantik andererseits. Zimmermann sieht in diesen polaren Tendenzen Kehrseiten derselben Medaille, der Entqualifizierung der kompositorischen Erfahrung durch ihre Subsumtion unter äußere Hüllen – unter formalistisch konstruierte Systeme im einen und unter sedimentierte Ausdrucksschemata im anderen Falle. (Überdies würden beide Pole sich berühren durch das Umkippen der satztechnischen Opulenz verselbständigter Systeme ins Ornamentale<sup>2</sup>.) Dagegen sind Zimmermanns eigene kompositorische »Antennen« von Anfang an auf eine »Reinigung« der kompositorischen Imagination gerichtet, auf das unbeirrbar Durchstoßen von Verkrustungen als Voraussetzung für das Hineinhören ins Innere des Klanges selbst und seine ihm eigenen, daher nicht deduzierbaren strukturbildenden Tendenzen. »Reduktion« bedeutet hier »Purifizierung«, Entfaltung des musikalisch Essentiellen in klanglich transparenten und je besonderen, »nomadisch« offenen Formen.

Quasi programmatisch wird dieser Purifizierungsprozeß ausgedrückt in einem initialen Werk Walter Zimmermanns, dem für Herbert Henck geschriebenen Klavierstück *Beginner's Mind* von 1975.

»*Beginner's Mind* ist das Ergebnis meiner Auseinandersetzung mit der Neuen Musik-Szene, angeregt durch Erik Saties Haltung, inmitten eines hochgezüchteten Musikbetriebs in einfachster Weise zu schreiben. Und es ist meine Auseinandersetzung mit Zen-Buddhismus, angeregt durch John Cages Klaviermusik der 'naiven Periode' um 1950... Angesichts eines sich verselbständigenden Musikbetriebs, losgelöst von Öffentlichkeit, dazu verwaltet, fand ich es bitter nötig, ein Stück zu schreiben, das das Sich-Durcharbeiten durch die gewordene Komplizierung zum Einfachen und Direkten hin zur Aufgabe hat.«<sup>3</sup>

3 Walter Zimmermann,  
*Vom Alten zum  
Neuen*, in *MusikTexte*  
12, Dez. 85, S. 38. ↑

4 s. dazu Herbert Henck,  
*Walter  
Zimmermanns  
Beginner's Mind*  
(1975), in *Neuland 1*,  
Köln 1980, S. 102. ↑

5 Publiziert in *Desert  
Plants*, Vancouver  
1976. ↑

6 s. dazu Walter  
Zimmermann, *Lokale  
Musik – eine  
Projektbeschreibung*,  
in *Neuland I*, S. 80. ↑

7 s. dazu die Analyse  
von W. Zimmermann, in  
ders. u. Stefan Schädler,  
*Anarchic Harmony*,  
Frankfurt 1992. ↑

8 s. dazu John McGuire,  
*In der Luft der  
eigenen Ätherik  
auflösen*, in  
*MusikTexte* 12, Dez.  
1985, S. 33. ↑

9 Walter Zimmerman,  
*Sozusagen*, in  
*MusikTexte* 31, Okt.  
1989, S. 14. ↑

10 Walter Zimmermann,  
*Jenseits der  
Ichbezogenheit*, in  
*MusikTexte* 12, Dez.  
1985, S. 27. ↑

11 Walter Zimmermann  
in einem Gespräch mit  
dem Autor, geführt im  
Oktober 1992. ↑

12 Walter Zimmermann,  
*Nische oder das  
Lokale ist das*

Das Stück vollzieht diesen Durcharbeitungsprozeß nach dem Leitfaden von Suzukis *Zen Mind – Beginner's Mind* in Gestalt der vollständigen Metamorphose eines Alten in ein Neues, Einfaches. Das Alte, Materialien aus einer Improvisation des Komponisten, wird sukzessive aufgelöst, seine Fragmente werden transformiert in ein Neues: Melodien des *Beginner's Mind*-Liedes, das zum Schluß vom Pianisten auch zu singen ist auf einen Text, welcher schließt mit den Worten: »Wir müssen Anfänger sein, frei von allem Besitzenden«. Dieses kathartische Exerzitium mit den Phasen »Verlasse das Alte – Reinige den Geist – Ändere das Bewußtsein« beschreibt recht genau die Grundoperation der Zimmermannschen Ästhetik, seine Bemühung um einen (etwa durch das quasi-unwillkürliche Vor-Sich-Hinsingen des Pianisten symbolisierten) unstandardisierten Zugang zum musikalischen Gedanken, der durch die Verkrustungen der heutigen Musikkultur – nicht zuletzt im Bereich der »Neuen Musik« – weitgehend verstellt sei.

*Beginner's Mind* gehört zu jenen Stücken Zimmermanns, die sich noch am ehesten dem Bereich einer »Musik der Reduktion« im engeren Sinne zuweisen lassen durch ihr (provozierend) »einfaches« Material: eine tonale Akkordik, die das Neue freigibt im Prozeß ihrer quasi meditativen Extension. Ihre harmonische Wertigkeit wird dabei neutralisiert zugunsten einer Sensibilisierung gegenüber elementaren Klang- und Intervallqualitäten<sup>4</sup>.

Es wäre jedoch irrig, Zimmermanns Ästhetik der Purifizierung mit solchen pointierten Vereinfachungsstrategien gleichzusetzen. *Beginner's Mind* ist eingelagert in einen offenen kompositorischen Entwicklungsprozeß, der mittlerweile einen weiten Bereich von Mitteln ausgetastet hat, ohne Schielen nach Rückhalt bei irgendeiner Schule oder Möglichkeiten der stilistischen Routinisierung. Seine nicht immer konfliktfreien Lehr- und Wanderjahre führen Zimmermann nach erstem Kompositionsunterricht bei Werner Heider von Nürnberg 1970 zunächst nach Köln, wo Stockhausen und Kagel ihm keine fruchtbaren Anregungen zu geben vermögen. Vielmehr findet er sich hier von Anfang an gegängelt und herausgefordert durch eine selbsternannte Elitekultur des sogenannten »höchsten Materialstandes« in der Musik – eine Kultur, die auch so manche seiner Uraufführungen (etwa der *Fränkischen Tänze* in Darmstadt) massiv sabotiert und dabei selbst Pennälerattacken wie das Werfen von Papierfliegern nicht verschmäht. Elektronik-Studien am Institut for Sonology in Utrecht und an der Colgate-University in Hamilton N.Y. erzeugen in ihm eher Zweifel an den ästhetischen Möglichkeiten der Hochtechnisierung des Komponierens, entläuft diese doch allzusehr der künstlerischen Verfügung. Wirklich nachhaltige Eindrücke gewinnt er jedoch auf Reisen durch Amerika in den Jahren 1975-77. Seine antitechnokratische musikalische Neugierde findet hier reiche Nahrung in Interviews mit 23 Musikern<sup>5</sup>, darunter Nancarrow, Cage und Feldman, und Volksmusikaufnahmen in einem Ghetto in Pittsburgh sowie einem Indianerreservat in Montana. Die subtile Klangwelt Feldmans und bestimmte Verfahrenweisen von Cage, welche Wege weisen, Verkrustetes aufzubrechen, gewähren ihm Erfahrungen, die der reguläre Kompositionsunterricht nicht zu geben vermocht hatte – Erfahrungen, die ihm zeigen, wie eine ganze Reihe von restriktiv-eingefahrenen falschen Alternativen überwunden werden können, vor

allein die zwischen Konstruktion *oder* erfahrungsreichem Ausdruck, von technischer Komplexion *oder* struktureller Offenheit, von strenger Konsequenz *oder* kompositorischer Vielfalt, von idiomatisch ungebundendem *oder* gestalthaft geprägtem Klang etc. Bis heute scheint es ein grundsätzlicher Zug des Komponisten zu sein, die realdialektische Spannung zwischen scheinbar Unvereinbarem immer weiter auszuloten, eine Anstrengung, an der jedes Programm oder Patentrezept zerschellen muß. Ihre vielschichtigen Resultate sind daher auch nur in sehr abstrakter Weise als »Musik der Reduktion« zu verstehen.

Bereits die zwei Jahre nach *Beginner's Mind* in Angriff genommene Werkgruppe *Lokale Musik* (1977-81) zeigt mit ihren außerordentlich komplexen mathematischen bzw. statistischen Verfahrensweisen<sup>6</sup>, daß Zimmermanns Absage an die Materialtechnokratie à la Darmstadt oder Köln keineswegs mißzuverstehen ist als dogmatische Abwehrhaltung gegenüber den Möglichkeiten musikalischer Konstruktion überhaupt. Angeregt wurde das über zwei Stunden dauernde und aus vier »Zyklen« bestehende »Projekt« durch die *Quartetts* für Orchester von John Cage<sup>7</sup>, in denen dieser durch Subtraktionsprozesse auf der Basis von Zahlenquadraten den Ausdrucks- bzw. Gestaltkern alter Hymnen Neuenglands herauszudestillieren versuchte. Zimmermann wendet ähnliche Operationen an auf melodisches Material seiner Herkunftslandschaft, d. h. auf mittelfränkische Tänze. Als leitende Idee des Zyklus' erscheint hier die wechselseitige Durchdringung von Musik und Naturstoff. Das Kopfstück des Projektes, der Zyklus *Ländlertopographien* (für Orchester), vermittelt in seinen vier Sätzen Melodien- und Landschaftsgestalt miteinander. Dabei ergibt sich stellenweise eine außerordentlich dichte, bisweilen 30-stimmige Verflechtung ineinander verzahnter idiomatischer Splitter. Der zweite Zyklus, *Leichte Tänze* (für Kammerbesetzung), entfaltet die Berührung von Natur und Kultur auf einer allgemeineren Ebene, indem die Melodien hier in jedem seiner vier Stücke auf andere Weise gerastert werden durch ein Netz von physikalischen Gesetzen. Zyklus drei, *Stille Tänze* (für Kammerbesetzung), konfrontiert Musik und Natur auf unmittelbar-konkrete Weise durch die Verwendung von Naturmaterialien (so sollen etwa die Saiten des Klaviers mit Tonerde belegt werden, um den Klang erstickt, fast perkussiv wirken zu lassen). Der letzte Teil, *Wolkenorte* (für Harfe solo), bezeichnet den Schlußpunkt einer mehrschichtigen Bewegung: einmal einer im Verlauf der vier Zyklen sich vollziehenden zunehmenden Entfernung von der Originalgestalt der Melodien, dann einer Verwandlung des vorgegebenen Materials in ein neues der persönlichen Musiksprache des Komponisten (die »Klanglichkeit des Ätherischen« ist ein bevorzugter Ausdruckscharakter der Musik von Walter Zimmermann geblieben), eines Überganges von Musik bzw. Kultur und Natur (Äther bzw. Luft als das schwerelose stoffliche Element von Musik) und schließlich einer Sublimierung des Konkret-Stofflichen ins Abstrakte (Herausfiltern einer abstrakten Temporelation, Äther als Symbol für das Geistige)<sup>8</sup>. Wiederum hat man hier die Transfiguration eines Alten in ein Neues vor sich durch einen Prozeß der Purifizierung. Man kann aber an diesem Beispiel zumindest andeutungsweise sehen, welche materiale und strukturelle Komplexität Zimmermann dafür in Anspruch zu nehmen in der Lage ist. Fast glaubt man nun eher umgekehrt fragen zu müssen, ob er damit nicht in Konflikt gerät mit seinen eigenen antitechnizistischen Primärimpulsen.

Signifikant Zimmermanns dialektische Antwort auf diese Frage. Zunächst verweist er darauf, daß selbst ja gerade ein rein intuitiv sich verstehendes Komponieren auf paradoxe Weise nicht weniger determiniert ist als die Gehäuse losgelassener Systembastler, die Zwänge liegen im ersten Falle nur auf unbewußter Ebene: »Durch dieses spontaneistische oder intuitive Schreiben, das sich nicht regeln läßt oder sich keine Regeln setzt, dringen unbewußte Phänomene der Erziehung in das kompositorische Ergebnis ein, wobei es noch mehr der Reproduktion von geschichtlichen Hülsen dient, als hätte man sich starke Regeln gesetzt.«<sup>9</sup>

Um solche sedimentierten Ausdruckskonventionen aufzubrechen, bedarf es der Widerständigkeit starker Materialregeln, die die geistige Imagination des Komponisten herausfordern, sich auf gesteigerte und neue, nicht eingeschliffene Weise zu organisieren. Umgekehrt stiften die von Walter Zimmermann in Anspruch genommenen Regelvorgaben ein Materialreservoir, das jeweils klanglich und formal sehr verschieden ausgedeutet werden kann, also dem individuellen kompositorischen Eingriff genügend Luft läßt, um die von Zimmermann geforderte neue klangliche Transparenz und formale Offenheit zu gewährleisten. »Fantasie entfaltet sich am besten, wenn dir Grenzen gesetzt sind... Auch magische Quadrate faszinieren mich. Tatsächlich habe ich ein magisches Quadrat gefunden, das aus den ersten 144 Primzahlen besteht und das genau in das Feld der zwölf zu zwölf Töne paßt, mit dem ich arbeite. Das Feld der Töne ist mit dem pythagoräischen und dem chinesischen Quintenzirkel äußerst geordnet, und du hast ein Feld von geordneten Tonbeziehungen gegen eine maximale Unordnung in den magischen Zahlenquadraten. Das weist mir Wege, auf denen ich zwischen den tonalen Feldern springe. Und so erhalte ich die Sprünge, mit denen ich arbeiten muß. Das ist diese Art nomadische Situation, in der ich von einem Ort zum nächsten wandere. Das ist eine Spannung, eine Polarität und aus dieser Polarität entspringt Fantasie, in diesem Moment... Die traurige Tatsache an der Darmstädter Schule ist, daß niemand jemals wirkliches Zuhören gefördert hätte. Sie waren alle befriedigt, wenn sie die Reihe oder irgendein System herausgefunden hatten. Dann gingen sie in den nächsten Raum.«<sup>10</sup>

Diese Logik der »nomadischen« Bewegung zwischen subkutan vernetzten »Inseln« erlaubt es Zimmermann, auch komplexe zyklische Strukturen als dialektisch offene, immer aus der konkreten Klangerfahrung heraus konstituierte Systeme zu entfalten – und überdies, autonom musikalische mit außermusikalisch-semanticen Strukturen zu verzahnen. Für einen Komponisten, der so intensiv affiziert wird von den vielfältigsten literarischen und philosophischen Motiven ein elementares Ausdrucksmotiv, das seine gesamte Produktion prägt. (So finden sich etwa Anregungen durch Demokrit in dem Klavierkonzert *Ataraxia* von 1988, durch Augustinus in dem Streichtrio *Distentio* von 1992 und durch Giordano Bruno in dem Oktett *umbræ idearum* von 1992.) Es verwundert daher nicht, daß Zimmermann nach einigen semantisch überaus vielschichtigen Instrumental-Zyklen (*Lokale Musik*, *Sternwanderung*, *Vom Nutzen des Lassens* nach Meister Eckhart) schließlich auch zur Oper findet (*Die Blinden* nach Maeterlinck, 1984, und *Über die Dörfer* nach Handke, 1985/86). Da Zimmermann die heutige Opernkultur, auch und gerade was die moderne Oper angeht, für den Musterfall der Konventionalisierung unseres Musikbetriebes ansieht, sind seine eigenen Opern gegen die Tradition der Gattung geschriebene

Anti-Stücke. So wird in den *Blinden* den 12 Sängern nur jeweils eine Tonhöhe zugewiesen und auf dieser klanglichen Grundlage eine purifizierte, von hohl gewordener Psychologie und Gebärde befreite Form der Dramatik entfaltet. Die überaus kunstvolle Logik der Vernetzung dieser zwölf Tonhöhen macht Mikrostrukturen von Kommunikationsprozessen in der Fiber der Musik selbst hörbar.

Zimmermanns kompositorische Poetik enthält einen dialektischen Ausdrucksbegriff, der sie in unmittelbare Nähe zur Epistemologie der strukturalen Anthropologie von Levi-Strauss rückt. Konstituiert individuelle kompositorische Fantasie sich in der Möglichkeit des Eingriffs in widerständige Materialanforderungen, so erlaubt paradoxerweise gerade diese Widerständigkeit, damit Fremdheit, eine Befreiung des kompositorischen Subjektes von eingeschliffenen Ausdrucksreaktionen und so auch ein Stück individueller Erfahrung – Zimmermann spricht von einer »Spiegelung« des Selbst - im Material, während der Spontaneismus trotz seiner vorgeblichen Unmittelbarkeit befangen bleibt in der Äußerlichkeit des Sedimentierten. Analog dazu bindet die strukturale Anthropologie die Möglichkeit der strukturellen Einsicht in das Eigene, sei es die eigene Person oder die eigene Herkunftskultur, an das Aufbrechen eigener Überzeugungen in einem Prozeß der Durchdringung des Fremden, ohne welches diese im Verblendungszusammenhang des Konventionellen verbleiben müßten. Daher lassen Zimmermanns radikale Ländler-Transformationen in der *Lokalen Musik* sich auch begreifen als ein Akt strukturaler Verfremdung, der im Medium des Fremden (d.h. hier widerständiger Regeln und Naturmaterialien) zum Kern des Eigenen vordringt.

»So habe ich in dem Aufbrechen dieser Melodien versucht, sie zu sich selbst zurückzubringen – ihre Auflösung führt zu einer inneren Wahrheit.«<sup>11</sup>

Zimmermann spricht über diesen Vorgang auch auf verblüffende Weise wie ein strukturaler Anthropologe, wenn er ausführt:

»Sowie der Mensch aus dem Ort heraustritt, lernt er auch den Ort begreifen... Man hält sich selbst heraus aus dem Betrachteten, über das man etwas wissen will, um so zu einer direkten Einsicht in die Beschaffenheit des Dings zu gelangen.«<sup>12</sup>

Komplexe Regel-Strukturen bilden nur den einen Pol jener Materialanforderungen, die die Imagination zwingen sollen, sich aller eingeschliffenen Muster zu entschlagen, wach zu bleiben gegenüber dem sublimen Eigenleben des Klanges. Am gegenüberliegenden Pol angesiedelt ist die konkrete Stofflichkeit des Erklingenden selbst (meist als Resultat extremer Spielweisen), aus der heraus die Musik sich tastend zu artikulieren hat, stets gefährdet, aus dem Gleichgewicht zu stürzen – besonders radikal in dem jüngst entstandenen Orchesterwerk *Diastema*, in dem ein durchgehender Unisono-Klang zwischen zwei Orchestergruppen hin-und hergetragen wird. Seit Walter Zimmermanns Villa Massimo-Aufenthalt (1987) kommt hier noch eine symbolische Strukturebene hinzu. Roms reicher Schatz an ästhetischer Emblematis erregt sein Interesse für das Vokabular der musikalisch-rhetorischen Figuren, die freilich nicht affektästhetisch, sondern rein konstruktiv genutzt werden. So verwendet er die 80

rhetorischen Figuren aus Roland Barthes' *Fragmente einer Sprache der Liebe* in einem gleichnamigen Zyklus für Saxophon, Stimme und Streichquartett (1987), indem er diese Figuren vermittels eines Tonhöhenalphabets in musikalische Symbole ohne Affektvalenz überträgt – trotz dieser mechanischen Chiffrierweise entsteht eine Musik von hoher Ausdrucksdichte und bisweilen virtuosem Furor.

Ende der 80er Jahre ist eine Zäsur in Zimmermanns Entwicklung zu vermerken. Äußerlich durch seine Übersiedlung von Köln nach Frankfurt, mit der seine Abarbeitung an der Kölner Musikszene nun endgültig zum Abschluß kommt, und kompositorisch durch Einbeziehung von Momenten einer neuen Expressivität und dramatischen Dynamisierung. Das gewichtigste Beispiel dafür stellt seine 1989/90 entstandene Briefoper *Hyperion* nach Hölderlin (Libretto Dietrich E. Sattler) dar. Die Musik gewinnt darin eine bei Zimmermann neue Dichte des dramatischen Wechsels durch seine Verarbeitung von Hölderlins poetischer Theorie der »drei Töne«, also des Heroischen, des Naiven und des Sentimentalischen, die in der Oper auf die mannigfachste Weise kombiniert und gegeneinandergesetzt werden. Das Moment der Konstruktion bekommt hier einen neuen Stellenwert, Zimmermann verzichtet nun auf eine vorgegebene Kombinatorik.

»Ich möchte jetzt voraussetzungslos anfangen, durch einen denkerischen Vorgang Objekte entstehen lassen, die dann prozeßhaft aufgelöst werden, so zum Stück werden.«<sup>13</sup>

@ABSATZ\_E = Diese Vorgehensweise darf jedoch nicht mißverstanden werden als Umkehr zum »Spontaneismus«. Zum einen ist auch dieser nicht-konzeptuelle »denkerische« Objektivismus als solcher noch streng regelgebunden und zum anderen bildet er auch jetzt nur einen Pol im Gesamt der Zimmermannschen Ästhetik. Vielmehr wird die Dialektik von Konstruktion und Ausdruck nun noch ein Stück weiter ausgelotet durch die Möglichkeit, die Momente dieser Dialektik extrem polar zu gewichten. Zimmermanns Werk pendelt so in den letzten Jahren zwischen einer bislang darin nicht gekannten Betonung des Intuitiven und einer des Konzeptuell-Konstruktiven in der Entfaltung jener Grunddialektik. Dieser folgt er ebenso unbeirrbar wie skrupulös - ganz im Sinne jenes Mottos, das er *Beginner's Mind* vorangestellt hat: »Eng die Brauen kalten Blicks trotz ich tausend Zeigefingern, willig wie ein Büffel beug mein Haupt ich vor den Kindern.« (Lu Hsün)