

Mönch & *Dionysos*

100 Jahre **Bernd Alois Zimmermann** – später
Ruhm für Westdeutschlands Nationalkomponisten.

Von Volker Tarnow

Die Nachkriegsgeschichte der deutschen Musik ist eigentlich ein Trauerspiel. Große Komponisten gab es genug, und sie wurden die ersten zehn Jahre noch häufig aufgeführt. Doch ab 1955 verhärteten sich die Fronten hüben wie drüben, auf beiden Seiten der Demarkationslinie siegten die Ideologen. Im Osten durften die Komponisten nicht mehr, wie sie wollten, im Westen wollten sie nicht mehr, wie sie durften. Von den Meistern der älteren Generation, glaubte der westliche Nachwuchs, konnte nichts Neues mehr kommen – und so wurden Hindemith, Hartmann und Egk ebenso beiseitege-

zugleich sein einziger Versuch auf diesem Gebiet geblieben ist. Abgesehen von diesen nicht besonders mitreißenden 23 Minuten nur Leere, Schweigen, experimentelles Mittelmaß? Das wäre tatsächlich der Befund, hätte es nicht Bernd Alois Zimmermann gegeben. Er glaubte zeitlebens, zwischen allen Stilen und Stühlen zu sitzen. Aber schon bald nach seinem Freitod 1970 stellte sich heraus, wie sehr er seine westdeutschen Landsleute überragte. Zimmermann hatte die Leerstelle zwischen Tradition und Avantgarde gefüllt, und zwar nachhaltig: Die noch heute aufs Fortschrittsparadigma pochende Wissenschaft hebt ihn in den Himmel, das noch immer auf Tonalität und Ausdruck abonnierte Publikum hört seine Musik mit Interesse – eine wundersame Erscheinung, dieser Mann.

Nichts ist aufschlussreicher, als ihn mit dem Super-Guru jener Zeit zu vergleichen, mit dem zehn Jahre jüngeren Karlheinz Stockhausen. Sie kamen aus Nachbargemeinden, Zimmermann aus Bliesheim (heute Erftstadt), Stockhausen aus Mödrath (heute Kerpen), wenige Kilometer vor den Toren Kölns. Mehr Gemeinsamkeiten gab es nicht. Stockhausen lehnte es 1960 ostentativ ab, sich mit Zimmermann den Großen Kunstpreis des Landes Nordrhein-Westfalen zu teilen. Das kränkte seinen Kollegen schwer, der sich darüber empörte, dass jemand „die Avantgarde als Synonym des eigenen Namens“ begriff. Der Konflikt, einem Lagerkampf innerhalb des Kölner Klüngels gleichend, hatte freilich tiefere Ursachen. Für Zimmermann war Stockhausen überhaupt kein originärer Komponist, sondern Theoretiker; die Überlagerung der Tempi und das Konzept der Raummusik hielt er für

Zimmermann füllt die Leerstelle zwischen Tradition und Avantgarde

drängt wie Blacher, Fortner und viele andere. Schlimm genug. Doch dann ereignete sich der Tragödie zweiter Teil: Auch die Jungen hatten nichts Neues zu bieten, jedenfalls nicht auf dem Gebiet der Orchestermusik, der traditionellen Domäne Deutschlands.

Mittlerweile hat sich herausgestellt, dass die Avantgarde-Festivals in Darmstadt und Donaueschingen nur ein einziges Werk eines deutschen Komponisten ins Repertoire befördert haben, nämlich Stockhausens „Gruppen“, das

abgedroschen („alberne Worte für einen uralten kompositorischen Vorgang“), den Formmangel in dessen Stücken für eklatant. Dennoch bewunderte er die Vehemenz, mit der Stockhausen auf die Zeitgenossen einwirkte, das Grenzüberschreitende, das den Konkurrenten bis aufs Cover von „Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Clubs Band“ brachte – so viel internationale Aufmerksamkeit wurde Zimmermann niemals zuteil.

Wenn er serielle und andere modische Verfahren anwandte, geschah es nie um ihrer selbst willen und nie mit dogmatischer Konsequenz; selbst einige seiner Klavierstücke, die an Webern oder Stockhausen erinnern könnten, legen den Schwerpunkt auf klangliches Raffinement. Zimmermann stellt diese Techniken immer in den Dienst der Expression. Das ist für den wissenschaftlich vorbelasteten Hörer verwirrend.

So verwendet das Finale seiner Ballettmusik zu Alfred Jarrys „Ubu Roi“ einen Akkord, der in Stockhausens „Klavierstück IX“ 280 mal angeschlagen wird; Zimmermann wiederholt ihn 631 mal, was man für einen sarkastischen Kommentar gehalten hat. Das ist durchaus richtig, aber nicht alles. In Verbindung mit dem monotonen Pauken-Rhythmus, mit Berlioz- und Wagner-Zitaten wird eine Atmosphäre klaustrophobischer Bedrohung erzeugt, der Eindruck ritueller Erstarrung. Auf solche Todesvisionen stößt man bei Zimmermann häufig, am häufigsten begreiflicherweise im Spätwerk. Das drei Monate vor seinem Selbstmord vollendete Orchesterstück „Stille und Umkehr“ bedrängt den Hörer geradezu, obwohl es kaum einmal über den Piano-Bereich hinausgeht, mit unverkennbarem Blues-Feeling und der quälenden Präsenz des Tones „d“ – Tod ohne Verklärung: Nur wenige Komponisten sind ähnlich tief in die äußersten Zonen unserer Existenz vorgedrungen.

Leicht nachvollziehbar, dass Zimmermann der Ruf des Depressiven und Pessimistischen anhaftet. Biografische Gründe gab es dafür zuhauf. Als junger Mann musste er an den Feldzügen in Polen, Frankreich und Russland teilnehmen, als Komponist blieb ihm später die gebührende Anerkennung verwehrt, schwere Haut- und Augenleiden machten immer wieder Klinikaufenthalte nö-

Foto: Erben Zimmermann



Bernd Alois Zimmermann,
geboren am 20. März 1918 in Bliesheim
(Erftstadt), gestorben am 10. August 1970
in Lövenich-Königsdorf (heute Frechen)

tig. All das hätte ein psychisch stabiler Mensch vielleicht durchstehen können, nicht aber Zimmermann. Das Familienleben mit drei Kindern war durch eine außereheliche Beziehung getrübt, sein Katholizismus in keiner Weise erbaulich. Unter jede Partitur setzte er die Buchstaben O.A.M.D.G. (Omnia ad maiorem Dei gloriam), doch richtete er den Blick nicht auf Gottes Güte und die Erlösung, sondern auf das Negative der Welt. Am stärksten zogen ihn die dunklen Sprüche des Königs Salomo an, die er gleich in vier Werken verwendete. Zimmermanns letzte Komposition, vollendet fünf Tage vor seinem Tod, trägt einen dieser Sprüche gar im Titel: „Ich wandte mich und

sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne“...

Zimmermanns pessimistische Lebensauffassung machte ihn, wenn auch erst posthum, zum repräsentativen Komponisten seiner Zeit. Fixiert auf die Negativität der Welt, entdeckten ihn die deutschen Intellektuellen als einen Geistesverwandten. Seine Oper „Die Soldaten“ und sein „Requiem für einen jungen Dichter“ avancierten zu epochalen Ausnahmewerken. Nicht zu Unrecht, denn deren existenzielle Wucht und Unmittelbarkeit suchen tatsächlich ihresgleichen – und überstrahlen bis heute ästhetische Schwächen, etwa die monotone, einfallslöse Behandlung der Singstimme in den

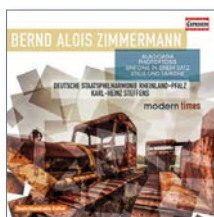
verschiedlichsten Epochen der Musikgeschichte als gleichberechtigt zu sehen und keinesfalls als Fortschritt. „Ist etwa Schönberg ‚weiter‘ gekommen als Bach“, fragte Zimmermann, „oder Webern weiter als Josquin?“ Diese Perspektive legitiimierte folgerichtig das ungehemmte Zitieren und Collagieren gänzlich disparater Segmente aus Literatur, Musik und Malerei. Fast jedes Werk Zimmermanns enthält fremde Bausteine; sein Œuvre gleicht einem tönenden Panoptikum.

Leider hat die wissenschaftlich-mediale Fixierung auf Termini wie „Pluralismus“, „Kugelgestalt der Zeit“ und „Collage“ in Verbindung mit der ideologisch getönten Feier der Negativität dazu geführt, dass Zimmermanns Größe bis heute nur teilweise gewürdigt wird. Nicht von ungefähr nannte er sich „eine sehr rheinische Mischung von Mönch und Dionysos“. Er schlug immer wieder lustvoll über die Stränge und ist gerade deswegen für weite Hörerschichten attraktiv: dank seines gänzlich undeutschen Faibles für den Tanz, das sich schon in seinem ersten Orchesterwerk niederschlug, dem „brasilianischen“ Ballett „Alagoana“; dank seiner in sieben Werken manifestierten Liebe zur damals verpönten Gattung des Virtuosenkonzerts; dank der Begeisterung für volkstümliche Überlieferungen, wie sie die „Rheinischen Kirmestänze“ verraten und die durch einen Boogie-Woogie verfremdeten altitalienischen „Giostra Genovese“; nicht zuletzt dank seiner exquisiten, auf Schönklang ausgerichteten Instrumentationskunst, die immer wieder mit Glasharfe, Zimbel, Marimba, Akkordeon und Gitarre betört. In der staubgrauen Klanglandschaft jener Jahre war er der Paradiesvogel. Und einer der wenigen, die wirklich etwas zu sagen hatten.

Erst als sich die Nachricht von seinem frühen Tod verbreitete, nannten ihn einige Kritiker den bedeutendsten westdeutschen Komponisten der Nachkriegszeit. Für die Generation der damals Dreißigjährigen wurde der unglückliche Kölner zum Glücksfall; sie lernten durch sein Beispiel, dass Avantgarde mehr sein kann als Größenwahnsinniger Autismus und steriles Theoriegehuber. Heute kann von Geringschätzung Zimmermanns überhaupt keine Rede mehr sein. Wenigstens dieses eine Unrecht unter der Sonne ließ sich überwinden. ■

Avantgarde kann mehr sein als größenwahnsinniger Autismus

CD-Empfehlungen



Alagoana, Photoptosis, Sinfonie in einem Satz, Stille und Umkehr; Deutsche Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, Karl-Heinz Steffens (2013); Capriccio



Sinfonie in einem Satz (1. Fassung), Giostra Genovese, Konzert für Streichorchester, Musique pour les soupers du Ubu Roi; WDR Sinfonieorchester Köln, Peter Hirsch (2013/15); Wergo



Concertos. Oboen-, Cello- und Trompetenkoncert; Heinz Holliger, Heinrich Schiff, Haakon Hardenberger, SWR Sinfonieorchester Baden-Baden, Michael Gielen (1991/92); Philips

„Soldaten“ oder die beliebig wirkende Textauswahl im Requiem, das Zeilen von Dostojewski, Pound und Schwitters mit Zitaten von Stalin, Churchill und dem Nazi-Scharfrichter Freisler kombiniert.

Die Legitimierung einer solchen kompositorischen Strategie heißt: Pluralismus. Der Begriff ist nachgerade zum Fetisch der Zimmermann-Rezeption geworden, genauso wie die berühmte „Kugelgestalt der Zeit“ und die „Collage-Technik“. Kein Artikel, kein Buch über Zimmermann, die sich nicht ausführlich mit diesen drei stilistischen Merkmalen beschäftigten. Zimmermann selbst hat sie nur beiläufig erwähnt. Es handelt sich nicht um Theoreme, denen er künstlerisch folgte, sondern um nachträgliche Erklärungsversuche. Eine kohärente kompositorische Methodik ergeben sie nicht.

Es ging Zimmermann darum, mit seiner Musik die eindimensionale Vorstellung von Zeit zu überwinden, also die sture Abfolge von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Er wollte sie weder linear noch zyklisch im Sinne einer Wiederkehr des ewig Gleichen deuten, sondern als Zugleich, wie etwas, das sich im Innern einer Kugel bewegt. Der Gedanke führte dazu, auch die un-