

Bernd Alois Zimmermann  
**Intervall und Zeit**

herausgegeben, eingeleitet  
und kommentiert von Rainer Peters

mit Fotografien von  
Bernd Alois und Sabine Zimmermann  
zusammengestellt von  
Bettina Zimmermann  
und Peter Mischung

wolke      SCHOTT

2. vollständig überarbeitete und erweiterte Ausgabe  
Wolke Verlag und Schott Music 2020

© für die Texte Zimmermanns: Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz

© für die Einleitung und Kommentare: Rainer Peters

© für die Fotos: Bettina und Wimar Zimmermann  
Gestaltung: Friedwalt Donner, Alonissos

Schott Music: ISBN 978-3-7957-9897-0; Bestellnummer ED 23362

Wolke Verlag: ISBN 978-3-95593-122-3

# Inhalt

Vorwort 9

Woche für neue Musik in Frankfurt 21/189

Entscheidung im Material 25/190

Mozart und das Alibi 30/191

Intervall und Zeit 34/192

Über die Beharrlichkeit der Mißverständnisse 40/193

Beschränkung und Freiheit 45/193

Über das produktive Mißvergnügen 49/194

Musiker von heute 54/195

Gespräch mit einem Kranich 58/195

Über die freundschaftlichen Beziehungen  
zwischen der „bösen neuen“ und der  
„guten alten“ Musik 65/197

Einige Gedanken über die Notwendigkeit  
der Bildung eines neuen Begriffes  
von Oper als Theater der Zukunft 94/199

Komponist mit Zeitungspapier	106/199
Einige Thesen über das Verhältnis von Film und Musik	110/200
Die Notwendigkeit, eine Invektive zu verfassen	114/201
Gedanken über elektronische Musik	127/202
Frescobaldi	136/203
Vom Handwerk des Komponisten	144/203
Einführung zu „Die Befristeten“	154/205
Über die Zukunft des Balletts	160/207
Über die neuerliche Bedeutung des Cellos in der neuen Musik	166/207
Kompositionen für unbegleitete Soloinstrumente	179/209
Kommentar	189
Editorische Notiz	211
Quellen	215



## Vorwort

2019 – ein Jahr zwischen zwei Zimmermann-Jubiläen: 2018 wurde sein 100. Geburtstag, 2020 wird sein 50. Todestag begangen. Das Hauptthema „Zeit“ macht sich vor allem durch die Unerbittlichkeit ihres Verstreichens bemerkbar: 2019 starben mit Michael Gielen und Hans Zender die beiden neben Hans Rosbaud verdienstvollsten Zimmermann-Dirigenten, die seine Zeitgenossen waren und ihn doch um fast 50 Jahre überlebten. Sie haben, so scheint es beim Blick auf die weltweiten Geburtstagsfeiern, kein Vakuum hinterlassen – viele Dirigenten nehmen die Herausforderung inzwischen an. Zum Hundertsten gab es Konzert- und Sendereihen (WDR, SWR), Symposien, Zeitungsartikel und wichtige Bücher: Bettina Zimmermanns Portrait des Vaters mit sehr persönlichen Erinnerungen und reichhaltig protokollierten Zeugenschaften, Jörn Peter Hiekels musikologischen Universalblick auf Zimmermanns „Facettenreichtum“, und in Hans-Peter Jahns Otto Tomek-Biographie gibt es spannende Innenansichten des föderalen Rundfunks mit vielen Seitenblicken auf Zimmermann. Bei einem Fazit der Zentenarfeiern fällt einem zunächst der derzeitige Stand der Musiker-Evolution auf, der als Bestätigung von Peter Sloterdijks „anthropotechnischer“ Einsicht gelten darf, dass die Erde ein „Planet der Übenden“ sei. (Kernsatz: „Der Mensch kommt nur voran, solange er sich am Unmöglichen orientiert.“) Wer François-Xavier Roths Erarbeitung und Aufführungen der *Soldaten* im unerwartet geeigneten Kölner Opernprovisorium „Staatenhaus“ (Rundum-Bühne, Drehstühle fürs Publikum) miterleben konnte, staunte nicht nur über Sängerdarsteller(innen), die das Diktum „unaufführbar“ einfach wegwischten, sondern – weil ja auch bei der Uraufführung 1965 schon vorzüglich gesungen wurde – vor allem der bis zu Dankesadressen an Komponistentoch-

ter Bettina reichende *Goodwill* der Gürzenich-Musiker gegenüber den Anforderungen der ungeheuren Partitur. Die vornehmlich von Michael Gielen wachgehaltenen Vorstellungen von der Renitenz des Vor-Vorgänger-Orchesters gleichen Namens verblassen angesichts der aktuellen, globalen Instrumental-Souveränität. Dass und wie zu gleicher Zeit, zum selben Anlass und in der selben Stadt die WDR-Sinfoniker die *Soldaten*-Vokalsinfonie (dazu alle Konzerte und Orchesterwerke) aufführten, zeugt von einer Leistungsdichte und Traditionsverantwortung, die selbst Zimmermannsche Utopien einzulösen imstande scheinen.

Von den Anforderungen an die klangstrategischen Fähigkeiten der Kapellmeister gab *Soldaten*-Dirigent Kirill Petrenko eine verschmitzte Andeutung: im Interview befragt, welchem verstorbenen Komponisten er gerne begegnen würde, antwortete er nicht etwa „Beethoven“, „Mahler“ oder „Tschaikowski“, sondern: „Bernd Alois Zimmermann – ich hätte da noch ein paar Fragen...“. Im Übrigen profitierte in jüngerer Zeit auch ein Frühwerk wie die einsätzig *Sinfonie* (1951/52) von der Entwicklung: die unaufhaltsame Musiker-Vervollkommnung macht es möglich, dass man weder auf Rosbauds erleichternde Retuschen noch auf Zimmermanns eigene revidierte Version zurückgreifen muss und guten Gewissens die Erstfassung aufführen kann, deren expressives und durch die Orgel ekklesiastisch gefärbtes Donnerrollen der Komponist gegenüber dem Dirigenten noch mit dem Hinweis auf die Aufgabe des Künstlers als Zeit-Diagnostiker rechtfertigen zu müssen glaubte: er könne es nicht als seine „Schuld ansehen, dass wir in einer Zeit leben, die vom apokalyptischen Sturm geschüttelt wird...“

Zimmermann reagierte damit auch wohl auf die Unmutsäußerungen eines Uraufführungs-Publikums, das an Apokalypse keinen Bedarf mehr hatte und nicht Gewissenserforschung treiben sondern „nach vorne schauen“ wollte. Auch störrisches Publikum, zögerliche Rezensenten und ein schwergängiger Musikbetrieb konnten sich auf Dauer der Einsicht nicht verschließen, dass es bei den widerständigen Zimmermann-Kompositionen um die Hegelsche „Entfaltung

der Wahrheit“ ging, um dringliche Botschaften, deren fast immer mühevolleres Entstehen auf einen „unbekannten Befehl“ und „Zwang zur Mitteilung“ (siehe Essay „Musiker von heute“) zurückgingen. Und dies auf lange Sicht mit soviel Wirkung, dass ein deutscher Sender seinen Themenabend mit der – rhetorischen? – Frage übertitelte: „Unser neuer Lieblings-Avantgardist? 100 Jahre Bernd Alois Zimmermann“.

Zu seinen Lebzeiten sah es nicht danach aus. Schon in Darmstadt waren die „Lieblinge“ andere. Aber der Mythos-Ort der neuen Musik hielt die wichtigsten Erfahrungen für Zimmermann bereit: er hat sich über „Darmstadt“ definiert. Die damalige Wirkungsmacht und Strahlkraft der Institution Ferienkurse verwundern den Betrachter immer neu und umso mehr, wenn man sich die braunen Flecken auf der Gründungsakte vergegenwärtigt. Wolfgang Steinecke, väterlicher, vorurteilsloser Freund und verständnisvoller Förderer der aufmüpfigen Jungen aus aller Welt, hatte seine NS-Vergangenheit ebenso unter den Teppich gekehrt wie manche seiner Dozenten aus der Urgestein-Generation: der Komponist Wolfgang Fortner etwa und der Cellist Ludwig Hoelscher, der auf Hitlers „Gottbegnadeten“-Liste stand. Es ist schwer vorstellbar, wie diese kompletten Kehrtwenden und Verdrängungen funktionierten. Sollten die so repräsentativ vertretenen Antifaschisten, jüdischen Emigranten, scharfzüngigen Intellektuellen bei ihren lebhaften Diskussionen und Netzwerkereien die bedrückenden Themen der jüngeren Vergangenheit so ganz ausgelassen haben?

Jahn versuchte sich vorzustellen, wie während einer der häufigen feucht-fröhlichen Nachfeiern im berühmten Schlosskeller das Zusammengehörigkeits-Gefühl überwog und „Bernd Alois Zimmermann in unmittelbarer Nähe zu Karlheinz Stockhausen, wohl gar neben ihm sitzend, mitgefeiert hat.“ Eher nicht, möchte man vermuten, vor allem, wenn man einige Seiten weiter in einem Brief an Tomek (26.1.57) liest, wie verächtlich Stockhausen von Zimmermann



als „der Kölner Lokalkomponist“ spricht und ihn des Plagiats verdächtigt. Nach eigenem Bekunden und Zeugnis anderer war Zimmermann Außenseiter, jedenfalls nicht zugelassen zum Kreis der Wortführer und vielleicht auch nicht begierig nach Akkreditierung. Von den Vordenkern Theodor W. Adorno und Heinz-Klaus Metzger nicht einmal erwähnt, von Kritikern wie Stuckenschmidt und einer sehr speziellen Hörschaft meist un- oder missverstanden, hatte er Gründe, sich benachteiligt zu fühlen. Aber damit stand er nicht alleine, und es erscheint leicht, eine Darmstädter Geschichte der Beleidigten, Versehrten, Enttäuschten zu schreiben, zumal sich auch der *inner circle* später wechselseitig demontierte. Metzger betonte gerne, dass sein Elfenbeinturm Schießscharten habe, und daraus feuerte er zu gegebenen Anlässen auf alle Hauptdarsteller: Nono, Boulez, Berio, Stockhausen und sogar Adorno.

Durch den zunehmenden Ruhm Zimmermanns aber wuchs auch die Lokal-Rivalität mit Stockhausen in musikgeschichtliche Dimensionen, zu einer Antipodenschaft, die inzwischen Vergleiche der Größenordnung Brahms-Bruckner, Schönberg-Strawinsky herausfordert. Während Stockhausens Ansehen durch seine prometheischen Fantasien, seinen Kommentar zu *Nine-eleven* und mehr oder weniger öffentliche Lossagungen (Boulez spätestens nach dem *Helikopter-Quartett*, Gielen nach der Offenbarung von Stockhausens Sirius-Herkunft) Schaden nahm, wuchs Zimmermanns Ruf als Moralist und Bekenntniskomponist ins Unanfechtbare – obwohl er das Heimisch-Werden seiner Werke im Konzertsaal und auf der Bühne durch seine utopischen Forderungen so erschwerte. Und während unklar scheint, wie das Kürtner Erbe in Zukunft verwaltet wird (auch weil Stockhausens elektronische Geräte schneller altern als jedes Orchesterinstrument), ist Zimmermanns Werk in sicherer Herausgeber-Obhut: auf der Basis des opulenten Werkverzeichnisses von Heribert Henrich entsteht die Gesamtausgabe als „das erste musikwissenschaftliche Editionsprojekt für die Musik nach 1945“.

Die Zimmermannsche Werkfolge mit ihrem theologischen Unterbau nimmt zunehmend eschatologischen Charakter an, bewegt sich auf die letzten Dinge zu, wird dabei aber zum Sinnbild eines heillosen, unerlösten Welt- und Ich-Zustands. Sie ist zudem durchsetzt mit dem Geist des rätselhaften Bibel-Autors mit drei Namen – Kohelet, Ecclesiastes, Prediger Salomon –, dessen trostloses Weltbild und defätistischen Aussprüche Zimmermann besonders vertraut waren und der in sechs seiner Werke zitatweise oder titelgebend vorkommt.

Wenn Adorno in der Vorrede zur *Philosophie der neuen Musik* der Musik auferlegt, „alle Dunkelheit und Schuld der Welt“ auf sich zu nehmen, dann scheint Zimmermann diesem Postulat aus einer „Theorie des unglücklichen Ohrs“ (Sloterdijk) mit seinen Haupt- und Spätwerken immer näher zu kommen. Er warnt vor Katastrophe, Gewalt und Untergang, indem er sie mit Verfahren höchster Ordnung, größtem Aufwand, aber auch exzeptioneller Klangsinnlichkeit darstellt – paradigmatisch in den Endzeit-Strudeln von *Soldaten*, *Requiem* oder *Photoptosis*. *Organiser le délire* nannte Boulez die Dialektik der wohlkalkulierten Unordnung – die Schilderung von Chaos, Rausch und Ekstase bedarf kompositorischer Disziplin. Mit dem in der Partitur angezeigten Kontrollverlust der *Ekklesiastischen Aktion* fallen dramaturgische Notwendigkeit und autobiographisches Protokoll zusammen. Michael Gielen hat schon unmittelbar nach Zimmermanns Tod mit einprägsamen Formulierungen auf diese Kongruenz von Biographie und Werk hingewiesen.

Während Stockhausen, der seine liebenswürdigen Seiten hatte, mit einigem Stolz auf die stetig wachsende Zahl der Publikationen und Promotionen über sich und seine Arbeit hinwies (und gerne Exemplare als Freundschafts- oder Dankbarkeitserweis verschenkte), war das bei Zimmermann aus naheliegenden Gründen nicht der Fall. Dafür wuchs die Zahl der Arbeiten über ihn nach seinem Tod ins Unüberschaubare (Im Werkverzeichnis von 2013 findet sich eine Aufzählung auf dreizehn dicht bedruckten, längst ergänzungsbe-

dürftigen Seiten). Sein Werk mit all den literarisch-philosophischen Querbezügen erweist sich als ergiebige *Dépendance* des Weltkulturgedächtnisses, die als Themenspender unerschöpflich scheint.

Die Zeit, im *Rosenkavalier* schon mehr als „ein sonderbar Ding“, war ihm Obsession – Zeitorganisation, -überwindung und -dehnung waren das Ziel seines Komponierens und Gegenstand seines Schreibens. Seine Exegeten befassen sich mit den etwa zehn im Aufsatz „Intervall und Zeit“ genannten Philosophen, mit Zeit-Gedanken in Phänomenologie, Lebens- und Existentialphilosophie. Aber nicht nur Augustinus, Kant, Bergson und Husserl geraten dabei in den Diskurs, sondern auch Gebser, Elias, Dilthey, Blumenberg, Gadamer e. a. werden mindestens berührt. Wer sich in dieses Schrifttum vertieft, muss mit den Begriffen *durée réelle* und *temps espace*, erlebte Gegenwart und wahre Wirklichkeit, effektive und innere Zeitmaße, Protention und Retention nicht nur zurande kommen, sondern auch zusehen, wie er sie mit werkanalytischen Befunden in Verbindung bringt. Der Leser stellt fest, dass alle Zeit-Philosophen in elementaren Fragen uneins sind: Fließt sie? Ist sie „reine Anschauungsform“, Naturkategorie, nur gedankliches Konstrukt?

Trost in Zuständen leichten Zeit-Deliriums spenden die *Bekenntnisse* des Augustinus, deren elftes Buch die für Zimmermann wichtigsten Überlegungen enthält. Darin das entwaffnende, im Studentengespräch (siehe Essay „Über die freundschaftlichen Beziehungen...“) zitierte Eingeständnis aus Kapitel 14: „Was also ist ‚Zeit‘? Wenn mich niemand danach fragt, weiß ich es; will ich es einem Fragenden erklären, weiß ich es nicht.“ Und mehr als zehn Kapitel voll weiser Zeit-Betrachtungen später lesen wir den frommen Seufzer: „Ich bekenne es dir, Herr, dass ich immer noch nicht weiß, was die Zeit ist“. Allen Erwägungen zu dem Thema und seinen Begrifflichkeiten haften unverstandene Reste und die Unsicherheiten der Viel-Deutigkeit an: Zimmermann selbst spricht von der „unbegreiflichen Paradoxie alles Zeitlichen“ und formulierte schon im Mozart-Aufsatz das Paradoxon, dass die „Überwindung der Zeit“ nur „kraft vollkommenster Organisation der Zeit“ gelingen

könne. (George Steiner sagt es so: „Wir können sagen, dass dieser Akt der Organisierung von Musik uns von dem zwingenden Schlagen biologischer und physikalisch-mathematischer Uhren befreit. Die Zeit, die Musik ‚braucht‘ und die sie gibt, während wir sie auf-führen oder erleben, ist die einzige *freie Zeit*, die uns vor dem Tode gewährt wird.“) An die berühmten Topoi „Kugelgestalt der Zeit“ und „Pluralismus“ knüpfen sich stets unterschiedliche und wandelbare Vorstellungen. „Pluralistischer Klang“ oder „pluralistische Klangkomposition“ sind für Zimmermann vor allem die vollausgebildeten Komplexitäten von *Soldaten* und *Dialogen*. Die *Dialoge* sind Solistenkonzert und das Gegenteil eines solchen, sie sind seriell, aber „aus dem Seriellen allein nicht mehr erklärbar“. Es genügt nicht, dass sie – und wer vermöchte das schon? – „strukturell gehört“ werden: Zimmermann bietet in poetischem Selbstkommentar viele Möglichkeiten an, sein Stück als Geheimnisträger und Botschafter des Unbewussten zu empfinden, nämlich als „Dialoge über die Zeiten hinweg von Träumenden, Liebenden, Leidenden und Betenden, Träume, durchhallt von Glockenschlägen und dem Gedröhn von Düsenmotoren, Träume, wachen Auges und versunkenen Ohres geträumt, Ahnungen von Unwiederbringlichem...“

*Post festum* macht sich Zimmermann aber klar, dass das Zusammen-denken des Diversen in früheren Stücken pluralistische Vorechos sind, dass zum Beispiel die Überlagerung von Rumba, Marsch und Carioca in der rassigen *Alagoana*-Partitur (1951/55) „irgendwie schon die pluralistische Orchestertechnik der ‚*Soldaten*‘ vorweggenommen“ habe: womit in der pluralistischen Ahnenreihe auch Mozart auftaucht, der im *Don Giovanni* drei Orchester drei Tänze in unterschiedlichen Taktarten mit klassenkämpferischem Hintersinn simultan spielen lässt.

Solche Gedankensprünge verfolgen den, der (zu) engen Kontakt mit Zimmermanns „musikalischer Wirklichkeit“ aufnimmt. Wer sich einmal ins Innere der Zeitkugel und ins Labyrinth des Pluralis-

mus begeben hat, stellt fest, dass er sich eine Art komparatistischen Virus eingefangen hat. Immer wieder stellt er Analogien her zwischen dem, was er von Zimmermanns Zeitvorstellungen verstanden zu haben glaubt und den Anreicherungen des Themas von anderer Seite. Berlioz' *Lélio* etwa, die eigenartige Fortsetzung der *Symphonie fantastique*, erscheint wie der Inbegriff eines romantischen Pluralismus. Und wer sich Alejo Carpentiers Novelle *Concierto barroco* vornimmt, ist bald überzeugt davon, eine besonders prallsinnliche und jokose musikliterarische Pluralismus-Variante vor sich zu haben: man wünscht sich als die von Carpentier imaginierte Musik eine Collage aus *Alagoana*, *Giostra Genovese*, Trompetenkonzert und *Ubu*-Musik.

Es gibt eine geistige Nähe Zimmermanns zu Hermann Broch, der die Absicht hat, „die Einheit des Gesamtlebens, einschließlich die Vergangenheit und sogar die Zukunft, in einem einzigen Gegenwartspunkt“ deutlich zu machen und der Musik die Möglichkeit der „wahrhaften Zeitaufhebung“ zutraut. Diese Zeitaufhebung brächte – als Illusion, Paradox und Utopie – die Todesaufhebung mit sich. Denn „die Architekturierung des Zeitablaufes“ – schreibt Broch in seinem Arnold Schönberg gewidmeten Aufsatz *Gedanken zum Problem der Erkenntnis in der Musik* – „wie sie von der Musik vollzogen wird, diese unmittelbare Aufhebung der zum Tode hineilenden Zeit, ist auch die unmittelbare Aufhebung des Todes im Bewusstsein der Menschheit.“

Ein kühner Gedanke, der Zimmermann bei seinem elektronischen *Tratto* (siehe Essay *Gedanken über elektronische Musik*) zweifellos auch gekommen ist, ebenso bei der Lektüre von Hans Henry Jahnns Idee einer „Inversion der Zeit“ und erst recht Canettis Postulat der „Abschaffung des Todes“. Für Physiker wie Stephen Hawking liegt die rückwärts laufende Zeit im Vorstellungsbereich: die Zeitumkehrung beginnt dann, wenn das Weltall sich nicht mehr ausdehnt, sondern implodiert.

Auch kann man sich der Assoziationen an *Doktor Faustus* kaum „entschlagen“, erlebt man doch im Hauptwerk des fiktiven Tonsetzers Leverkühn, den ebenso barbarischen wie intellektuellen *Apocalipsis cum figuris*, eine „Vereinigung des Ältesten mit dem Neuesten“. Doch ist dies „mitnichten eine Tat der Willkür“, liegt sie doch „in der Natur der Dinge“: „sie beruht auf der Krümmung der Welt, die im Spätesten das Früheste wiederkehren lässt.“ Und noch näher an der berühmtesten Zimmermannschen Denkfigur formuliert Thomas Manns Erzähler: „Der Weg ... um die Kugel, in dem Rückschritt und Fortschritt, das Alte und Neue, Vergangenheit und Zukunft eins wurden – hier sah ich ihn verwirklicht.“

Diese auf sehr unterschiedliche Arten gestalt- und erlebbare Einheit von Altem und Neuem, Vergangenheit und Zukunft sind das Hauptthema von Zimmermanns Schriften, deren viereinhalb Jahrzehnte alte Charakterisierung durch den Herausgeber Christof Bitter heute noch ihre Gültigkeit hat: es sind meist Auftragsarbeiten, nicht als Sammlung geplant und deshalb nicht ohne Redundanzen, Versuche der Selbstvergewisserung und Handreichungen für Mit- und Nachwelt. Es sind flankierende Gedanken zum eigenen Werk und zu dessen Referenzen in älterer Musik, literarische Begleitscheinungen einer neuen Musik, deren individuelle Formen und komplexe Inhalte des erläuternden Kommentars aus möglichst erster Hand bedarf und von Veranstaltern, Dramaturgen, Redakteuren und Hörerschaft eingefordert wurden. Allerdings hat man nicht das Gefühl, dass Zimmermann – bei allem Zeitdruck – diese Essays ungerne lieferte: in vielen, vor allem den Polemiken, geht er lustvoll und kreativ mit Sprache um, ist ihm verbaler Ausdruck Bedürfnis.

Der Hauptgrund für diese Neupublikation von „Intervall und Zeit“ (ohne die „Werkeinführungen“) ist der Umstand, dass diese im Zimmermann-Schrifttum meistzitierten Texte seit langem vergriffen sind und die Vermutung, dass sie von einer Leserschaft gerne zur Hand genommen werden, die Authentisches über einen Komponi-

sten erfahren will, dessen Bedeutung als einer der wichtigsten des 20. Jahrhunderts spätestens seit den jüngsten Feierlichkeiten feststeht. Die Erweiterung der Sammlung um drei weitere Texte vergrößert die Publikations-Spanne auf genau zwei Jahrzehnte (1949–1969) und damit auch den biographischen Hintergrund.