

Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2000)
Heft: 66

Artikel: "Nobody knows de trouble I see" : Erspart die Axt im Haus den Zimmermann?
Autor: Steiner, Christoph
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927987>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Es boomt eine neue Ausbildung in der Schweiz: Kulturmanagement. Es heisst, einer sich steigenden Nachfrage nach Kultur und einem sich verändernden wirtschaftlichen Umfeld müsse mit einem neuen Lehrgang Rechnung getragen werden. Ziel ist die Professionalisierung des Kulturbetriebs. Gesucht sind Leute, die sich gleichermaßen für Kultur und wirtschaftliche Prozesse interessieren sowie über grundlegendes Wissen in den Bereichen Marketing und Recht verfügen. Sie sollen als Dolmetscher zwischen geschiedenen Welten fungieren. Auch andernorts, etwa bei der Umstrukturierung der Pro Helvetia, wird die Bedeutung, die kulturellen Aktivitäten in einem liberalisierten, von ökonomischen Ideologien beherrschten Umfeld zukomme, diskutiert. Der gordische Knoten liegt letztlich in der Frage: Wie erkläre ich einem Börsenmakler, er solle in Kultur investieren? Nun ist es mit dem Übersetzen allerdings so eine Sache. Wann ist Kultur? Was heisst Sponsoring? Die Begriffe sind ja keineswegs hinreichend und allgemeingültig umrissen. Trotzdem stellen sich schnell weitergehende Fragen: Was bedeutet sponsoringwürdige Kultur? Wann wird Sponsoring kulturwürdig? Wer stellt die Fragen? Wer antwortet – mit welchen Interessen? Es drohen babylonische Sprachverwirrung und schiefe Dialoge.

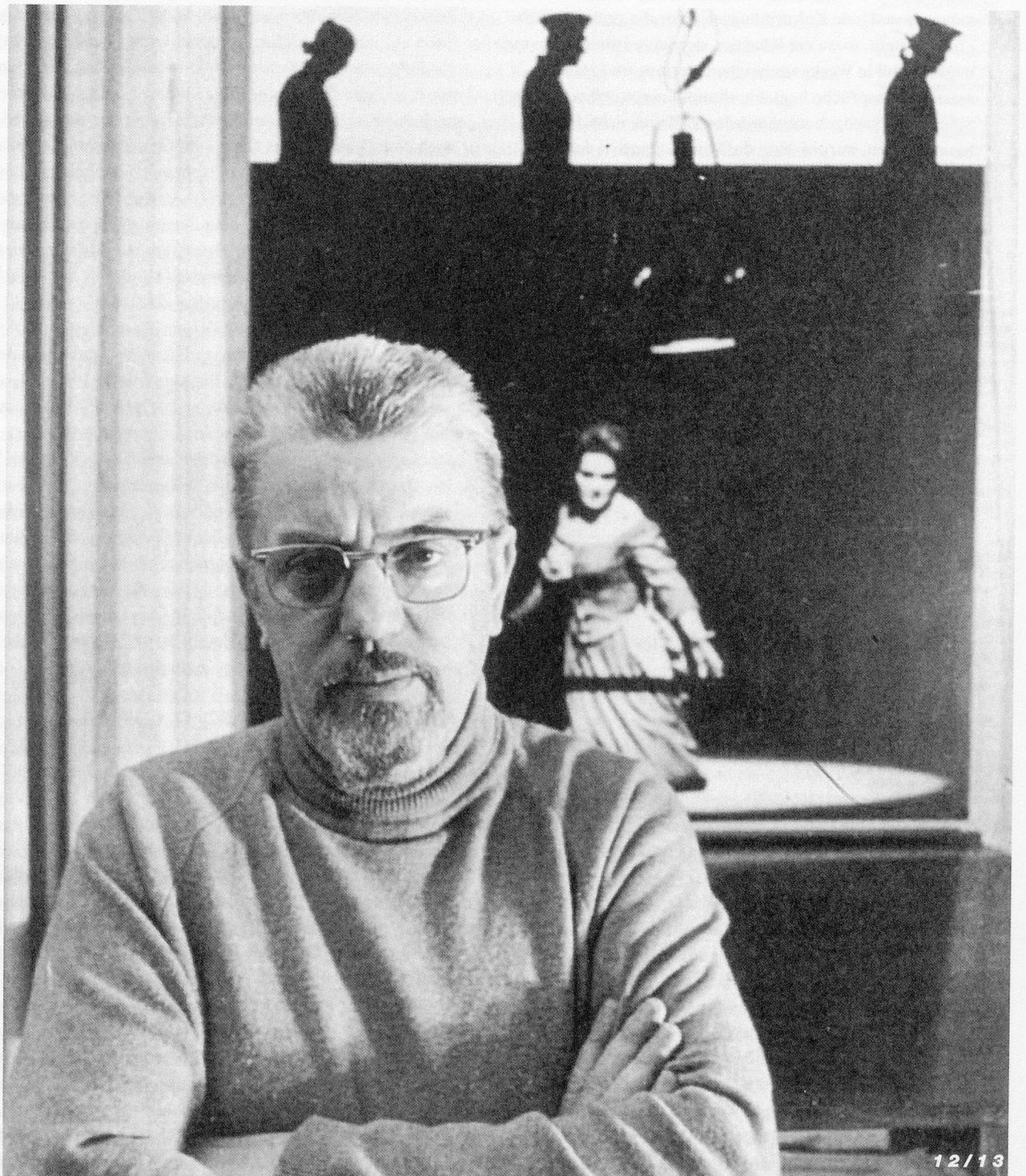
Im Folgenden soll anhand eines pointierten Beispiels aus der jüngeren Musikgeschichte gezeigt werden, wie sehr die Einschätzung eines konkreten Werks – dem Trompetenkoncert *Nobody knows de trouble I see* von Bernd Alois Zimmermann – zu bestimmter Zeit – den fünfziger Jahren – von übergeordneten Gedankengebäuden abhängt, wie sehr künstlerisches Schaffen und sinnliches Erleben von präformierten und präformierenden Systemen zu bändigen gesucht wird. Ich möchte gleichzeitig auf die Schutzwürdigkeit des Einzelfalles gegenüber dem Allgemeinen hinweisen. Dies scheint mir wenigstens aus drei Gründen ein nicht ganz müssiges Unterfangen. Erstens finden Parteien, die ihren Wahlkampf auch mit Künstlerhatz betreiben, bei grossen Teilen der Bewohner von «Operettenstaaten» (Georg Kreisler) Anerkennung. Zweitens ist es weniger verhängnisvoll, Kulturpolitik mit Verweis auf ökonomische Sachzwänge als mit Rekurs auf ästhetische und/oder politische Standpunkte zu gestalten. Drittens lassen sich massgebende Urteile oft weniger an sich im Gewand ungeschminkter Offenheit gebenden Meinungen, als viel mehr an raffiniert missverständlichen Statements gewiefter Kommunikationsstrategen ablesen. Solche um sich greifenden Tendenzen,

Teilaspekte eines wehenden Zeitgeistes, zeitigen ihren Niederschlag auch auf musikalischem Gebiet. Soviel wenigstens kann das Betrachten der Vergangenheit der Zukunft weisagen.

DER MOHR HAT SEINE SCHULDIGKEIT GETAN

Die Pressestimmen zur Uraufführung des Trompetenkonzerts von Zimmermann, sein Titel damals noch *Darkey's darkness*, fallen ablehnend aus. Der *Hamburger Anzeiger* (12.10.1955) spricht von einem «problematischen Werk», dessen «Verquickung von Zwölfton- und Jazzelementen» «in erster Linie die Jugend» angesprochen habe. Die *Norddeutschen Nachrichten* (13.10.1955) vernehmen eine bis «zum Exzess» herausgeforderte Virtuosität und ein sich aus «erklügelten Konstellationen» ergebendes Klangbild. Das Werk gebe dem Hörer «nichts Positives», spreche «sein Inneres» nicht an, sei lediglich als «Erscheinungsbild und Ausdruck unserer Epoche interessant». Die einzige überregionale Stimme vertritt Klaus Wagner in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* (15.10.1955). In einer fundierten Einleitung zum Verhältnis von Jazz und «moderner Kunstmusik» bzw. «komponierter Musik – wie die Jazztheoretiker sich ausdrücken», meint er, dass Jazz «als elangebendes Agens, als rhythmisch stimulierendes Reizmittel, als experimentell oder provokatorisch gebrauchtes Element» «immer nur vorübergehend eine Rolle gespielt» habe. Zimmermann «geht es nach eigenem Bekenntnis um eine ganz persönliche Auseinandersetzung mit den Grundkräften des echten Jazz; es ist dabei an eine Verwendung stilistischer Elemente gedacht, wie sie etwa durch die Trompeter Louis Armstrong und Dizzy Gillespie repräsentiert werden. Unter anderem wird hier der Versuch unternommen, Elemente des Jazz in eine flexibel gehandhabte Dodekaphonie einzubetten.»¹ Dieses Ziel werde verfehlt: Was nach dem Durchpressen «durch das enge Röhrensystem der Dodekaphonie» übrigbleibt, «erinnert allenfalls ganz von ferne noch an Jazz, etwa in dem in Höchsttonregionen hinaufgetriebenen, den Instrumentaltönen dauernd denaturierenden Chorus der Solotrompete mit dem dahinter motorisch treibenden Kollektiv-Rhythmus des Orchesters.» Die Konzeption Zimmermanns krankt demnach an einem grundlegenden Widerspruch: Die Verbindung von «punktuell» anmutenden Strukturen» und «jenen Anleihen bei einer grundsätzlich anderen, einer – nach J.E. Berendt –

1. Diese von Wagner offenbar nach Zimmermann zitierte Einführung wird in der Literatur über Zimmermann später nicht mehr erwähnt. In der von Christof Bitter herausgegebenen Textsammlung Bernd Alois Zimmermann, *Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk*, Mainz 1974, wird lediglich die vermutlich für die dritte Aufführung am IGNM-Fest in Köln von 1960 entstandene Einführung wiedergegeben.



«vital musikantischen» Art von Musik» führe sich «notwendigerweise selbst ad absurdum».

Das Presseecho der zweiten Aufführung an der «musica viva» 1957 in München nimmt die Einwände auf, verstärkt sie und fällt noch verheerender aus. Helmut Schmidt-Garre bezeichnet im *Münchener Merkur* (11.2.1957) Zimmermann als einen «dünnblütigen Intellektualisten», in dessen Hand die «überquellende Vitalität» des Jazz «unecht und ärgerlich» werde. Karl Heinrich Ruppel meint in der *Süddeutschen Zeitung* (12.2.1957), zwar habe Zimmermann manchen beachtlichen Beitrag zu «den Bestrebungen der Neuordnung der Tonmaterie» geleistet, das merke man aber diesem «reichlich primitiv gemachten Konzert» nicht an, der Solist verschwende seine Fähigkeiten.

Anschließend verschwindet das Werk bis Ende der achtziger Jahre weitestgehend von der Bildfläche, um nun, nicht zuletzt dank dem Einsatz zweier junger Trompeter, schlagartig zu einem der wohl meistgespielten Konzerte «zeitgenössischer» Musik zu werden (vgl. Tabelle). Angesichts einer solch vernichtenden Rezeption sieht sich im Zeitalter eines kurzfristigen, an Einschaltquoten, Imagegewinn und Shareholder Value gebundenen Denkens jeder Kulturmanager und jede Kulturmanagerin vor die grundsätzliche Frage gestellt, wozu ein Künstler, der seine Intentionen nur ungenügend in Werke umzusetzen vermag und zudem masslose Ansprüche hegt, überhaupt unterstützt werden soll. Staunende Nachgeborene werden sich vielleicht darüber hinaus fragen, warum denn die Verbindung von Jazz und Klassik früher so heftig abgelehnt wurde, währenddem cross-over Projekte heutzutage geradezu modisch sind.

SCHUSTER BLEIB BEI DEINEN LEISTEN

Bevor ich auf zwei massgebende Gedankensysteme der fünfziger Jahre zu sprechen komme, die für die Ablehnung verantwortlich zeichnen, möchte ich zunächst noch zwei institutionelle bzw. biographische Gründe anführen, die Aufführungen des Trompetenkonzertes erschwerten.

Erstens: Zimmermann fehlte es im Umgang mit Institutionen an «political correctness». Er skizzierte sein Trompetenkonzert 1951 und suchte dafür einen Auftraggeber. Heinrich Strobel und Hans Rosbaud vom SWF bevorzugten ein Quadrupelkonzert (z.B. für Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott) oder allenfalls ein Oboenkonzert.² Zimmermann beharrte auf seinem Trompetenkonzert, was Rosbaud nunmehr «unter keinen Umständen» zu akzeptieren bereit war und stattdessen ein Konzert für «unseren ausgezeichneten 1. Solo-Oboisten Schneider» vorschlug.³ Zimmermann akzeptierte schliesslich den Auftrag, die Uraufführung seines Oboenkonzertes erfolgte am 11.10.1952 in Donaueschingen. Das Trompetenkonzert machte er dem Nordwestdeutschen Rundfunk (NWDR) schmackhaft, der Ende 1953 eigentlich ein Klavierkonzert in Auftrag geben wollte. Die Uraufführung war für Ende 1954 geplant, verzögerte sich aber zum Leidwesen Zimmermanns, weshalb er nochmals beim SWF anklopfte, ob vielleicht nicht doch eine Aufführung in Donaueschingen möglich wäre. Walter Harth antwortete, das Trompetenkonzert komme nicht in Frage, da es sich zum einen um eine Angelegenheit des NWDR handle da und zum anderen die notwendige Besetzung nicht erbracht werden könne.⁴ Weder der SWF noch der NWDR dürften über die Aktion Zimmermanns erfreut gewesen sein.

Zweitens: Zimmermann foutierte sich um institutionelle Normen. Die Besetzung des Orchesters verlangt vierzehn Jazzmusiker bzw. Musiker mit Jazzerfahrung (inklusive Solist), darunter drei Altsaxophonisten. Dazu äusserte sich Joachim Ernst Berendt folgendermassen: Trotz seiner

Begeisterung darüber, dass gerade Zimmermann sich einer solchen Aufgabe angenommen habe, sehe er keine Möglichkeit, das Werk im SWF aufzuführen. Die Besetzung biete Probleme. Da die Mischung aus Jazzsaxophonisten und Saxophonisten des SWF-Orchesters bisher zu keinen guten Erfahrungen geführt habe, würde er es als günstig erachten, wenn alle Saxophonisten aus der Edelhagen-Band stammen könnten. Diese bestehe aber aus dem üblichen Big-Band-Satz (2 Alt-, 2 Tenor- und 1 Baritonsaxophon) und verfüge weder über drei Altsaxophon-Spieler noch drei Altsaxophoninstrumente. Ausserdem brauche es, um die Ausführung eines solchen Werkes zu rechtfertigen, einen thematisch gebundenen Anlass. 1954 etwa habe die Einbindung des Jazz in die Donaueschinger Musiktage die Aufführung von Rolf Liebermanns *Concerto for Jazzband and Symphony Orchestra* erlaubt, momentan fehle ein solches Thema.⁵

Durchaus denkbar, dass Zimmermann insgeheim darauf gehofft hatte, sein Trompetenkonzert könnte an den Donaueschinger Musiktagen 1954 aufgeführt werden.

Die Hartnäckigkeit Zimmermanns sowie die aussergewöhnliche Besetzung trugen wesentlich dazu bei, dass an Aufführungen nur unter relativ ungünstigen Umständen zu denken war. Zimmermann drängte zu Recht auf eine möglichst aktuelle Uraufführung, denn deren Verspätung hatte zur Folge, dass sein Konzert im Umfeld der sich jagenden musikalischen Neuerungen der fünfziger Jahre vier Jahre nach der Konzeption veraltet war; zudem musste es 1955, nach dem Einbezug des Jazz in die Donaueschinger Musiktage von 1954, als modischer Nachzügler erscheinen.⁶ Die von Zimmermann geforderte Besetzung stellte erst in den achtziger Jahren, nachdem eine jüngere, mit Jazz wie mit moderner Musik vertraute Generation von Musikern heran-gewachsen war, kein nennenswertes Hindernis mehr dar.

Die – an den zwei Aufführungen ablesbare – verstärkt ablehnende Haltung gegenüber dem Trompetenkonzert folgte der Grundtendenz der medialen Wahrnehmung des Schaffens von Zimmermann. Sie kulminierte 1958 anlässlich der Uraufführung des Cellokonzerts *Canto di speranza* an den Ferienkursen von Darmstadt in der secen Aussage Stuckenschmidts: «unterhalb des ortsüblichen Niveaus».⁷ Die Bemühung Zimmermanns, zwischen als unvereinbar erscheinenden Welten zu vermitteln – er konzipierte sein Trompetenkonzert als «Weg der brüderlichen Verbindung» «unter dem Eindruck des (leider auch heute immer noch bestehenden) Rassenwahns»⁸ – stiess allerdings auf Unverständnis und Ablehnung. Auch sein Versuch, als Präsident der IGNM-Sektion Deutschland (1956/57) brüderlich zu binden, «was die Mode streng geteilt», scheiterte.

WAS HÄNSCHEN NICHT LERNT...

Die Musikszene war zu zerstritten. Die zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch die Relativierung oder Negierung der Tonalität ausgelöste Auseinandersetzung um die «richtige» Neue Musik wurde in Deutschland nach 1945 aufs Heftigste fortgesetzt. Die Forderung der Jungen nach einem radikalen Neubeginn sowie die Grabenkämpfe der älteren Generation – diese spaltet sich in die in Deutschland Verbliebenen (an ihnen hängt der Ruch der Nazis), und die emigrierten Rückkehrer – begünstigten die Entstehung zweier getrennter musikalischer Kulturen.⁹ Im Zentrum der Debatte stand weniger die Musik, als das Besetzen strategisch günstiger Positionen. Oberstes Ziel aller Seiten war es, Applaus von der falschen Seite zu vermeiden.¹⁰ Heikle Themen wurden vorsichtig angegangen oder, um der gegnerischen Partei keine Argumente zu liefern, ausgeklammert. Solch ständiges taktisches Lavieren beeinflusste die Rezeption der musikalischen

2. Brief von Heinrich Strobel an Zimmermann vom 11.12.1951, Stiftung Akademie der Künste (SAdK), Berlin, Bernd-Alois-Zimmermann-Archiv, Nr. 117/89/184b, S. 85. Vgl. auch Klaus Ebbecke, *Zeitschichtung. Gesammelte Aufsätze zum Werk von Bernd Alois Zimmermann*, Mainz etc. (Schott), 1998, S. 138f. und 145–147.

3. Brief von Heinrich Strobel an Zimmermann vom 8.1.1952, SAdK, Berlin, Bernd-Alois-Zimmermann-Archiv, Nr. 117/89/184c, S. 23.

4. Brief von Walter Harth an Zimmermann vom 4.1.1955, SAdK, Berlin, Bernd-Alois-Zimmermann-Archiv, Nr. 117/89/185b, S. 1.

5. Brief von Joachim Ernst Berendt an Zimmermann vom 3.5.1956, SAdK, Berlin, Bernd-Alois-Zimmermann-Archiv, Nr. 117/89/185c, S. 63.

6. Berendt meinte später, das oben genannte Werk Liebermanns habe die Entwicklung, «Jazz und moderne Konzertmusik» zusammenzuführen, ausgelöst, und gehe auf eine Idee zurück, «die wir am Südwestfunk in Baden-Baden hatten.» Joachim Ernst Berendt, *Ein Fenster aus Jazz. Essays, Portraits, Reflexionen*, Frankfurt/M (Fischer) 1978, S. 320.

7. Hans Heinz Stuckenschmidt, «Bilanz nach dreizehn Jahren Kranichstein», *Melos* 1958, S. 365.

8. Zit. nach Bernd Alois Zimmermann, *Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk*, Mainz 1974, S. 91.

9. Vgl. etwa Klaus Ebbecke, *Bernd Alois Zimmermann. Dokumente zu Leben und Werk*, Berlin 1989 (Akademie-Katalog Nr.152), S. 39, oder Hanns-Werner Heister, Hans-Günter Klein (Hrsg.), *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, Frankfurt/M 1984.

10. Vgl. Heinz-Klaus Metzger, «Das Altern der Philosophie der Neuen Musik» (1957), in: ders., *Musik wozu. Literatur zu Noten* (Hrsg. R. Riehn), Frankfurt/M 1980, S. 64. Walter Abendroth im weiter unten angegebenen Artikel in *Die Zeit* (1958). Bernd Alois Zimmermann, «Über das produktive Missvergnügen» (1958/60), in *Intervall und Zeit*, S. 20, und sogar noch 1983 bei Engemann, Günther: «Der Orchestermusiker und die zeitgenössi-

schen Produktion erheblich. Die dabei vertretenen Positionen lassen sich vereinfachend in drei Lager einteilen, die, aufgereiht auf einer Skala von restaurativ – progressiv, als ziemlich deutlich umrissene Argumentationsdepots erscheinen.

Die Position der Arrièregarde, ihre Stossrichtung soll als restaurativ-konservativ gekennzeichnet werden, lässt sich paradigmatisch an den Schriften von Walter Abendroth (1896–1973) ablesen. Als Redaktor und Feuilletonchef der Zeitung *Die Zeit* (1948–1955), als Autor verschiedener Schriften zu Pfitzner sowie als Herausgeber der *Gespräche über Musik* von Wilhelm Furtwängler war er in breiten Kreisen bekannt. Als Verfasser einer – der vier Auflagen nach zu schliessen – öfters gelesenen *Kurzen Geschichte der Musik* ist seine Haltung bis in die unmittelbare Gegenwart präsent. Im Feuilleton-Artikel *Die Krise der Neuen Musik. Eine Polemik zur höchst notwendigen Aufklärung eines vertrackten Sachverhaltes* (*Die Zeit*, 14.11.1958) hatte Abendroth seine Thesen in deutlich politisch und populistisch gefärbter Absicht vertreten. Für ihn war klar: «Die Zwölftonmusik [wurde] 1945 als wichtigster Bestandteil der Re-education nach Europa zurückverpflanzt.»¹¹ Die folgende Zusammenfassung seines Standpunktes beruht auf dem Vortrag *Selbstmord der Musik? Zur Theorie, Ideologie und Phraseologie des modernen Schaffens*.¹²

Abendroth beurteilt Musik innerhalb eines naturgegebenen Rahmens. Als «natürliche» Grundlage der Musik gilt ihm die Obertonreihe, aus der sich der Quintenzirkel, die temperierte Stimmung, die Funktionsharmonik und die Dur-Moll-Polarität organisch entwickelt hätten. Zusammen mit diesen Elementen habe die Musik eine Form gefunden, die dem menschlichen Ohr in ihrem Verlauf von Anfang – Mitte – Ende nachvollziehbar, ja einem «intakten menschlichen Gehirn» gar zu «einem unabweisbaren Bedürfnis» würde. In einem solcherart «organischen Kunstwerk» würden sich die polaren Sphären «Spiritualität» und «Vitalität» gegenseitig durchdringen und sich im Idealfall – etwa bei Beethoven oder Bruckner – die Waage halten. Bachs *Kunst der Fuge* hingegen stelle ein Beispiel für einseitig spirituelle, der Jazz für einseitig vitale Musik dar. Der Neuen Musik nun sei diese Natürlichkeit weitgehend abhanden gekommen, weshalb sie sich in besonderem Ausmass organisatorischer Mittel bediene. Eine durchstrukturierte Musik aber zeuge nurmehr von einer künstlichen Existenz, da Organisation nicht Sache des «Creator spiritus», sondern des «technischen Intellekts» sei. Durch solchen «un- und anorganischen Klanggebrauch als Ursache grundsätzlicher Depotenzen der wichtigsten musikalischen Formkräfte» erlebe ein «musikalischer Nichtmusiker» Neue Musik als langweilig, sie werde ihm aufgrund zusammenhangloser, in sich selbst sinnleerer Zusammenklänge unverständlich.¹³ Neue Musik sei auf allen Ebenen geprägt durch «Einbussen und Verarmungssymptome».

Dieser Meinung steht die progressive Position der Avantgarde diametral gegenüber. Als massgeblicher Wortführer dieses Lagers kann Theodor W. Adorno (1903–1969) gelten. Er hatte bereits 1929 die Atonalität als durchaus politische «Kampfansage wider den trägen Bestand des natürlich Seienden», gegen die «dumpfen Musikanten», die «Faschisten» und die, «die nicht mitkamen», bestimmt.¹⁴ Ausserdem hält er sich und seinen Mitstreitern zugute, dass der Neoklassizismus dank schärfster theoretischer Kritik beinahe ausgestorben sei und sich «einzig noch in den Niederungen der archaisierenden Volks- und Jugendmusik» finde.¹⁵ Die Berechtigung der Verwendung der Zwölftontechnik ist ihm daher strikt auf komplexe musikalische Strukturen beschränkt. So wirft er einem «hochbegabten» Komponisten

wie Dallapiccola vor, er gebrauche eine «mehr oder minder verdünnte Zwölftontechnik» zur Herstellung «traditionell-leidenschaftlicher Opernmusik», was lediglich eine äusserliche «Konzession an die sogenannte Moderne» darstelle.¹⁶ Solche und ähnliche Versuche einer Vermittlung zwischen Tradition und Moderne kritisiert er als Konformismus¹⁷ und betont demgegenüber, «gerade in exzentrischen und befremdenden Zügen», im «Rätselcharakter» Neuer Musik werde die Tradition fortgesetzt.¹⁸

Aufschlussreich ist zudem eine 1950 verfasste Kritik der Klaviersonate (1947) von Werner Egk (1901–1983). Zweck der Studie sollte es sein, anhand eines repräsentativen Beispiels herauszufinden, «ob ich nach langer Abwesenheit dort noch mich zurechtfinde, woher ich kam». Sein Fazit fällt vernichtend aus: «So dilettantisch ist alles; das Nichtkönnen aber, die Unfähigkeit, einen sinnvollen musikalischen Zusammenhang zustande zu bringen, trumpft auf als Prinzip harten, unverbundenen Aneinanderschichtens.»¹⁹ Den Grund dafür – er zweifelt nicht am «guten Willen» Egks – sieht er darin, dass diese Generation nirgends eine profunde Ausbildung habe erhalten können, da sich durch die faschistische Kulturpolitik das «Vakuum» zwischen auf Konservatorien Vermitteltem und den Errungenschaften der Neuen Musik verschärft habe. Sie verfügt daher gar nicht über Kriterien zu deren Beurteilung. Die von Adorno entdeckten «dilettantischen» Mittel – neoklassizistische Elemente, unverbunden aneinandergereihte motivisch-thematische Abschnitte, Ostinati und festgehaltene Akkorde – finden sich auch bei Zimmermann. Obwohl sich Adorno nie öffentlich über Zimmermann geäussert zu haben scheint, dürfte sich ihm in dessen Verbindung von Zwölftontechnik und Elementen der Unterhaltungsmusik wie des Jazz weniger die souveräne Beherrschung unterschiedlicher Stile, als vielmehr deren kriterienlose Vermischung, «ein musikalischer Kulturbrei», ein typisches Produkt des «abscheulichen Ideals des gemässigt Modernen» gezeigt haben: «Pseudo-Intellektualität und kulturpolitische Versiertheit verdrängen die künstlerische Realisierung.»²⁰ Solcherart eingeordnet, schien Zimmermann von keinem nennenswerten Interesse mehr gewesen zu sein, denn selbst 1967 schwieg sich Adorno im Zusammenhang mit Neuer Oper über ihn aus.²¹ Allerdings scheint mir das ein deutliches Indiz dafür, dass Adorno Zimmermann zu den heiklen Fällen zählte, denn es ist kaum wahrscheinlich, dass er die Uraufführung der Oper *Die Soldaten* von 1965 nicht zur Kenntnis genommen hätte.

ZU SCHÖN, UM WAHR ZU SEIN

Die Idee, «drei musikhistorisch und stilistisch voneinander abweichende musikalische Gestaltungsprinzipien miteinander zu verschmelzen: die Form des Choralvorspiels mit dem pentatonischen Negrospiritual als cantus firmus, die freie Variationsform der noch thematisch gebundenen Dodekaphonie sowie in abgewandeltem Sinne den konzertierenden Jazz»²² (Notenbeispiel 1), stiess also sowohl bei der Arrièregarde wie auch bei der Avantgarde auf grundsätzliche Ablehnung. Eine eingehende Betrachtung der spezifischen technischen Realisierung oder ein Sich-Einlassen auf den konzertanten Eindruck schien sich zu erübrigen, war durch die negative Erwartungshaltung erschwert oder a priori verhindert. Für Zimmermann muss es besonders schmerzhaft gewesen sein, dass er nicht als wirklich bedeutender Komponist, sondern als modischer Epigone erschien, den man entweder stillschweigend übergehen oder mit beissender Häme eindecken konnte. Dass seine Werke im Schott-Verlag publiziert wurden, diente beiden Lagern als zusätzliches Argument zur Stützung ihres Vor-Urteils. Den Progressiven galt er als

sche Musik. Gespräch mit Günter Bialas», in: *Das Orchester* 10 (1983), S. 896.

11. Der scharfzüngigen Polemik wurde bereits in der Zeit Widerstand zuteil. Wolfgang Fortner etwa wandte sich im Januar 1959 in *Melos* mit dem Artikel «Ein wahrlich vertrackter Sachverhalt. Die sogenannte Krise der Neuen Musik» gegen Abendroth.

12. Der Titel entstammt der 1963 in erweiterter und veränderter Form gedruckten Fassung (Berlin & Wunsiedel). Der Vortrag wurde am 11. Februar 1960 unter dem Titel «Spiritualität und Vitalität der Musik» in der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln gehalten.

13. Selbst ein Dirigent wie Günter Wand, in den frühen fünfziger Jahren ein Weggefährte Zimmermanns, bezeichnete sich angesichts einer in Aussicht gestellten 72-zeiligen Partitur (es handelte sich um die *Dialoge. Konzert für zwei Klaviere und grosses Orchester*) als «Amusiker». Brief von Günter Wand an Zimmermann vom 3.8.1960, SAdK, Berlin, Bernd-Alois-Zimmermann-Archiv, Nr.188.230.

14. Theodor W. Adorno, *Musikalische Schriften* Bd. V, Frankfurt/M 1984 (*Gesammelte Schriften* Bd. 18) «Atonales Intermezzo?», 96f.

15. ders., *Gesammelte Schriften* Bd. 18, «Zum Stand des Komponierens in Deutschland», S. 135 (verfasst 1960, erstmals 1984 veröffentlicht).

16. ders., *Musikalische Schriften* Bd. VI, Frankfurt/M 1984 (*Gesammelte Schriften* Bd. 19), «Fragen des gegenwärtigen Operntheaters», S. 487 (1957/1966).

17. ders., *Gesammelte Schriften* Bd. 18, «Neue Musik heute», S. 125 (1955).

18. ders., *Gesammelte Schriften* Bd. 18, «Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik» (1953), S. 155, und «Das Erbe und die neue Musik» (verfasst 1954, erstmals 1984 veröffentlicht), S. 689.

19. ders., *Gesammelte Schriften* Bd. 19, «Egkion», S. 335 (erstmalig 1984 veröffentlicht).

20. ders., «Das Altern der Neuen Musik» (1956), in: *Dissonanzen, Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt/M 1973

Notenbeispiel 1

Bernd Alois Zimmermann:
Konzert für
Trompete (C)
und Orchester,
1954.
B. Schott's Söhne,
Mainz 1984.
Ab Ziffer 15.

♩ = 80

Jazz-Klar. in B

2 Alt in Es

1 Alt-Es

Sax.

1 Tenor-B

Bar. in Es

Fg.

Solo-Trpt. in C

Vc.

Kb.

Jazz-Klar. in B

2 Alt in Es

1 Alt-Es

Sax.

1 Tenor-B

Bar. in Es

Fg.

Solo-Trpt. in C

Vc.

Kb.

Verlag von Dilettanten und «vorsätzlichen Langweilern»²³, den restaurativen als «Imperium» der Neutöner²⁴.

So blieb unbemerkt, dass Zimmermann den Konflikt darüber, ob das musikalische Material natürlich gegeben sei oder nicht, in sein Werk einkomponierte und auf ästhetischem Gebiet austrug. Bis Ziffer 6 lässt sich der Reihenverlauf (die c-Moll getönte Grundreihe lautet: *ges-as-b-ces-a-d-g-es-c-e-des-f*) problemlos erkennen. Nach Ziffer 6 verliert sich der Reihenverlauf vorübergehend in freier Chromatik, motivischen Bezügen sowie dem Beginn der Spiritual-Melodie (Alt-Saxophon) (Notenbeispiel 2).²⁵ Auffallend ist dabei das

(unhörbare) Auftauchen eines Glissandos auf der C-Saite in den Bratschen beim Wort «trouble». Dass Zimmermann sich die Mühe nimmt, dieses «Naturereignis» innerhalb der «intellektuellen» Struktur exakt auszuschreiben, gibt dem Partiturleser einen deutlichen Hinweis und legt es nahe, die Trennung der beiden Ebenen als relativ zu betrachten. Die Möglichkeit, eine Obertonreihe einzubetten, wurde von Zimmermann bereits in der Abfolge von Quarte und Quinte (*a-d-g*) in der Grundreihe angelegt. Der verwendete Ausschnitt der Obertonreihe konkretisiert sich im weiteren Verlauf des Konzertes zu motivischem Material. Ein erstes und weitere

(Gesammelte Schriften Bd. 14), S. 164. Adorno dürfte es symptomatisch erschienen sein, dass ein Komponist wie Zimmermann 1953 vom Kulturkreis des Bundesverbandes der Deutschen Industrie ein Stipendium erhielt.

21. ders., *Gesammelte Schriften* Bd. 19, «Zu einer Umfrage: Neue Oper und Publikum», S. 494f.

Notenbeispiel 2
 Bernd Alois
 Zimmermann:
 Konzert für
 Trompete (C) und
 Orchester, 1954.
 B. Schott's Söhne,
 Mainz 1984.
 Ab Ziffer 6.

6 a tempo

Fl. *fpp* *mfpp* *ppp* *pp*

Ob.

Jazz-Klar. in B

Alt-Sax. 1 in Es *mfpp* *ppp* Solo

Alt-Sax. 2 in Es *pp*

Bar.-Sax. in Es

Fg. No - bo -

Solo-Trpt. in C *mp* *dim.* *pp*

I. Solo *p*

VI. *p*

II.

Br. Solo *p*

Vc. (Tutti) *pizz.p*

Kb. (Tutti) *pizz.p*

Fl.

Ob.

Jazz-Klar. in B

Alt-Sax. 1 in Es *pp*

Alt-Sax. 2 in Es *mp* *p* *pp*

Bar.-Sax. in Es

Fg. dy knows de trou - ble I see, *pp*

Solo-Trpt. in C

I. (Tutti) *con sord.* *mfpp* *mp*

VI. (Tutti) *sul pont* *p* *con sord.* *tr.* *mfpp* *mp*

II. *ppp* *mfpp*

Br. *ppp* *Tutti* *ord.* *mfpp*

Vc. *mf* *gliss sul C*

Kb. *pizz. gliss. mf* *mf* *arco* *mfpp* *mp*

pizz. gliss. mf *mf* *arco* *mfpp* *mp*

Notenbeispiel 3
 Bernd Alois
 Zimmermann:
 Konzert für
 Trompete (C) und
 Orchester, 1954.
 B. Schott's Söhne,
 Mainz 1984.
 Trompetenstimme
 ab Ziffer 32.

sieben Mal taucht er, gleichsam einem Wunder, nach dem vollständigen Vortrag des Spirituals und den Worten «glory Halleluja» in der Solotrompete auf (ab Ziffer 24). Zimmermann verwendet ihn als emphatischen Aufstieg zur Schlussapotheose des Spirituals ein letztes Mal. Der Konflikt scheint überwunden (Notenbeispiel 3).

Differenzierung jedoch war nicht Sache der Zeit. So standen sich beide Lager in ihrem Selbstverständnis bis in die siebziger Jahre kontradiktorisch gegenüber; eine Annäherung erschien, da beide Lager hofften, den Kampf um die «wahre» musikalische Technik schliesslich doch noch für sich entscheiden zu können, unmöglich. Spuren der Auseinandersetzung sind bis heute erkennbar. Rückblickend lassen sich allerdings etliche Gemeinsamkeiten feststellen: Beide Lager sträuben sich gegen die Idee eines ästhetischen Pluralismus und stellen ihre Position in der Überzeugung, die Wahrheit beanspruchen zu dürfen, apodiktisch dar. Beide Lager werfen den Komponisten des anderen Lagers bzw. denjenigen einer gemässigten Mitte kunstgewerbliches Schaffen vor. Beide Lager reklamieren die Fortführung der Tradition für sich.

Die mittlere, zwischen den extremen Lagern vermittelnde Position muss hier aus Gründen des beschränkten Platzes weitgehend unerwähnt bleiben. (Ein Beispiel für die Tendenz, Sachverhalte medial aufzubereiten.) Die Vertreter dieses Lagers, zu ihnen gehören etwa Carl Dahlhaus, Rudolf Stephan oder Reinhold Schubert, kritisierten an Zimmermann zuweilen eine noch etwas mangelhafte, unverbindliche Formung, stellten aber mehrheitlich positive Momente wie Einfallskraft, Phantasie, Expressivität oder Spielfreude in den Vordergrund. Sie betonten die Verbundenheit mit der Tradition, erkannten eine Vielfalt von Einflüssen von Strawinsky, Bartók, Fortner, Hartmann bis zu Paganini und sahen in Zimmermann einen weitgehend eigenständigen Komponisten. Im Rückblick formulierte Dahlhaus zur Rezeption Zimmermanns: «Zimmermann war keineswegs glücklos, weder beim Publikum noch bei der Tagespresse. Ihm fehlte jedoch eine angemessene Resonanz bei der Kritik, die sich selbst als die «höhere» apostrophierte: bei der geschichtsphilosophisch inspirierten Essayistik, deren Einfluss auf das musikalische Denken der 50er und 60er Jahre nicht hoch genug eingeschätzt werden kann.»²⁶

JEDER SEINES EIGENEN GLÜCKES SCHMID?

Die angeführten Argumente formulieren Stereotypen, wie sie bei der Rezeption Neuer Musik nach wie vor verwendet werden.²⁷ In der Begeisterung über neue Technologien wird zudem bereitwillig und schnell vergessen, dass inhaltlich Vieles beim Alten oder Vorgestrigen bleiben und von mitt-

lerweile auch nicht mehr ganz taufischen Medien bis hin zur Debilität dienstbar gemacht werden wird.

Die Kulturschaffenden befinden sich in einem solchen auf musikalisch-ästhetischem Gebiet ausgetragenen politischen (oder ökonomischen) Disput in einer ungemütlichen Lage. Das Übersetzen künstlerischer Prinzipien droht dabei an mangelnden gemeinsamen Erlebnis- und Ideenwelten der Interessenvertreter zu scheitern. So erstaunt es denn nicht, dass Zimmermann oder als weiteres prominentes Beispiel Pierre Boulez darauf beharrten, die Bewahrung der Tradition liege nicht in den Händen ideologischer Verwalter, sondern bei den Komponisten. «Die einzige Verhaltensregel, die mir vertretbar scheint, ist die, der Tradition ein neues Gesicht, eine neue – unerwartete – Signifikation zu verleihen, und zwar vermittels ihrer eigenen Existenz. Ich projiziere die Tradition selber.»²⁸ Zimmermann seinerseits formulierte, «dass der Komponist sich darüber klar sein muss, wo er steht; der geschichtliche Raum, in dem er sich befindet, muss ihm kritisch bewusst sein, und ebenso muss er sich bewusst sein der Aufgabe, die ihm gestellt wurde, welche letztenendes in der Schaffung einer Tradition besteht; denn nicht die Tradition schafft den Komponisten, sondern der Komponist die Tradition.»²⁹

Wenigstens drei Fragen stellen sich abschliessend. Wer soll nun also die Axt über dem Haupt der Kultur schwingen – Kritiker, Komponisten, Konsumenten, Veranstalter, Geldgeber, Fachgremien? Wie und an welchen Traditionen orientieren sich die (selbst-) ernannten Kulturtäter? Schliesslich noch, an welchen Traditionssträngen werden sie weiter-schreiben?

Gleichgültig wie die Antworten ausfallen werden: Kulturinteressierte können nur hoffen, dass es immer genügend unruhige Geister geben wird, die unabhängig von propagierten Ideen, modischen Techniken und angebotenen Geldern genau das tun, was sie schon immer tun wollten und für richtig hielten. Im Zeitalter einer zunehmend globalisierten Kulturindustrie, wobei der Begriff globalisiert vielfach schönredend anstelle von monopolisiert verwendet wird, nur ein frommer Wunsch?

22. Zimmermann: *Intervall und Zeit*, S. 90f.

23. Eine Aussage Adornos in Bezug auf Hindemith und Strawinsky. *Gesammelte Schriften* Bd. 18, «Neue Musik heute» (1955), S. 127.

24. Alois Melichar: *Musik in der Zwangsjacke. Die deutsche Musik zwischen Orff und Schönberg*, Wien & Stuttgart 21959 (verbesserte und vermehrte Auflage; erste Auflage 1958), S. 32–48.

25. Beispiel für ein Übergangsfeld von «Choralvorspiel» und «freier», dodekaphonisch gebundener «Variationsform».

26. Geleitwort zu Wulf Konold, *Bernd Alois Zimmermann: Der Komponist und sein Werk*, Köln 1986, S. 7.

27. Gerade die Boulevardisierung der Medien verlangt nach pointierter Zuspitzung und wüzigere Kürze. Bei der Besprechung Neuer Musik wird dabei zuweilen die Unverständlichkeit, Kompliziertheit, Spröde sowie der akademische Jargon exemplarisch und süffig gegeisselt. Solche Glossen mögen durchaus ihren kurzweiligen Unterhaltungswert haben.

28. Pierre Boulez in einem «Streitgespräch» mit dem Titel «Wo ist echte Tradition» in Köln 1960, zit. nach Melos 1960, S. 295.

29. Zimmermann: «Über das produktive Missvergnügen» (1958/60), in: *Intervall und Zeit*, S. 21.

- 1955 11.10 *Darkey's Darnkness, Konzert für Trompete in C und Orchester*, UA, SO NDR, Adolf Scherbaum (Tr), Ltg. Ernest Bour, Hamburg
- 1957 8.2 *Darkey's Darnkness*, SO BR, Franz-Willy Neugebauer (Tr), Ltg. Rudolf Alberth, München
- 1960 19.6 *Nobody knows de trouble I see*, SO NDR, A. Scherbaum (Tr), Ltg. E. Bour, Köln
- 1969 9.10 RSO Berlin, Manfred Schoof (Tr), Ltg. Juan Pablo Izquierdo, Berlin
- 1987 7.4 RSO Leipzig, Gert Fischer (Tr), Ltg. Jörg-Peter Weigle, Leipzig
- 1988 19/21/22.4 RSO Frankfurt, Reinhold Friedrich (Tr), Ltg. Hans Zender, Frankfurt
20. 4 RSO Frankfurt, R. Friedrich (Tr), Ltg. H. Zender, Wiesbaden
- 1992 11.10 SWF-SO, Hakan Hardenberger (Tr), Ltg. Michael Gielen, Dresden
- 1993 25.8 BBC SO, H.Hardenberger (Tr), Ltg. ?, London
23/24. 9 GewandhausO Leipzig, H. Hardenberger (Tr), Ltg. Jia Lü, Leipzig
- 1995 25.3 O Philharmonique de France, R. Friedrich (Tr), Ltg. Arturo Tamayo, Paris
19.5 ORF SO, H.Hardenberger (Tr), Ltg. Pinchas Steinberg,Wien
4.6 Berliner SO, R. Friedrich (Tr), Ltg. Michael Schönwandt, Berlin Konzerthaus
29/30.6 Concertgebouw O, Peter Masseurs (Tr), Ltg. Edo de Waart, Amsterdam
- 1996 9/14/28.1 SO Wuppertal, Markus Stockhausen (Tr), Ltg. Peter Gülke, Wuppertal, Köln, Lüdenscheid
4.3 London Sinfonietta, John Wallace (Tr), Ltg. Markus Stenz, London
24/25.4 Helsingin kaupunginO, H. Hardenberger (Tr), Ltg. Leif Segerstam, Helsinki
3/4/5.5 Deutsches SO Berlin, H. Hardenberger (Tr), Ltg. Vladimir Ashkenazy, Berlin, Frankfurt/M
9/11.5 Koninklijk PhO, H. Hardenberger (Tr), Ltg. Grant Llewellyn, Brüssel, Antwerpen
19/20/21.5 GürzenichO, Kölner Philharmoniker, R. Friedrich (Tr), Ltg. Dmitrij Kitajenko, Köln
- 1997 7/8.5 Jerusalem SO, H. Hardenberger (Tr), Ltg. Carl St. Clair, Jerusalem
30.6/ 2.7 Hochschulorchester Münster, Peter Mönkedick (Tr), Ltg. Joachim Harder, Münster
19.10 London PhO, H. Hardenberger (Tr), Ltg. Kurt Masur, London
- 1998 28.4 PhO de Radio France, H. Hardenberger (Tr), Ltg. Marek Janowski, Paris
8.5 O der Beethovenhalle Bonn, Ole Edvard Antonsen (Tr), Ltg. Marc Soustrot, Bonn
- 1999 3.2 City of Birmingham SO, H. Hardenberger (Tr), Ltg. Sakari Oramo, Birmingham
7/8/9.3 O des Staatstheaters Darmstadt, H. Hardenberger (Tr), Ltg. M. Albrecht, Darmstadt
8-11/13/14.4 7.4 Bundesjugendo, R. Friedrich (Tr), Ltg. J-P. Weigle, Bremen, Köln, Osnabrück, Karlsruhe, Magdeburg, Berlin
5.6 BambergerS, R. Friedrich (Tr), Ltg. I. Metzmacher, Bamberg
17.6 Luzerner SO, H. Hardanberger (Tr), Ltg. Jonathan Nott, Luzern
20/21.11 BambergerS, R. Friedrich (Tr), Ltg. D. Kitajenko, Bamberg
- 2000 16/17.3 Slovenian PhO, H. Hardenberger (Tr), Ltg. Marc Albrecht, Ljubljana
25/26.3 Los Angeles Philharmonic, H. Hardenberger (Tr), Ltg. Ingo Metzmacher, Los Angeles
9.6 PhO der Stadt Nürnberg, H. Hardenberger (Tr), Ltg. Alexander Anissimov, Nürnberg
21/22.6 SO Aachen, Guy Turvon (Tr), Ltg. Siegfried Köhler, Aachen

Die Angaben zu den Aufführungen stützen sich auf Mitteilungen des Schott-Verlages, die Dokumentation *Neue Musik in der Bundesrepublik Deutschland* (1958-1983), Angaben in der Zeitschrift *Melos*, Hinweise im Nachlass von Zimmermann in der Akademie der Künste in Berlin, die Publikation *Zeitgenössische Musik im bundesdeutschen Sinfoniekonzert der achtziger Jahre: Eine kulturästhetische und musikanalytische Bestandesaufnahme*, Essen 1994 (Musikwissenschaft, Musikpädagogik in der Blauen Eule, Bd. 19) von Frauke M. Hess.

Die Liste enthält nur eine Auswahl und erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit.