

Attila Kornel

»Tief unter uns nur Schweigen« –

Die Ästhetik der Stille in Udo Zimmermanns Kammeroper *Weißer Rosenkranz*

Stille und Schweigen wurden in Europa philosophisch nie neutral betrachtet, sondern je nachdem deutlich negiert oder hochgeschätzt. Können die hinlänglich konträr verstandenen Begriffe Musik und Stille in eine ästhetische Synthese geführt werden? Bei Stille handelt es sich um ein graduelles Phänomen, das erst im absoluten Zustand, sofern dieser mehr als eine metaphysische Vorstellung ist, mit Lautlosigkeit assoziiert werden kann. Es ist das Unbewegte, die stille Untätigkeit der Ruhe.¹ Stille avancierte als Stilmittel von der Beschreibung eines Ortes kontemplativer Sinnsuche hin zum Ausdruck der hilflosen Konfrontation mit dem unsagbaren Nichts. Dennoch kann, wie nicht zuletzt Eckhart von Hochheim (Meister Eckhart) und Paul Weyl erkannt haben, durch Schweigen als sprachmännlichem Element kommuniziert werden.

Im 20. Jahrhundert entwickelte die Nachkriegsgeneration eine ausgeprägte Faszination für die Stille, verbunden mit der Verantwortung des Erinnerns gegen das Verschwimmen. Seitdem ist Stille in der Musik keine Ausnahme mehr, sie wird durch Komponisten wie Anton Webern, Morton Feldman, Luigi Nono, Pierre Boulez, John Cage oder Udo Zimmermann zum individuellen ästhetischen Gegenstand und damit zur eigenen Kategorie erhoben. Zimmermann, 1943 in Dresden geboren, zählt zu den meistgespielten Komponisten der Gegenwart. Als Sängerknabe im Dresdener Kreuzchor (1954–1962) wurden ihm früh humanistisch-christliche Positionen nahegebracht. Diese Erziehung reichte über die durch die SED verordneten kommunistischen Aspekte hinaus. Gefragt nach seiner Vorstellung von Stille, festigte sich für ihn zu dieser Zeit ein ästhetischer »Blick nach innen, auch unabhängig

von christlicher Sinnsuche«.² Hier verbindet er das Schweigen an das Vokale, während es Stille hingegen künstlerisch allumfassend ansieht. In Udo Zimmermann der Kunst die Fähigkeit zur Tröstung und Aufklärung zu schreibt,³ musste das Wort zwangsläufig als Botschaftsvermittlerin zentrale Bedeutung in seinen Schöpfungen annehmen. »Große Ausdrucksstärke, herausfordernde Klangereignisse finden immer wieder den Weg zur Stille und Zurückgezogenheit«,⁴ so der Komponist selbst im Rückblick. Zwar sollte er in der Dresdner Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Gesang studieren, konzentrierte sich jedoch auf den Bereich Komposition – Gesang und Dirigieren als Nebenfächern. Sein Lehrer Johannes Paul Thilman war in seinen eigenen Kompositionen allerdings im Sinne der Parteilinie konservativ eingestellt und vermittelte nicht die Techniken Paul Hindemiths oder Arnold Schönbergs. Die Komponistengeneration, der Zimmermann angehört, wandte sich ab Mitte der 1970er Jahre verstärkt von diesem, in der DDR propagierten sozialistischen Realismus ab.⁵ Entsprechend sind Zimmermanns Kompositionen weniger programmatisch-vergnügend, als vielmehr Appell für eine Kunst, in der die Sinnsuche des Individuums in existenzieller Bewährung

2 Udo Zimmermann: *Korrespondenz mit dem Autor* (9. Februar 2015). An dieser Stelle sei Saskia und Udo Zimmermann herzlich für das Interview gedankt.

3 Ebd.

4 Vgl. Felicitas Nicolai: *Udo Zimmermann*, S. 3, in: *Komponisten der Gegenwart*, Band S–Z, hgg. von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, München 2003.

5 Udo Zimmermann: *Über seine Werke. Sinfonia come un grande Lamento*, in: *Man sieht, was man hört. Udo Zimmermann über Musik und Theater*, hg. von Frank Geißler, Leipzig 2003, S. 19–21, hier S. 20.

6 Vgl. Carl Dahlhaus, Hans Heinrich Eggebrecht (Hgg.): *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Bd. R–Z, Oldenburg 2001, S. 369.

1 Wolfgang Pfeifer (Hg.): *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, Koblenz 2000, S. 1345f.