

Thorsten Gubatz

# Omnia ad maiorem Dei gloriam

Bernd Alois Zimmermann  
als religiöser Künstler

MUSIK - KULTUR - GESCHICHTE



Königshausen & Neumann

Thorsten Gubatz

Omnia ad maiorem Dei gloriam

Bernd Alois Zimmermann  
als religiöser Künstler

MUSIK – KULTUR – GESCHICHTE

Im Auftrag des Instituts für Historische Musikwissenschaft  
der Hochschule für Musik und Tanz Köln

Herausgegeben von  
Arnold Jacobshagen, Sabine Meine und Michael Rappe

Band 24 – 2026

Thorsten Gubatz

Omnia ad maiorem  
Dei gloriam

Bernd Alois Zimmermann  
als religiöser Künstler

Königshausen & Neumann

Thorsten Gubatz studierte Philosophie und Germanistik in Konstanz, Pittsburgh und Freiburg i. Br., wo er über „Heidegger, Gadamer und die Turiner Schule“ promovierte, sowie Theologie in Münster. „Omnia ad maiorem Dei gloriam. Bernd Alois Zimmermann als religiöser Künstler“ ist seine theologische Promotionsarbeit. Diese wurde von der Katholisch-Theologischen Fakultät der Universität Münster im Sommersemester 2025 als Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde angenommen.

Die vorliegende Arbeit wurde durch das Bistum Münster in Gestalt eines Stipendiums seiner Stiftung zur Ausbildung katholischer Geistlicher und durch einen Druckkostenzuschuss gefördert.

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

D 6 (zugl.: Dissertation Universität Münster)

© 2026  
Verlag Königshausen & Neumann GmbH  
Leistenstraße 7  
D-97082 Würzburg  
[info@koenigshausen-neumann.de](mailto:info@koenigshausen-neumann.de)

Umschlag: skh-softics / coverart  
Umschlagabbildung: Engelskonzert aus dem Isenheimer Altar von Matthias Grünewald, entstanden 1512–1516 (Colmar, Musée Unterlinden); darunter die letzte Notenzeile aus Bernd Alois Zimmermanns Oper „Die Soldaten“ mit dem eingestrichenen D für „Deus“ und dem Postskriptum „O[MNIA] A[D] M[AIOREM] D[E]I G[LORIAM]“.  
Der Autor dankt Stefan Gaßmann herzlich für den Rat.

Alle Rechte vorbehalten  
Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Druck: docupoint, Magdeburg  
Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-9636-5  
eISBN 978-3-8260-9637-2

[www.koenigshausen-neumann.de](http://www.koenigshausen-neumann.de)  
[www.ebook.de](http://www.ebook.de)  
[www.buchhandel.de](http://www.buchhandel.de)  
[www.buchkatalog.de](http://www.buchkatalog.de)

## Inhaltsverzeichnis

Dank .....	15
1	<b>Einleitung</b> ..... 17
2	<b>Kunst, christlicher Glaube und Zweifel im Werk Bernd Alois Zimmermanns</b> ..... 25
2.1	Der frühe Zimmermann ..... 25
2.1.1	Kindheit in Bliesheim. „Das ganze Haus war religiös eingestimmt und fromm“ ..... 25
2.1.2	Jugend im Salvatorianerkolleg Steinfeld. „Der geistige Horizont“ ..... 27
2.1.2.1	„Omnia ad maiorem Dei gloriam“. Der Salvatorianerorden und sein Gründer Pater Jordan ..... 29
2.1.2.2	Erste Kompositionen. „Eine gewisse Schwere des Blutes“ ..... 38
2.1.3	Studium in Köln ..... 40
2.1.3.1	Musik und Weltkrieg ..... 40
2.1.3.2	Musik und Religion in den Klavierliedern aus Zimmermanns Studienzeit ..... 42
2.1.3.2.1	„An der Brücke stand jüngst ich“ nach Friedrich Nietzsche. Diesseitige Seligkeit ..... 43
2.1.3.2.2	„Stimme eines Armen an der Hand des Engels“ nach Rainer Maria Rilke. Eine demütige Absage an Gott ..... 45
2.1.3.2.3	„Imaginärer Lebenslauf“ nach Rainer Maria Rilke. Gott als das ‚Erste, Alte‘, und der leere Quintklang G–D als Klangsymbol für die Dreifaltigkeit ..... 46
2.1.3.2.4	„Drei geistliche Lieder“ nach Ernst Bertram ..... 49

2.1.3.2.4.1	„Altdeutsches Bild“. Ein dreifach ästhetisch gebrochener Blick auf Religion, und der Ton Cis als Signatur .....	50
2.1.3.2.4.2	„Altkölnischer Meister“. Ästhetisch gebrochene Annäherung an die Mutter Gottes .....	52
2.1.3.2.4.3	„Abendglocke“. Schwermütiger Glaube und sein Klangsymbol, Es–D–G für „Soli Deo Gloria“ .....	54
2.1.3.2.5	„Initiale“ nach Rainer Maria Rilke. Die Eigenart des Kunstwerks und die Ehre Gottes .....	65
2.1.4	„Tantum ergo“. Alte Harmonik in neuer Kirchenmusik .....	70
2.1.5	Der Aufsatz „Neue Harmonik in der Kirchenmusik“. Frühe Weichenstellungen in Zimmermanns Ästhetik .....	75
2.1.5.1	Kunst im Allgemeinen und Musik im Besonderen als Selbstausdruck des Geistes .....	76
2.1.5.2	Der geistliche Charakter von Musik in abgestufter Hinordnung auf die Liturgie .....	78
2.1.5.3	Der Ausdruck um der Idee willen als Kunstprinzip des modernen Katholizismus’, und dessen Vertiefung ins Allgemeinmenschliche hinein .....	79
2.1.6	Opuscula der ersten Jahre als freischaffender Komponist. Echte und unechte Gregorianik .....	84
2.1.7	Violinkonzert und Sinfonie. Neuer Expressionismus, Geschichtspessimismus und Apokalyptik .....	86
2.2	Zimmermann unter dem Einfluss der Darmstädter Ferienkurse .....	93
2.2.1	Neue Entwicklungen in Darmstadt, Teil 1: Die Wiederentdeckung von Arnold Schönbergs Dodekaphonie .....	93
2.2.1.1	Zimmermanns Weg zur Dodekaphonie .....	96
2.2.1.2	Zimmermann als dodekaphoner Dissident. Ausdrucksästhetik gegen Technizismus .....	99
2.2.1.3	Der Klavierzyklus „Exerzitien“, seine liturgischen Suggestionen und seine unorthodoxe Dodekaphonie .	102

2.2.1.4	Die Sonate für Violine solo. Klangsymbolik mit BACH und BAZi (B–A–Cis).....	110
2.2.2	Neue Entwicklungen in Darmstadt, Teil 2: Pierre Boulez und der Durchbruch des Serialismus’ .....	111
2.2.2.1	Zimmermanns Weg zum Serialismus .....	120
2.2.2.2	Zimmermann als serieller Dissident. Fortschrittsideologie und Zeitgeistzwang im Darmstadt der 50er Jahre.....	122
2.2.2.3	Das Oboenkonzert. Mit Strawinsky gegen den Zeitgeistzwang .....	126
2.2.2.4	Das Trompetenkonzert „Nobody knows de trouble I see“ .....	127
2.2.2.4.1	Mit Jazz gegen den Zeitgeistzwang.....	127
2.2.2.4.2	Neuerfindung des Konzertes als Choralvorspiel .....	132
2.2.2.4.3	Wiederum G–D als Klangsymbol für die Dreifaltigkeit.....	134
2.2.2.5	Die Sonate für Viola solo .....	135
2.2.2.5.1	Neuerfindung der Sonate als Choralvorspiel .....	135
2.2.2.5.2	Selbsta Ausdruck des in menschlicher Existenz lebendigen Geistes als Kunstprinzip des modernen Katholizismus’ .....	136
2.2.2.5.2.1	Das musikalische Nachsinnen des Menschen über seine Existenz .....	136
2.2.2.5.2.2	Die menschliche Mitarbeit am Werk des göttlichen Geistes .....	138
2.2.2.5.2.3	Die Ausdrucksästhetik, das Bedürfnis nach Kommunikation und der Wille, deren musikalische Mittel zu bewahren .....	139
2.2.3	Neue Entwicklungen in Darmstadt, Teil 3: Karlheinz Stockhausen und die Ausdifferenzierung des Serialismus’ .....	142
2.2.4	Die ‚Kugelgestalt der Zeit‘. Zimmermanns Vision des pluralistischen Kunstwerks .....	144
2.2.4.1	Ein Gegenentwurf zur Fortschrittsideologie .....	144
2.2.4.2	Schlechte und wahre Unendlichkeit.....	151

2.2.4.3	Ideale Einheit und reale Heterogenität. Pluralismus und Collageprinzip .....	155
2.2.4.4	Überwindung der Zeit durch deren Organisation. Zimmermanns Geschichtspessimismus und der schöne Schein der seriellen Symmetrien .....	157
2.2.4.5	„Veni, creator Spiritus“. Anrufung des Heiligen Geistes zur Vollendung des Heterogenen .....	163
2.2.5	Die Verwendung des Mottos „Omnia ad maiorem Dei gloriam“ im Licht von Zimmermanns Ästhetik ...	165
2.2.5.1	Kunst als Selbstaussdruck des in menschlicher Existenz lebendigen Geistes .....	165
2.2.5.2	Die menschliche Mitarbeit am Werk des göttlichen Geistes .....	166
2.2.5.3	Die Eigenart des Kunstwerks und die Ehre Gottes .....	167
2.2.5.4	Der geistliche Charakter von Musik in abgestufter Hinordnung auf die Liturgie.....	167
2.2.5.5	Die erste Verwendung des Mottos in „Des Menschen Unterhaltsprozess gegen Gott“ .....	170
2.3	Der reife Zimmermann.....	173
2.3.1	Das Oratorienprojekt. Die Vision des pluralistischen Oratoriums. Teil 1: Von „Omnia tempus habent“ bis zu den „Antiphonen“ .....	173
2.3.1.1	Koh 3–4 als ‚cantus firmus‘ und neuere poetische Texte als dessen ‚Exegese‘ .....	175
2.3.1.2	Kohelets biblischer Geschichtspessimismus.....	177
2.3.1.3	„Omnia tempus habent“. Koh 3,1–11 und die Überwindung der Zeit durch deren Organisation.....	179
2.3.1.4	Die Sonate für Violoncello solo.....	186
2.3.1.4.1	Durch Vereinheitlichung zum Pluralismus .....	186
2.3.1.4.2	Neue Klangsymbolik mit BACH und BAZI (B–A–Cis–His) .....	187
2.3.1.5	Pluralismus und Collage in den „Dialogen“ und den „Antiphonen“ .....	191
2.3.1.5.1	Musikalischer Pluralismus im sechsten „Dialog“ .....	191

2.3.1.5.2	„Antiphonen“. Musik und Sprache in der pluralistischen Collage.....	192
2.3.1.5.2.1	Zimmermanns ‚Bibelexegese‘ in der vierten „Antiphon“ .....	192
2.3.1.5.2.2	Choralzitat ohne Choralvorspiel.....	197
2.3.2	Das Opernprojekt. Die Vision der pluralistischen Oper.....	197
2.3.2.1	„Ein Schlag in die Magengrube“. Zimmermanns Idee einer Oper als schriller, aggressiver, schwarzhumoriger Revue .....	197
2.3.2.2	Kohelets biblischer ‚Existentialismus‘ als geistige Grundlage des Opernprojekts. Ausdrucksästhetik als Expressionismus und Kommunikation als Provokation .....	200
2.3.2.3	Mit Giselher Klebes „Räubern“ zur pluralistischen Oper.....	202
2.3.2.4	Jakob Lenz’ „Die Soldaten“ als Zimmermanns perfekter Opernstoff.....	206
2.3.2.4.1	Lenz’ „Soldaten“ und der ‚Existentialismus‘ ihres Autors.....	206
2.3.2.4.2	Lenz’ „Soldaten“ als Tragödie und zugleich als schrille, aggressive, schwarzhumorige Revue .....	210
2.3.2.4.3	Lenz’ Dramaturgie als Vorläuferin des Pluralismus’ ...	211
2.3.2.5	Zimmermanns Oper „Die Soldaten“ .....	211
2.3.2.5.1	Eine christlich grundierte Horrorvariante der pluralistischen Vision.....	212
2.3.2.5.2	Die erste Simultanszene und ihr geistliches Musikzitat .....	216
2.3.2.5.3	Zwei Prediger inmitten der Revue .....	222
2.3.2.5.4	Durch die Zeitspirale zum apokalyptischen Tribunal .....	226
2.3.2.5.5	Musik, Weltkrieg und Apokalypse. Das graue Heer der Gefallenen als <i>massa damnata</i> .....	229
2.3.2.5.6	Kohelets ‚Existentialismus‘ am Ende der „Soldaten“, und der Ton D als Klangsymbol für Gott .....	237

2.3.3	Die Vision des pluralistischen Tanztheaters. Zwei Ballette – <i>blanc et noir</i> und ohne „Omnia ad maiorem Dei gloriam“ .....239
2.3.3.1	„Présence“. Die radikale Eigenart des Kunstwerks .....242
2.3.3.2	„Musiques pour les soupers du Roi Ubu“. Provokation aus Spaß und aus Verbitterung .....26
2.3.3.2.1	Ein Spaß zur minderen Ehre Stockhausens .....249
2.3.3.2.2	Ein Spaß zur minderen Ehre Fortners und Henzes.....251
2.3.3.2.3	Bittere Späße als Krankheitssymptome .....254
2.3.4	Neue Entwicklungen in Darmstadt, Teil 4: John Cage und die Überwindung der Musik ....256
2.3.4.1	Von Schönberg ohne Umwege zur Emanzipation des Geräuschs.....256
2.3.4.2	Von der Emanzipation des Geräuschs zur Überwindung der Musik und zur Befreiung aller Wahrnehmung. Zufall statt Kontrolle .....259
2.3.4.3	Cages pädagogische Rückwendung zur Tradition und die Einführung des Zufallsprinzips in Darmstadt .....262
2.3.4.4	Cages optimistisch motivierter Anarchismus und seine radikalreformatorische Vorgeschichte. Befreiung aller Wahrnehmung als Erlösung .....265
2.3.4.5	Cages Fortschrittsideologie, sein Nichtverhältnis zu Zimmermann und dessen Annäherungen an die offene Form.....267
2.3.4.6	Zimmermanns Ästhetik und was Cage davon gehalten hätte .....272
2.3.4.7	Fragwürdiges an Cages optimistisch motiviertem Anarchismus .....274
2.3.5	Das Oratorienprojekt. Die Vision des pluralistischen Oratoriums. Teil 2: Das „Requiem für einen jungen Dichter“ .....276
2.3.5.1	Die geplante Majakowski-Kantate. Annäherung an den Kommunismus .....276
2.3.5.2	Verwandlung der Kantate in das „Requiem für einen jungen Dichter“ .....277

2.3.5.2.1	Eine pluralistische Totenmesse zur Darstellung von Zimmermanns Epoche .....	277
2.3.5.2.2	Die Geschichte als Grund zur Verzweiflung und zur Selbsttötung .....	280
2.3.5.2.3	Musik und Sprache in der pluralistischen Collage als ‚Lingual‘ .....	282
2.3.5.2.4	Akustische Maximalentfaltung von Zimmermanns Vision des pluralistischen Kunstwerks .....	283
2.3.5.2.5	Geistliche Stimmenvielfalt mit dem Ton D als Klangsymbol für Gott, liturgischem Text, verbaler Anrufung des Heiligen Geistes, Kohelets ‚Existentialismus‘ und Apokalyptik.....	285
2.3.5.2.6	Historische Stimmenvielfalt und musikalisch-theologische Nobilitierung der Arbeiterbewegung .....	289
2.3.5.2.7	Poetische Stimmenvielfalt von politischer Agitation bis <i>l'art pour l'art</i> .....	292
2.3.5.2.7.1	Sándor Weöres: „Dób es tánc“. Der Kosmos spiegelt sich in einer dichterischen Litanei .....	293
2.3.5.2.7.2	Ezra Pounds Lied vom Luchs. Poetische Eigenart zerdehnt eine liturgische Fürbitte .....	294
2.3.5.2.7.3	Konrad Bayers „frage: worauf hoffen?“. Lebensmüdigkeit wird weggewischt von heiligmäßiger Naivität .....	295
2.3.5.2.7.4	Konrad Bayers „wie jeder weiß“. Die Geschichte als Grund zur Verzweiflung und zur Selbsttötung spiegelt sich in einer dichterischen Litanei .....	298
2.3.5.2.7.5	„Tausend Finsternisse todbringender Rede“. Zimmermanns Denken spiegelt sich in Wittgensteins Sprache über Sprache.....	302
2.3.6	„Photoptosis“ und „Stille und Umkehr“. Zwei Orchesterstücke vor und nach dem Zusammenbruch.....	304
2.3.6.1	„Photoptosis“. Zeitdehnung, „Veni, creator Spiritus“ und der Ton D als Klangsymbol für Gott .....	304

2.3.6.2	„Stille und Umkehr. Orchesterskizzen“. Zusammenbruch, Auflösung und der Ton D als Klangsymbol für Gott .....	307
2.3.7	Das Oratorienprojekt. Die Vision des pluralistischen Oratoriums. Teil 3: Die „Ekklesiastische Aktion“ .....	313
2.3.7.1	Die Texte in der „Ekklesiastischen Aktion“ .....	316
2.3.7.1.1	Zimmermanns ‚Exegese‘ .....	316
2.3.7.1.2	Kohelet .....	317
2.3.7.1.2.1	Koh 4,1–3. Mitansetzen des Unrechts, Lob der Toten und Unwissenden .....	317
2.3.7.1.2.2	Koh 4,4–10a. Wo kein Unrecht, da doch Neid – aber weh dem, der allein ist.....	322
2.3.7.1.3	Der „Großinquisitor“ .....	325
2.3.7.1.4	Der „Großinquisitor“ als Kohelet-‚Exeget‘ .....	328
2.3.7.2	Die „Ekklesiastische Aktion“ .....	330
2.3.7.2.1	Der Titel „Ekklesiastische Aktion“ .....	330
2.3.7.2.2	Kein Tröster mehr für alle, die da wissen.....	336
2.3.7.2.3	Die Rede des Großinquisitors als der Anlass für das Lob der Toten und Unwissenden .....	338
2.3.7.2.4	Die Selbstzerstörung der „Ekklesiastischen Aktion“ ..	341
2.3.7.2.4.1	Distanz- und Kontrollverlust bis zum Zusammenbruch.....	341
2.3.7.2.4.2	Nach dem Zusammenbruch. Zimmermanns einsamer, ‚asynchroner‘ Blick in neue, unerschließbare Horizonte .....	346
2.3.7.2.4.3	Die „Ekklesiastische Aktion“ als ‚Choralvorspiel‘. Geschlossenheit durch Selbstzerstörung .....	353
2.3.7.2.5	Zimmermanns letztes Zeugnis.....	360
3	<b>Rückblick und Ausblick</b> .....	363
3.1	Kunst, christlicher Glaube und Zweifel im Werk Bernd Alois Zimmermanns.....	362
3.2	Zimmermann als Geistesverwandter der nächsten Komponistengeneration und der zeitgenössischen Theologie .....	368

3.2.1	Zimmermanns Neuentdeckung nach dem Zusammenbruch der Avantgarde .....	368
3.2.2	Zimmermanns theologische Geistesverwandtschaft mit Karl Rahner und Johann Baptist Metz .....	370
3.3	Zimmermanns Aktualität. Das ernste Spiel der geistlichen Musik.....	376
4	<b>Fazit</b> .....	383

### **Literatur- und Quellenverzeichnis**

1.	Biblische Texte .....	391
2.	Exegetische Texte.....	391
3.	Texte kirchlicher Institutionen .....	394
4.	Geistliche und theologische Texte.....	395
5.	Philosophische Texte .....	397
6.	Poetische Texte.....	398
7.	Notentexte von anderen Komponisten als Bernd Alois Zimmermann .....	399
8.	Noten- und musiktheoretische Texte von Bernd Alois Zimmermann .....	400
9.	Musiktheoretische Texte .....	402
10.	Sonstige Texte.....	409
11.	Filme .....	412
12.	Internet-Links.....	412
13.	Benutzte Archivbestände der Akademie der Künste in Berlin .....	413
	Personenregister .....	415



## Dank

Mein erster und tiefster Dank gilt meinen Eltern für ihre Liebe und für ihr Vertrauen. Von Herzen aber danke ich auch den Betreuern meiner Promotionsarbeit, Herrn Prof. Dr. i. R. Reinhold Zwick und Frau Prof. Dr. Dr. h. c. Dorothea Sattler von der Katholisch-Theologischen Fakultät der Universität Münster sowie Herrn Prof. Dr. Michael Custodis vom Institut für Musikwissenschaft derselben Universität, für ihre Unterstützung.

Besonders danke ich dem Bistum Münster für das großzügige Stipendium seiner Stiftung zur Ausbildung katholischer Geistlicher und für den Druckkostenzuschuss, die mir dieses Promotionsprojekt enorm erleichtert haben. Den MitarbeiterInnen im Archiv der Akademie der Künste zu Berlin danke ich für den umfangreichen Einblick in den dort verwahrten Nachlass von Bernd Alois Zimmermann und für die Erlaubnis, aus ihm zu zitieren.



## Einleitung

In den letzten drei Jahrzehnten ist es in der deutschsprachigen Theologie mehrfach zu intensiven Besinnungen auf das Verhältnis von Religion und Kunst gekommen. Das prominenteste Beispiel in der katholischen Theologie dürfte Alex Stocks „Poetische Dogmatik“ (1995–2016) sein; in der protestantischen wäre vor allem Klaas Huizings „Ästhetische Theologie“ (2000–2004) zu nennen. In diesen großangelegten Entwürfen aber richtet sich die theologische Aufmerksamkeit vor allem auf die literarischen, die bildenden und darstellenden Künste: Die Musik bleibt außen vor. Zwar fehlt es im Übrigen nicht an theologischen Beiträgen zum Verhältnis von Religion und Musik. Etwa der Luzerner Dogmatiker und Dominikanerpater Wolfgang W. Müller und der Erlanger praktische Theologe Peter Bubmann haben sich intensiv, oft auch in einem weiten interdisziplinären Horizont, damit befasst. Beim Blick in die Musikgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts überrascht es wenig, dass sich unter Müllers Monographien eine findet mit dem Titel „Klingende Theologie. Glaube – Reflexion – Mysterium im Werk Olivier Messiaens“ (2016). Unter den großen Komponisten der sogenannten ernsten Musik im zwanzigsten Jahrhundert fallen nämlich zwei besonders dadurch auf, dass sich bei ihnen künstlerische Avantgarde höchsten Ranges mit tiefer und bekennender katholischer Religiosität verbindet. Der eine ist der genannte Olivier Messiaen (1908–1992); der andere ist Bernd Alois Zimmermann (1918–1970). Was diesen anbelangt, fehlt es zwar weder an Aufführungen seiner Werke noch an Einfluss auf die nachfolgenden Komponistengenerationen, auch nicht an musikwissenschaftlicher Aufmerksamkeit. Besonders ist hier das Jubiläumsjahr 2018 hervorzuheben, das zahlreiche Aufführungen, wissenschaftliche Veranstaltungen und Publikationen hervorbrachte. Aber selbst die wenigen Beiträge über Zimmermanns Verhältnis zur Religion stammen

von Musikwissenschaftlern.<sup>1</sup> Theologen haben sich mit ihm kaum je befasst. Wenn es der Freiburger Fundamentaltheologe Magnus Striet in „Gottes Schweigen“ (2015) ausnahmsweise doch tut, dann hat es mit einer theologischen Position zu tun, die in einem Werk von Zimmermann verhandelt wird; um Musik als solche geht es kaum.<sup>2</sup>

Dieses merkwürdige Schweigen der Theologie zum Werk eines so bedeutenden, zugleich so tief und bekennend religiösen Künstlers mag nicht zuletzt darin begründet sein, dass Messiaen auch gern verbale Auskunft über seine Werke gab, sei es in theoretischen Werken oder in zahlreichen Interviews; Zimmermann dagegen war – so der Musikwissenschaftler Clemens Kühn – „Komponist, nicht Theoretiker.“<sup>3</sup> Zimmermann schreibt selbst: „ein Komponist spricht allein durch seine Werke“.<sup>4</sup> Gleichwohl bekennt er, dass es ihm in seiner Kunst um „christliche Existenzdeutung“ gehe,<sup>5</sup> also wenigstens im weiteren Sinne um so etwas wie Theologie. Auch verzichtet er nicht ganz darauf, sich theoretisch zu äußern und das eigene Werk zu kommentieren: Die – durchaus nicht vollständige – Sammlung „Intervall und Zeit“ umfasst doch immerhin mehr als 150 Seiten. 1998 erschienen zusätzlich die tagebuchartigen Aufzeichnungen Zimmermanns aus der unmittelbaren Nachkriegszeit unter dem Titel „Du und Ich und Ich und die Welt“, 2013 das gewaltige, kommentierte und mit zahlreichen Quellen versehene Zimmermann-Werkverzeichnis von Heribert Henrich, dann 2018 der an Dokumenten und Selbstzeugnissen äußerst reiche Band „con tutta forza“. Im Archivbestand der Akademie der Künste zu Berlin findet sich der riesige Nachlass Zimmermanns. Überdies vertont er zahlreiche Texte, nicht zuletzt auch biblische. Von neueren poetischen Texten, die er heranzieht,

---

1 Vgl. Niemöller 1989; Zimmermann 2018, bes. 63–83 (Das Kloster – „Pax tibi Salvatoris“) und das „Après-lude“ von Rainer Peters (415–422); Hiekel 2019, 103–107 (Religiöses), 107–115 (Weltbezogenes und Apokalyptisches), 305–309 (Apokalyptisches und Religiöses).

2 Vgl. Striet 2015, 71–77; später wird hier noch einmal darauf zurückzukommen sein.

3 Kühn 1989, 141.

4 Brief an den Dirigenten Franz-Paul Decker vom 30. Oktober 1956 (AdK BAZ 1.62.160.120).

5 Brief an Edmund Nick, Karl Otto Koch und Eigel Kruttge vom 24. August 1956, zitiert nach Henrich 2013, 696.

wird er sagen, sie stellten „in gewisser Weise die Exegese des Bibeltex-tes dar“.<sup>6</sup> Allerdings genügt es eben nicht, nur sie zu lesen, wenn man Zimmermann verstehen will. Man muss auch Notentexte lesen. Dies aber scheinen viele Theologen mindestens so ungern zu tun, wie Musikwissenschaftler sich in exegetische Literatur im engeren Sinne einarbeiten. In der musikwissenschaftlichen Beschäftigung mit Zimmermann ist hier allerdings ein Fortschritt festzustellen. Befasst sich der bedeutendste Zimmermann-Forscher des späten zwanzigsten Jahrhunderts, der in Berlin wirkende Klaus Ebbecke (1957–1992), nur anlässlich der Betrachtung einzelner Werke mit religionsbezogenen Themen, stellt Klaus Wolfgang Niemöller (1929–2024), der in Köln lehrt, auf dem dortigen Zimmermann-Symposium 1987 erstmals eigens die Frage nach „Religiosität im Schaffen von Bernd Alois Zimmermann“.<sup>7</sup> Eine besondere Vertiefung findet diese Frage in den Forschungsbeiträgen von Jörn Peter Hiekel, Oliver Korte und Ralph Paland, die alle über Zimmermannsche Werke promovieren.<sup>8</sup> Herausragend ist hier die Berliner Promotionsarbeit des mittlerweile in Lübeck lehrenden Korte über Zimmermanns letztes Werk, die „Ekklesiastische Aktion“.<sup>9</sup>

Es ist an der Zeit, in Bezug auf Zimmermann einen vergleichbaren interdisziplinären Brückenschlag von der Theologie her zu leisten – was umso leichter fallen sollte, wenn man nur betrachtet, wie hochgradig multidisziplinär die Theologie als solche schon verfasst ist. Theologie wie Musikwissenschaft können dabei nur gewinnen. Es ist sehr hilfreich, ein katholischer Theologe zu sein, um einschätzen zu können, was ein so hochgradig katholisch geprägter Künstler wie Bernd Alois Zimmermann mit seinen Werken sagen will. Hier ist insbesondere durch alt- und neutestamentliche Exegese, Kirchengeschichte, Kirchenrecht, Dogmatik, Fundamentaltheologie und Philosophie Orientierung zu gewinnen. Es ist zugleich sehr lohnend, sich als Theologe auch kultur-, literatur-, kunst- und musikwissenschaftlicher Methoden zu bedienen; denn Kunst ist eine höchst prägnante, und das heißt: bedeutungsschwangere, Ausdrucksform des Lebens,

---

6 Brief an Eigel Kruttge vom 1. November 1956, zitiert nach Henrich 2013, 697.

7 Niemöller 1989.

8 Hiekel 1995; Korte 2003; Paland 2005a.

9 Korte 2003.

auch des Lebens aus dem Glauben. Um den künstlerischen Ausdruck des Lebens aus dem Glauben zu verstehen, bedarf es der ästhetischen Theologie. Diese aber muss ihren spezifischen Gegenstand von vornherein verfehlen, wenn sie nicht beachtet, dass sie es mit *Kunstwerken* zu tun hat, und also mit spezifisch *künstlerischen* Spielarten von Kommunikation – mit intensiven, aber vieldeutigen Darstellungsformen, die nicht als bloße Illustrationen ‚eigentlicher‘, diskursiv verfasster Inhalte missverstanden werden dürfen.

Die Frage nach, wie Niemöller es formuliert, der Religiosität im Schaffen von Bernd Alois Zimmermann, ist im Wesentlichen jene nach dem dortigen Verhältnis von Kunst zu christlichem Glauben und Zweifel. Kunst heißt hier vor allem zwar: Musik. Doch was schon für die Musik im Allgemeinen gilt, nämlich dass sie in mannigfachen Beziehungen zu anderen Künsten steht und zu der jeweiligen Welt, die sie hervorbringt, das gilt in besonderem Maße für Zimmermanns Musik, deren Weltdeutung als christliche Existenzdeutung zunehmend multimediale Formen annimmt. Zimmermann selbst versteht sie explizit, was noch zu zeigen ist, als *Ausdruck* eines Lebens aus dem Glauben. Sein Glaube ist ein christlicher in trinitarischer Tradition, und so umfasst er das Vertrauen und Bekenntnis zu dem einen, allmächtigen und allgütigen Gott, der die Welt erschaffen hat und der in Jesus Christus, dem Gottessohn, Mensch geworden ist. Das ist ein Gott, der zwar mit seiner Schöpfung nicht identisch ist, der aber ein so inniges Verhältnis zu seiner Schöpfung hat, dass er als Sohn zum Menschen, also zum Geschöpf wird. Vater und Sohn, somit auch Schöpfer und Schöpfung, sind nicht identisch und doch eins im Heiligen Geist als dritter göttlicher Person. Als römisch-katholischer umfasst dieser Glaube außerdem Vertrauen und Bekenntnis zur römischen Kirche als einer von Gott autorisierten institutionellen Form des Lebens aus dem besagten Gottesglauben.

Bei einer so innigen Einheit von allmächtigem und -gütigem Schöpfergott und seiner Schöpfung aber wäre in derselben nur das Gute zu erwarten. Da dem offensichtlich nicht so ist, kann es solcher Gottesglaube beim schlechthinnigen Vertrauen und Bekennen nicht belassen. Die durchaus abgründige Antwort des christlichen Gottesglaubens auf die Realität des physischen und moralischen Übels ist

die, dass Gott mit ihm Geduld hat – so sehr, dass er sich, Mensch geworden, selbst ihm unterwirft und kreuzigen lässt, um seine Allmacht erst in seiner Auferstehung von den Toten zu erweisen. Die an nie gesehenem, insbesondere moralischem, Übel überreiche Weltgeschichte im zwanzigsten Jahrhundert zwang in besonderem Maße, diese Abgründigkeit neu zu bedenken – und also die Notwendigkeit, mit der im christlichen Gottesglauben das Vertrauen und der Zweifel, die Geborgenheit in Gott und die Gottverlassenheit existentiell zusammen gehören. Um ihretwillen ist von christlichem Glauben und Zweifel die Rede. Ein katholischer Künstler aber, der diese Notwendigkeit auf besonders intensive Art bedachte und in seiner Kunst auszudrücken wusste, war Bernd Alois Zimmermann. Der sehr behütet und in einer stark religiös geprägten Umgebung aufgewachsene Künstler kommt mit einer tiefen Erschütterung aus dem Krieg, deren Tiefe sich in seinem Werk immer mehr eröffnen wird. Ohne es zu wissen, hat er dabei Geistesverwandte in der zeitgenössischen katholischen Theologie, insbesondere in Karl Rahner und Johann Baptist Metz. Wie sich zeigen wird, hat Letzterer Zimmermanns Spiritualität so treffend wie kein anderer beschrieben, ohne dass er je beabsichtigt hätte, dies zu tun.

Der Gang durchs Zimmermannsche Lebenswerk ist weitgehend chronologisch angelegt. Der Einfachheit dieser Vorgehensweise steht die Vielfalt an Dokumenten gegenüber, die dabei betrachtet werden: biblische Texte, exegetische, Texte kirchlicher Institutionen, geistliche und theologische, philosophische, poetische Texte, Notentexte und Selbstzeugnisse von Zimmermann und anderen Komponisten, musiktheoretische, kultur-, kunst- und literaturwissenschaftliche, profan- und kirchengeschichtliche Texte und Dokumentarfilme. Der Vielfalt dieser Quellen entspricht die Vielfalt angewandter wissenschaftlicher Methoden. Das gemeinsame methodische Element der vorliegenden Untersuchung, in dem sich chronologische Einfachheit und einzelwissenschaftliche Vielfalt verbinden, ist am besten als Geistesgeschichte zu bezeichnen. Angesichts der problematischen Geschichte dieses 'Terminus' selbst gilt es zwar klarzustellen, dass das Geistige als solches hier nicht als unabhängig von seinen natürlichen oder sozialen Bedingungen verstanden werden soll. Gemeint ist vielmehr, dass die

Geschichte, die hier erzählt wird, eine der Verhandlung von Problemen ist. Die Geschichte des Lebens und Wirkens von Bernd Alois Zimmermann lässt sich genauso wenig auf einen bloß persönlichen Bedeutungshorizont beschränken wie jene des Lebens und Wirkens irgendeiner anderen bedeutenden Persönlichkeit des Geisteslebens. Wer von Thomas von Aquin erzählen will, sich aber mit seiner Theologie nicht auseinandersetzt, erzählt auch nichts von Thomas von Aquin. Wer sich aber mit seiner Theologie beschäftigt, doch deren geschichtliche Situiertheit und Bedeutung außer acht lässt, der kann weder einschätzen, was sie Thomas' Zeitgenossen bedeuten konnte noch was sie uns bedeuten kann – und also auch nicht, warum uns Thomas und seine Theologie interessieren sollten. Zimmermann sollte uns interessieren, weil er einer der maßgeblichen Künstler in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts ist, bis heute sehr präsent und einflussreich im Konzertsaal wie auch in der Forschung, beim Publikum, bei KomponistInnen und MusikwissenschaftlerInnen, und weil sich, wie bereits erwähnt, bei ihm künstlerische Avantgarde höchsten Ranges mit tiefer und bekennender katholischer Religiosität verbindet. Wenn die vorliegende Untersuchung sich zum Ziel setzt, das Verständnis des Verhältnisses von Kunst und christlichem Glauben bei Zimmermann zu erweitern und es zu vertiefen, dann darf sie Einsichten über das Verhältnis von Kunst und christlichem Glauben überhaupt erhoffen. Diese Einsichten werden zwar durch die Erforschung eines bestimmten Lebenswerks gewonnen, aber doch nicht irgendeines, sondern eines herausragenden, bleibend anerkannten, höchst bedeutenden. Zimmermanns Lebenswerk hat eminenten Anteil an glaubens- wie musikgeschichtlichen Strömungen, die sich alle selbst auch als problemorientierte, ja notwendige Entwicklungen interpretieren. Diese Selbstdeutungen, die spätestens von der jeweils nächsten Generation entschieden angefochten werden, gilt es gleichermaßen ernst zu nehmen wie auch zu perspektivieren. So entspricht ein weitgehend chronologisches Vorgehen der geschichtlichen Situiertheit des Problembestandes selbst und nicht zuletzt dem Denken Zimmermanns, da er zu keiner Strömung jemals eine völlig ‚orthodoxe‘ Haltung einnimmt und sich also einen wachen Sinn für die etwaige Kontingenz all der vermeintlich notwendigen Entwicklungen bewahrt.

Zimmermanns Lebenswerk wird gezeigt als permanente Auseinandersetzung mit seiner Welt – als eine Auseinandersetzung, die sehr weite Horizonte erschließt und die sehr weit über die Lebenszeit von Zimmermann hinausreicht. Sie erlaubt eine unweigerlich zwar perspektivisch eingeschränkte, aber doch privilegierte Erschließung von geistlichen wie musikalischen Problemhorizonten, die auch unsere sind.

Zum notwendigen Perspektivismus der Vorgehensweise wird, bei aller gebotenen Vorsicht, immer wieder auch ästhetische Wertung gehören. Das ist sachgemäß, denn Kunstwerke als solche gibt es nicht außerhalb ästhetischer Wahrnehmungs- und Wertungshorizonte. Der Horizont darf in einer wissenschaftlichen Untersuchung aber freilich doch kein enger sein: Es muss im Blick behalten werden, wie Geschmacksurteile in verschiedenen geschichtlichen Situationen jedermann das Wohlgefallen (oder Missfallen) an einer Sache ‚angesonnen‘ haben.<sup>10</sup>

Mit der Analyse von Notentexten wird bei den Klavierliedern aus Zimmermanns Studienzeit begonnen, in denen viel mehr zu entdecken ist als es die bisherige Forschung ihnen zutrauen wollte. Zimmermanns Weltruhm gründet in den Werken seiner ‚Reifezeit‘; doch selbst in einem seiner – auch von der Musikwissenschaft meist stiefmütterlich behandelten – frühen Werke wird sich eine kostbare Lektion in genuin ästhetischer Theologie entdecken lassen.

Für alle nicht-biblischen fremdsprachigen Texte gilt in dieser Arbeit: Sämtliche Übersetzungen sind meine eigenen, wo nicht die deutsche Übersetzung eigens mit der Seitenzahl genannt wird. Für biblische Texte gilt: Wann immer sie mit ihrem Original verglichen werden oder mit der Septuaginta oder der Vulgata, stammen alle deutschen Übersetzungen von mir; andernfalls stammen sie aus der Luther-Bibel in der Redaktion von 1912, denn eine solche war die deutsche Bibel Zimmermanns.<sup>11</sup> Die Abkürzung ‚AdK‘ verweist auf den Nachlass Zimmermanns im Archivbestand der Akademie der Künste zu Berlin, den ich in den Sommern der Jahre 2021 bis 2023 intensiv durchforscht habe.

---

10 Vgl. die „Kritik der Urteilskraft“ (KU A 21 / B 21, Kant <sup>2</sup>1793, 127).

11 Zimmermanns Tochter Bettina schreibt: „Die Bibel, aus der mein Vater die meisten Texte für seine Stücke wählte, war die Luther-Bibel meiner Mutter (signiert mit ‚Sabine v. Schablowsky, 19. Febr. 1947‘)“ (Zimmermann 2018, 335).



## Kunst, christlicher Glaube und Zweifel im Werk Bernd Alois Zimmermanns

### 2.1 Der frühe Zimmermann

#### 2.1.1 Kindheit in Bliesheim. „Das ganze Haus war religiös eingestimmt und fromm“

Alois Bernd<sup>12</sup> Zimmermann wird am 20. März 1918 in Bliesheim geboren. Dieses heute zu Erftstadt gehörende Dorf liegt im Südwesten von Köln, unweit der Metropole, aber schon in ländlichem Gebiet. Zimmermanns Vorfahren sind sowohl von väterlicher als auch von mütterlicher Seite mehrheitlich Bauern und Schäfer, doch sein Vater, Jakob Zimmermann (1881–1968), arbeitet hauptberuflich als Stellwerksmeister bei der Bahn.<sup>13</sup> In der ohnehin sehr stark katholisch geprägten Gegend zeichnet Jakob Zimmermann sich durch „eine tiefe Frömmigkeit“ aus, „die durch nichts zu erschüttern war“.<sup>14</sup> So bezeugt es der Bruder des Komponisten, Josef Zimmermann (1916–2000), und überliefert außerdem ein Wort ihrer Mutter, der aus dem Bergischen Land stammenden Katharina Zimmermann, geb. Broichheuser (1886–1972), in dem sie den Kindern gegenüber ihren Respekt für die Frömmigkeit ihres Mannes zum Ausdruck bringt: „Seht euch euren Vater an, von Jugend an ist er jedes Jahr nach Heimbach gepilgert, er hat dies auch für euch getan, jetzt hat er sich die Füße kaputt gelaufen und kann nicht mehr zu Fuß dahin.“<sup>15</sup> Als eine weitere Charaktereigenschaft des Vaters, die sein Bruder überdies von ihm geerbt habe, nennt Josef Zimmermann „eine im Kern gütige und vermittelnde Art, sein humoriges Wesen, aber auch das Festhalten an dem, was

---

12 Er selbst schreibt seinen Namen ‚Aloys‘ (vgl. Zimmermann 2018, 65–82).

13 Vgl. Zimmermann 2018, 30.

14 Zimmermann 2018, 34.

15 Zimmermann 2018, 34.

rechtens ist, mag da kommen, was wolle.“<sup>16</sup> In besonderem Maße habe der ältere Bruder des Vaters, Bernhard Zimmermann (1871–1957), diese Eigenschaften besessen, und Alois Bernd habe diesen Onkel darum so verehrt, dass er, „als er intensiver anfang zu komponieren, dessen Vornamen übernahm und sich von da an ‚Bernd Alois‘ nannte“.<sup>17</sup>

„Das ganze Haus“ – so Josef Zimmermann in Saskia Walkers Dokumentarfilm „Das Bliesheimer Kreuz“ –

war religiös eingestimmt und fromm. Es wurde sonntags vom Vater jeweils immer die entsprechende Stelle des Evangeliums oder der Epistel vorgelesen, und zwar aus dem Buch, das man Handpostille nennt. Das war so eine Art Messbuch für die Allgemeinheit. Und die hatten wir schon von meinen Großeltern übernommen, und mein Vater hat diese Sitte, sonntags aus dieser Handpostille vorzulesen, weitergeführt.<sup>18</sup>

Aus dieser Atmosphäre heraus sei „es zu verstehen, dass wir beide den Priesterberuf einschlagen wollten.“<sup>19</sup>

Die Witwe des Komponisten, Sabine Zimmermann, geb. von Schablowsky (1924–2013), erinnert sich, Alois’ Vater habe seinen Sohn in einen einfachen Beruf bringen wollen, doch die Mutter habe das nicht zugelassen: „Der Alois?! Das kommt nicht in Frage! Der malt ja und macht dies und das ...“<sup>20</sup> Bei aller Einfachheit der Familienverhältnisse fehlt es der Mutter offenbar weder an musischer Begabung<sup>21</sup> noch an Ehrgeiz, solche Begabung bei ihren Kindern zu fördern. Ihr Sohn Alois, der seit 1925 die Volksschule in Bliesheim besucht,<sup>22</sup> erhält auch Klavierunterricht. Seine Klavierlehrer sind laut Josef Zimmermann ein Küster und Organist aus Bliesheim namens Kolgraf und ein Herr Wery aus dem nahegelegenen Großbüllesheim, dessen Vorname nicht genannt wird, der aber geistliche Oratorien

---

16 Zimmermann 2018, 34.

17 Zimmermann 2018, 34.

18 Walker 1998, 7:30–8:08.

19 Walker 1998, 9:41–9:48.

20 Zimmermann 2018, 81.

21 Josef Zimmermann erwähnt, dass sie „musikbegabt gewesen ist und wir sie als Kinder oft singen hörten“ (Zimmermann 2018, 33).

22 Vgl. Konold 1986, 13.

komponiert habe.<sup>23</sup> Herkunftsort und Familienname machen es mehr als wahrscheinlich, dass er verwandt war mit Elisabeth Wery (1876–1959), Ordensname Josepha vom Heiligsten Sakrament, die von 1926 bis 1936 Priorin des Kölner Karmels und somit auch Oberin der dort im Jahre 1933 eingetretenen Edith Stein (der Hl. Teresia Benedicta vom Kreuz) war.<sup>24</sup> Außerdem fährt Mutter Zimmermann nach Köln und/oder Düsseldorf, um dortigen Professoren die Bilder ihres Sohnes zu zeigen, und dass er Talent habe, wird ihr dort bestätigt.<sup>25</sup> Tatsächlich liegen seine künstlerischen Interessen zu Beginn eher beim Malen und beim Zeichnen, und laut Josef Zimmermann trug er sich noch „in den oberen Gymnasialklassen [...] mit dem Gedanken, nach dem Abitur die Kunstakademie zu besuchen. Es ist heute schwer nachzuvollziehen, wann der Umschwung zur Musik hin erfolgte. Meines Erachtens bahnte er sich vor seinem Abitur [...] an. Dass ihm die Entscheidung nicht leicht fiel, weiß ich von ihm selbst.“<sup>26</sup> In einem Interview wird Bernd Alois Zimmermann einmal zu Protokoll geben: „Die Musik als das Gewaltigste und Erregendste für sein Leben anzusehen sei ihm erst an einem nicht genau zu bestimmenden Tag in seinem siebzehnten Lebensjahr bewußt geworden.“<sup>27</sup> In seinem Lebenslauf für die Kölner Universität schreibt er im Jahre 1946, dass „ich als Junge mich außer einem starken Drang zu zeichnerischer Betätigung auch zum theologischen Studium hingezogen fühlte“.<sup>28</sup>

### 2.1.2 Jugend im Salvatorianerkolleg Steinfeld. „Der geistige Horizont“

All diesen Umständen – den materiell eher bescheidenen Verhältnissen, der stark religiösen, katholischen Ausrichtung der Familie, der musischen Begabung des Sohnes und dem Willen seiner Mutter, sie zu

---

23 Vgl. Zimmermann 2018, 39.

24 Vgl. Stein ed. 2000a, 290. – Ein Vetter der Priorin war Peter Wery aus Großbüllesheim (vgl. Stein 2000b, 334).

25 Vgl. Zimmermann 2018, 37, Fn. 10.

26 Zimmermann 2018, 37–39.

27 Stürzbecher 1971, 177.

28 Das Original dieses maschinenschriftlichen Lebenslaufs findet sich reproduziert in Zimmermann 2018, 112–113, hier 112.

fördern – entspricht es, dass Alois im April 1929, also mit 11 Jahren, Internatsschüler im Hermann-Josef-Kolleg der Salvatorianer wird, das nur rund 50 Kilometer von Bliesheim entfernt, im ehemaligen Prämonstratenserkloster Steinfeld in der Eifel liegt.<sup>29</sup> Laut Sabine Zimmermann war es zwar „klar im Grunde“, dass er nun doch nicht mehr die Laufbahn einschlagen wollte, „die für die Jungen in diesem Internat vorgesehen war, eine künftige Laufbahn als Priester oder Pater.“<sup>30</sup> Was aber Steinfeld für ihn so wichtig machte, sei „der geistige Horizont“ gewesen, „den er in Bliesheim nie gehabt hätte.“<sup>31</sup> Der Musikwissenschaftler, Dramaturg und Intendant Wulf Konold fasst es in seinem Band „Bernd Alois Zimmermann. Dokumente und Interpretationen“ so zusammen: In Steinfeld

kommt er in Kontakt mit den alten Sprachen und der antiken Geisteswelt und erlebt eine intensivere Auseinandersetzung mit den theoretischen und praktischen Grundlagen der Musik. Eine besondere Rolle spielt in dieser Prägungsphase der Organist und Pater Gregor Niederer, der Zimmermann auch ins Orgelspiel auf der berühmten Barockorgel der Basilika von Steinfeld einführt.<sup>32</sup>

Bettina Zimmermann (\*1952), Tochter des Komponisten, geht darüber noch hinaus, wenn sie schreibt, es seien „seine geistigen und spirituellen Wurzeln – neben dem Fundament der klassischen humanistischen Bildung – im Wesentlichen in den Steinfelder Jahren zu finden.“<sup>33</sup> Auf jeden Fall bleibt Steinfeld ihm ein ‚Kraftort‘, den er immer wieder gern besucht.<sup>34</sup>

Ein Brief von Pater Gregor Niederer aus dem Jahre 1937, mit dem er auf einen leider nicht erhaltenen Brief seines Schülers antwortet, gibt einen kleinen Einblick in die geistliche und moralische Dimension von Zimmermanns Steinfelder Erziehung: „Sorge dafür, daß Du auch in dem Zeitalter des Biologismus lebst als animal rationale

---

29 Vgl. Zimmermann 2018, 63.

30 Zimmermann 2018, 81.

31 Zimmermann 2018, 81.

32 Konold 1986, 13; vgl. Josef Zimmermanns Äußerungen in Zimmermann 2018, 39. – Laut dem aus dem Gedächtnis aufgezeichneten, allerdings von Zimmermann gegengelesenen „Werkstattgespräch“ mit Ursula Stürzbecher war sein Orgellehrer ein gewisser Pater Lothar (vgl. Stürzbecher 1971, 177–178).

33 Zimmermann 2018, 63.

34 Vgl. Zimmermann 2018, 63 und 66.

(= Mensch), laß das Animalische nie so groß und so stark in Dir werden, daß das Edlere, die Ratio zu kurz kommt. Die Sehnsucht nach dem Höheren ist in Dir, denn Du willst nicht versumpfen, sondern sehnst Dich nach einem edleren Menschen.“<sup>35</sup> Dass solche Sätze des Paters nicht auf taube Ohren stießen, sondern dass es zu lebendigen Diskussionen zwischen Lehrer und Schüler gekommen sein musste, davon zeugt im weiteren Verlauf des Briefes die von Niederer zitierte Überzeugung des jugendlichen Zimmermann, „daß man mit inneren und äußeren Conflicten ganz allein, ohne jede Hilfe, auch geistl. Art, fertig werden müsse“<sup>36</sup> – eine Ansicht, von der Zimmermann zumindest eingestanden hatte, dass sie „noch nicht fertig und ausgereift sei.“<sup>37</sup>

#### **2.1.2.1 „Omnia ad maiorem Dei gloriam“. Der Salvatorianerorden und sein Gründer Pater Jordan**

Wenn es denn stimmt, dass Zimmermanns geistige und spirituelle Wurzeln – wie seine Tochter schreibt – im Wesentlichen in den Steinfeld-Jahren zu finden seien, dann wird es sich lohnen, einen Blick auf den Orden zu werfen, der das Hermann-Josef-Kolleg erst 1924, also fünf Jahre vor der Ankunft Zimmermanns in Steinfeld, eröffnet. Auch der Orden selbst ist jung: Der aus der Erzdiözese Freiburg stammende Priester Johann Baptist Jordan (1848–1918), kurz Pater Jordan genannt, gründet ihn in Rom am 8. Dezember 1881. Im folgenden Jahr heißt es in der vom Gründer erstellten Ordensregel:<sup>38</sup>

Zweck der Apostolischen Lehrgesellschaft ist Verkündigung, Verteidigung und Stärkung des katholischen Glaubens auf der ganzen Welt, wo immer ihr diese Aufgabe von der Göttlichen Vorsehung anvertraut wird. Daher ist sie bestrebt, in mündlicher und schriftlicher Verkündigung zu erreichen, dass alle Menschen mehr und

---

35 Zimmermann 2018, 81.

36 Zimmermann 2018, 81.

37 Zimmermann 2018, 82.

38 Vgl. SDS 2019, 1.

mehr den allein wahren Gott erkennen und den er gesandt hat, Jesus Christus; dass sie heilig leben und so ihre Seelen retten.<sup>39</sup>

Diese Selbstprofilierung im Hinblick auf Verkündigung, Verteidigung und Stärkung des katholischen Glaubens erinnert stark an die der Jesuiten.<sup>40</sup> Dass der deutsche Pater Jordan seinen Orden in Rom gründet und nicht in Deutschland, liegt auch daran, dass im jungen deutschen Kaiserreich von 1871 bis 1887 der Kulturkampf tobt. Jede Niederlassung der Jesuiten ist seit 1872 dort verboten, und eine Ordensneugründung mit ähnlichem Profil hat wenig Aussicht auf staatliche Duldung. Aus kirchlicher Sicht wird der Bedarf für solche geistlichen Gemeinschaften aufgrund der kirchenfeindlichen Politik Deutschlands (wie auch jener Frankreichs und Italiens) freilich nur noch größer.

Pater Jordan steht bis 1915, also in den ersten 34 Jahren, seinem Orden vor als Generalsuperior, er prägt ihn dadurch entscheidend mit seiner Persönlichkeit. Darum lohnt es sich, diese Persönlichkeit in Augenschein zu nehmen, um eine Idee von der Spiritualität des Ordens zu bekommen, die auch Zimmermann geprägt haben soll. Die beste Gelegenheit dazu bietet das geistliche Tagebuch von Pater

---

39 Zitiert nach SDS 2019, 4.

40 Papst Julius III. schreibt in der Bulle „Exposit debitum“ vom 21. Juli 1550, die Gesellschaft Jesu sei vornehmlich dazu errichtet worden, „um besonders auf die Verteidigung und Verbreitung des Glaubens und den Fortschritt der Seelen in Leben und christlicher Lehre abzielen durch Predigten, Vorträge und jedweden anderen Dienst des Wortes Gottes und die Geistlichen Übungen, die Unterweisung von Kindern und einfachen Menschen im Christentum, die geistliche Tröstung der Christgläubigen durch Beichtthören und die Verwaltung der übrigen Sakramente; und um nichts weniger soll sie sich zur Versöhnung von Zerstrittenen und zur frommen Unterstützung und zum Dienst für die, die sich in Kerkern oder Spitälern befinden, und zur Ausführung der übrigen Liebeswerke, wie es zur Ehre Gottes und zum gemeinsamen Wohl dienstlich zu sein scheint, [...] als nützlich erweisen.“ Im Original: *ut ad fidei defensionem et propagationem et profectum animarum in vita et doctrina Christiana, per publicas praedicationes, lectiones et aliud quodcunque verbi Dei ministerium, ac spiritualia exercitiam, puerorum ac rudium in Christianismo institutionem, Christifidelium in confessionibus audiendis spiritualem consolationem, praecipue intendat; et nihilominus ad dissidentium reconciliationem et eorum qui in carceribus vel in hospitalibus inueniuntur piam subuentionem et ministerium, ac reliqua charitatis opera, prout ad Dei gloriam et commune bonum expedire visum erit, [...] se utilem exhibeat* (Julius III. 1550, 376, dt. 304). – Auf die Kursivsetzungen der deutschen Übersetzung wurde hier verzichtet.

Jordan, das zwar erst 1958 veröffentlicht wurde, und dies auch nur als innerhalb des Ordens kursierendes Ringbuch.<sup>41</sup> Erst ab den 70er Jahren wird es publiziert und übersetzt. Die Steinfelder Patres der 20er und 30er Jahre konnten es nicht kennen, und ihr Schüler, der im Jahre 1970 gestorbene Bernd Alois Zimmermann, auch nicht. Prinzipiell wäre es möglich, dass bei einem seiner Steinfeld-Besuche irgendwann ab 1958 einer der Patres es ihm zugänglich gemacht hätte, aber das ist reine Spekulation. Weit weniger spekulativ, darum trotz aller Umwege lohnenswert, ist die Suche nach Gedanken oder Formulierungen, die für Pater Jordan charakteristisch sind und die es durch seinen starken, langen Einfluss auf den Salvatorianerorden auch für diesen werden, der seinerseits in Gestalt der Steinfelder Patres den jungen Zimmermann beeinflusst. Die beste Quelle aber für das Denken und die Sprache Pater Jordans ist sein geistliches Tagebuch.

Auf den ersten und wohl auch größten Treffer bei der Suche nach Gedanken oder Formulierungen, die Zimmermann mit größter Wahrscheinlichkeit aus salvatorianischem Sprachgebrauch empfangen hat, muss man nicht lange warten. Als der 27jährige Johann Baptist Jordan am 1. Juli 1875 sein geistliches Tagebuch beginnt, tut er dies nämlich mit der Formel: „O. A. M. D. G. E. A. S. A.“<sup>42</sup> – also „Omnia ad maiorem Dei gloriam et ad salutem animarum“, zu deutsch: „Alles zur größeren Ehre Gottes und zum Heil der Seelen“. Es ist eine erweiterte Version von eben jenem Motto, das Bernd Alois Zimmermann so oft ans Ende seiner Partituren, schließlich gar ans Ende seines Lebenswerkes setzen wird.

Im ersten Korintherbrief schreibt Paulus: Ἐἴτε οὖν ἐσθίετε εἴτε πίνετε εἴτε τι ποιεῖτε, πάντα εἰς δόξαν Θεοῦ ποιεῖτε (1 Kor 10,31). Zu deutsch: „Ob Ihr nun esst, ob Ihr trinkt, was Ihr auch tut, tut alles zur Ehre Gottes.“ Die Vulgata übersetzt: *sive ergo manducatis sive bibitis vel aliud quid facitis omnia in gloriam Dei facite*.

Hinter dem dem lateinischen Wort *gloria* steht also das griechische Wort δόξα, dieses allerdings in einer typisch bibelgriechischen Verwendung. Der Münchner Theologe Harald Hegermann schreibt dazu im „Exegetischen Wörterbuch zum Neuen Testament“:

---

41 Vgl. Jordan ed. 2007, 8.

42 Jordan ed. 2007, 55.

Der Bedeutungsbefund ist, im Vergleich mit dem außerbibl. Griechisch, überraschend. Die dort häufigste Bedeutung von  $\delta$ . „An-sicht, Meinung“ fehlt im NT. Die andere Grundbedeutung *Ansehen, Geltung, Ehre* (Lk 14,10; 1Thess 2,6.20; 1Kor 11,15; 2Kor 6,8 u.a.) tritt zurück hinter einen rel. Gebrauch, der außerhalb des bibl. Griechisch unbekannt ist: „göttlicher *Machtglanz*, göttliche *Herrlichkeit*“ (Lk 2,9; Mt 16,27; Apg 7,55 u.ö.), mit Übergang zu „sichtbarem *Lichtglanz*“ überhaupt (1Kor 15,20–21; Apg 22,11). Es ist umstritten, ob diese Bedeutung im vulgären Sprachgebrauch der Umwelt vorbereitet war; eher wohl in der hellenistischen Hofsprache. Diese scheint in ntl. Belegen nachzuwirken, wo  $\delta$ . den *Machtglanz* von Königen und Königreichen bedeutet (Mt 6,8; 6,29; Offb 21,24.26), mit Thronmotiven verbunden belegt ist (Mt 19,28; 25,31.34; Mk 10,37; 1Thess2,12) und im Sinne von „Majestät“ als Name für Engelmächte (Jud 8; 2Petr 2,10).

Diese bemerkenswerte Neufüllung des Begriffs geht zurück auf die Wahl von  $\delta$ . als Übersetzungswort für hebr. *kābôd* in der Septuaginta. Die ganze atl. Bedeutungsbreite von *kābôd* ist in das griech. Äquivalent  $\delta$ . übergegangen. So bedeutet *kābôd* das Gewicht von Ansehen und Ehre, das ein Mensch hat, bes. etwa der König (1Kön 3,13), grundsätzlich aber auch jeder Mensch, etwa im Blick auf seine Stellung innerhalb der Schöpfung (Ps 8,6) oder innerhalb der Gemeinschaft der Menschen, wo *kābôd* in abgestufter Weise als Rang, Würde und Machtstellung manifest wird; vor allem wird es auf die Gottheit bezogen als Ausdruck für ihre Manifestation in ihrem herrscherlichen Walten in Natur und Geschichte: einerseits in der machtvollen Lichtgestalt der Gottheit in Theophanien, mehr noch in ihrer nur dem Auge des Glaubens sichtbaren Majestät ihres geschichtlichen Heils- und Gerichtshandelns. Solchen *kābôd* Jahwes ihm bekennend zuzuerkennen, ist die ihm von seinem Volk und allen Geschöpfen geschuldete Ehrung.<sup>43</sup>

Wenn es bei Paulus heißt:  $\epsilon\iota\varsigma\ \delta\acute{o}\xi\alpha\nu\ \Theta\epsilon\omicron\upsilon$ , dann suggeriert die Präposition  $\epsilon\iota\varsigma$  eine Bewegung in etwas hinein, was man durch das lateinische *in* ausdrücken kann, doch auch *ad gloriam Dei* – wörtlich: *auf* Gottes Ehre *zu*, oder: *auf* diese *hin* – ist als Übersetzung angemessen, da die Bewegung hier ja eine sinngemäße Ausrichtung ist *zur* Ehre Gottes

---

43 Hegermann 1980, 833–834; vgl. – im Anschluss an Hegermann – Weinfeld 1984, 25; desw. Arzubialde 2001, 596–604.

*bin.* Nun steht die Aufforderung im Kontext einer Diskussion, was den Mitgliedern der Kirche Gottes (der ἐκκλησία τοῦ Θεοῦ, 1 Kor 10,32) erlaubt ist und was nicht, auch wie sie sich zu Ver- und Geboten Anderer zu verhalten hätten, etwa ob sie das Fleisch von deren rituellen Opfern essen dürften. In diesem Zusammenhang bedeutet alles, was man tut, zur Ehre Gottes zu tun, jeden unnötigen Anstoß zu vermeiden. Das sentenzenhafte Wort ragt aber inhaltlich weit über diesen unmittelbaren Zusammenhang hinaus<sup>44</sup> und greift überdies einen Gedanken wieder auf, der schon in 1 Kor 6,20 formuliert wird: δοξάσατε δὴ τὸν Θεὸν ἐν τῷ σώματι ὑμῶν καὶ ἐν τῷ πνεύματι ὑμῶν, ἅτινά ἐστι τοῦ Θεοῦ. Zu deutsch: „Ehrt denn Gott in Eurem Leib und in Eurem Geist, welche Gottes sind“.<sup>45</sup>

Der erste Petrusbrief weist eine ähnliche Formulierung auf, und dies in einem ähnlichen Kontext wie in 1 Kor 10, in dem es nämlich darum geht, wie sich ein Christgläubiger (Χριστιανός, 1 Petr 4,16) angesichts der nahenden Endzeit zu verhalten habe: ἕκαστος καθὼς ἔλαβε χάρισμα, εἰς ἑαυτοὺς αὐτὸ διακονοῦντες ὡς καλοὶ οἰκονόμοι ποικίλης χάριτος Θεοῦ· εἴ τις λαλεῖ, ὡς λόγια Θεοῦ· εἴ τις διακονεῖ, ὡς ἐξ ἰσχύος, ἧς χορηγεῖ ὁ Θεός· ἵνα ἐν πᾶσι δοξάζεται ὁ Θεὸς διὰ Ἰησοῦ Χριστοῦ, ᾧ ἐστιν ἡ δόξα καὶ τὸ κράτος εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων, ἀμήν (1 Petr 4,10–11). Zu deutsch: „Alle sollen so, wie sie eine Gnadengabe empfangen haben, mit ihr einander dienen, als gute Verwalter der vielfältigen Gnade Gottes: Wenn jemand redet, dann so, als rede er Gottes Wort; wenn jemand einen Dienst verrichtet, dann so, als tue er es aus der Kraft, die Gott verleiht, damit in Allem Gott geehrt werde durch Jesus Christus, dem die Ehre und die Herrschaft ist von Ewig-

---

44 In seinem Kommentar zum ersten Korintherbrief schreibt der Wiener Theologe Jacob Kremer: „Wie die zur Debatte stehenden Mahlzeiten sollen auch alle anderen Tätigkeiten darauf hingeordnet sein, Gott Ehre zu erweisen bzw. dazu beitragen, daß Menschen dankbar seine Herrlichkeit preisen (vgl. Phil 1,11; Röm 15,7; Kol 3,17). Es entspricht der sonstigen Paränese des Apostels, daß er Einzelanweisungen am Schluß in einen größeren Zusammenhang einordnet“ (Kremer 1997, 221).

45 Dies ist dem Betheler Theologen Andreas Lindemann zu entgegnen, wenn er in seinem Kommentar zum ersten Korintherbrief zwar erst zurecht bemerkt: „εἴτε – εἴτε – εἴτε betont hier nicht die Beliebigkeit, sondern den umfassenden Bereich der Herrlichkeit und Ehre Gottes“, dann aber in Klammern hinzufügt: „δόξα in dieser Bedeutung in 1 Kor nur hier“ (Lindemann 2000, 234). Auch in 1 Kor 6,20 hat das δοξάσατε schon diesen Sinn.

keit zu Ewigkeit, amen.“ Die Vulgata übersetzt: *unusquisque sicut accepit gratiam in alterutrum illam administrantes sicut boni dispensatores multiformis gratiae Dei / si quis loquitur quasi sermones Dei si quis ministrat tamquam ex virtute quam administrat Deus ut in omnibus honorificetur Deus per Iesum Christum cui est gloria et imperium in saecula saeculorum amen.*

Beim Übersetzen vom Griechischen ins Lateinische steht man vor einer ähnlichen Wahl wie beim Übersetzen ins Deutsche, nämlich ob man δόξα und δοξάζηται als *honor* („Ehre“) und *honorificetur* („geehrt werde“) übersetzt oder – stärker, alle bloße Ehre übersteigend – als *gloria* („Ruhm, Herrlichkeit“) und *glorificetur* („gerühmt, verherrlicht werde“). In 1 Kor 10,31 spricht die Vulgata von der *gloria Dei*, in 1 Petr 4,10 sagt sie *ut in omnibus honorificetur Deus per Iesum Christum cui est gloria*; im griechischen Original wird allerdings *mutatis mutandis* stets dasselbe Wort gebraucht, δοξάσατε, δόξαν, δοξάζηται und δόξα. Folglich kann man die betreffende Stelle ebenfalls mit *ut in omnibus glorificetur Deus* übersetzen – und so tut es die „Regula Benedicti“ am Ende von Kapitel 57. Liegt die Pointe der Formulierung im ersten Petrusbrief darin, Gott werde dadurch verherrlicht, dass jeder Einzelne die Gnadengabe, die er von Gott empfangen hat, nicht eigennützig, sondern so gebraucht, dass er auch Anderen damit dient,<sup>46</sup> gibt ihr die „Regula Benedicti“ eine besondere Wendung: Werden Klosterprodukte verkauft, dann soll es billiger geschehen als üblich; nicht nur der Eigennutz der Individuen, sondern auch der einer Klostersgemeinschaft soll auf diese Weise unterbunden werden. Auch das Kloster soll die Gnadengaben, die es von Gott empfangen hat, nicht zum Eigennutz gebrauchen, sondern so, dass es Anderen damit dient. Nur wenn dies der Fall ist, kann in Allem Gott verherrlicht werden.

Die Formulierung „ad maiorem Dei gloriam“ findet sich im zweiten Kapitel des ersten Buchs der Dialoge Gregors des Großen, und zwar in einer Wundergeschichte, die verdeutlicht, dass es Gott ist, der in seinen Heiligen wirkt: Der Konventualprior Libertinus

---

46 Der Göttinger Theologe Reinhard Feldmeier schreibt in seinem Kommentar zum ersten Petrusbrief, dass hier „nicht die Gabe, sondern die Aufgabe im Vordergrund steht“ (Feldmeier 2005, 147).

wird von einer Frau gebeten, ihren toten Sohn wiederzuerwecken, doch er traut sich erst noch nicht, dies mit einer Berührungsreliquie seines verstorbenen Abtes zu versuchen.

Denn hier stritten miteinander die Demut seines Wandels und das Mitleid mit der Mutter; auf der einen Seite die Angst, er könnte sich etwas Ungewohntes anmaßen, auf der andern Seite der Schmerz, er müsse der armen Frau seine Hilfe versagen. Aber zur größeren Ehre Gottes gewann das Mitleid den Sieg über das tugendhafte Herz, das gerade dadurch sich stark erwies, daß es sich besiegen ließ; denn es wäre kein tugendhaftes Herz gewesen, wenn es dem Mitleid nicht nachgegeben hätte.<sup>47</sup>

Hier kämpfen mit der Demut und dem Mitleid zwei Tugenden miteinander: Der Heilige darf seine Demut zwar nicht aufgeben, und dennoch muss er wagen, ihr zuwiderzuhandeln, damit sich Gott in ihm verherrlichen kann. Die höhere Demut besteht hier darin, Gott so zu vertrauen, dass der Heilige den Vorwurf des Hochmuts nicht scheut, wenn er darauf vertraut, dass Gott in ihm ein Wunder wirken könne, und die Schande des gefallenen Hochmuts auch nicht scheut, die es bedeuten würde, wenn das Wunder nicht geschähe. In dieser höheren Gestalt erweist die Demut sich als doch vereinbar mit dem Mitleid. Der Vertiefung der Demut des Heiligen entspricht die Erhöhung der Ehre Gottes; durch die vertiefte Demut steht der Heilige dem Handeln Gottes in ihm nicht im Wege und vermeidet, so weit möglich, auch den Anschein, er habe aus eigener Kraft das Wunder gewirkt, und nicht Gott allein, wenn auch in ihm. So handelt Libertinus beispielhaft zur größeren Ehre Gottes.

Ignatius von Loyola verwendet Formulierungen wie „zur größeren Ehre Gottes“ häufig, insbesondere in Briefen, doch auch in den „Exerzitien“. Sein Einfluss auf die 1534 gegründete und sechs Jahre später von Papst Paul III. als Orden bestätigte Gesellschaft Jesu (*Societas Jesu*) führt dazu, dass sich die Formulierung bei den Jesuiten großer Beliebtheit erfreut; seit dem Jahre 1606 steht sie auch auf dem

---

47 Gregor ed. 1933, 9 – im Original: *Ibi quippe pugnabat inter se humilitas conversationis, ac pietas matris: timor ne inusitata praesumeret, dolor ne orbatae mulieri non subveniret. Sed ad majorem Dei gloriam vicit pietas illud pectus virtutis, quod ideo fuit validum, quia devictum; virtutis enim pectus non esset, si hoc pietas non vicisset* (Gregor ed. 1896, 160).

Titelblatt ihrer Konstitutionen.<sup>48</sup> Das „maiores“ bekommt hier den Akzent, dass alles, was zu Gottes Ehre schon erreicht worden ist, noch übertroffen werden soll. Der Hamburger Historiker Markus Friedrich schreibt in seiner Geschichte der Jesuiten: „es ging immer um ein ‚mehr‘ (*más/magis*) an spirituellen Dingen, nicht nur um das große, sondern um das größere Gut. [...] Die individuelle Verpflichtung auf ein ständiges spirituelles *Mehr* wurde auch mit Blick auf den ganzen Orden umgesetzt.“<sup>49</sup> Dieses jesuitische *magis* hat sein Echo, wenn es in den Konstitutionen der Salvatorianer heißt, „dass alle Menschen mehr und mehr den allein wahren Gott erkennen und den er gesandt hat, Jesus Christus“.<sup>50</sup>

Wird dem Motto das paulinische „Omnia“ vorangestellt, dann tritt ein weiterer Charakterzug jesuitischer Spiritualität hervor – nämlich die Intention, den Gottesdienst als jenes Handeln, das Gott die größere Ehre erweist, nicht auf spezifische, etwa liturgische Vollzüge einzuschränken, sondern *alles*, die *gesamte* Existenz der Christen geistlich zu durchdringen, also sie in allen ihren Dimensionen zur größeren Ehre Gottes zu vollziehen. Ziel des Christen ist – so Ignatius in den „Exerzitien“ – daß er „nichts anderes will und sucht als in allem und durch alles größeren Lobpreis und Ruhm Gottes, unseres Herrn.“<sup>51</sup> Ignatius ist sich dabei nicht weniger bewusst als es die biblischen Autoren oder Benedikt und Gregor sind, dass dieses Streben in nichts Anderem besteht als im Gebrauch der eigenen Gnadengaben zum Heile aller. Im Jahre 1547 schreibt er an die Mitbrüder in Coimbra, Sinn und Zweck der Gesellschaft Jesu bestehe eben darin, „nicht nur Gott für Euch selbst zu dienen, sondern viele andere zu

---

48 Vgl. Arzubialde 2001, 594, Fn. 3.

49 Friedrich 2016, 73. – Es gibt allerdings auch Formulierungen des Mottos, wo Jesuiten auf das ‚mehr‘ verzichten. So schreibt etwa Juan de Polanco 1549 davon, „alle Dinge auf die göttliche Ehre hinzuordnen und in allen und mit allen Nutzen zu ziehen für das letzte Ziel des Ruhmes und der Ehre Gottes“ (Ignatius ed. 1993, 268 – im Original: „á ordenar todas las cosas á la gloria diuina, y en todas y con todas aprevecharse para el vltimo fin del onor y gloria diuina“, Ignatius ed. 1903–1911, II, 481).

50 SDS 2019, 4.

51 Ignatius ed. 1998, 182 – im Original: „no queriendo ny buscando otra cosa alguna, sino en todo y por todo mayor alabanza y gloria de Dios nuestro Señor“ (Ignatius ed. 1969, 278).

seinem Dienst und seiner Ehre anzuziehen.“<sup>52</sup> Die Jesuiten sind – so Ignatius fünf Jahre später –

zu diesem Ziel eingerichtet, daß diejenigen, die in ihr als Professoren zählen, dem Heiligen Apostolischen Stuhl Gehorsam leisten und das gemeinsame Heil der Seelen fördern, indem sie nämlich öffentlich das Wort Gottes predigen, die Werke der christlichen Liebe ausüben und – sooft sie dazu gesandt werden – den Glauben an Christus jeglichen Ungläubigen verkünden, schließlich den Versuchen der Häretiker nach ihren Kräften mannhaft widerstehen; ein jeder nach der Begabung, die er vom Herrn empfangen hat.<sup>53</sup>

Wo alles um der größeren Ehre Gottes willen geschieht, da ist also auch das Heil der Seelen sicher, und so wird der apostolische Auftrag erfüllt, die Seelen zu retten. Dementsprechend nennt Ignatius die Ehre Gottes und das Heil der Seelen oft in einem Atemzug,<sup>54</sup> und so wird auch sonst dem „*Omnia ad maiorem Dei gloriam*“ häufig eine Formulierung wie „*et ad salutem animarum*“ nachgestellt, wie Pater Jordan es am Anfang seines geistlichen Tagebuches tut.

Ganz in diesem jesuitischen Geiste heißt es in der Ordensregel der Salvatorianer aus dem Jahre 1886:

Durch Beispiel, Wort und Schrift, auf jede Weise und mit allen Mitteln, welche die Liebe Christi eingibt, sollen die Mitglieder mit Eifer und Weisheit im Herrn danach trachten, Gott den Vater und

---

52 Ignatius ed. 1993, 142 – im Original: „no solamente servir á Dios por vosotros mismos, pero attrayendo otros muchos al servicio suyo y honra“ (Ignatius ed. 1903–1911, I, 501).

53 Ignatius ed. 1993, 404–405. – im Original: *Est enim in hunc finem instituta tota Societas, ut qui in ea professi consentur, obedientiam praestantes sanctae Apostolicae Sedi, communem animarum salutem promoveant, nempe verbum Dei publice praedicando, christianae charitatis opera exercendo, tum (quoties in hoc missi fuerint) Christi fidem infidelibus quibusvis annuntiando; demum haereticorum conatibus pro virili sua resistendo, quilibet secundum talentum, quod a Domino accepit* (Ignatius ed. 1903–1911, IV, 203).

54 Vgl. etwa Ignatius ed. 1993, 336 („Verlangen nach seiner Ehre und dem Heil der Seelen“ – im Original: „ardentibus desideriis gloriae suae et salutis animarum“, Ignatius ed. 1903–1911, III, 402), 364 („wie es für das Heil der Seelen und zu seinem Lob und seiner Ehre angebracht ist“ – im Original: „come conuiene per la salute delle anime, et laude et honor suo“, Ignatius ed. 1903–1911, III, 605), 846 („Verlangen nach dem Heil dieser Seelen und der göttlichen Ehre in ihnen“ – im Original: „desiderio della salute di quelle anime et del’ honor diuino in esse“, Ignatius ed. 1903–1911, X, 690).

seinen Sohn Jesus Christus und den Heiligen Geist allen und überall zu verkünden und zu verherrlichen, und so unsterbliche Seelen zu retten.<sup>55</sup>

Diese Geistesverwandtschaft mit den Jesuiten kommt auch darin zum Ausdruck, dass sie zwar ein „apostolisches, klerikales Ordensinstitut päpstlichen Rechts“<sup>56</sup> sind, sich aber nicht als Orden bezeichnen, sondern als Gesellschaft (*Societas*), nämlich als *Societas Divini Salvatoris* (Gesellschaft des Göttlichen Heilandes), womit sie sich sogar dem Namen nach von der *Societas Jesu* (Gesellschaft Jesu) kaum noch unterscheiden.

Beim tieferen Blick ins geistliche Tagebuch von Pater Jordan wird zwar deutlich, dass er sich nicht allein an jesuitischen Quellen inspiriert und insofern auch keine bloße Neuerfindung der Gesellschaft Jesu vorhat. Der hochbelesene und außerordentlich sprachbegabte Pater schöpft aus dem Vollen der geistlichen Tradition vom Altertum bis hin zu seinen Zeitgenossen. Aus Verehrung für den Heiligen Franziskus wählt er seinen eigenen Ordensnamen „Franziskus Maria vom Kreuze“, und es wird der erste Papst aus dem Jesuitenorden sein, der es ihm gleichtut und der Pater Jordan am 15. Mai 2021 selig spricht.<sup>57</sup>

Im Bezug auf Zimmermann sind insbesondere die Überzeugung interessant, dass die eigenen Begabungen zur größeren Ehre Gottes zu gebrauchen sind, von dem man sie empfangen hat, und die Intention, den Gottesdienst als jenes Handeln, das Gott die größere Ehre erweist, nicht auf die Liturgie im engeren Sinne einzuschränken. Aber dazu später – zunächst ist noch ein Blick zurück zu werfen auf die Steinfelder Jahre Zimmermanns.

### 2.1.2.2 Erste Kompositionen. „Eine gewisse Schwere des Blutes“

Zimmermanns älteste erhaltene Notenmanuskripte, datiert auf den Karfreitag, d.h. den 25. März 1932, sind der Selbstbezeichnung nach das Arrangement eines Liedes namens „Ecce lignum crucis“ und die

---

55 Zitiert nach SDS 2019, 6.

56 SDS 2019, 4 (§106).

57 Vgl. Meijl 2022, 22–25.

Abschrift eines weiteren Liedes mit dem Titel „Im Kreuz allein ist Heil“.<sup>58</sup> Als Autor beider Werke, die thematisch stark der salvatorianischen Kreuzesfrömmigkeit entsprechen,<sup>59</sup> wird ein gewisser Hermann Bramkamp angegeben. Da sich über einen Komponisten dieses Namens keine weiteren Hinweise finden lassen, darf gemutmaßt werden, ob es sich um einen Salvatorianerpater handelte, ob der Name wohl ein Pseudonym von Pater Gregor Niederer oder auch ein Pseudonym des angehenden Komponisten selbst ist.<sup>60</sup>

Seine ältesten mit eigenem Namen ausgewiesenen Kompositionen zeugen von bemerkenswertem Ehrgeiz wie auch von jenem Weisenszug, den sein Bruder Josef als „eine gewisse Schwere des Blutes“<sup>61</sup> bezeichnen sollte. Wohl in den Jahren zwischen 1932 und 1935 entsteht ein etwa viertelstündiges Vorspiel in cis-Moll für großes Orchester, das sich an den heroisch-tragischen Tonfall der Werke Anton Bruckners (1824–1896) anlehnt<sup>62</sup> – jenes österreichischen Komponisten, bei dem sich eine tiefe katholische Frömmigkeit mit einer für viele Zeitgenossen befremdlichen avantgardistischen Musiksprache verband, so wie *mutatis mutandis* auch bei Olivier Messiaen und bei Bernd Alois Zimmermann. Dem ohne jede Aussicht auf Aufführung komponierten „Vorspiel“ folgt ein vierstimmiger Chorsatz für Männerstimmen, nach dem Anfang eines Gedichtes von Theodor Storm:

---

58 Vgl. AdK BAZ 842 und Henrich 2013, 193. – Am Ende des Manuskripts AdK BAZ 842 findet sich eine Vertonung des Gedichtes „Ach ja, wo ich geboren bin, da ist ein Muttergottesland“ von Heinrich Zerkaulen (1892–1954). Sie ist monodisch und im Volksliedton gehalten, allerdings in der bei Volksliedern nicht eben häufigen Tonart As-Dur. Auch der Wechsel zwischen ungeraden und geraden Taktarten sowie chromatisch absteigende Skalen geben der Komposition ein bisschen kunstliedhaftes Raffinement. Dass Zerkaulen es weniger mit der Mutter Gottes als mit Blut und Boden hielt, das sollte sich ab 1933 zeigen.

59 Der Ordensname Pater Jordans war, wie eben erst bemerkt, Franziskus Maria vom Kreuze.

60 Vom jesuitischen Erbe des Salvatorianerordens zeugt ein vierstimmiger, undatiertes, aber wohl aus Steinfeld stammender Chorsatz Zimmermanns nach einem Gedicht aus der „Trutznachtigall“ des Jesuitenpaters Friedrich Spee (1591–1635): „Tu auf, tu auf, o Sünderherz, / Gott will zu dir einkehren, / nun fasse Mut blick himmelwärts, / hör’ auf die Sünd’ zu mehren. / Wer mit sich selbst geht in’s Gericht, / der soll in Wahrheit leben. / Gott will den Tod des Sünders nicht, / wann willst du dich ergeben“ (AdK BAZ 827). Im selben Manuskript folgt ein Arrangement des Liedes „Wenn alle Brunnlein fließen“.

61 Zimmermann 2018, 31.

62 Vgl. AdK BAZ 612 und Henrich 2013, 193–194.

„O bleibe treu den Toten, die lebend du geliebt; o bleibe treu den Toten, die lebend du betrübt“. <sup>63</sup> Der 17jährige Zimmermann, der in anderen Zeugnissen aus Steinfeld als temperamentvoll, fröhlich, ja lausbubenhaft erscheint, <sup>64</sup> gibt seinem Werk die Spielanweisung: „Langsam (wie zur Trauer rufend)“. <sup>65</sup> Er ist, wie aus dem hier bereits zitierten Interview hervorgeht, im Begriff, zukünftig die „Musik als das Gewaltigste und Erregendste für sein Leben anzusehen“. <sup>66</sup>

## 2.1.3 Studium in Köln

### 2.1.3.1 Musik und Weltkrieg

Im März 1937 legt Zimmermann sein Abitur am Apostelgymnasium in Köln ab. Von April bis Oktober 1937 leistet er den ‚Reichsarbeitsdienst‘. Das Wagnis einer Künstlerlaufbahn scheut er offenbar zunächst, <sup>67</sup> und so entscheidet er sich für ein Studium der Schulmusik, weshalb er nach den damaligen Bestimmungen erst zwei Semester Pädagogik an der Bonner Hochschule für Lehrerbildung absolvieren muss. <sup>68</sup> Zum Wintersemester 1938 wechselt er nach Köln an die Musikhochschule. <sup>69</sup>

Dass Zimmermann sich für diesen Studienort entscheidet, ist seiner materiellen Not geschuldet, nicht etwa der damaligen musikgeschichtlichen und -wissenschaftlichen Bedeutung Kölns. Da seine Eltern ihm kein Studium finanzieren können, tritt er der SA bei, um die nötige Förderung zu erhalten. <sup>70</sup> Der prominenteste unter seinen Lehrern ist der Komponist Philipp Jarnach (1892–1982); dieser war befreundet mit Ferruccio Busoni (1866–1924), der stellenweise auch in seinen Kompositionen, aber insbesondere in seinem „Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst“ (1907, überarbeitet 1916) sich ein

---

63 Vgl. AdK BAZ 822 und Henrich 2013, 577–578.

64 Vgl. Zimmermann 2018, 66–67.

65 AdK BAZ 612; Henrich 2013, 193.

66 Stürzbecher 1971, 177.

67 Im Reifezeugnis heißt es: „Zimmermann will Volksschullehrer werden“ (AdK BAZ 481).

68 Vgl. Zimmermann 2018, 112, und Henrich 2013, 195.

69 Vgl. Zimmermann 2018, 82.

70 Vgl. Zimmermann 2018, 112–113.

stark avantgardistisches Profil gegeben hatte. Jarnach selbst war in der Weimarer Republik einer der prominentesten Vertreter dessen, was man heutzutage als gemäßigte Moderne bezeichnen würde.<sup>71</sup> Von 1927 bis 1949 lehrt er in Köln, wobei während der Nazizeit sein kompositorisches Schaffen so zurückgeht, dass von einer ‚Inneren Emigration‘ gesprochen werden kann. Was seinen Lehrstil anbelangt, scheint – so Stefan Weiss in seiner 1996 erschienenen Promotionschrift „Die Musik Philipp Jarnachs“ – dessen

pädagogische Maxime gewesen zu sein, seinen Schülern keine kompositorische Richtung vorzugeben, sondern jeden dazu zu ermutigen, den ihm gemäßen eigenen Weg zu suchen. [...] Bei den Partituren seiner Schüler beschränkte Jarnach sich darauf, technische Mängel oder formale Unstimmigkeiten aufzuzeigen [...]. Jarnachs Offenheit galt den individuellen Lösungen, nicht den ‚Richtungen‘ und ‚Schulen‘ insgesamt.<sup>72</sup>

Dementsprechend wenig ist darum, wenn man von Zimmermann als einem Jarnach-Schüler spricht, von einem intensiven Lehrer-Schüler-Verhältnis auszugehen, das – etwa wie bei Schönberg und seinen Schülern Berg und Webern – von einem leidenschaftlichen gemeinsamen Engagement, einer visionären musikgeschichtlichen Initiative geprägt gewesen wäre, die dem Schüler für sein ganzes Künstlerleben Motivation und Orientierung gegeben hätte. Als Zimmermann Jarnach um ein Empfehlungsschreiben bat, soll er – nach den Erinnerungen eines Kommilitonen – die Antwort erhalten haben: „Haben Sie das nötig? Ich bin *auch* Autodidakt.“<sup>73</sup>

Heinrich Lemacher (1891–1966) ist als Komponist weit konservativer und viel weniger bedeutend als Jarnach. Für Zimmermann jedoch ist er als Lehrer nicht zu unterschätzen, da er seinem Schüler eine äußerst solide handwerkliche Ausbildung vermittelt und auch eine Autorität in Sachen Kirchenmusik ist; sein gemeinsam mit Karl Gustav Fellerer herausgegebenes „Handbuch der Kirchenmusik“ erscheint im Jahre 1949.<sup>74</sup>

---

71 Vgl. Weiss 2003, 947 und 950.

72 Weiss 1996, 324–325.

73 Zitiert nach Weiss 1996, 326.

74 Vgl. Zahn 2003, 1543.