

Reflex und Tropus als Verdichtung Zum Frauentertzett in Bernd Alois Zimmermanns Soldaten

Un condensé de réflexion et de trope : le trio féminin de l'opéra *Die Soldaten* de Bernd Alois Zimmermann

Reflex und Tropus als Verdichtung – Zum Frauentertzett in Bernd Alois Zimmermanns Soldaten

Für Zimmermann waren die kompositorischen Methoden der europäischen Musik ein willkommener Steinbruch, Fundus und Anregung zugleich. Das Repertoire von Formen und Verfahrensweisen aus acht Jahrhunderten war ihm eine Verpflichtung, der er sich immer wieder neu stellte. Bei dieser Auseinandersetzung mit Tradition und Geschichte bilden die bekannten Zitatcollagen allerdings nur die äussere Folie. Wie komplex sich die verschiedenen Traditions- und Bearbeitungsschichten überlagern können, wird im folgenden an einer der Schlüsselszene der Oper *Die Soldaten* erläutert.

Un condensé de réflexion et de trope : le trio féminin de l'opéra *Die Soldaten* de Bernd Alois Zimmermann
Pour Zimmermann, les méthodes de composition de la musique européenne étaient une mine bienvenue, à la fois répertoire et inspiration. Huit siècles de formes et de procédés représentaient une contrainte à laquelle il aimait se soumettre. Dans cet affrontement avec la tradition et l'histoire, les fameux collages de citations ne constituent toutefois qu'un aspect superficiel du travail. L'étude d'une scène-clé de l'opéra *Die Soldaten* montre la complexité de l'interpénétration des couches traditionnelles et des adaptations.

von Hanspeter Renggli

Die Textinterpolation

Für Bernd Alois Zimmermann bedeutete die Begegnung mit der Komödie *Die Soldaten* von Jakob Michael Reinhold Lenz¹ nicht bloss die glückliche Gewissheit des Komponisten, auf der Suche nach einem geeigneten Opernprojekt einen zusagenden Stoff gefunden zu haben, wobei die «Eignung» eine Reihe von Kriterien zu erfüllen hatte. Zimmermann selber sprach, nachdem sich das Projekt zu konkretisieren begann, von einer «jener Findungen, wie sie gelegentlich nach langen Jahren des Suchens zuteil werden».² Die Bekanntheit mit dem Komödientext veranlasste Zimmermann, sich in Lenz' dramatische Konzepte einzulesen, in denen er seine eigenen musikdramatischen Vorstellungen und in mancher Hinsicht sogar Tendenzen seiner kompositorischen Prinzipien vorgeprägt sah. Kam ihm allein schon die Sprache des Sturm- und Drang-Stücks für die beabsichtigte, bisher jedoch nur in der Solokantate *Omnia tempus habent*³ erprobte Diktion entgegen⁴, deckte sich das mit Aktion angefüllte Tempo der Lenzschen Dialogstruktur mit Zimmermanns musikalischem Idiom einer Zeitorganisation auf kleinstem Raum. Vor allem in den *Anmerkungen übers Theater*⁵ («die unerhörte Kühnheit dieser theoretischen Schrift»⁶) von Lenz findet der Komponist zahlreiche Übereinstimmungen mit eigenen ästhetischen Prinzipien und dramaturgisch-technischen Ansätzen. Zu Zimmermanns Beschäftigung mit den Schriften von Lenz gehörten aber ebenso die Gedichte, in denen recht häufig die Zeitproblematik (als Simultaneität verschiedener Zeitschichten)

thematisiert ist.⁷ Vier Gedichte hat Zimmermann bei der Umarbeitung der Komödie für die Bedürfnisse des Librettos eingebaut:

1. die «strophe» der Charlotte «*Herz, kleines Ding*» (I. Akt, I. Szene);
2. Desportes lyrische «Einlage» Marie gegenüber «*Alle Schmerzen, die ich leide*» (I, 3);
3. das «*Lied zum deutschen Tanz (O Angst, tausendfach Leben)*» im «*Rondeau à la marche*» der grossen Kaffeehauszene (II, 1) und
4. das Tertzett «*Ach ihr Wünsche junger Jahre*» (III, 5),

das hier zur Diskussion steht.⁸ Bereits die Art und Weise der Integration des vierstrophigen Gedichts «*Herz, kleines Ding*» in den gekürzten Dialog der ersten Szene macht deutlich, dass es Zimmermann keineswegs bloss um die Bereicherung des Komödientextes und um «schöne Arien» gegangen ist; noch weniger gibt das Beispiel einen Hinweis auf eine Denkart «in konventionellen Bahnen», was das musikdramatische Konzept betrifft.⁹ Die einzelnen Strophen des Gedichts strukturieren den als Dialog angelegten Text, der sich aber als zwei aneinander vorbeilaufende Selbstgespräche entpuppt, die auf unterschiedlichen Ebenen spielen (Lied zu einer mechanischen Handarbeit und die Fragmente linkischer Briefzitate, hier wie dort das Bild einer – vorgetäuschten – bürgerlichen Idylle).¹⁰ Selbst dort, wo für wenige Augenblicke Rede und Gegenrede sich zu einem eigentlichen Dialog ergänzen (vor der letzten Liedstrophe¹¹) findet keine Verständigung statt. Hier exponiert Zimmermann einen fundamentalen Zug seiner Version

des nun zur Tragödie mutierten Lenzschen Dramas, die die Vorlage so nur im Ansatz kannte: Die Unfähigkeit der Menschen zur Kontaktnahme innerhalb eines unentrinnbaren gesellschaftlichen Räderwerks, in dem sich alle, gleichermaßen schuldig und unschuldig, unentrinnbar und zwanghaft bewegen, paradigmatisch exekutiert am «Weg» der Marie, zugleich aber an allen, die diesen Weg queren.¹²

Dieses Moment der Unausweichlichkeit, das sich einstellt, sobald ein erster Schritt getan ist, sich also das Räderwerk Werbung und Verführung-Missbrauch von Abhängigkeit-Verstossen in Gang gesetzt hat, erhält in der letzten Szene des dritten Aktes eine musikalische Ausprägung, die bewusst traditionelle Formen der Oper im speziellen, der Komposition im allgemeinen assoziiert. Die Szene ist zugleich Aktschluss und stellt einen Zusammenzug der beiden letzten Szenen des dritten Akts der Lenzschen Vorlage (III, 9 u. 10) dar, auch hier Aktschluss und Peripetie. Im anschliessenden vierten Akt löst Zimmermann endgültig jeglichen Bezug zu einer Theatertradition. Lenz' Texte sind bestenfalls noch Material und nur marginal und punktuell folgt Zimmermann dem fortschreitenden Gang der Fabel. Der Schlussakt ist zugleich Katastrophe, Tribunal in allen möglichen Erscheinungsweisen und Vision – jene der totalen Vernichtung. Allein aus dieser dramaturgischen Konstellation heraus kommt der Schluss-Szene des dritten Akts eine besondere Stellung und Funktion zu: Marie hat in der Wahl

ihrer Liebhaber, nach dem Kaufmann (Tuchhändler Stolzius), dem Edelmann (Baron Desportes) und dem Offizier (Mary), spätestens mit ihrer Beziehung zum Grafen den ihr von der Gesellschaft zugestandenen Rahmen gesprengt, sich in ihrer Naivität überschätzt und obendrein das Spiel, das die andere Seite mit ihr treibt, nicht erkannt.¹³ Das Dazwischentreten der Mutter des Grafen, der Gräfin de la Roche, deren gespielte Anteilnahme («*ich versichere Sie, dass ich den aufrichtigsten Anteil nehme an allem, was Ihnen begegnen kann*») in Wirklichkeit als Sorge um den Umgang ihres Sohnes zu verstehen ist («*Unglückliches Mädchen, lassen Sie sich alle Anschläge auf meinen Sohn vergehen. Er ist versprochen.*»), und ihr Angebot, als Gesellschafterin im gräflichen Haus «ihre Ehre wiederherzustellen», eröffnet für einen Augenblick die allerdings hypothetische Möglichkeit einer Konfliktlösung, hypothetisch darum, weil diese Sicht die übrigen Verbindungen von Marie, die ja letztlich weiter bestehen, ausklammert. Lenz, dem nur das Wort zur Verfügung steht, den Fortgang der nun unausweichlichen Verstrickung der Beziehungen zur Darstellung zu bringen, fokussiert das Moment der Peripetie in Mariens einzigem Satz «*Gnädige Frau – es ist zu spät.*»¹⁴ Bei Zimmermann fehlt dieser vorentscheidende Satz.¹⁵ An seiner Stelle interpoliert der Komponist erneut ein Gedicht von Lenz, richtiger den fünfzeiligen rahmenden Refrain eines Gedichts, das, selber titellos, in eine Gruppe von fünf Gedichten mit der

nichtssagenden Überschrift «*Poetische Malerei*» gehört.¹⁶ In allen Gedichten des Zyklus ist der Faktor Zeit (als Vergessen, Abschied, Vergänglichkeit, als Nichtigkeit des Lebens und als Tod) thematisiert. Der von Zimmermann gewählte Fünfzeiler fasst jedoch einzigartig Zukunft (Wunsch), Gegenwart (diese Welt) und Vergangenheit (Vergehen) in denselben Gedanken. Zu beachten ist, dass Zimmermann in diese Szene auch Mariens Schwester Charlotte einbindet, die ohnehin in der ganzen Oper eine sehr eigenwillig an Marie gekoppelte Rolle einnimmt, mit der sie alle ihre Auftritte teilt (I, 1; III, 3 und 5). Charlotte wird dabei entweder als Gegenbild oder als Mariens Alter ego entwickelt.¹⁷

Allein der Textvergleich des Szenenschlusses von Lenz' Vorlage mit dem Libretto verdeutlicht, wie Zimmermann nicht bloss durch Kürzung, sondern durch Änderung der szenischen Konstellation (Einbezug von Charlotte), Interpolation des Gedichts, Wiederholungen und Umstellungen von Textpartikeln den Dialog, d. h. die Zielgerichtetheit und Logik der Handlung zum Stillstand bringt (*siehe Kasten*).

Charlottes Wiederholung der Phrase «*Ach, gnädige Frau, sie liebt ihn aber*» eine paraphrasierende Umdeutung von Mariens Ausruf («*Er liebt mich aber*»), die musikalisch bereits ins Terzettgedicht integriert ist und durch die Vokabel «ach» auch im Lautsprachlichen an dieses angeglichen wird, die Interpolation des Gedichts, die die Dialoglogik unterbricht, und die Reduktion des Sze-

Lenz III, 10:

(Marie fällt vor ihr auf die Knie, verbirgt ihr Gesicht in ihrem Schoss und schluchzt)

GRÄFIN

Entschliess dich, bestes Kind! unglückliches Mädchen, noch ist es Zeit, noch ist der Abgrund zu vermeiden, ich will sterben, wenn ich dich nicht herausziehe.

Lassen Sie sich alle Anschläge auf meinen Sohn vergehen, er ist versprochen,

die Fräulein Anklam hat seine Hand und sein Herz.

Aber kommen Sie mit in mein Haus, Ihre Ehre hat einen grossen Stoss gelitten, das ist der einzige Weg, sie wiederherzustellen.

Werden Sie meine Gesellschafterin, und machen Sie sich gefasst, in einem Jahr keine Mannsperson zu sehen. Sie sollen meine Tochter erziehen helfen – kommen Sie, wir wollen gleich zu Ihrer Mutter gehen, und sie um Erlaubnis bitten, dass Sie mit mir fahren dürfen.

MARIE

(hebt den Kopf rührend aus ihrem Schoss auf)

Gnädige Frau – es ist zu spät.

GRÄFIN (hastig)

Es ist nie zu spät, vernünftig zu werden. Ich setze Ihnen tausend Taler zur Aussteuer aus, ich weiss, dass Ihre Eltern Schulden haben.

Zimmermann III, 5:

MARIE

Er liebt mich aber.

GRÄFIN

Entschliess dich, bestes Kind! unglückliches Mädchen,

lassen Sie sich alle Anschläge auf meinen Sohn vergehen. Er ist versprochen.

Aber kommen Sie mit in mein Haus, Ihre Ehre hat einen grossen Stoss bekommen, das ist der einzige Weg, sie wiederherzustellen.

MARIE

Gnädige Frau.

CHARLOTTE

(Charlotte, welche bisher ehrerbietig beiseite stand, eilt zu Marie und umfasst sie schwesterlich.)

[TERZETT]

Ach, gnädige Frau. Sie liebt ihn aber, sie liebt ihn.

GRÄFIN/MARIE/CHARLOTTE
Ach, ihr Wünsche junger Jahre
seid zu gut für diese Welt!
Unsre schönste Blüte fällt,
unser bester Teil gesellt
lange vor uns sich zur Bahre.

GRÄFIN
Werden Sie meine Gesellschafterin!

MARIE

(noch immer auf den Knien – halb rückwärts fallend)
Ach, gnädige Frau, erlauben Sie mir, dass ich mich darüber bedenke – dass ich alles das meiner Mutter vorstelle.

MARIE

– mit gefalteten Händen
Ach, gnädige Frau, erlauben Sie mir, dass ich mich darüber bedenke.

CHARLOTTE

Ach, gnädige Frau!

GRÄFIN

Gut, liebes Kind, tun Sie Ihr Bestes – Sie sollen Zeitvertreib genug bei mir haben, ich will Sie im Zeichnen, Tanzen und Singen unterrichten lassen.

GRÄFIN

Gut, liebes Kind, tun Sie Ihr Bestes,

Marie *(fällt auf ihr Gesicht)*

O gar zu, gar zu gnädige Frau!

GRÄFIN

Ich muss fort –

Ihre Mutter würde mich in einem wunderlichen Zustand antreffen.

(Geht schnell ab, sieht noch durch die Tür hinein nach Marien, die noch immer wie im Gebete liegt, winkt noch Charlotten zu und geht ab.)

Adieu, Kind! *(Ab)*

ich muss fort.

Adieu, liebes Kind.

nenschlusses auf einige Höflichkeitsfloskeln, in der Komposition übereinandergeschichtet, tragen gemeinsam zum Eindruck einer zeitfreien Gegenwart bei, die zugleich auch die Unumkehrbarkeit, das Zwanghafte und Ausweglose der dramatischen Situation kennzeichnet.¹⁸ Das Zwanghafte und Zerstörerische des Unabänderlichen, das Zimmermann in jedem Augenblick der Oper durch stellenweise kleinste Eingriffe in die Textgestalt, vor allem aber mit kompositorischen Mitteln anpeilt, ist im zweiten Akt noch als Collage (Kaffeehausszene II, 1) oder Simultanszene (II, 2) umgesetzt, am Ende des dritten Aktes ist die Resignation angesichts der Ausweglosigkeit total. Somit erhält in der Oper das Moment der Peripetie, die im Schauspiel ein Fenster zur Lösung des Konfliktes zumindest zu öffnen scheint (der von der Gräfin angebotene Weg wird bei Lenz im vierten Akt immerhin versucht), eine doppelte Funktion: Das Terzett, das die Handlung anhält, ist zugleich auch Eingeständnis des Scheiterns. Das Unabdingbare des Geschehens, dessen zerstörerische Macht ins Bild einer marschierenden Soldateska gefasst ist¹⁹, tritt hier als Agonie auf.

Die Stellung des Terzetts

Das Terzett am Ende des dritten Aktes ist der lyrischste Teil der ganzen Oper und als solcher die Quintessenz einer den gesamten Akt durchziehenden Entwicklung, die als schrittweiser Abbau des Mechanischen zugunsten des Lyrischen in Form von Ensemblebildung umschrieben werden kann. Während das Mechanische seinen Ausdruck im Soldatendasein, im Exerzieren, im sinnent-

leerten Marschieren und Salutieren, im eindimensionalen Befehle Erteilen und Befehle Empfangen findet, steht das Lyrische für die Idee des Menschseins, die im gegenseitigen Austausch von Gedanken und Gefühlen zur Darstellung gelangt.

Im «Rondino» der ersten Szene findet zwar zwischen dem Feldprediger Eisenhardt und dem Hauptmann Pirzel ein Dialog statt; ein Gespräch im Sinne von Rede und Gegenrede oder gar ein wirklicher Gedankenaustausch kommt nicht zustande. Das «Denken» wird hier buchstäblich auf einen mechanischen Verlauf reduziert und die Szene gipfelt in Pirzels Wiederholungen «Das geht alles mechanisch, mechanisch, alles, alles mechanisch, alles mechanisch», die von der kleinen Trommel rhythmisch kontrapunktiert werden.²⁰

In der zweiten Szene (Rappresentazione) – Stolzius tritt als Diener in die Dienste von Mary – äussert sich das Mechanische in der Unterwürfigkeit des Befehlsempfängers. Die wenig kommunikative Einseitigkeit des Dialogs erstartet im Muster einer militärischen Verhaltensform. Im Gegensatz zur ersten Szene findet immerhin eine, wenn auch, sozial gesprochen, arg korrumpierte, Verständigung statt. Musikalische Kennzeichen dieses «Gesprächs» sind die starre «Tonus rectus»-Diktion des Stolzius (dessen hölzernes Gebaren sich vor dem akustischen Hintergrund weniger Holzschlagwerke abspielt, eingebunden in eine spiegelsymmetrische rhythmische Ordnung) auf der einen und das «dröhnend» gönnerhafte Gebüll (grosse Intervalle in schneller Folge) des Hauptmanns Mary auf der anderen Seite; letzteres entwickelt sich

vor der Kulisse einer sich zur lärmigen «Marcia volgare» steigernden Orchesterbegleitung.

In der dritten Szene (Ricercari) kommt ein Gespräch zustande, wobei auch hier vorerst unvereinbare Ebenen der Gesprächspartner bestehen: Charlottes Vorhaltungen am Verhalten ihrer Schwester Marie gipfelt im (gemäss Anmerkung in der Partitur mehrmals wiederholten) Ausruf «Soldatenmensch», der erstmals in diesem Akt eine emotionale Reaktion auslöst. Marie dagegen reagiert durch Ausflüchte und konventionelle Floskeln. Auch hier dominieren Dialogunfähigkeit und gesellschaftliche Konvention.

Die «Romanza», das Orchesterzweischenspiel vor der vierten Szene, muss gleichermaßen als Kommentar zur vorangegangenen Szene (Marie, Charlotte und Mary begeben sich, in Anwesenheit des «Burschen» Stolzius, auf eine Spazierfahrt) und als Vorbereitung des «Nocturno II», d. h. der Szene zwischen der Gräfin de la Roche und dem jungen Grafen, verstanden werden. Die Stimmung verändert sich grundlegend: sie gebärdet sich nicht mehr nach aussen gerichtet, sie mutiert ins Intime. Stabspiele und Zupfinstrumente (Crotales, Glocken, Triangel, Vibraphon; Gitarre, Cembalo, Harfe, Celesta) treten in den Vordergrund und bilden ein Klangganzes gleich einer überdimensionierten Gitarre mit verschiedenen Registern (die Gitarre als Inbegriff des musikalischen Requisites von Romanze, Notturno und Ständchen). Die Klangtotale weicht durch Differenzierung dem musikalischen Einzelereignis. Die dadurch gewonnene Lyrik weist aber auch einen gewissen Zug ins Triviale auf.

Die vierte Szene, im wesentlichen aus Dialog («Szene»), ariosem Monolog der Gräfin und einem Duett gebildet, erinnert sich der formalen Anlage und des stehenden Affekts der Opera seria.

Die Zunahme des Lyrischen im Verlaufe des dritten Akts, die im schliessenden Terzett ihren Höhepunkt findet, bedeutet aber auch einen Verlust an Kommunikationsmöglichkeit. Zimmermann greift eine alte aufklärerische Kritik an der Oper (mangelnde Textverständlichkeit und Unnatürlichkeit der Ensemblebildung) auf und macht sie als musikdramaturgisches Prinzip produktiv. Ein erster Ansatz zur Ensemblebildung zeigt sich bereits am Ende der dritten Szene, allerdings «bloss» in Form eines Zusammenzugs der Dialogstruktur bis zur vorübergehenden Schichtung der Stimmen. In den letzten beiden Szenen (III, 4 u. 5) treten die «lyrischen Formen» Arioso, Duett und Terzett in den Vordergrund. Endet der Dialogversuch zwischen Gräfin und jungem Graf (III, 4) im affektierten Liebesgeständnis des Duetts²¹, wird die bei Zimmermann ohnehin kaum sprachgebundene Diktion in der fünften Szene durch melismatische Auszierung der Singstimmen, resp. Ausfigurierung der Streicher in kleinste rhythmische Werte zerstäubt, um schliesslich im Terzett («Ach ihr Wünsche junger Jahre») auf Gesprächslogik und lineares Fortschreiten vollends zu verzichten. Das einzige Mal in der ganzen Oper tritt in dieser Szene ein nicht aus der Reihenorganisation abgeleitetes musikalisches Motiv auf, das mit dem gesamten emotionalen Gehalt der existentiellen Klage, die das Terzett zum Ausdruck bringt, angefüllt erscheint. Es tritt vor dem Terzett nach dem Auftritt der Gräfin (Partitur, S. 404) als Halbtonseufzer es^b-d^b auf, den mehr oder weniger durchgehend präsenten Zwölftoncluster kontrastierend, sowie nach dem Terzett im Solocello, greift dort aber den Höhepunkt und Abschluss der Klage mit den Wechseltönen a^b-h^b auf.

«Kontemplatives Ensemble»

Bevor die sehr spezifischen musikalischen Gegebenheiten des Terzetts näher betrachtet werden, soll nach der Tradition der szenisch-musikalischen Form gefragt werden; denn das Moment der aufgehobenen Zeit²², oder, richtiger, des Stillstands im linearen Handlungsengang, der sich allein schon im sentenzenhaften Text der Gedichtinterpolation als zeitlose Gegenwart formuliert, hat in der Oper eine eigene Tradition, mehr noch, Zimmermann nutzt eine der musikalischen Zeit immanente Charakteristik, die «Möglichkeit» nämlich, «die Zeit stillstehen zu lassen, so dass es scheint, als werde der dramatische Augenblick aus ihr herausgehoben.»²³

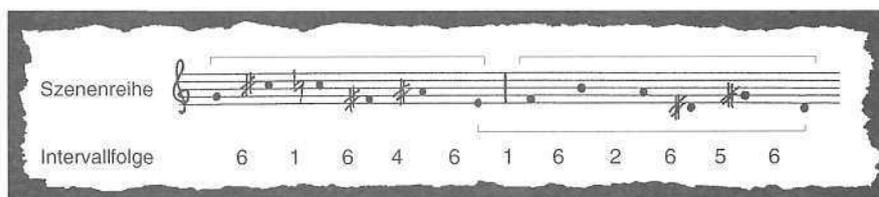
Vergleichbar den bekannten Vorgängern im 19. Jahrhundert, kann das Terzett als «kontemplatives Ensemble» bezeichnet werden. Die von Dahlhaus an Beispielen von Beethoven (*Fidelio*), Wagner (*Lohengrin*, *Meistersinger*) und Strauss (*Rosenkavalier*) exemplifizierten und

interpretierten Kriterien lassen sich (bis auf die kompositorischen Methoden, versteht sich!) ohne Abstriche auch auf das Frauenterzett der *Soldaten* übertragen:²⁴ Auch hier wird der Augenblick festgehalten, gebannt und zugleich gedehnt; das Ensemble kennzeichnet, wie oben angedeutet, den Moment, der eine «Lösung» des Konflikts zumindest noch denkbar macht. Der Umbruch zur Katastrophe wird hinausgezögert, ein Umbruch, ja Absturz nach Überschreitung des Scheitels der Peripetie, der nicht drastischer sinnfällig gemacht werden könnte, als dies der nachfolgende Aktbeginn vollzieht: einerseits im Schrei «Marie fortgelaufen» (Signal für das nun endgültig gescheiterte *dénouement*²⁵), andererseits in der Vergewaltigung Mariés durch den Jäger von Desportes (nach Zimmermann ein «Gleichnis der Vergewaltigung aller in die Handlung verflochtenen»²⁶). Der gebannte Augenblick des Terzetts ist Erwartung (einer Antwort Mariés auf das Angebot der Gräfin) in Gestalt des bedrten Verstummens. Er wird (auch mittels Dehnung) mit Bedeutung angefüllt, die Handlung sammelt sich, der status quo wird reflektiert. Kann der Handlungsengang oder das Fortschreiten in Zimmermanns *Soldaten* vereinfacht als auseinandergezogene Simultaneität

analog zur Grundidee des Werkes als Gleichnis, die Sentenz. Der Umstand, dass die Peripetie des Dramas als Sentenz daherkommt, die allerdings einen tragischen Topos formuliert, ist aus der Überlagerung des dramatischen Modells mit epischen Ansätzen zu erklären: jede «Handlung» innerhalb der Oper, jede Szene und (beinahe auch) jeder Dialog hat Gleichnischarakter und ist im Prinzip auswechsel- oder wiederholbar (was Zimmermann in IV, 1 denn auch in Form des Zeiträfers bildhaft und hörbar zu realisieren versucht²⁹).

«Intervall und Zeit» – Reihe und metrische Struktur

Die Materialorganisation der *Soldaten* beruht auf zwölf durch Permutation der vier Dreitongruppen aus der Grundreihe (eine durch Kontraktion einer Allintervallreihe symmetrische Intervallfolge) abgeleiteten «Szenenreihen», die den zwölf Szenen der Akte I bis III zugeordnet sind.³⁰ Sämtliche «Szenenreihen» der Szenen 1 bis 5 und 7 bis 11 weisen eine symmetrische oder teilsymmetrische Intervallstruktur auf. Zusammen mit der sechsten Szene (erste Kaffeehausszene: II, 1), die gewisse tonale Kennzeichen trägt,³¹ zeigt die Szenenreihe der zwölften Szene (III, 5) keine symmetrische Intervallfolge (*Beispiel 1*).



Beispiel 1

begriffen werden²⁷, wobei namentlich in den Simultanszenen – eine Art Ensembletechnik im weitesten Sinne – die Gleichzeitigkeit der Zeitschichten sicht- und hörbar gemacht wird (besonders II, 2 und IV, 1), ist das Terzett gleichsam Simultaneität pur. Wie in einem Zeiträfer fasst der Text die Zeitschichten von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zusammen, wobei jede der drei Frauen ausserdem eine eigene Zeitebene repräsentiert: Marie steht für die Vergangenheit, in ihr bündeln sich die Liebesgeschichten; in ihrer Person «stauen» sich die Geschichten der Vergangenheit. Charlotte steht mit ihrem «sie liebt ihn» für die Gegenwart, während die Gräfin eine auf die Zukunft gerichtete Lösung anbietet. Geht die Suspension von Handlung im «kontemplativen Ensemble» der älteren Oper einher mit einer Verinnerlichung des Affekts und einer emotionalen Sammlung²⁸, steht im *Soldaten*-Terzett,

Die Szenenreihe der Schluss-Szene des dritten Aktes, die auch die musikalische Disposition des Terzetts bestimmt, ist also gekennzeichnet durch die Folge von sechs Tritonusschritten, die jeweils durch eines der anderen möglichen nicht komplementären, i. e. kleineren Intervalle getrennt ist. Es fehlt natürlich die binäre Teilung des Tritonus (drei Halbtonschritte), die notwendig zu diastematischen Analogien in der Reihe führen müsste.

Aus dieser *additiven* anstelle einer symmetrischen Intervallstruktur der Szenenreihe leitet Zimmermann eine analoge Längenorganisation (Taktart, Taktfolge, Taktzahl und Taktgruppenzahl) ab, wobei im Terzett, auf dessen 61 Takte sowie den 12taktigen Schlussdialog wir uns in der musikalischen Analyse beschränken werden, sechsmal eine 4/8-Taktgruppe durch einen Einzeltakt von unterschiedlicher Länge unterbrochen wird:

Taktart:	4/8	9/16	4/8	7/16	4/8	5/16	4/8	5/16	4/8	7/16	4/8	9/16	4/8
Taktzahl:	3	1	10	1	11	1	10	1	10	1	11	1	12
	1. Gruppe		2. Gruppe		3. Gruppe		4. Gruppe		5. Gruppe		6. Gruppe		Schlussdialog

Die zwölf Einheiten von 4/8-Taktgruppen und einzelnen Sechzehnteltakten unterschiedlicher Länge bilden wiederum sechs Gruppen, wobei die zweite (10 Takte 4/8 und 1 Takt 7/16) und dritte Gruppe (11 Takte 4/8 und 1 Takt 9/16) als fünfte und sechste Gruppe wiederholt werden. Der ersten und der vierten Gruppe sind spezifische formale Funktionen im Terzett zugewiesen: Während die erste Gruppe von nur 3 (4/8) + 1 (9/16) Takten eine Orchestereinleitung darstellt, in der das Material – vier Klangschichten mit differierenden strukturellen Aufgaben – exponiert wird, stellt die vierte Gruppe die Mitte dar (Partitur, S. 416). Diese Mitte gewinnt dadurch über ihren formalen Ort hinaus insofern an Bedeutung, als sich Charlotte bis hierher ambivalent verhalten hat. Während sie musikalisch vollständig in den Vokalsatz eingebunden ist, steht sie textlich noch ausserhalb und versucht eine Illusion festzuhalten («Sie liebt ihn aber»). Erst in der vierten 4/8-Taktgruppe schwenkt auch sie in den Gedichttext («Ach, ihr Wünsche») ein, d.h. sie wird jetzt ebenfalls im «Zeitstillstand» der formalen Wiederkehr gebannt. Zudem wird im Verlaufe dieser Gruppe der Orchesterklang komplettiert, d.h. die seit Szenenbeginn nur punktuell oder clusterartig eingesetzten Bläser und Streicherstimmen emanzipieren sich als eigenwertige Klangteile. Mit dem 5/16-Takt dieser Gruppe gesellen sich die hohen Streicher (Violinen, Bratschen und ein Solocello in hoher Lage) kontrapunktisch zu den Gesangsstimmen, resp. figurieren diese gleichsam aus (Violinen). Dem instrumentalen Vorspiel (1. Gruppe; Partitur, S. 412: *lo stesso tempo*) kommt aufgrund der bereits erwähnten Materialexposition trotz seiner Kürze ein eigenes Gewicht zu. Nach dem Dialog der Szene, der eine Fülle wechselnder, meist in sich geschlossener Komplexe aufweist, von denen jeder wiederum durch ein eigenes Verhältnis von Textbehandlung, Orchestersatz, Klangverteilung usw. gekennzeichnet ist, signalisiert die Orchestereinleitung eine Neudisposition des Materials auf vier klanglichen Ebenen, von denen drei

Beispiel 2 – Komplex I: Transponierte Reihe in Umkehrung

ständig präsente Basiselemente dieser Szene bilden. Da ist zunächst die von den Violinen in höchster Lage und mit schwirrendem Flageolet sehr schnell und «flüchtig» vorgetragen, transponierte Szenenreihe in Umkehrung (Beispiel 2). Die kaum wahrnehmbare Figur lässt nach dem expressiven Orchesterzwischenstück, das den Dialog vom Terzett trennt³², das Nachfolgende wie irreal erscheinen.

Beispiel 3 – Klangkomplex II: Zwölftoncluster

Der wie ausserhalb jeglichen Zeitkontinuums stehende Klangkomplex wird verstärkt durch den die Violinen ablösenden Zwölftoncluster der je sechs am Steg spielenden (tremolo) Solobratschen und -celli. Der Cluster hat insofern die Eigenschaften eines Akkords, als das höchste Intervall, der für das Terzett konstitutive Tritonus, von der Clusterschichtung abgesetzt ist und einen Eigenwert erhält (Beispiel 3). Das Moment des Unwirklichen, ausserhalb des Zeitkontinuums Stehenden wird zudem durch die rhythmisch und klanglich weit aufgefächerte «Bühnenmusik» erzielt, die aus drei Schlagzeuggruppen (Crotales, Becken, Gong, Tamtam) besteht und sich dynamisch zwischen *pp* und *mp* bewegt (Beispiel 4). Die idiophone Rhythmusgruppe der Bühnenmusik wird im Verlauf des Terzets durch Gitarre, Harfe, Celesta und Cembalo zu jener «Metagitarre» ergänzt, von der bereits im Zusammenhang mit der vierten Szene die Rede war. Der vierte, neu hinzutretende Klangteil besteht aus einem Pizzicato-Puls der Bässe, der allerdings metrisch unregelmässig angelegt ist, dabei aber

doch den Eindruck einer zusätzlichen, ebenfalls additiv angelegten Ordnung vermittelt.

Der Gang der drei Singstimmen, die sukzessive eintreten, ist einerseits geprägt durch die reihenbedingte Tritonusfolge sowie eine äusserst differenzierte rhythmische Bewegung. Durch die Überlagerung der drei in bezug auf das Text-Musik-Verhältnis vollständig analog behandelten Stimmen, entsteht ein in sich belebtes Klangkontinuum, bei dem wechselweise, erzeugt durch Lagenwechsel und eine äusserst differenzierte, ebenfalls aus der Reihe entwickelte Dynamik, die eine oder andere Stimme hervortritt, sich mit einer anderen reibt, resp. paart, um dann wieder «unterzutauchen». Am Ende (6. Gruppe) schliessen sich die Singstimmen für die Wiederholung des letzten Verses zu einem dreistimmigen «homophonen» Satz zusammen (Beispiel 5), der, gekoppelt mit einem Zwölftoncluster der Violinen sowie einem in sich bewegten, aber wie an Ort tretenden Klangband der Bläser, den musikalischen Stillstand anzeigt.

Beispiel 4 – Klangkomplex III: «Bühnenmusik»

Die Simultaneität der klanglichen Konstellation wird hier erneut gerafft (vor allem im Zusammenklang von Tritonus und Halbton, resp. Tritonus und Quarte). In den letzten Zusammenklängen setzt sich aber Marie als höchste Stimme mit der expressiven Figur a"-h" («zur Bahre») von den anderen Stimmen ab. Nicht nur hat der Klang seine höchste Intensität erreicht, der Text signalisiert zudem den existentiellen Schlusspunkt: der Scheitel der Peripetie ist überschritten. Dieselbe Figur (sie besteht aus den Schlussnoten der beiden Reihenhälften, die aus der transponierten Umkehrung der Szenenreihe resultieren, siehe *Beispiel 1*)³³ greift Zimmermann im instrumentalen «Nachspiel» als affektive Klagegeste im Solocello (in derselben Lage) auf, nun umgedeutet als sprechendes Motiv (*Beispiel 6*).

Die Klagegeste dominiert, bei schrittweiser Dehnung der Tonlängen, auch den Schlussdialog der Szene. Der «Celloseufzer» bekundet seine prädominante Rolle bereits durch die klangliche Organisation der Partitur (Zimmermanns Hinweis lautet: «Vcl-Solo immer gut hervortreten bis zum Schluss der Szene»), wird jedoch, bei allmählicher Ausdünnung der Klangelemente (schrittweises Ausblenden der Sechstonklänge der Bläser) durch den Hochton a" des Streicherclusters zusammen mit demselben a" von Harfe und Gitarre gleichsam «tonal» gestützt. An dieser Stelle muss daran erinnert werden, dass nicht allein die erste Szene des dritten Aktes in einem vor der Oper

vollendeten Instrumentalstück eine Art technische Vorstudie besitzt (*Perspektiven*, vgl. Anm. 20), sondern auch das Terzett. Im 1952/53 in einer Erstfassung entstandenen, 1957 überarbeiteten *Canto di speranza* hat Zimmermann Symmetrien sowie andere durch das Prinzip der Wiederkehr gekennzeichnete formale Strukturen geschaffen, die ansatzweise auch in der Intervalldisposition der Reihe angelegt sind (kleine und grosse Terzen wechseln mit den anderen Intervallen einer auf die Maximaldistanz des Tritonus komprimierten Allintervallreihe).³⁴ Von Bedeutung ist jedoch weniger die Feststellung solcher Parallelen, zumal in jenen Werken etwa der Jahre 1953 bis 1958 (die kurz vor, resp. noch während der ersten Entwürfe zur Oper entstanden wie *Perspektiven*, *Konfigurationen*, *Canto*, und die der Komponist später als «Frühstadium des seriellen Komponierens»³⁵ bezeichnete) eine lange Reihe von prädispositionalen oder formalen Analogien und Beziehungen bestehen, als vielmehr die Tatsache, dass Zimmermann im *Canto* «die formale Idee des Werkes» mit «der isorhythmischen Kompositionsmethode des 14. und 15. Jahrhunderts» in Verbindung bringt.³⁶ Sowohl durch die Beschäftigung mit Weberns letzten Werken als auch durch die eigene Auseinandersetzung mit der Frage der integrierten («pluralistischen») Kompositionstechnik angeregt, in der die Zeitorganisation (Tonlänge, Akzentverteilung, Takt, metrische Organisation bis hin zur grossformalen Gestaltung) aus der Tonhöhenstruktur (sc. einer Reihe

und ihren Umformungen) abgeleitet ist, fasziniert Zimmermann die isorhythmische Motette.³⁷

In ihr sah er gleichsam eine Frühphase eines Kompositionsprinzips, das durch die Wiederholung rhythmischer Muster (*taleae*) und davon unabhängiger melodischer Verläufe (*colores*) mehrere Zeitschichten integral zu koordinieren vermag. Neu an Zimmermanns Prinzip und zugleich eine Potenzierung im Sinne der beabsichtigten Simultaneität der Ereignisse ist die Ableitung der *talea* von dem *color* durch Projektion der Intervallfolge der Reihen auf die Längenorganisation. Im Terzett werden zusätzliche Zeitschichten dadurch überlagert, dass auch im Text die Simultaneität von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft formuliert ist. Schliesslich fand Zimmermann auch für die partielle Mehrtextigkeit des Terzetts Vorbilder in der mittelalterlichen Motette. In der Tatsache, dass Zimmermann kompositionsgeschichtliche Assoziationen an «alte» Techniken in reflektierenden Texten wach ruft (was um 1955 weder neu war, noch im Erklängen offenkundig wurde), steckt allerdings eine Sinnschicht, die im zeitphilosophischen Denken des Komponisten begründet ist. Der Konnex zwischen der Längenorganisation im Rahmen eines seriellen Kompositionsprinzips und der Isorhythmie, verstanden als rhythmisch-melodisches Verlaufsmodell, steht bei Zimmermann weder für eine Legitimierung in der Vergangenheit (etwa als historisches Modell innerhalb einer «Entwicklungs-idee» des Komponierens) noch für eine

Beispiel 5

Musical score for Example 5. The top staff is labeled 'Singst.' and contains a vocal line with lyrics: 'lang - ge vor uns, lan-ge vor uns sich zur Bah-re.' The bottom staff is labeled 'Bläser' and contains an instrumental line. The score is written in a complex, atonal style with various accidentals and dynamic markings.

Beispiel 6

Musical score for Example 6. The top staff is labeled 'Vc solo' and contains a solo violin line with dynamic markings 'p', 'pp', and 'pp non cresc.'. The bottom staff is labeled 'Va 6 soli' and contains six solo viola lines. The score is written in a complex, atonal style with various accidentals and dynamic markings.

Erklärung seines Tuns (im Sinne des «bereits damals»). Der Hinweis ist – wie die Zitattechnik, die Textorganisation oder die an die Reihenstruktur gebundene metrische Organisation – eines mehrerer Mittel (nicht nur der *Soldaten*), um auf assoziative Art eine «objektive Dimension der Zeit»³⁸ darzustellen. Mit anderen Worten: So wie es für das Verständnis von Zimmermanns seriellem Denken von grundlegender Bedeutung ist, dass «das Intervall [...] sowohl vertikal wie horizontal erlebbar» ist, woraus die «Möglichkeit der Projizierung des Intervalls, sowohl ins Vertikale als auch ins Horizontale» resultiert³⁹, fasziniert den Komponisten

sikalischen Formen oder Techniken bezeichnet. Im Gegensatz zu Berg haben diese jedoch nicht selten mit mehr äusserlichen szenischen Gegebenheiten (die *Nocturni I* und *II* spielen in der Nacht oder bei Einbruch der Nacht) oder aber einer eigenen Neuinterpretation des genannten Typus zu tun (z. B. *strofe, rondino*). Die Szene III, 5, mit der das Terzett schliesst, heisst *tropi*, womit erneut mittelalterliche Verfahrensweisen angesprochen sind. Der Begriff meint, bezogen auf die erste Dialogphase der Szene, die musikalische Erweiterung melodischer Modelle durch Melismen, die bald auf die Singstimmen, bald auf den Streichersatz

Das bisher in sämtlichen analytisch-interpretatorischen Forschungsarbeiten zur Oper *Die Soldaten* behauptete hervortretende Charakteristikum, der musikalische und szenische «Pluralismus», verstanden als eher veräusserlichte Zitatcollage, Schichtung von heterogenen klanglichen Ereignissen und szenische Simultaneität, der jedoch «integral»⁴² von kompositionstechnischen Methoden bis hin zu zeitphilosophischen Überlegungen alle denkbaren Parameter umfasst, erhält im Terzett des dritten Aktschlusses eine einzigartige Verdichtung. Die zwar wenig spektakuläre, jedoch einzigartige Konstellation des Verhältnisses von (neuem, «tropier-



«Die Soldaten» in der Deutschen Oper Berlin (Produktion: Hans Neuenfels/Mark Gläser) mit Barbara Scherler, William Pell und Catherine Gayer.
© I. Buhs/J. Remmler

die Beobachtung, dass in der Isorhythmie dasselbe vorgegebene Material (Tenor) rhythmische und melodische Verläufe bestimmen kann.⁴⁰

Schliesslich sei, um erneut den Gedanken der Tradition eines Ensembledyps aufzunehmen, daran erinnert, dass die formale Wiederkehr als musikalische Allegorie des ständig Präsenten, i. e. der Zeitlosigkeit, oder, um es mit Zimmermann zu formulieren, die Vorstellung der kreisenden symmetrischen Form (mit der sich ihm die isorhythmische Methode verbindet) auch ein Kriterium des «kontemplativen Ensembles» ist. So stehen im *Fidelio*-Quartett der Kanon und die ihm überlagerte Variationenfolge oder im *Meistersinger*-Quintett das Da Capo für Wiederkehr und zeitenthobenes In-sich-Kreisen.

Zimmermann hat die einzelnen Szenen der Oper (in offensichtlicher Analogie zu Alban Berg) mit traditionellen mu-

übergreift. Im Blick auf das Terzett ist zunächst die Interpolation des Textes gemeint, d. h. die nachträgliche Textierung eines szenischen Augenblicks, sodann die musikalische Erweiterung und Neukomposition des «tropierten» Textes, in diesem Falle des Gedichts. Schliesslich kann auch die Behandlung der Reihe, die durch Transposition und Umkehrung zu einer neuen Grundgestalt mutiert, als Tropus-Verfahren verstanden werden.⁴¹

Das Terzett als Ausweglosigkeit

Zusammenfassend ist die besondere Konstellation des Terzetts aus der Tatsache zu erklären, dass Zimmermann auf gattungsspezifische und kompositionstechnische Konventionen aus der Geschichte rekuriert, um den dramaturgisch spezifischen Augenblick der Peripetie sinnfällig zu machen.

ten», d. h. in den Dialog interpolierten) Text (der die Logik des Dialogs gleichermassen unterbricht wie erweitert) und einer aus der Reihe abgeleiteten musikalischen Metrik hat wohl gerade wegen der simplifizierenden Darstellung des «Pluralismus»-Gedankens⁴³ kaum Beachtung gefunden – im Gegensatz zu den Kaffeehauszenen und dem Finale, die den Interpreten, namentlich auch der Regie, schon beinahe Menschenunmögliches abfordern.

Dass Zimmermann in diesem «Ensemble» – spätestens seit der ersten Blüte der Opera buffa Mittel zur Darstellung des zeitlich Aufeinanderfolgenden und Heterogenen als Gleichzeitiges – auf einen traditionellen szenisch-musikalischen Typus der Oper zurückgreift («kontemplatives Ensemble»⁴⁴), ist ein Kennzeichen für die Wechselwirkung von historischem Bewusstsein und zeitgemässer Faktur, eine Wechselwirkung,

die Zimmermann von Beginn der Entwicklung seiner eigenwilligen seriellen Techniken an reflektiert.⁴⁵

Im Terzett verzichtet Zimmermann auf szenisch, räumlich oder akustisch getrennte Ebenen. Die Integration mehrerer Zeitschichten wird allein in der Konstruktion des musikalischen Satzes verwirklicht.

Die Terzett-Szene wurde bisher als Peripetie des Dramas bezeichnet. Die Frage stellt sich, welchen Sinn ein der Konvention des klassischen Dramas entlehnter dramaturgischer Begriff macht, nachdem das lineare Fortschreiten der Handlung durch einen Situationsbericht ersetzt wurde. Trotzdem aber kulminiert hier eine Entwicklung, d.h. der Reigen der Situationsbilder wird hier angehalten, während der letzte Akt ein mögliches Katastrophenszenarium eröffnet – andere wären denkbar. Noch einmal: Im Terzett findet die Ausweglosigkeit des einzelnen innerhalb eines gesellschaftlichen Mechanismus, die am Beispiel der Marie, eine Allegorie, zu der alle anderen ihren deutenden Teil beitragen, vorgeführt wird, ihre letzte und musikalisch dichteste Formulierung. Um eine letzte historische Parallele heranzuziehen: Auch Tropus und isorhythmische Motette stehen in ihrer jeweiligen Zeit für eine künstlerische Verdichtung (Auszierung, Erweiterung) und Klimax eines technischen aber auch hermeneutischen Verständnisses.

Hanspeter Renggli

- 1 Erstausgabe: *Die Soldaten. Eine Komödie*. Leipzig: Weidmanns Erben und Reich 1776
- 2 Bernd Alois Zimmermann, *Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk*, Hrsg. v. Christoph Bitter, Mainz 1974, S. 96. (zit. als Iuz)
- 3 Die Arbeit an der Oper schliesst sich nicht nur zeitlich direkt an die Fertigstellung der Kantate (1958) an. Letztere thematisiert anhand von Bibeltexten aus dem Buch der Prediger eine Zeitproblematik, die sich immer deutlicher, in den *Soldaten* schliesslich integral auf sämtliche dramaturgischen, textlichen, szenischen und musikalischen Parameter bezogen, als Zimmermanns zentrale Kunsttheorie – und eben nicht bloss eine Kompositionstechnik oder gar eine Variante seriellen Komponierens – herauschälen sollte. Vgl.: Wilfried Gruhn, *Integrale Komposition. Zu Bernd Alois Zimmermanns Pluralismus-Begriff*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* XL (1983), S. 287-302.
- 4 Wolfgang Fortner kritisiert in dem 1960 vom Schott-Verlag in Auftrag gegebenen Gutachten zu den vorliegenden Teilen der *Soldaten*-Partitur Zimmermanns «Führung der Gesangsstimmen» als «problematisch» («modernistische Sprunghaftigkeit der musikalischen Deklamation») und zweifelt – «abgesehen von der enormen technischen Schwierigkeit» – an einer «Wirkung vom Gesanglichen her». Er empfiehlt daher, man möge beim Komponisten «an seine künstlerische Vernunft appellieren». Wie sehr Fortner sich an einer konventionellen Rollendifferenzierung durch die jeweilige Behandlung der Singstimme orientierte, resp. wie wenig er das Prinzip erfasste, wonach nicht

- Charaktere auseinanderzuhalten sind, sondern das jeweilige (u.U. auch austauschbare) Verhalten in der gegebenen Situation für Zimmermann der Massstab der Stimmbehandlung war, kommt in Formulierungen zum Ausdruck wie «Die Art des Singens klingt für alle Personen zu gleichartig, zu ununterschieden.» Zit. nach: Bernd Alois Zimmermanns (1918-1970). *Dokumente zu Leben und Werk*. Zusammengestellt und kommentiert von Klaus Ebbecke, Berlin 1989, S. 73.
- 5 entstanden 1771; Erstausgabe: *Anmerkungen übers Theater nebst angehängten übersetzten Stück Shakespears*, Leipzig: Weygandsche Buchhandlung, 1774 6 Iuz, S. 96.
 - 7 In den Gedichten, die Zimmermann – wohl zu ihrer Verteidigung – denen des jungen Goethe zur Seite stellte (vgl. unten Anm. 9), lässt sich oft nur schwer zwischen sprachlicher Unfähigkeit, die meist als sentimentale Trivialität daherkommt, und parodistischer Absicht unterscheiden. In den Dialogalberheiten der Dramen stellt die Parodie eine gezielt angebrachte stilistische Qualität dar.
 - 8 Zimmermann stand die 1909 von Franz Blei im Rahmen der *Gesammelten Schriften* (München und Leipzig: Georg Müller-Verlag) von Lenz herausgegebene Gedichtsammlung (1. Band) zur Verfügung.
 - 9 «Um einige schöne Arientexte zu haben, suchte ich ein paar Gedichte von Lenz heraus, die denen des jungen Goethe standhalten, wenn nicht gar überlegen sind.» Zimmermann an Werner Pilz, 28.11.1957. Zit. nach Ebbecke, *Dokumente*, S. 77.
 - 10 Was in Anm. 7 angesprochen wurde, gilt hier in besonderem Masse: das desillusionierende Schockwort «Quark» in der letzten Strophe («Lieben, hassen, streben, zittern./hoffen, zagen bis ins Mark./ Ach, das Leben wär' ein Quark./Tätest du es nicht verbittern.») ist in dem zwischen sentimentalem Kontext und parodistischem Unterton angelegten Gedicht gezielt eingesetzt. Erst dieser überraschende Reim der vorletzten Zeile erklärt den emotionalen Sprachschwulst (gepaart mit einer stellenweise schwer auflösbaren, wenig logischen Syntax in der 2. u 3. Strophe), nämlich als Mittel der Parodie.
 - 11 Die formale Szenenbezeichnung «Strofe» bezieht sich auf die durch die Interpolation der Liedstrophen entstandene musikalischdramatische Verlaufsstruktur der Szene.
 - 12 Da die textlichen Eingriffe untrennbar mit Zimmermanns kompositorischen Prinzipien verknüpft, mehr noch, durch diese bedingt sind, liegt nahe, dass die Mitarbeit am Text durch Erich Bormann, den Oberspielleiter der Kölner Oper, wohl auf allgemeine Ratschläge möglicher Striche beschränkt blieb. («Ich habe das Stück zusammen mit Bormann in die erforderliche Dimension gebracht, d.h. es brauchte nur einiges gestrichen zu werden, um die Handlung auf das Wesentliche zu konzentrieren.» Ebbecke, *Dokumente*, S. 77). Bormann hatte den Komponisten anlässlich einer Inszenierung der Komödie von Lenz in der Universitätsaula auf das Stück aufmerksam gemacht. Zur Entstehungsgeschichte des Librettos vgl. Dörte Schmidt, *Lenz im zeitgenössischen Musiktheater*, Stuttgart: Metzler 1992, bes. S. 31-66.

- 13 Stolzius repräsentiert die gesellschaftliche Normalität bei einer möglichen standesgemässen Verbindung, jene Ebene, die die Gräfin de la Roche am Ende des dritten Aktes meint, wenn vom «rechtschaffenen Bürger» die Rede ist. Der Kette von Mariens Liebschaften wohnt zwar auch eine gesellschaftliche Hierarchie inne, ebenso von Bedeutung ist bei Lenz aber die innere Verbindung, die das intrigante Verhalten von Desportes, aber auch die zweideutige Rolle von Mary erst ermöglicht.
- 14 Die leichte Zurücknahme («erlauben Sie mir, dass ich mich darüber bedenke») der eben noch entschiedenen Feststellung des Zu-spät ist bei Lenz als ironisches Element zu verstehen. Marie nämlich reagiert so auf das verlockende Angebot der Gräfin von «tausend Taler Aussteuer.»
- 15 Gestrichen hat Zimmermann in dieser Szene auch die langen Ausführungen der Gräfin über gesellschaftliche Normen («wie kamen Sie dazu, über Ihren Stand heraus sich nach einem Mann umzusehen [...] wie glücklich hätten Sie einen rechtschaffenen Bürger machen können»), die längsten Textpassagen des ganzen Stückes, die für Lenz zentral und darum an dieser dramaturgisch entscheidenden Stelle eingefügt sind. Für die Oper von 1960 machten jedoch diese moralisierenden Belehrungen keinen Sinn mehr.
- 16 *Gesammelte Schriften*, Bd. I, S. 179f. (vgl. Anm. 8)
- 17 Aus der Perspektive des Szenenschlusses (III, 5), wo Charlotte eine Art Seitenwechsel vollzieht und sich mit Marie solidarisiert, ist Schmidts ausschliessliche Charakterisierung von Charlotte als «Negativbild zu Marie» zu relativieren. Schmidt, *Lenz im zeitgenössischen Musiktheater*, S. 56.
- 18 «[...] der Umstand, wie alle Personen [...] unentrinnbar in eine Zwangssituation geraten, unschuldig mehr als schuldig», bildete für Zimmermann «den unmittelbaren Beziehungspunkt», d.h. wie «Menschen, wie wir ihnen zu allen Zeiten begegnen können, durch die Konstellation der Klassen, Verhältnisse und Charaktere einem Geschehen unterworfen [sc. werden], dem sie nicht entfliehen können.» (Iuz, S. 96f.)
- 19 Bereits das Orchestervorspiel zur Oper (Preludio), ein verformeter Marsch, kennzeichnet die Perversität einer marschierenden Gesellschaft und endet in einem jede Artikulation aufgebenden Cluster, musikalische Chiffre für Zeitlosigkeit – aber auch Unmöglichkeit einer «Lösung». In Harry Kupfers Inszenierung am Staatstheater Stuttgart (1987) wurde das Zwanghafte durch Marschier- und Salutierbewegungen der Personen gleich mechanischen Puppen bis zur Absurdität getrieben.
- 20 Zur kompositorischen Umsetzung dieses Aneinandervorbeiredens verwendet Zimmermann eine Reihe von rhythmisch spiegelsymmetrischen Abschnitten. So ist beispielsweise der erste Abschnitt (Partitur [Schott ED 6343], S. 311) aus der Taktfolge 5/8 – 1/4 – 2/4 – 3/4 – 3/8 – 5/8 – 3/8 – 3/4 – 2/4 – 1/4 – 5/8 gebildet, innerhalb derer wiederum rhythmische Symmetrien zu beobachten sind. Die szenische Absicht dieses ziellosen «Dialogs» realisiert der Komponist also in der Gestalt des in sich Kreisens, dem keine Entwicklung, wohl aber eine Steigerung (rhythmischklangliche Verdichtung) innewohnt.

- Zimmermann greift hier die Kompositionsweise der *Perspektiven* aus dem Jahre 1955/56 auf, einem Schlüsselwerk des Komponisten. Vgl. Ebbecke, *Dokumente*, S. 69. Zum Kompositionsprinzip der *Perspektiven*: Reinhold Schubert, *Bericht über die «Perspektiven»*, in: Die Reihe, hrsg. v. H. Eimert und K. Stockhausen, Bd. IV: *Junge Komponisten*, Wien 1958, S. 103–112. – Andreas von Imhoff, *Untersuchungen zum Klavierwerk B.A. Zimmermanns*, Regensburg 1976, S. 101–141. – Klaus Ebbecke, *Studien zum Spätwerk Bernd Alois Zimmermanns*, Berlin 1984, S. 101ff.
- 21 Zu dem beschriebenen «überdimensionierten Gitarrenklang» tritt nun ein komplexer Clusterteppich der Streicher. Einzige eigenständige Klangglieder sind Oboe d'amore und Alt-Flöte (Partitur, S. 384), klangliches Moment des Lyrischen und Assoziation an «alte» musikdramatische Muster (wie sie bereits im Formalen beobachtet wurden). Die Szene erinnert auch inhaltlich an die Opera seria (Konvention des kalkulierten und kontrollierten Affekts).
- 22 *Iuz*, S. 11ff.
- 23 Carl Dahlhaus, *Über das «kontemplative Ensemble»*, in: *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München 1989, S. 43.
- 24 Ebd., S. 41–49
- 25 Der Begriff aus der französischen Theatertheorie vermag den Vorgang der Lösung und Entwirrung des Konflikts (dénouement = Lösung des Knotens, Entwirrung) entschieden anschaulicher wiederzugeben.
- 26 Partitur, S. 427.
- 27 Lenz propagiert in seinem programmatischen Entwurf eines neuen Dramenmodells eine innere Einheit, indem er anstelle der Ausrichtung auf die Fabel (in Umwandlung der aristotelischen Handlungsdefinition) des Geschehnisse auf den Charakter einer Hauptperson (z.B. Marie in den *Soldaten*, Läufer im *Haushofmeister*) fokussiert, um die sich die «Reihe der Handlungen, die wie Donnerschläge aufeinanderfolgen, eine die andere stützen und heben, in ein grosses Ganzes zusammenfließen müssen» (Lenz, *Anmerkungen*, S. 21 f.), gruppiert und sie in immer neuen Situationen neu beleuchtet. In den Handlungen spiegelt sich der Charakter der Hauptperson. In dieser Abkehr einer traditionellen Definition von Handlung erkannte Zimmermann «in geradezu frappierender Weise» die Übereinstimmung mit seinen eigenen «musikdramaturgischen Vorstellungen» (*Iuz*, S. 96). Zimmermanns Intention geht jedoch in Richtung einer Umdeutung von Handlung schlechthin, insofern als die einzelnen Partikel der «Fabel», die bei Lenz immerhin in ihrer Anordnung noch eine lineare Logik (Dramaturgie) aufweisen, von einigen Ausnahmen abgesehen (I, 3–5; III, 4–5), auswechselbar sind.
- 28 Welch seltsam plakativem Begriff des Dramatischen in der Oper beim Urteil über analoge Szenen auch Untersuchungen neuesten Datums noch anhängen, zeigt sich etwa in Julian Buddens Qualifikation des Quartetts «*Come clar le smanie*» in Verdis *Luisa Miller* (II, 6) als «gute handwerkliche Arbeit, aber ganz undramatisch» (*Verdi. Leben und Werk*, Stuttgart: Reclam 1987, S. 218). Im a capella-Satz der vier «für sich» sprechenden Personen äussert sich nicht bloss die Verwirrung der widerstreben-
- den Gefühle, sondern auch die Verirrung jedes einzelnen.
- Eines der ersten «kontemplativen Ensembles», das aufgrund der dramaturgischen Rolle (Festhalten des Augenblicks, sc. der Versöhnung), der musikalisch-szenischen Haltung (Sammlung und Kontemplation) sowie der kompositorischen Faktor (langsame Tempo, schlichte Homophonie, nach innen gekehrter, Zeit aufhebender Puls der Triolenbegleitung) die Kriterien dieses Typus vereint, dürfte das Terzett «*O doux moment*» im III. Akt (3. Szene) von Antonio Sacchinis *Œdipe à Colone* (1786) sein.
- 29 Die zweite Kaffeehausszene (IV, 1) muss trotz oder vielleicht gerade durch die Erfahrung unterschiedlichster Inszenierungskonzepte als Versuch gewertet werden. Zimmermann gerät hier bei allen technischen Fortschritten der Neuzeit sowohl an die Grenzen des Theaters, konkret des szenisch Machbaren, mehr noch aber an jene der Perzeptionsmöglichkeiten.
- 30 Heinz Josef Herbort, *B.A. Zimmermann. «Die Soldaten»*, in: *Musik und Bildung* 3 (1971), S. 539–548.
- Das Prinzip der Reihenbildung mit Dreitongruppen, die unter sich enge Beziehungen aufweisen (Umkehrung, Krebs usw.), ist eine Anleihe beim späten Webern, dessen *Zweite Kantate* op. 31 Zimmermann im Rahmen seines Unterrichts als Professor für Komposition an der Kölner Musikhochschule 1957 sehr eingehend analysierte. Vgl. Ebbecke, *Dokumente*, S. 62f.
- 31 Zu den Gründen für die von einem offensichtlichen Prinzip abweichende unregelmässige diastematische Struktur in der Grundreihe der Kaffeehausszene (II, 1), die ebenfalls (wie in III, 5) eine musikalische «Prädisposition in der Ebene des Materials» darstellt, vgl. Klaus Ebbecke, *Sprachfindungen. Studien zum Spätwerk Bernd Alois Zimmermanns*, Mainz 1986, S. 62–65.
- 32 Das Orchesterzwischenpiel folgt auf die Begründung ihres Angebots («*Kommen Sie in mein Haus*»): «*Ihre Ehre hat einen grossen Stoss bekommen, das ist der einzige Weg, sie wieder herzustellen*». Dieser Text wird von der Gräfin in der Art eines äusserst expressiven «recitar cantando» deklamiert, durchsetzt von sehr grossen, bis zu Duodezimen reichenden Intervallen. Das Orchesterzwischenpiel selber ist zuerst als metrische Symmetrie gestaltet ($4/8 - 3/16 - 2/8 - 4/8 - 2/8 - 3/16 - 4/8$) und weist eine höchst expressive (Streichersatz) und laute (Blech, Pauken) Gestik auf, die dann schrittweise zurückgenommen und metrisch «gestaucht» ($4/8 - 3/16 - 1/8$) wird. Beide Parameter, die symmetrische Taktordnung wie die expressive klangliche Gestik, bilden also einen deutlichen Gegensatz zum anschliessenden Terzett.
- 33 Dass Zimmermann die Schlusstöne der Reihenhälften (in der Krebsgestalt der Reihe natürlich deren Anfangstöne) als dominante Klangelemente des Szenenschlusses verwendet und sie so als Ton-allegorie des angezeigten und angesprochenen existentiellen Endes deutet, ist charakteristisch für Zimmermanns serielles Denken, das immer auch über die reine Materialorganisation hinausweist. Dass aber die letzten Töne der Szene überhaupt (b–e') gleichzeitig die letzten Töne der (wiederum analog transponierten) Grundreihe sind, gibt gleichzeitig
- einen Hinweis auf die Unerbittlichkeit, mit der Zimmermann diese semantische Durchdringung des Materials zu Ende führt.
- 34 Auch im *Canto di speranza* verbindet Zimmermann formale Vorstellungen und serielles Denken mit emotionalen bis hin zu programmatischen Ideen. In diesem Falle sind es die *Pisan-Cantos* von Ezra Pound, von denen er ebenso formale wie ideelle und inhaltliche Anregungen zur Komposition empfing (Brief an Hansjörg Pauli am 13.2.1964, in: Wulf Konold, *Bernd Alois Zimmermann. Der Komponist und sein Werk*, Köln: DuMont 1986, S. 111).
- 35 *Iuz*, S. 88. Bei Zimmermann verbindet sich serielles Denken von allem Anfang an mit der Projektion der Intervall- auf die Zeitstruktur, kurz mit dem Verhältnis von Intervall und Zeit. Nicht zufällig reflektiert Zimmermann diese Problematik 1957, also am Ende dieser «seriellen Frühstadiums» unter eben diesem Titel (*Intervall und Zeit, Iuz*, S. 11–14).
- 36 *Iuz*, S. 89
- 37 *Iuz*, S. 18, 20f., 34
- 38 Gruhn, *Integrale Komposition*, S. 289
- 39 *Iuz*, S. 11
- 40 Dass Zimmermanns Verständnis der Isorhythmie im heutigen Forschungsstand als einseitig erscheint, ist nicht von Belang.
- 41 Die Vorstellung des Tropierens als Mittel der Interpolation und Erweiterung von musikalisch vorgegebenem hatte auch Boulez zeitgleich in der *III. Klavier-sonate* aufgegriffen; dort allerdings beschränkt sich der Terminus auf die Behandlung der «primären» Parameter seriellen Komponierens, die Tonhöhenkonstellation und die Tondauern. Zur Frage, inwiefern die Idee des Tropierens auch auf der Ebene des Subtextes (die inhaltsästhetischen Bezüge zu Mallarmé und Joyce) Eingang gefunden hat, vgl. Manfred Stahnke, *Struktur und Ästhetik bei Boulez, Untersuchungen zum Formanten «Trope» der Dritten Klavier-sonate (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft*, Bd. 21), Hamburg 1979.
- 42 Gruhn hat auf einleuchtende Art vorgeschlagen, Zimmermanns Pluralismus-Begriff durch den der «integralen Komposition» zu ersetzen. Gruhn, *Integrale Komposition*, S. 302.
- 43 Zimmermann hat durch seine Texte nicht wenig zu dieser Vereinfachung beigetragen, wenn er beispielsweise seine Zitatechnik als Teilelement der «pluralistischen Methode» oder die «Konzentration der theatralischen Medien zum Zwecke der Kommunikation» als Prinzip der «pluralistischen Oper» nennt. Vgl. *Iuz*, S. 38ff.
- 44 Konold hat erstmals auf die Parallelen des Terzetts mit «kontemplativen Ensembles» hingewiesen, allerdings ohne die spezifischen Analogien bei Zimmermann herauszuarbeiten. Der Begriff des «Stilzitats» ist jedoch abwegig, zumal hier nicht irgendein «Stil» zitiert wird (es bleibt zudem unklar, ob Konold nun damit den Typus des Ensembles oder «Technisches», z.B. «Tropi» anspricht), sondern bestimmte kompositionstechnische Assoziationen gesucht werden, von denen zumindest Zimmermann annimmt, dass sie auch analoge Verlaufsvorstellungen intendiert hätten. Konold, *Bernd Alois Zimmermann*, S. 196f.
- 45 Vgl. Zimmermanns Aufsätze in *Iuz: Mozart und das Alibi*, Frescobaldi u.a.