

Eine Zusammenfassung der in dem vorliegenden Aufsatz erörterten, von der Oper des 19. Jahrhunderts entwickelten Errungenschaften der „spectacles d’optique“ repräsentiert der Schlußteil der Tetralogie *Der Ring des Nibelungen*. Mit Hilfe ihrer evokativen Fähigkeit unternahm es Wagner, in der *Götterdämmerung* (Bayreuth 1876) das Problem des Doppeldramas der Tetralogie zu lösen. Dieses Problem tauchte auf, als Wagner den ersten Entwurf des Werkes wesentlich erweiterte, um die Vorgeschichte der Siegfried-Tragödie theatralisch zu vergegenwärtigen. Der Göttermythos, ursprünglich der Hintergrund der Geschichte, hat so an Gewichtigkeit gewonnen. Infolgedessen war es nach der Beendigung der Heroentragödie unumgänglich, ihn auf eine Weise abzuschließen, die ihn theatralisch derart betonte, daß er über die Siegfried-Historie hinaus als Ziel und Konsequenz der vorhergehenden Teile des Zyklus wirksam wurde²⁷. Um dies zu erreichen, brachte Wagner alle bereits behandelten Mittel der „spectacles d’optique“ ins Spiel. Der musikalische Orchesterkommentar rekapituliert währenddessen die Leit motive in Verbindung mit den Erscheinungen, die ihrer Bühnenexposition entsprachen. Dabei dominiert, gemäß einer gewissen Offenheit des Schlusses, das in seiner Bedeutung am wenigsten bestimmte „Erlösungsmotiv“.

An den kennzeichnendsten Beispielen, die von der Häufigkeit und Verschiedenheit der Verwendung zeugen, versuchten wir zu skizzieren, auf welche Weise die erwähnten Mittel der „spectacles d’optique“ auf die Oper des 19. Jahrhunderts eingewirkt haben. Es wurde dabei eine ziemlich vernachlässigte Tatsache bestätigt, daß die szenische Vorstellung von dem musikalischen Operndenken nicht wegzudenken ist. Das fällt eben in dem Moment auf, wo die einkomponierten Effekte der „spectacles d’optique“ aus der Inszenierungspraxis allmählich verschwinden und dadurch die komplementäre Beziehung zwischen Musik und Bühne wesentlich gestört wird²⁸.

Zur Entstehungsgeschichte von Bernd Alois Zimmermanns Oper „Die Soldaten“

von Wilfried Gruhn, Freiburg i. Br.

Das zentrale kompositorische Verfahren in der Oper *Die Soldaten* hat Zimmermann selber immer wieder als pluralistische Kompositionsweise¹ beschrieben und damit eine spezifische Form mehrschichtigen musikalischen Denkens² angesprochen. Die Realisierung

²⁷ Zur Interpretation der Ursachen der Veränderungen vgl. C. Dahlhaus, *Über den Schluß der Götterdämmerung*, in: *Richard Wagner – Werk und Wirkung*, Regensburg 1971, S. 97–115.

²⁸ Dazu vgl. auch S. Döhring, *Multimediale Tendenzen in der französischen Oper des 19. Jahrhunderts*, in: *Report of the Twelfth Congress Berkeley 1977* Kassel – Basel – London 1981, S. 497–500.

¹ So in den verschiedenen Aufsätzen und Texten, die Chr. Bitter unter dem Titel *Intervall und Zeit*, Mainz 1974, herausgegeben hat, hier besonders S. 35, 36, 41, 44, 95, 97. Im folgenden beziehen sich die Seitenangaben im Text ohne weitere Quellenangabe immer auf diese Sammlung.

² Vgl. dazu Zimmermanns Äußerung in einem Gespräch mit M. Kagel (WDR 1967), zit. bei C. Kühn, *Die Orchesterwerke Bernd Alois Zimmermanns*, Hamburg 1978, S. 90: „Ich bin vor allem von der Beobachtung ausgegangen, die für mich eine Überzeugung ist, daß sich das Denken niemals nur in einer einzigen Schicht manifestiert, sondern in dem Moment, wo musikalisches Denken überhaupt stattfindet, ist es mehrfaches Denken. Und ich sehe gerade in dem Phänomen des Pluralistischen ein sehr typisches Phänomen unseres musikalischen Denkens.“

dieses mehrschichtigen Denkens im pluralistischen Kompositionsverfahren ist häufig nur äußerlich in dem Collageprinzip³ erblickt worden: verschiedene musikalische Zitate, Musikarten und Stile (in der Oper auch Handlungsebenen) werden übereinandergeschichtet und laufen gleichzeitig ab. Die Handhabung solcher Collageverfahren ist aber fest eingebunden in die Zeitphilosophie Zimmermanns⁴ und verweist auf seine Vorstellung von der „Überwindung der Zeit kraft vollkommenster Organisation der Zeit“ (S. 16). Einzelne Schichten innerhalb des Tonsatzes verlaufen gleichzeitig in verschiedenen Zeitmaßen, deren Verhältnis zueinander aus dem Intervallverhältnis einer übergeordneten Proportionsreihe abgeleitet ist. So werden Zeitverhältnisse und Intervallverhältnisse integral verbunden, gehen Raum und Zeit, Vertikale und Horizontale ineinander über. Die daraus erwachsende kompositorische Denkweise habe ich an anderer Stelle als „integrale Komposition“ beschrieben⁵. Die Vorstellung einer integralen Raum- und Zeitstruktur entspricht in überraschender Übereinstimmung der philosophisch erkenntnistheoretischen Sicht Jean Gebsters, der eine integrale Bewußtseinsstruktur als konstitutiv für eine neue Weltsicht annimmt⁶, die durch die Überwindung der räumlich gemessenen Zeit („temps durée“) ein neues, aperspektivisch integrales Weltbild erschließt. Den Gedanken der Überwindung der Zeit und ihrer integralen, aperspektivischen Wahrnehmung faßt Zimmermann wie Gebster im Bild der Kugel⁷. „Die Zeit biegt sich zur Kugelgestalt zusammen. Aus dieser Vorstellung von der Kugelgestalt der Zeit habe ich meine, von mir in Anlehnung an den philosophischen Terminus so genannte pluralistische Kompositionstechnik entwickelt, die der Vielschichtigkeit unserer musikalischen Wirklichkeit Rechnung trägt“ (S. 35). Allein vor diesem philosophischen Verständnishintergrund des Zeitbegriffs ist Zimmermanns pluralistische Kompositionsweise (Überlagerung von Zeitschichten als Zeitmaße oder Collage heterogener Musiken) zu verstehen und bedingt gleichermaßen die rezeptionsästhetischen wie aufführungspraktischen Schwierigkeiten. Und eben diese Schwierigkeiten machte Heinz Joseph Herbolt wesentlich für das anfängliche Diktum der Unspielbarkeit von Zimmermanns Oper verantwortlich. „Gerade diese charakteristische Struktur der ‚Zeitschichten‘ jedoch führte unter anderem dazu, daß die ‚Soldaten‘ anfänglich für unspielbar und von den Verantwortlichen für ‚im Rahmen eines Opernbetriebes unaufführbar‘ erklärt wurden, da Zimmermann die ursprüngliche Notationsweise der ‚Zeitschichten‘ während des Aufenthalts in der Villa Massimo 1963/64 aufgab und die alten Partituren ‚in einem Anfall von Wahn‘ vernichtete⁸. In Rom schrieb Zimmermann die komplizierte Partitur neu. Er ordnete die verschiedenen Zeitschichten unter ein durchlaufendes Metrum, zog also allen Zeitschichten oder doch wenigstens den Hauptgruppen gemeinsame Taktstriche, führte in ihnen die verschiedenen Tempi auf ein je gemeinsames Tempo zurück und erleichterte so den Interpreten ihre Aufgabe beträchtlich. Zwar ist auf diese Weise das komplizierte Gebilde der verschiedenen Zeitschichten ein wenig uniformiert und neutralisiert, in seiner Grund-

³ Vgl. M. Rothärmel, *Der pluralistische Zimmermann*, in: *Melos* 1968, S. 97ff. H. J. Herbolt: *Kugelgestaltige Zeit*, in: *Musica* 1969, S. 5ff.

⁴ In ihren Grundansätzen wird sie entwickelt in dem Aufsatz *Intervall und Zeit*, Mainz 1974, S. 11–14.

⁵ Vgl. dazu W. Gruhn, *Integrale Komposition. Zu B. A. Zimmermanns Pluralismus-Begriff*, in: *AfMw* 1983, S. 287–302.

⁶ J. Gebster, *Ursprung und Gegenwart*, Stuttgart ²1966.

⁷ Vgl. B. A. Zimmermann, *Intervall und Zeit*, Mainz 1974, S. 35/101/103, und J. Gebster, a. a. O., S. 447

⁸ Die kausale Konjunktion „da“ ist grammatisch unverständlich. Die angebliche Unspielbarkeit lieferte nach Herborts Meinung ja gerade den Anlaß für die vermeintliche Umarbeitung der Partitur in Rom.

struktur ist es aber noch erkennbar und wird selbst im Klavierauszug noch deutlich sichtbar“⁹.

Diese Version, auf die wir im folgenden noch zurückkommen werden, übernimmt Wulf Konold 1978¹⁰ und fast wörtlich auch in einem Rundfunkvortrag 1980¹¹. Im Hinblick auf das so zentrale Kompositionsprinzip der Zeitschichtung bei Zimmermann wäre die Überarbeitung der Partitur im Sinne einer strukturellen Vereinheitlichung der metrischen Vielschichtigkeit aus aufführungspraktischen Gründen mehr als bloß ein äußerlich technischer Vorgang; er hätte zur Folge, daß die heute vorliegende Partitur eine geglättete Version darstellte, die die strukturelle Konzeption simultaner Zeitschichten verdeckt. Hinweise auf die Faktur der in Rom angeblich vernichteten ersten Partitur oder auf die ursprüngliche Fassung andeutende Kompositionsskizzen wären somit von nicht unbeträchtlichem Interesse für das Verständnis der integralen Verschmelzung der verschiedenen Zeitschichten.

Auffallend ist nun aber, daß in der heutigen Partitur, z. B. in der ersten Simultanszene (Kaffeehaus in Armentières, II/1), im polyphonen Tanz der drei Fähnriche (Couplets des „Rondeau à la marche“)¹² oder im Intermezzo des II. Akts, die unterschiedlichen metrischen Ebenen vollkommen unabhängig voneinander ausgeschrieben wurden und so auch in der Partitur erhalten blieben. Hätte Zimmermann generell eine „praktische Aufführungsversion“ herstellen wollen, hätte er diese Stellen sicher auch vereinheitlicht. Zweifel an einer vereinfachten Partiturversion sind nicht von der Hand zu weisen. Auch können weder Hans Zender¹³, der zusammen mit Zimmermann Stipendiat in der Villa Massimo war, noch Frau Sabine Zimmermann¹⁴ Herborts Bericht über die Existenz einer frühen, in Rom vernichteten Partiturfassung der Oper bestätigen. Eine endgültige Klärung bringt hier der Briefwechsel zwischen Bernd Alois Zimmermann und Markus Lehmann, dem ersten Bearbeiter des Klavierauszugs, einerseits und Lehmanns mit dem Schott-Verlag andererseits. Daraus ergibt sich, daß die Arbeit an der Oper in zwei größeren Schüben, 1958–1960 und 1963/64, sich vollzogen hat. Lehmann bestätigt¹⁵, daß er von Anbeginn

⁹ H. J. Herbolt *Werkeinführung zu Zimmermanns Soldaten*, im Begleitheft zu der Plattenaufnahme WERGO 60030; dass. in *Musik und Bildung* 1971, S. 545.

¹⁰ *Zimmermann-Aspekte*. in: *Musik und Bildung* 1978, S. 631 „Das Moment der Unspielbarkeit hat Zimmermanns Werk begleitet – es hat – in der ersten, noch nicht koordinierten Fassung die Aufführung der *Soldaten* verhindert und den Komponisten gezwungen, eine zweite, vereinfachte ‚Aufführungsfassung‘ herzustellen, die die Koordinierung des Ablaufs durch allen Gruppen gemeinsame Taktstriche herstellte und damit die Simultaneität verschiedener Zeitschichten und Zeitebenen zwar nicht aufgab, aber doch domestizierte.“

¹¹ *B. A. Zimmermann. Ein Komponistenporträt*, Funkmanuskript einer Sendereihe des SWF Baden-Baden 1980, 6. Sendung: *Oper und Opernpläne*. Dort heißt es: „1963/64 erhielt Zimmermann ein Stipendium der Deutschen Akademie in Rom für einen Arbeitsaufenthalt in der ‚Villa Massimo‘, wo er sich – praktisch beraten durch den Dirigenten und Komponisten Hans Zender, der damals ebenfalls Massimo-Stipendiat war – an eine Umarbeitung des Werkes machte und eine praktische Aufführungsversion erarbeitete. Diese Umarbeitung hatte den Zweck, das Strukturprinzip der Zeitschichten zwar beizubehalten, es aber in den Rahmen eines durchlaufenden, für alle Ausführenden verbindlichen Metrums einzupassen, so daß die Ausführbarkeit durch einen Dirigenten gesichert war – die Komplexität der Zeitproportionen, die das Werk in seinem Ablauf gliedern, brachte es allerdings mit sich, daß so die Einzelpartien zum Teil sehr viel schwerer ausführbar wurden. Das genaue Ausmaß der Umarbeitung läßt sich heute nicht mehr genau feststellen, denn Zimmermann hat in Rom die Originalpartitur vernichtet“ (S. 7).

¹² Beim Mitschnitt der Kölner Aufführung (WERGO 60030) fehlt dieses Rondeau vermutlich wegen der damit verbundenen ungeheueren technischen Ausführungsschwierigkeiten.

¹³ In einem Schreiben an den Verf. vom 14. März 1982.

¹⁴ Nach einer mündlichen Auskunft. Für zahlreiche Hinweise und Auskünfte bin ich Frau Zimmermann zu Dank verpflichtet.

¹⁵ In zahlreichen persönlichen Gesprächen mit dem Verfasser. Lehmann stand während der Arbeit an dem Klavierauszug, die er wegen eines Augenleidens nach dem III. Akt abbrechen mußte und die dann von Georg Kröll fortgesetzt wurde, in engem brieflichen und persönlichen Kontakt mit Zimmermann. Da zahlreiche Einzelfragen fernmündlich besprochen oder in persönlichen

seiner Arbeit am Klavierauszug an, also seit dem Juni 1959, die Partiturreinschrift in ihrer heutigen Gestalt von Zimmermann über den Verlag erhielt, die heutige Fassung also schon lange vor dem Rom-Aufenthalt vorlag. Nach den vorliegenden Quellen und Dokumenten stellt sich der Arbeitsprozeß an der Oper und damit die Geschichte ihrer Entstehung wie folgt dar.

Im Mai 1954 inszenierte Herbert Maisch, Generalintendant der Kölner Bühnen, in der Universitätsaula das Sturm-und-Drang-Stück *Die Soldaten* von Jakob Michael Lenz. Der Oberspielleiter Erich Bormann machte Zimmermann auf die Komödie aufmerksam. „Es war eine jener Findungen, wie sie gelegentlich nach langen Jahren des Suchens zuteil werden; eine Wiederbegegnung . . . Ich hatte das Stück des Stürmer und Drängers in sehr jungen Jahren gelesen und stieß nun auf Lenzens ‚Anmerkungen übers Theater‘. Die unerhörte Kühnheit dieser theoretischen Schrift . . . wies in eine Richtung, welche in geradezu frappierender Weise mit meinen musikdramaturgischen Vorstellungen von einer Form . . . übereinstimmte. Das Erregendste für mich war wohl vor allem der Lenzsche Gedanke von der Einheit der inneren Handlung . . . Konsequenz werden bei Lenz also die drei klassischen Einheiten negiert, mehrere Handlungen übereinander geschichtet: eine Vorwegnahme des Joyceschen ‚Studentanzes der Simultaneität‘. Der Schritt von der Dramaturgie des Sturm und Drang zur Jetztzeit ist erstaunlich klein: Aufhebung der drei Einheiten führt stracks zur Aufhebung von Raum und Zeit, befindet sich im Innern der ‚Kugelgestalt der Zeit‘ . . .“ (S. 96). Im März 1958 erhielt Zimmermann von der Stadt Köln den Kompositionsauftrag und begann mit der Komposition der Oper¹⁶, die zu einem Schlüsselwerk wurde: Zimmermann fand in dem Schauspiel von Lenz nicht nur Tendenzen und Formen seines eigenen Denkens vorgeprägt, in seiner Oper manifestiert sich auch eine tiefe innere Beziehung zu der Person des Dichters und dessen in der Komödie ästhetisch sublimierten Erfahrungen. So scheint eine Übereinstimmung ästhetischer Prinzipien, formaler Konsequenzen, ja selbst einzelner biographischer Details in der psychisch ähnlichen Persönlichkeitsstruktur von Lenz und Zimmermann begründet zu liegen¹⁷.

Die Uraufführung sollte ursprünglich während des Weltmusikfestes der IGNM im Juni 1960 in Köln stattfinden. Die ungeheuer großen technischen Schwierigkeiten der Partitur, die ihr zunächst das Signum der Unaufführbarkeit aufdrückten, vor allem aber wohl Dispositionsschwierigkeiten der Kölner Oper wie die Tatsache, daß die Komposition nicht rechtzeitig fertig wurde, verhinderten den rechtzeitigen Probenbeginn und führten schließlich zur Absetzung der Uraufführung, die dann schließlich doch nach fast fünf Jahren 1965 in Köln zustande kam.

Begegnungen geklärt wurden, stellen die erhaltenen Briefe eine wichtige Quelle zur Dokumentation der Entstehungsgeschichte der Oper dar. Für viele wertvolle Auskünfte sowie die großzügige Überlassung der gesamten Korrespondenz sei Herrn Lehmann an dieser Stelle herzlich gedankt.

¹⁶ In einem Schreiben an den Schott-Verlag teilt Zimmermann am 20. Februar 1959 mit, daß er bereits mit der Instrumentation des I. Aktes beschäftigt sei. Für die großzügig gewährte Einsichtnahme in die Verlagskorrespondenz mit Zimmermann sei dem Schott-Verlag, Mainz, an dieser Stelle herzlich gedankt.

¹⁷ Zu denken ist hier an die Parallelität der hochsensiblen, verletzlichen, gefährdeten und am Leben leidenden, zum Suicid neigenden psychischen Konstitution beider Persönlichkeiten, die sich am scheinbar unerreichbaren Vorbild (Goethe-Stockhausen/Kölner und Darmstädter Kreis) messen und in Selbstzweifel verzehren. In dem gleichen Maße, wie in Lenz' Schauspiel viel Selbstreflexion in die Figur des Stolzius eingegangen ist, ist auch bei Zimmermann eine Affinität zu Stolzius spürbar. Wenn er in der Musik zum *Roi Ubu* gleichsam sich selbst im „Entrée“ mit seinen *Soldaten* zitiert, so tut er dies mit den Quintolen-Repetitionen des Stolzius!

Im Juli 1959 lag der I. Akt vollständig in Partiturreinschrift in der heutigen Gestalt vor. Bis Oktober 1959 waren auch die 3., 4. und 5. Szene des damals in sieben Szenen konzipierten II. Akts¹⁸ (= später III/1–3) fertiggestellt. Ende Oktober teilt Zimmermann mit, daß er auch die 1. und 2. Szene des II. Akts fertig instrumentiert habe (Brief an Lehmann vom 28. Oktober 1959). Im November ist die 1. Szene dann beim Verlag; auf ihre besondere musikdramatische Funktion machte Zimmermann in seinem Brief vom 1. November 1959 den Verlag aufmerksam: „Vor allem die 1. Szene des II. Aktes hats in sich: entfesseltes Musiktheater, wie Du’s noch nicht gesehen hast! Geschweige denn gehört!“ An der Partitur dieser Szene kritisiert der Verlag die unterschiedlich vorgenommene Takteinteilung im Tanz der Fähnriche und schlägt hier eine Vereinheitlichung vor (19. November 1959), während Zimmermann aber auf seiner Notation besteht (26. November 1959). Bis Ende Januar 1960 ist auch die 2. Szene des II. Akts abgeschlossen. Dazu schreibt Zimmermann an Lehmann am 28. Dezember 1959: „Bei der 2. Szene galt es im übrigen besonders schwierige Probleme zu lösen. Aber die Szene haut hin – und wie!“ Die besonderen Probleme, die sich aus der Struktur der beiden ersten Simultanszenen ergeben, erklären wohl auch die ungewöhnliche Reihenfolge ihrer Entstehung. Gesundheitliche Schwierigkeiten Zimmermanns und Aufregungen im Zusammenhang mit der Kölner Oper lassen die termingerechte Uraufführung im Juni des kommenden Jahres immer fraglicher werden. Ein Wettlauf gegen die Zeit beginnt, damit das Aufführungsmaterial doch noch rechtzeitig fertiggestellt wird. Denn „Köln schwebt immer noch zwischen Zusage und Absage“ (Schott an Lehmann vom 4. Dezember 1959). Doch Lehmann versucht, Zimmermann zu beruhigen: „Die Sorge, daß das Studiermaterial nicht rechtzeitig fertig wird, ist unbegründet. Da die Aufführung erst im Juni kommenden Jahres stattfinden soll, haben sie mehr als genug Zeit, das Stück auf die Beine zu bringen, wenn der Auszug bis Februar vorliegt“ (13. Dezember 1959). Doch Ende Februar sind erst zwei Drittel der Oper fertig komponiert, und es ist noch unklar, wie lang der II. Akt werden soll. Am 8. März 1960 teilt der Verlag Lehmann mit, daß die vorgesehene 6. und 7. Szene des II. Akts (später III/4 und 5) noch nicht vorliegen und Zimmermann vorhabe, „diese beiden evtl. mit zum 3. Akt zu rechnen“. In einer kurzen Notiz vom 10. März 1960 gibt Zimmermann dann Lehmann an, daß der II. Akt doch aus den ursprünglich geplanten sieben Szenen bestehen soll.

Infolge zunehmender Verärgerung über die Haltung der Kölner Bühnen geriet ab Februar 1960 die Arbeit an dem Werk ins Stocken. Als schon abzusehen war, daß der Uraufführungstermin nicht mehr zu halten sein würde, wandte sich Zimmermann mit einem Presseartikel im *Kölner Stadtanzeiger* (20./21. Februar 1960) über seinen Opernplan an die Öffentlichkeit. Faßt er in seinem Schreiben an Lehmann vom gleichen Tage (21. Februar 1960) noch den Vorsatz, im März mit neuen Kräften den letzten Akt zu beginnen, so teilt er dem Verlag am 27. März 1960 mit: „Für den Abschluß des III. Aktes möchte ich mir noch einmal Zeit lassen, um vor allen Dingen unter dem Gesichtspunkt der größtmöglichen

¹⁸ Eine frühe Disposition teilt Zimmermann seinem Verleger am 14. Juni 1959 mit. „Der erste Akt hat 4 Bilder, der 2. Akt 3 Bilder, der 3. Akt enthält eine Simultanszene, auf der verschiedene Bilder gleichzeitig erscheinen. Die Bilder des ersten Aktes erscheinen in den weiteren Akten mehrmals. Der 1. Akt hat 5 Szenen, der 2. Akt 7 Szenen, der 3. Akt ist durchkomponiert“

Erleichterung (. . .) evtl. Umarbeitungen vornehmen zu können.“ Er unterbrach dann aber die Arbeit an der Oper, um ein Auftragswerk des Süddeutschen Rundfunks fertigzustellen: die Cello-Solosonate, die am 24. April 1960 uraufgeführt wurde.

Es ist also einerseits festzustellen, daß tatsächlich im Februar 1960 die beiden letzten Szenen des II. (später III.) Aktes und der ganze letzte Akt noch nicht vorlagen. Doch die Erklärung, dies allein habe die Absetzung der Oper erzwungen, griffe zu kurz, weil die strukturbedingten Schwierigkeiten der Partitur zu grundsätzlichen Vorbehalten führten, Zimmermanns *Soldaten* überhaupt herauszubringen. Diese Schwierigkeiten belasteten Zimmermann und beeinträchtigten seine Schaffensenergie nicht unwesentlich. „Sie können sich vorstellen, daß die letzten Wochen für mich mit Ärger bis an den Rand gefüllt waren, und es war auch völlig unmöglich, an der Oper weiter zu arbeiten“ (Zimmermann an Lehmann am 21. Februar 1960). Richtig dürfte sein, daß weder der einen noch der anderen Seite die alleinige Verantwortung für das Scheitern der geplanten Uraufführung 1960 anzulasten ist¹⁹.

Es trat nun eine längere Unterbrechung ein, während derer die Arbeit an den *Soldaten* aber nicht gänzlich ruhte²⁰, sondern im Sinne des darin eingeschlagenen kompositorischen Weges in anderen Werken weitergeführt wurde. So entstanden die *Dialoge. Konzert für zwei Klaviere und großes Orchester* in enger Verflechtung mit dem kompositorischen Denken in den *Soldaten*. Die Werkkommentare und –einführungen aus diesen Jahren bezeugen, wie sehr Zimmermanns strukturelles Musikdenken immer wieder um das Phänomen der Zeitschichtung, der Zeitkomposition kreist, das er im Begriff des Pluralismus zu fassen versucht²¹. So kann es nicht verwundern, daß die *Dialoge* in materialer und struktureller Hinsicht so eng mit den *Soldaten* in Beziehung stehen. Die räumliche Dislozierung der Orchesterinstrumente („man setzt das Orchester sinnvoll ‚durcheinander‘“) führt den „Raumeffekt“ als „Konsequenz aus der Zeit-Komposition“ ein. „Die ‚Dialoge‘ indessen basieren auf dem Prinzip der, so nenne ich sie, Schichtkompositionen: Schicht um Schicht. Omnia tempus habent: jedes Ding hat seine Zeit, jeder Mensch, jedes Instrument, jeder Ton, jedes Ereignis, sie alle kommunizieren in der gleichen Sekunde der Ewigkeit, empfangen Anrufe aus Schichten, die ihnen unbekannt, senden Anrufe an's Unbekannte, ständige Vertauschung von allen Dimensionen – Rätsel – Geheimnis – Symbol – Schicht um Schicht: Dialoge, schier rettungslose Vereinzelung, aufgefangen in schier rettungsloser Vervielfachung. Klang als Erscheinung, Rotation, Kompression pluralistischer Vorgänge: die Partitur der ‚Dialoge‘ – und einen neuen Begriff des Konzertanten dazu!“ (Zimmer-

¹⁹ Es erscheint müßig, die Schuldfrage der verhinderten Uraufführung klären zu wollen, verschiedene Faktoren, die sich gegenseitig beeinflussen, wirkten hier zusammen. Tatsache ist, daß erstens Ende Dezember 1959 noch keine Besetzungsliste in der Kölner Oper aushing, wie es für den 1. Dezember vereinbart war (vgl. das Schreiben Zimmermanns an Schott vom 23. Dezember 1959), daß zweitens der Klavierauszug des I. Aktes für den Arbeitsbeginn seit September 1959 fertig vorlag und daß drittens Zimmermanns Arbeitskraft durch die fortwährenden Unsicherheiten und Gerüchte stark beeinträchtigt wurde. Eine rechtzeitige Fertigstellung der Komposition wurde so unmöglich, und dies, obwohl Klavierauszug-Bearbeiter und Verlag mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln die Arbeit unterstützten, um eine rechtzeitige Herstellung des Aufführungsmaterials zu gewährleisten.

²⁰ Durch die Korrespondenz Zimmermanns mit dem Schott-Verlag zieht sich während dieser Jahre das Thema *Soldaten* wie ein roter Faden. So heißt es in einem Schreiben des Verlags vom 30. September 1960 im Hinblick auf den Abschluß der Arbeit an den *Dialogen* „Schön, daß Sie bald wieder Zeit haben, an der Oper zu arbeiten“

²¹ Dies wird deutlich in den fast wörtlichen Entsprechungen, mit denen er die zentralen Gedanken in dieser Zeit formuliert, etwa in: *Mozart und das Alibi* (1955); *Intervall und Zeit* (1957); *Zukunft der Oper* (1965); *Vom Handwerk des Komponisten* (1968).

mann an den Schott Verlag vom 2. August 1960)²². Erst eingehende analytische Studien werden im einzelnen die internen Beziehungen zwischen den *Dialogen* einerseits und der Oper, insbesondere deren Zwischenspielen andererseits aufdecken können. Eines jedoch ist mit Sicherheit unzutreffend, die These nämlich, daß Zimmermann „um die Aufführbarkeit der Oper zu beweisen“, die Dialoge „aus Teilen der Oper, vor allem aus den Zwischenspielen“ komponiert habe²³. Die Vor- und Zwischenspiele sind erst viel später während des Rom-Aufenthalts 1963/64 entstanden²⁴. Es ist also eher anzunehmen, daß die Zwischenspiele der Oper unter teilweiser Verwendung einzelner Sätze der *Dialoge* entstanden sind. Hier liegt also ganz offensichtlich eine Verwechslung Herborts vor, die dann in der Literatur weiter übernommen wurde²⁵. Die Partitur der *Dialoge* wurde in Rom ebenfalls überarbeitet, wobei die verschiedenen Zeitschichten synchronisiert und die Urfassung dann vernichtet wurde²⁶. Der Hinweis auf eine verlorene oder vernichtete Partitur der *Soldaten*, auf die anfangs verwiesen wurde, geht also wohl auch auf diese Verwechslung zurück. Es werden also nicht Einflüsse zu suchen sein, die von den Zwischenspielen auf die *Dialoge* eingewirkt haben, sondern umgekehrt wird das kompositorische Verfahren in den *Dialogen* als Voraussetzung für die Zwischenspiele der Oper anzusehen sein, bzw. müssen beide auf gemeinsame Strukturprinzipien bezogen werden.

Nachdem die Uraufführung der Oper abgesetzt war, tauchte schon bald die Idee auf, wenigstens einzelne bereits fertiggestellte Szenen konzertant in einer Fassung als „Vokalsinfonie“ aufzuführen. Am 20. Mai 1963 gelangten so das Vorspiel zum I. Akt, die Szenen 3 und 5 des I. Aktes und die 2. Szene des II. Aktes in einem Konzert des Westdeutschen Rundfunks zur Aufführung, obwohl zunächst Bedenken bestanden, daß damit die Chancen einer Bühnenaufführung der gesamten Oper weiter verringert würden (Schreiben des Verlags vom 21. März 1962).

Schon 1961 hatten Winfried Zillig und Hans Rosbaud²⁷ das Verdikt der Unaufführbarkeit zurückgewiesen, und es gab verschiedene Pläne, die Oper an anderem Ort aufzuführen, und damit immer wieder Impulse zur Fortsetzung der Komposition, bis Arno Assmann schließlich doch in Köln die Uraufführung ermöglichte, die für den 15. Februar 1965 angesetzt wurde.

Während seines Aufenthalts in der Villa Massimo 1963/64 setzte Zimmermann die Komposition fort und überarbeitete sie. „Über das bereits vorliegende Vorspiel zur Oper [Nov. 1962] sowie das Zwischenspiel zwischen der ersten und zweiten Szene des zweiten Aktes [Apr. 1963] hinaus wurden in Rom noch Vor- und Zwischenspiele zu den einzelnen

²² Mit dieser Beschreibung weist Zimmermann – unbewußt – auf das Phänomen der Überwindung der Zeit-Dimension als „Amension“ hin, auf ein Denken, das Jean Gebser „aperspektivisch“ nennt. Vgl. dazu auch die in Anmerkung 6 genannte Studie.

²³ H. J. Herbolt in der *Werkeinführung* zur Schallplatte WERGO 60030, dass. in *Musik und Bildung* 1971, S. 541

²⁴ Am 16. April 1964 schreibt Zimmermann aus Rom: „daß ich der gesamten Oper eine neue Akteinteilung gegeben habe (vier Akte statt drei), daß ich eine Reihe von Vor- und Zwischenspielen hier in Rom hinzukomponiert und einige Szenen hinzugefügt habe, bzw. noch hinzufüge“ Die originalen Partiturmanuskripte hierzu gehen dem Verlag zwischen Oktober 1963 und März 1964 zu.

²⁵ Der Darstellung Herborts folgt wiederum W. Konold in seinem Radiovortrag, a. a. O., S. 7. Vgl. auch einen entsprechenden Hinweis in: Brockhaus/Riemann, *Musiklexikon*, Bd. 2, Mainz 1979, S. 720.

²⁶ Diesen Hinweis verdanke ich Frau Sabine Zimmermann.

²⁷ „Ich gebe zu, daß das Werk teilweise ungewohnte Aufgaben an die Sänger, an das Orchester und an den Dirigenten stellt. Man kann aber deshalb nicht von ‚unaufführbar‘ sprechen“ (H. Rosbaud in einem Brief an Zimmermann vom 4. Mai 1961, zit. in: F. Berger, *Die Geschichte von den Soldaten*, in: *Kölner Stadtanzeiger* vom 10. Februar 1965).

Akten hinzugefügt und eine andere Akteinteilung vorgenommen“ (S. 98). Diese neue Disposition teilte Zimmermann 1964 dem Verlag und Lehmann mit. Danach besteht nun der II. Akt aus den beiden Simultanszenen mit dem Intermezzo dazwischen. Die folgenden Szenen bilden den III. Akt, dem dann ein Schlußakt folgt (Toccata III, Ciacona III und Nocturno III). Alle Zwischenspiele und die 4. Szene des III. Akts (Nocturno II) sind bis zum Mai 1964 fertiggestellt. Der gesamte III. Akt ist im Juni 1964 abgeschlossen. Die Arbeit an der 1. Szene des IV. Akts erforderte mehr Zeit, als ursprünglich vorgesehen war, „da die Koordinierung mit verschiedenen Fakten des Bühnengeschehens und gleichzeitig die Findung der ‚leichtesten‘ Ausführbarkeit schwierig und zeitraubend ist“ (Zimmermann an den Verlag vom 15. Juli 1964). Im August 1964 liegen die 1. und 2. Szene des letzten Aktes vor, der schließlich im November beendet wird. Am 9. November 1964 bestätigt der Verlag „der guten Ordnung halber . . . den Empfang der 3. Szene des IV. Aktes, den Schluß der Oper“.

Am 23. November 1964 begannen die Orchesterproben. Um den enormen Anforderungen an die Orchestermusiker in ausreichender Probenzeit gerecht werden zu können, wurde das Gürzenichorchester bei seinem regulären Operndienst durch die Philharmonia Hungarica entlastet, die für das tägliche Repertoire stärker herangezogen wurde²⁸. Im Januar 1965 fanden die ersten Bühnenproben statt. Die Uraufführung am 15. Februar 1965 fand eine überwiegend positive Aufnahme; man erkannte das Neue, Zukunftsweisende dieser Oper. Herbert Eimert stellte nun – fünf Jahre nach dem Debakel der abgesetzten Aufführung – fest: „Wer einen Blick in die Partitur von Zimmermanns Oper getan hat, der wird bei aller eminenten Schwierigkeit und komplexen Vielschichtigkeit des Werkes nichts Unausführbares darin entdeckt haben – vorausgesetzt allerdings, daß ein Operninstitut bereit ist, die Mittel dafür einzusetzen“²⁹.

²⁸ Vgl. F. Berger, a. a. O., *Kölner Stadtanzeiger* vom 10. Februar 1965.

²⁹ H. Eimert, *Die Soldaten von Lenz als totales Musiktheater*, in: *Melos* 1965, S. 125.