

Andreas Dorfner · *Die Soldaten* von Bernd Alois Zimmermann



Schallplattenaufnahme der Oper *Die Soldaten*, Köln 1965, WDR – Großer Sendesaal, Gürzenich-Orchester unter der Leitung von Michael Gielen. Foto: Bernd Alois Zimmermann

Andreas Dorfner

Die Soldaten
von Bernd Alois Zimmermann

Ein Monolith in zwei Teilen

Die vorliegende Arbeit wurde an der Musikhochschule Lübeck
als Dissertation angenommen.

Ausgezeichnet mit dem Promotionspreis 2023 der Gesellschaft für Musikforschung



Diese Publikation wurde gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft



und die Kunststiftung NRW



© Andreas Dorfner

alle Rechte vorbehalten

Wolke Verlag Berlin, 2025

Umschlaggestaltung: Friedwalt Donner, Beedenkirchen

Coverabbildung: Transpositionsplan für Nocturno I (I,5), letztes Drittel („Gewitterszene“),

AdK BAZ 1.62.51.5, fol. 2r

Umschlagklappe: Inhaltsangabe der Oper durch B. A. Zimmermann, Typoskript-Fassung (vermutlich 1963),

AdK BAZ 1.62.149.9

ISBN 978-3-95593-280-0

www.wolke-verlag.de

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	11
2. Bruch und Kontinuität	23
2.1. Verschlungene Wege – Zur Entstehungsgeschichte der Oper	23
2.1.1. Die erste Arbeitsphase	23
2.1.2. Die Phase des „Streiks“	29
2.1.3. Die zweite Arbeitsphase	35
2.1.4. Stimmen der Uraufführung	43
2.1.5. Entstehungsgeschichtliche Eckdaten	49
2.2. Schicht auf Schicht: Das Partiturautograf der <i>Soldaten</i>	50
2.2.1. Das Partiturautograf der ersten Arbeitsphase	50
2.2.2. Das Partiturautograf der zweiten Arbeitsphase	57
2.3. „Der Zusammenhang liegt also tiefer“: Die Zwölftonreihen der Oper	60
2.3.1. Reihe 1 und die Szenenreihe	60
2.3.2. Das Reihenmaterial der <i>Ciacona</i> -Szenen	65
2.3.3. Das Reihenmaterial der <i>Ricercari</i> -Szenen	68
2.3.4. Das Reihenmaterial der <i>Toccata</i> -Szenen	69
2.3.5. Das Reihenmaterial der <i>Nocturno</i> -Szenen	70
2.3.6. Die weiteren Zwölftonreihen der Oper	72
2.3.7. Reihe 13	74
3. Die Kompositionstechnik der ersten Arbeitsphase	77
3.1. Von der Skizze zur Partitur: Das <i>Rondino</i>	80
3.1.1. Skizze	81
3.1.2. Particellentwurf	84
3.1.3. Partiturfassung	87
3.1.4. „Kreisformen“ des Seriellen	90
3.2. Metrik und Form	92
3.2.1. <i>Ciacona I</i> und die <i>Introduzione</i> zum 1. Akt	93
3.2.1.1. <i>Ciacona I</i>	93
3.2.1.2. Vom <i>Vorspiel</i> zur <i>Introduzione</i> – die Grundsteinlegung des werkinternen Beziehungsnetzes	96
3.2.2. <i>Ricercari I</i>	98
3.2.2.1. Die Rhythmusreihe	99

3.2.2.2. Metrenreihe 1	103
Exkurs: Zur Singstimmenbehandlung in den <i>Soldaten</i>	106
3.2.2.3. Metrenreihe 2	110
3.2.2.4. Freiheit im System: Überzählige Metren	112
3.2.2.5. Zeitlosigkeit und Tagtraum: ‚Weiche‘ metrische Strukturen	113
3.2.3. <i>Ricercari II</i>	114
3.2.3.1. Die Rhythmusreihe	115
3.2.3.2. Die Metrenreihen	116
3.2.3.3. Verkürzte Metrenreihen	120
3.2.4. <i>Toccata I</i>	120
3.2.4.1. Die Metrenreihe	121
3.2.4.2. Form	124
3.2.4.3. Der Peitschenknall	130
3.2.5. <i>Rappresentazione</i>	132
3.3. Aspekte der Tonhöhenorganisation	137
3.3.1. Zwölftonreihen und die Arbeit mit Gruppenverbänden	137
3.3.2. Das Verfahren der Reihensadaption	143
3.3.3. Tonortfixierung	146
3.3.4. Die Arbeit mit Transpositionsplänen	148
3.4. „Entfesselter Musiktheater“ – <i>Toccata II</i>	154
3.4.1. Komponierter Raum – Die Bühnendisposition	156
3.4.2. Die Tänze im Mittelteil der Szene	160
3.4.3. Die metrische Struktur der Rahmenteile	169
3.4.4. Der Transpositionsplan	175
 4. Die Kompositionstechnik der zweiten Arbeitsphase	 180
4.1. Kalkulation und Inspiration – Die Technik der Zeitschichten	180
4.2. Zur Entstehung des Pluralismus-Begriffs	192
4.3. <i>Romanza</i>	201
4.3.1. Das Zeitschichtengefüge	202
4.3.2. Die musikalische Ausgestaltung der Zeitschichten	212
4.4. Strukturelle Spannung – Das <i>Preludio</i> zur Oper	224
4.4.1. Formen der Zeitgestaltung	225
4.4.2. Systematische Unregelmäßigkeit – Der <i>eiserne Rhythmus</i>	227
4.4.3. Das Zeitschichtengefüge des <i>Preludio</i>	233
4.4.4. Organisationsformen des Totals – Die ersten beiden Formabschnitte des <i>Preludio</i>	243
4.4.5. Der <i>Dies irae</i> -Kanon	260
4.5. Getrennte Welten – Struktur und Semantik in den beiden Gräfin-Szenen	270
4.5.1. <i>Nocturno II</i>	271
4.5.1.1. Rhythmuskomplex I	273

4.5.1.2. Rhythmuskomplex II	278
4.5.1.3. Die <i>Arioso</i> -Abschnitte	280
4.5.2. Zum Zeitschichtengefüge der beiden Gräfin-Szenen	283
4.5.3. Die isorhythmische Reihe in <i>tropi</i>	287
4.5.4. Sprachebenen: Marie und die Gräfin	289
5. Das werkinterne Beziehungsnetz	295
5.1. <i>Toccata III</i>	301
5.1.1. Die materialen Übernahmen	304
5.1.2. Der <i>eiserne Rhythmus</i>	310
5.1.3. Multimedialer Kontrapunkt I – Die Filme der <i>Toccata III</i>	312
5.1.4. Diastematik	315
5.2. <i>Ciacona III</i>	323
5.2.1. Metrik	324
5.2.2. Diastematik	326
5.2.3. Die <i>Tranquillo molto</i> - und <i>Misterioso molto</i> -Abschnitte	330
5.2.4. Wem die Stunde schlägt – Die <i>Uhr</i>	331
5.2.5. „Homme révolté“ oder Dutzendmensch? Nachruf auf Stolzius	336
5.3. <i>Nocturno III</i>	340
5.3.1. Metrik	341
5.3.2. Musikalisch-szenische Vielschichtigkeit	342
5.3.3. Multimedialer Kontrapunkt II – Die Zuspieldänder	347
5.3.4. Zum Verhältnis von Schauspiel und Libretto	357
5.3.5. Weltriss. Die Zahl 7, der Ton <i>d</i> und das <i>O.A.M.D.G.</i>	363
6. Werkverflechtungen	366
6.1. <i>Hiob</i>	371
6.2. „Aber wenn ich nun mein Glück besser machen kann...“ Die Gewitterszene in <i>Nocturno I</i>	372
6.3. Die <i>Perspektiven</i> und das <i>Capriccio</i> Exkurs: Zur Symmetrie der Briefpassagen und der Versvorträge in der Oper	382
6.4. Der Choral in der 2. Szene des 2. Aktes	389
6.5. Die auf den <i>Dialogen</i> basierenden Orchestersätze der <i>Soldaten</i> oder: Der Kern der Legende von der vernichteten Erstfassung	393
7. Zur Gesamtarchitektur der <i>Soldaten</i>	404

8. Anhang	413
8.1. Quellen aus dem Bestand des Bernd-Alois-Zimmermann-Archivs der Berliner Akademie der Künste	413
8.1.1. Textquellen	415
8.1.2. Skizzen und Particellentwürfe	416
8.1.3. Partituren	424
8.1.4. Aufführungsmaterialien	425
8.1.5. Tonbandaufzeichnung	425
8.2. Bibliografie	425
8.2.1. Literatur zu Bernd Alois Zimmermann	425
8.2.2. Literatur zu Jakob Michael Reinhold Lenz	430
8.2.3. Weitere Literatur	430
8.3. Aufführungsliste	432
9. Reproduktionen	437
Danksagung	448
Abbildungsnachweise	448
Register	449

Meiner Frau Elke



Kinderzeichnung von B. A. Zimmermann („Mönch vor Flusslandschaft mit Burg“), ohne Datum, AdK BAZ 1050

1. Einleitung

Die Entscheidung darüber, wo die Grenzen der Musik liegen, kann schließlich und schlüssig nur durch die Unternehmungen der Komponisten ermittelt werden, die jeder für sich, immer wieder bestrebt sind, das Unfassbare fassbar zu machen, das Chaotische zu ordnen, das Grenzenlose zu begrenzen: ein Anliegen des menschlichen Geistes seit jeher.

(Bernd Alois Zimmermann, *Über die Beharrlichkeit der Missverständnisse*)¹

„Der Begriff der musikalischen Wirklichkeit hat in meinem Schaffen stets die erste Rangstufe, von Anfang an, besessen, und zwar in ihrer Erscheinung als Summe aller kompositorisch-musikalischen Unternehmungen“, heißt es in Bernd Alois Zimmermanns 1968 erschienen Aufsatz *Vom Handwerk des Komponisten*.² „Demgegenüber“, folgert Zimmermann, „ist der bisherige Begriff von Stil nicht mehr zu halten. Wir sollten den Mut haben zuzugeben, dass angesichts der musikalischen Wirklichkeit Stil ein Anachronismus ist“.³ Der Einzugsbereich dessen, was Zimmermann unter den „Begriff der musikalischen Wirklichkeit“ subsummiert, kennt weder stilistische oder epochengeschichtliche Grenzen, noch ist er auf rein akustische Ereignisse reduzierbar: „Gregorianischer Choral, Jazz, die sogenannte Kunstmusik (ist Jazz weniger Kunstmusik?), Oper, Beat und Schlagermusik umgeben uns täglich ebenso wie literarische Erzeugnisse, Kino, Theater usw.“⁴

Der Vielschichtigkeit der musikalischen Wirklichkeit gerecht zu werden, sie im Fokus des Kunstwerks zu bündeln und abzubilden, dürfte als zentrales Anliegen des Zimmermannschen Pluralismus-Konzeptes gelten. Gerade in der Oper mit ihren vielfältigen musikalischen wie außermusikalischen Darstellungsformen hat er es nach eigener Angabe in seiner „ganzen Konsequenz durchgeführt“.⁵ Zimmermanns Musiktheaterkonzeption ‚sprengt‘ die Opernhäuser von *innen* heraus:⁶

1 Bernd Alois Zimmermann: *Über die Beharrlichkeit der Missverständnisse*, in: *Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk*, hrsg. von Christof Bitter (im Folgenden abgekürzt: *IuZ*), Mainz: Schott 1974, S. 19. Sofern nicht anders angegeben, wird auf diese Ausgabe Bezug genommen, da sie auch die Werkeinführungen Zimmermanns enthält. Die 2020 erschienene Neuauflage, herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von Rainer Peters, sei mit *IuZ 2020* abgekürzt.

2 Bernd Alois Zimmermann: *Vom Handwerk des Komponisten*, in: *IuZ*, S. 36.

3 Ebda, S. 36.

4 Ebda, S. 34.

5 Ursula Stürzbecher: *Werkstattgespräche mit Komponisten*. Köln 1971, S. 154.

6 Der Satz nimmt natürlich Bezug auf Pierre Boulez' berühmte Forderung „Sprengt die Opernhäuser in die Luft“, die er in dem *Spiegel*-Interview vom 25. September 1967 geäußert hatte. Zimmermann, der ein visionäres Raumkonzept für seine Vorstellung von Musiktheater formuliert hatte, hatte nie eine solche Sprengung

Wenn dergestalt von Oper die Rede ist, so ist an eine Oper zu denken, besser noch: an ein Theater, unter dem ich die Konzentration aller theatralischen Medien zum Zwecke der Kommunikation an einer eigens dafür geschaffenen Stätte verstehe. Mit anderen Worten: Architektur, Skulptur, Malerei, Musiktheater, Sprechtheater, Ballett, Film, Mikrophon, Fernsehen, Band- und Tontechnik, elektronische Musik, konkrete Musik, Zirkus, Musical und alle Formen des Bewegungstheaters treten zum Phänomen der pluralistischen Oper zusammen.⁷

Der Welt einen Spiegel vorzuhalten, „um mit Leibniz zu sprechen, eine Art von ‚miroir vivant perpétuel de l’univers‘“⁸, war bereits das erklärte Ziel der Opernkonzeptionen im Vorfeld der *Soldaten*. Oper wird zum „spectaculum mundi“, wie Zimmermann es im Zusammenhang mit dem nicht realisierten Opernprojekt *Les Rondeaux* formulierte, zum Abbild der Welt im Rahmen des Bühnengeschehens.

In Zimmermanns Schriften stößt man immer wieder auf Antinomien, offene und verdeckte, vermeintliche und tatsächliche Widersprüche, die Zimmermann nicht selten in die gezielte Paradoxie überführt. Berühmtheit erlangte, durch das Vorwort zur Schriften-sammlung *Intervall und Zeit*, und in jüngster Zeit durch Bettina Zimmermanns Buch über ihren Vater,⁹ Zimmermanns Selbstcharakterisierung als „eine sehr rheinische Mischung von Mönch und Dionysos“, als „Asket“ und „Klangzauberer“¹⁰. Technik und Inspiration, Expression und Konstruktion, explosive Orchesterwerke und asketische Solostücke (die deshalb nicht weniger expressiv sein müssen), die Gegenüberstellung von „innerer“ Erlebniszeit und objektiver, kosmischer Zeit, die in der paradoxal formulierten Zielsetzung einer „Überwindung der Zeit kraft vollkommenster Organisation der Zeit“¹¹ kulminiert – all diese Gegenbegriffe sind, grundsätzlich in Übereinstimmung mit Zimmermanns Selbstcharakterisierung, Bestandteil eines kompositorischen Selbstverständnisses, das es sich zur Aufgabe gemacht hat, „das Unfassbare fassbar zu machen, das Chaotische zu ordnen, das Grenzenlose zu begrenzen“¹².

der Opernhäuser ‚von außen‘ gefordert. Im Gespräch mit Heinz Josef Herbort, auf das weiter unten näher eingegangen sei, beklagt er vielmehr, dass die Opernhäuser nach dem Krieg zu rasch aufgebaut worden wären. Damit war eine gewissermaßen historische Chance vertan: die Chance, die Architektur bei der *Wiedererrichtung* der Opernhäuser auf aktuell im Entstehen begriffene Konzeptionen wie Zimmermanns Begriff von Oper als „totales Theater“ reagieren zu lassen.

Zu diesem Themenkomplex vgl. auch Zimmermanns Aufsatz *Zukunft der Oper* in: *IuZ*, S. 39–46, und Zimmermanns Gespräche mit dem Architekten P. J. Hölzinger, wie sie in Bettina Zimmermanns Buch ausgeführt sind, insbesondere auf den S. 283–287. Bettina Zimmermann: *con tutta forza. Ein persönliches Portrait*. Dokumente, Briefe, Fotos, Zeitzeugen, begleitet von Rainer Peters, Wolke Verlag, Hofheim 2018, im Folgenden abgekürzt: *Persönliches Portrait*.

7 *Zukunft der Oper*, in: *IuZ*, S. 4.

8 Brief an Ludwig Strecker, Deutsche Akademie Villa Massimo, Rom, 6. August 1957, AdK BAZ 1.62.161a.202.

9 Bettina Zimmermann, *Persönliches Portrait*.

10 Brief an Horst Koegler, August 1967, nach: *Vorwort*, in: *IuZ*, S. 8.

11 *Mozart und das Alibi*, in: *IuZ*, S. 16.

12 *Über die Beharrlichkeit der Missverständnisse*, in: *IuZ*, S. 19. Vgl. dort auch S. 9.

Auch der Begriff des Pluralismus steht unter einem dialektischen Vorzeichen: der Dichotomie von materialer Expansion und struktureller Reduktion. Dabei bezeichnet das Bestreben, der schillernden Vielfalt der uns umgebenden Wirklichkeit kompositorisch gerecht zu werden, die *eine*, gewissermaßen „dionysische“ Seite. Ihr gegenüber steht – als „mönchische“ Seite – das Bestreben, die solcherart in den Fokus des Kunstwerks gebündelte Heterogenität auf eine gemeinsame „Keimzelle“ zurückzuführen, wie umgekehrt die Vielfalt organisch aus ihr abzuleiten. Pluralistisches Komponieren bewegt sich im Spannungsfeld von zentrifugalen und zentripetalen Kräften, wobei durch die Möglichkeit, die Vielfalt in der Einheit verankert zu wissen, der Idee der kompositorischen Keimzelle eine Bedeutung von fast theologischer Tragweite zukommt:

Es ist nicht an der Feststellung vorbeizukommen, dass wir mit einer ungeheuren Vielfalt von in den verschiedensten Zeiten entstandenen Bildungsgütern einträchtig zusammen leben, dass wir gleichzeitig in vielen Zeit- und Erlebnisschichten existieren, von denen die meisten weder voneinander ableitbar erscheinen, noch miteinander zu verbinden sind, und doch sind wir in diesem Netz von vielen verwirrenden und verwirrten Fäden – sagen wir es ruhig: geborgen.¹³

Zimmermann hat sich stets als Komponist „zwischen den Stühlen“¹⁴ verstanden, als „Ältester der jungen Komponisten“¹⁵. Gerade dieses „Zwischen den Generationen“-Sein¹⁶ sollte Zimmermann jedoch zum Vorteil gereichen: Er übertrug das Expressive seiner musikalischen Herkunft in die primär strukturell ausgerichtete Musik der „jungen Generation“ um Stockhausen, Nono und Boulez, oder umgekehrt: Er öffnete den expressiven Grundgestus seiner früheren Werke dem rationalisierenden Ansatz der jüngeren Generation – ein Schritt, den die „ältere Generation“ um Komponisten wie Hartmann, Orff oder Hindemith nicht nachvollziehen sollte.¹⁷ Zimmermann war nicht nur der Älteste der jungen Generation, er war auch, positiv formuliert, der Jüngste der älteren Generation.

13 *Vom Handwerk des Komponisten*. In: *IuZ*, S. 34f.

14 Brief an Aloys Kontarsky. Ohne Ort, 2. Dezember 1961, in: Henrich, *Werkverzeichnis*, S. 565 (vgl. Fußnote 31).

15 Brief an den Fischer-Verlag, Frankfurt, 22. Januar 1957, zitiert nach: Rüdiger Albrecht, „Bernd Alois Zimmermann: der behutsam Suchende“, in: *Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse*, Stuttgart 1996, S. 173.

16 *Zwischen den Generationen* lautet der Titel eines Kongressbandes über ein Zimmermann-Symposium 1987 in Köln (Bosse Verlag, 1989).

17 Die Hinwendung zum Serialismus bedeutete für Zimmermann einen bewusst vollzogenen Schritt: „Bei dem *Cellokonzert* stand ich nun vor einer, wie ich glaube, neuen stilistischen Situation, die von mir eine klare und grundsätzliche Entscheidung verlangte. Es gab nur zwei Möglichkeiten: entweder verharren bei der einmal gewonnenen und bewährten Form (*Violinkonzert*), unstreitig der leichteste und auch am meisten Erfolg versprechende Weg, auf der anderen Seite die allmähliche Bildung einer aus eigenen Elementen gebildeten Sprache, die mit der eben erwähnten Sekurität nichts mehr gemein hatte, unstreitig der schwierigere und darum zunächst auch weniger erfolgversprechende Weg. Ich habe den letzteren gewählt, und ich freue mich, daß die Entscheidung für mich keine schwere war“ (Brief vom 28. Dezember 1953, zitiert nach Konold, *Bernd Alois Zimmermann. Der Komponist und sein Werk*, Köln 1986, S. 30f.).

Als solches gelang es ihm, Abstraktion und Konkretion, strukturelles Kalkül und dramaturgischen Ausdruck im „zeitlosen Anachronismus der Oper“¹⁸ zusammenzuführen.

In den *Soldaten* kommt eine Dialektik zum Tragen, die, entstehungsgeschichtlich bedingt, sich unmittelbar auf die Gesamtarchitektur der Oper auswirkt, dabei jedoch in Widerspruch zu Zimmermanns eigener Außendarstellung des Werkes steht: die Dialektik von Bruch und Kontinuität. Nach Zimmermanns eigener Aussage, der stets die Homogenität des Werkes betont hat, ist diese Dialektik nicht existent. Die bei Lenz konstatierte „Einheit der inneren Handlung“ wird zum „geometrische[n] Ort“ der Oper, zur „Keimzelle, aus der sich alle Phasen und Stationen des Geschehens, des gesamten theatralischen Phänomens entfalten“¹⁹. Die kompositorische Konsequenz ist die „Aufschlüsselung aus einem einzigen elementaren Ansatz“²⁰, als der die dem Werk zugrunde liegende Zwölftonreihe gelten darf: „Das gesamte Werk basiert auf einer einzigen symmetrischen Allintervallreihe.“²¹

Unterstrichen wird die Homogenität durch eine Legende, die Zimmermann noch während der Komposition der *Soldaten* ins Leben rief und die durch ein Gespräch mit Heinz Josef Herbort im Herbst 1967 weiteste Verbreitung erfuhr.²² Demnach lag die Oper 1960, zum Zeitpunkt der ursprünglich anberaumten Uraufführung, geschlossen in Form einer polymetrischen Erst- oder Urfassung vor; die heutige Gestalt der *Soldaten* ist das Ergebnis eines Umformungsprozesses, den Zimmermann während seines zweiten Villa Massimo-Aufenthaltes 1963/64 vornahm, erweitert um einige orchestrale Vor- und Zwischenspiele; nach Abschluss der Umarbeitung vernichtete Zimmermann die Erstfassung „in einem Anfall von Zerstörungswut“²³. Auf die Gründe, die zur Bildung dieser Legende geführt haben dürften, soll im Zusammenhang mit der Entstehungsgeschichte der Oper eingegangen werden. Auch wenn sie mittlerweile durch die Forschungsergebnisse von Wilfried Gruhn, Klaus Ebbecke und zuletzt Heribert Henrich als widerlegt gelten darf, wurde sie doch lange Zeit als entstehungsgeschichtliche Tatsache begriffen und führte bis in die jüngste Vergangenheit hinein zu einer Verunklarung der ohnehin komplexen Entstehungsgeschichte der *Soldaten*. Dass gerade Michael Gielen, der Dirigent der Uraufführung, lange Zeit Verfechter der Legende, durch sie bis zuletzt zumindest verunsichert wurde, nimmt nicht wunder, war es doch gerade er, dem gegenüber Zimmer-

18 B. A. Zimmermann: *Drei Szenen aus der Oper „Die Soldaten“*, in: *IuZ*, S. 95.

19 Ebda, S. 93.

20 Ebda, S. 94.

21 Ebda, S. 95.

22 Herbort hat das Gespräch auf Tonband aufgezeichnet. Es ist unter der Signatur AdK BAZ B9 im Bernd Alois Zimmermann-Archiv der Berliner Akademie der Künste aufbewahrt und in Teilen auf Tonträger erschienen (*Bernd Alois Zimmermann und das symphonische Spätwerk*, Cybele 2017).

23 Herbort schreibt in seiner Werkeinführung zur Wergo-Schallplatten-Einspielung der Oper (60030/I-III) „in einem Anfall von Wahn“. Im O-Ton spricht Zimmermann jedoch nicht von „Wahn“, sondern von „Zerstörungswut“.

mann die Legende vehement vertreten hatte.²⁴ So äußert Gielen im Gespräch mit Bettina Zimmermann, der Tochter des Komponisten:

Eine Sache wird dich vielleicht noch interessieren: Ich empfinde nach der Kaffeehaus-Szene einen Bruch in der Komposition, danach ist sie viel flächiger und – die Technik, ich habe es nicht analysiert, aber es kommt mir so vor, dass die Serialisierung viel weiter geht. Die Klangvorstellungen, mit diesen großen Klangflächen (besonders die Szene mit dem jungen Grafen und das Terzett, also der 3. Akt) sind doch klanglich und musikinhaltlich ganz verschieden vom 1. und 2. Akt. Und da habe ich deinen Vater einmal gefragt, ob es einen zeitlichen Bruch gibt, ob er die Komposition abgesetzt und neubegonnen habe – und das hat er sehr energisch bestritten, das wäre alles aus derselben Konzeption heraus entstanden und er sähe überhaupt keinen Bruch an dieser Stelle. Ich musste das irgendwie hinnehmen, wenn er das sagt – aber nach wie vor, es klingt halt ganz anders von dem Moment an. Ich glaube doch, dass es konzeptioneller, sagen wir: Bruch, ein Neuanfang, eine Neuorientierung an dieser Stelle, in der Mitte des Stücks stattgefunden hat. Aber ich kann es gegen seine Aussage natürlich nicht beweisen –²⁵

Die Frage, ob die *Soldaten* ein Bruch durchziehe, oder vorsichtiger: ob sich das „musikalische Szenenmosaik [...] zur organischen Großform zusammen[schließe]“²⁶, wurde bereits mit der Uraufführung der Oper gestellt. Je nach Blickwinkel wurde der Bruch – falls er denn existiert – an verschiedenen Stellen verortet: am Einsatz der Elektronik im 4. Akt, am Jazz-Einbruch in der Kaffeehauszene (II,1), oder an der Diskrepanz zur literarischen Vorlage, die am deutlichsten in der Schlusszene der Oper zum Vorschein tritt. Die Frage jedoch, ob auch auf kompositionstechnischer Ebene ein solcher Bruch existiert, lässt sich nur durch einen Blick in das Skizzenmaterial der Oper beantworten. Zimmermanns schriftliche Äußerungen geben in dieser Hinsicht nur bedingt Aufschluss. Die Korrespondenzen mit den in den Entstehungsprozess der Oper involvierten Parteien – dem Verlag, den Kölner Bühnen, den Verfassern des Klavierauszugs – sind intentional zu lesen; gerade hier wird die Legende ja auch vertreten. Zimmermann selbst hat zu einer kritischen Vorsicht kompositorischen Selbstaussagen gegenüber gemahnt, insofern er empfiehlt, „Angaben von Komponisten, die während der Arbeit an einem Werk von diesen selbst gemacht werden, als in den meisten Fällen absolut unverbindlich aufzufassen, sofern diese Angaben noch im Bereich der ‚Datenverarbeitung‘ gemacht werden“²⁷. Aber auch *diese* Selbstaussage ist kritisch zu lesen, denn tatsächlich reichen solche Angaben im Falle der *Soldaten* über die Dauer des Kompositionsprozesses selbst hinaus; Zimmermann

24 Vgl. Kapitel 2.1.2.

25 Bettina Zimmermann, *Persönliches Portrait*, S. 327–328.

26 „Das musikalische Szenenmosaik schließt sich nicht zur organischen Großform zusammen, so technisch gut gelungen die Einbeziehung der Zuhörer in einen ständig wachsenden Kreis des ‚pluralistischen Zeit- und Erlebnisstroms‘ auch sein mag. Zimmermann hat mit seiner ersten Oper musikalisch so reiche Perspektiven aufgerissen, dass man seinem nächsten Bühnenwerk mit größter Spannung entgegensieht“ (Heinz Joachim, *Satire wurde zum Bekenntnis*, *Die Welt*, Hamburg, 17. Februar 1965).

27 Brief an Otto Tomek, Kongsmark/Rømø, 5. September 1966, in: Bettina Zimmermann, *Persönliches Portrait*, S. 343.

hat die Legende von der vernichteten Erstfassung noch zu einem Zeitpunkt vertreten, als die Komposition der Oper längst abgeschlossen war.²⁸

Eine eindeutige, unmissverständliche Sprache sprechen erst die Skizzen und Partiturentwürfe zur Oper. Durch sie wird die Gesamtarchitektur der *Soldaten* gewissermaßen von innen heraus erklärbar. Sie gewähren einen Einblick in die Werkstatt des Komponisten und legen ein beredtes Zeugnis von der „Entscheidung im Material“²⁹ ab. Mit Ausnahme von Vorarbeiten durch Klaus Ebbeke³⁰ und Heribert Henrich, der mit seinem 2013 erschienenen, über tausend Seiten umfassenden Werkverzeichnis einen unschätzbaren Beitrag zur Zimmermann-Forschung geleistet hat³¹, sind diese Quellen, die sich seit 1989 im Archiv der Berliner Akademie der Künste befinden, unter musikanalytischem Gesichtspunkt nur sporadisch ausgewertet worden.³² Ebbeke spricht im Zusammenhang mit den Publikationen über Zimmermanns Hauptwerk von „essayistischen Tagesproduktionen“³³; es drängt sich der Eindruck auf, als sei um die *Soldaten* förmlich herumgeschrieben worden. Eine quellenerschließende Monografie, wie sie beispielsweise für das *Requiem*³⁴ oder die *Ekklesiastische Aktion*³⁵ vorliegt, steht im Falle der *Soldaten*, jenes Werkes, das nach Clemens Kühn „im öffentlichen Bewusstsein nahezu ein Synonym für Zimmermann ist“³⁶, bis jetzt noch aus. Hier liegt ein zentrales, wenn nicht *das* zentrale Desiderat der Zimmermannforschung. Die vorliegende Arbeit schickt sich an, diese Lücke zu schließen. Mit ihr wird erstmalig eine umfassende Sichtung und Auswertung des Skizzenmaterials zu Zimmermanns *Soldaten* vorgelegt. Sie ist keine primär philologisch ausgerichtete Arbeit; unter diesem Aspekt sind die Quellen im Werkverzeichnis beschrieben und werden noch einmal Gegenstand der Untersuchung im Zuge einer geplanten Neuedition der Oper

28 So heißt es beispielsweise 1968: „Die von Generalintendant Assmann seinerzeit erbetene Aufführungserleichterung, die dann auch in einer Reihe von Szenen und vor allen Dingen Zwischenspielen vorgenommen wurden, bezog sich ausschließlich auf aufführungstechnische Dinge wie z.B. die Umschreibung der ursprünglich in mehreren Zeitschichten (und dadurch verschiedenen metronomischen Werten) notierten Teilen der Partitur. Die zwecks Erleichterung des Ganzen vorgenommene ausschließlich aufführungstechnische (und nicht kompositorische) Umarbeitung der Partitur wurde anlässlich meines zweiten Aufenthaltes in der ‚Villa Massimo‘ im Jahre 1963/64 vorgenommen“ (Bernd Alois Zimmermann, in: *Opernwelt* 9/1968).

29 So der Titel eines 1950 erschienenen Aufsatzes Zimmermanns, in: *IuZ* 2020, S. 25–29.

30 Bernd Alois Zimmermann (1918–1970). *Dokumente zu Leben und Werk*, zusammengestellt und kommentiert von Klaus Ebbeke, Katalog zur Ausstellung der Akademie der Künste (= *Akademie-Katalog* 152), Berlin 1989, im Folgenden abgekürzt als: Ebbeke, *Katalog*.

31 Heribert Henrich, Bernd Alois Zimmermann. *Werkverzeichnis. Verzeichnis der musikalischen Werke und ihrer Quellen*, Berlin: Akademie der Künste und Mainz: Schott 2013, im Folgenden abgekürzt als: Henrich, *Werkverzeichnis*.

32 Zu nennen wäre hier v.a. Pascal Decroupet „Nouvelles vues sur la temporalité comme catégorie compositionnelle chez Bernd Alois Zimmermann: *Dialoge* et *Die Soldaten*“, in: Bericht Strasbourg 2012, S. 43–67.

33 Klaus Ebbeke: „*Sprachfindung*“. *Studien zum Spätwerk Bernd Alois Zimmermanns*. Mainz: Schott 1986, S. 12.

34 Jörn Peter Hiekel: Bernd Alois Zimmermanns „*Requiem* für einen jungen Dichter“ (= *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*, Bd. 36), Stuttgart 1995, im Folgenden: Hiekel, *Requiem*.

35 Oliver Korte: *Die „Ekklesiastische Aktion“ von Bernd Alois Zimmermann. Untersuchungen zu einer Poetik des Scheiterns* (= Berliner Musik Studien, Bd. 29), Sinzing 2003, im Folgenden: Korte, *Ekklesiastische Aktion*.

36 Clemens Kühn: *Die Orchesterwerke Bernd Alois Zimmermanns*. Hamburg: Wagner 1978, S. 3.

durch die B. A. Zimmermann-Gesamtausgabe sein. Sie ist eine primär musikanalytisch ausgerichtete Arbeit: Sie untersucht auf Basis des Skizzenmaterials die wesentlichen kompositorischen Strategien, die die Oper in Teilen und als Ganzes bestimmen.

Die vorliegende Arbeit ist unter die Dialektik von Bruch und Kontinuität gestellt, von Einheit und Vielfalt, von struktureller Reduktion und materialer Ausfaltung. Auf der einen Seite sind die *Soldaten* das Ergebnis zweier Arbeitsphasen, in denen zwei grundsätzlich autonome Kompositionstechniken zum Tragen kommen; sie sind weder auseinander ableitbar noch, wie es die Legende von der vernichteten Erstfassung suggeriert, im Sinne einer notationstechnischen Vereinfachung ineinander überführbar. Auf der anderen Seite kommen in den *Soldaten* vielfältige Vernetzungsstrategien zum Tragen, die sowohl arbeitsphasenintern als auch arbeitsphasenübergreifend wirksam werden können.

Damit ist zugleich auch der Aufbau der vorliegenden Arbeit umrissen. In Kapitel 2 werden zunächst die Hintergründe beleuchtet, die zur Entstehung der Oper in zwei Arbeitsphasen führten, um anschließend exemplarisch zu zeigen, wie sich die Dialektik von Bruch und Kontinuität im Quellenmaterial der *Soldaten* abbildet. Die Entstehungsgeschichte der Oper war bislang, in wechselnder Ausführlichkeit, Gegenstand mehrerer Untersuchungen; sie hat ihrerseits eine gewisse Entstehungsgeschichte, insofern sie sich als Loslösung von den Selbstaussagen des Komponisten, insbesondere der Legende von der vernichteten Erstfassung, präsentiert. Zuletzt war sie Gegenstand der luziden Darstellung durch Heribert Henrich in dessen monumentalem Werkverzeichnis; auf sie und die dort wiedergegebenen Korrespondenzen, ergänzt um weitere Recherchen, stützt sich die Darstellung in der vorliegenden Arbeit. Wenn im Folgenden die Entstehungsgeschichte der Oper nochmals aufgerollt werden soll, so aus mehreren Gründen: Kein Werk ist das Ergebnis ausschließlich in vitro getroffener kompositorischer Entscheidungen. Die Gesamtarchitektur der *Soldaten* ist das Ergebnis eines Kräfteverhältnisses zwischen inneren und äußeren Faktoren, die sich dem Einfluss des Komponisten weitgehend entzogen, andererseits aber auch auf die innere Konzeption des Werkes rückstrahlten. Für den Nachvollzug der späteren Analyse-Kapitel ist die Kenntnis unerlässlich, welche Teile der Oper in welcher Arbeitsphase entstanden; die Dialektik von Schaffens- und Werkchronologie, die letztendlich zur Gesamtgestalt der Oper beitrug, wird sich wie ein roter Faden durch die vorliegende Arbeit ziehen. Das ließe sich auch unter Einbezug einer Tabelle auf zwei Seiten abhandeln. Eine solche Darstellung würde jedoch einem entscheidenden Umstand nicht gerecht: der Tatsache, wie sehr die *Soldaten* für Zimmermann eine „Existenzfrage“³⁷ bedeuteten. Insofern soll hier auch versucht werden, eine Entstehungsgeschichte zu zeichnen, die sich nicht ausschließlich auf die Wiedergabe von Daten und Fakten beschränkt, sondern sich als ‚lebendige‘ Entstehungsgeschichte versteht.

In den Kapiteln 3 und 4 werden die kompositionstechnischen Prämissen der beiden Arbeitsphasen getrennt beleuchtet; entgegen der von Zimmermann vertretenen Homogenität des Werkes wird hier zunächst der Fokus auf den „Bruch“ gelegt. Die Kapitel 5 und

37 Ebbeke, *Katalog*, S. 75.

6 schließlich wenden sich den Vernetzungsstrategien der Oper zu; im Mittelpunkt der Betrachtung stehen also kompositorische Maßnahmen, die auf Kontinuität und Zusammenhang abzielen. Das werkinterne Beziehungsnetz (Kapitel 5) bezeichnet dabei Vernetzungsstrategien nach *innen*, also materiale Bezüge innerhalb des Werkes, die sowohl innerhalb der jeweiligen Arbeitsphase als auch arbeitsphasenübergreifend wirksam werden können. Die Werkverflechtungen hingegen (Kapitel 6) bezeichnen Vernetzungsstrategien nach *außen*, das heißt zu Werken, die im zeitlichen Umfeld der Oper entstanden. In die *Soldaten* fand Material Eingang, das im Vorfeld der Oper entstand, wie umgekehrt materiale Bezüge zu Werken existieren, die nach der Oper entstanden. Damit erweitert sich der Einzugsbereich der zu betrachtenden Werke über die Oper selbst hinaus.

In Kapitel 7 soll abschließend ein Blick auf die Gesamtarchitektur der Oper geworfen werden, einschließlich einer Erörterung der Frage, ob und wie sich die *Soldaten* zu einem homogenen Ganzen zusammenschließen.

Es hat sich seit Arnold Schönbergs berühmtem Diktum eingebürgert, die Frage, „wie“ ein Kunstwerk „gemacht“ ist, der Frage nachzuordnen, „was es ist“³⁸. In dieselbe Richtung argumentiert Zimmermann, wenn er schreibt: „Denn dadurch, dass man weiß, wie es gemacht wurde, ist man noch lange nicht im Besitze dessen, was Musik im tiefsten Grunde bestimmt.“³⁹ Für den Philosophen und Wissenschaftstheoretiker Karl Raimund Popper sind „Was“-Fragen im wissenschaftlichen Diskurs wenig zielführend.⁴⁰ „Was“ sind

38 Arnold Schönberg, Brief an Rudolf Kolisch vom 27. Juli 1932, zitiert nach: Manuel Gervink, *Arnold Schönberg und seine Zeit*, Laaber 2000, S. 253.

Die Berufung auf diese häufig angeführte Unterscheidung Schönbergs sowie der nachfolgende Absatz ist angelegt durch das Vorwort zu Henrichs Untersuchung zum Werk Jean Barraqué (Heribert Henrich: „Das Werk Jean Barraqué. Genese und Faktur“. Bärenreiter 1997, S. XIII): „Daß Schönberg bezüglich seiner Zwölftonkompositionen die Frage, wie die Musik gemacht sei, der Frage, was sie sei, mit Entschiedenheit untergeordnet hatte, betrachtete man oft sogar als Rechtfertigung des eigenen Vorgehens und übersah dabei geflissentlich, daß Schönbergs Diktum unter Voraussetzungen stand, die serielles Komponieren von vornherein und mit Absicht nicht erfüllte. Angesichts der extremen Schwierigkeiten, die sich der Analyse nun aber stellten, nahm man Zuflucht zu den theoretischen Ausführungen der Schaffenden, ohne das Verhältnis der kompositorischen Praxis zu eben dieser Theorie – die nicht zuletzt Verteidigung gegen die Feindseligkeit einer überwältigenden Mehrheit der musikalischen Öffentlichkeit war und daher strategische Ziele verfolgte – einer kritischen Prüfung zu unterziehen. [...] Durch die weitgehende Beschränkung auf belegbare und eindeutige Aussagen will die Arbeit eine tragfähige Basis schaffen, von der weitergehende Bemühungen um das Verständnis dieser Werke ihren Ausgangspunkt nehmen können.“ Als zweite quellenerschließende Arbeit, in der das Schönbergische Diktum aufgegriffen wird, sei die Untersuchung von Fabian Krahe über Strawinskys späte Kompositionen angeführt (Fabian Krahe: „Who says it's twelve-tone?“ – Igor Strawinskys spätes Komponieren.“ Waxmann 2014, S. 115): „Nicht selten erhellt die Analyse von Arbeitsmanuskripten neben dem *Wie* – dem Entstehungsprozess – auch das *Was*. Sie macht im Notentext Zusammenhänge sichtbar, die man ansonsten nur schwer hätte bemerken können und die, das ist im Zusammenhang mit der Genese des Werks wiederum von zentraler Bedeutung, mitunter nicht nur als reine Interpretation im Auge des Betrachters liegt, sondern als solche vom komponierenden Subjekt intendiert waren.“ Diese Aussage lässt sich in besonderem Maße auf die in den Kapiteln 5 und 6 vorgestellten Vernetzungsstrategien innerhalb der *Soldaten* beziehen.

39 *Über die Beharrlichkeit der Missverständnisse*, in: *IuZ*, S. 19.

40 Diese Ansicht wird in fast allen größeren Schriften oder Schriftensammlungen Poppers vertreten, am ausführlichsten vermutlich in *Die offene Gesellschaft und ihre Feinde*, Band I, und der dort getroffenen Unterscheidung zwischen methodologischem Essentialismus und Nominalismus.

die *Soldaten*? Zimmermanns Antwort darauf ist eindeutig: „Es ist ganz richtig eine Oper [...]. Es wird geliebt, gehasst, gestritten, geweint, verziehen – und *gesungen* und nochmals *gesungen*“⁴¹. Gerade eine Vernachlässigung der Frage nach dem „Wie“ jedoch hat im Falle der *Soldaten* mitunter zu Fehlinterpretationen auch des „Was“ geführt. Die Legende von der vernichteten Erstfassung ist dabei das sicherlich prominenteste Beispiel, jedoch nicht das einzige. Ein Gutteil der „Beharrlichkeit der Missverständnisse“⁴², die die *Soldaten* nach wie vor begleiten, verdankt sich nicht zuletzt einem Stille-Post-Verfahren, das insbesondere im Rahmen der von Ebbecke angesprochenen „essayistischen Tagesproduktionen“ übermittelt wird. So werden dort paradigmatisch zur Verdeutlichung des Zimmermannschen Pluralismus-Konzeptes und der dahinter liegenden Zeitauffassung vorzugsweise das *Intermezzo* des 2. Aktes und/oder *Toccata III* angeführt. Dagegen ist an sich nichts einzuwenden, wenn es nicht den Eindruck erweckte, als sei die gesamte Oper so komponiert. Tatsächlich würden sich diese Texte nicht so einheitlich auf gerade *diese* Teile der Oper beziehen, wenn sie nicht eine gewisse Ausnahme innerhalb des Werkes darstellten. Dass insbesondere das *Intermezzo* mit seiner (nur dort aus der Partitur ersichtlichen) Gleichzeitigkeit verschiedener Tempi als Beispiel dafür dient, wie die Oper ‚ursprünglich‘ konzipiert gewesen sei, schwingt dabei, ausgesprochen oder nicht, zwischen den Zeilen immer mit.⁴³

Die wenigen musikalischen Analysen der *Soldaten*, die über den Stand „essayistischer Tagesproduktionen“ hinausgehen, stellen die Arbeiten von Aloyse Michaely⁴⁴ und Laurence Helleu⁴⁵ dar. Beide sind jedoch nicht skizzenbasiert.⁴⁶ Eine Analyse der *Soldaten* ausschließlich aus der Partitur heraus ist zwar, zumindest in Teilen, nicht unmöglich,

41 Brief an Siegfried Köhler, Bühnen der Stadt Köln. Rom, 12. Juni 1964, in: Henrich, *Werkverzeichnis*, S 92.

42 So der Titel eines Aufsatzes Zimmermanns, wiedergegeben in: *IuZ*, S. 17ff.

43 Auf die Ausnahme-Position dieser Teile der Oper hat auch Erik Fischer in seinem (gleichfalls unter die „essayistischen Tagesproduktionen“ zu rechnenden) Beitrag über die *Soldaten* verwiesen (Fischer, „Bernd Alois Zimmermanns Oper *Die Soldaten*. Zur Deutung der musikalisch-dramatischen Struktur“, in: *Festschrift Heinz Becker zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Jürgen Schläder und Reinhold Quandt, Laaber 1982, S. 270). Fischers bereits 1982 verfasster Artikel kann als ein früher Versuch gewertet werden, das einseitig an den (primär zeitphilosophischen) Äußerungen des Komponisten ausgerichtete ‚Stille-Post-Verfahren‘ im Rahmen der Sekundärliteratur zu demontieren und auf seine Tragfähigkeit im Werk hin zu erproben.

44 Aloyse Michaely: „Toccata – Ciacona – Nocturno. Zu Bernd Alois Zimmermanns Oper *Die Soldaten*“, in: *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Constantin Floros, Hans Joachim Marx und Peter Petersen (= *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Bd. 10), Laaber 1988, S. 127–204, im Folgenden abgekürzt: Michaely, *Toccata – Ciacona – Nocturno*.

45 Laurence Helleu: „*Les soldats*“ de Zimmermann. *Une approche scénique*, Paris 2010, im Folgenden abgekürzt: Helleu 2010. Die musikalische Analyse bildet, neben einem biografischen Abriss, der Entstehungsgeschichte der Oper sowie einer Besprechung ausgewählter Inszenierungen, einen von mehreren inhaltlichen Schwerpunkten; insofern bietet diese Arbeit auch einen hervorragenden Einstieg in die Beschäftigung mit Zimmermanns Oper.

46 Auf Michaelys Arbeit, die schwerpunktmäßig die Metrenfolgen der ersten Arbeitsphasen untersucht, wird im Verlauf der vorliegenden Untersuchung des Öfteren eingegangen werden. Dass diese Untersuchung, bei allen unzweifelhaften Vorzügen, nicht quellenbasiert ist, bedarf angesichts der unterschiedlichen Ergebnisse, zu denen Michaelys Arbeit und die vorliegende kommen, keiner gesonderten Begründung. Die wenigen Stellen, an denen er auf die autografen Skizzen- und Particellentwürfe zur Oper zu sprechen kommt, geschehen über Vermittlung durch die Darstellung der entsprechenden Quellen bei Ebbecke.

stößt jedoch ab einem gewissen Punkt unweigerlich an ihre Grenzen. Das liegt nicht nur daran, dass die seriellen Strukturen der Oper zu komplex sind, um sie ohne einen Hinweis auf ihre Genese zu verstehen (es gibt durchaus Passagen, die sich relativ problemlos aus der Partitur entschlüsseln lassen); es liegt auch an der für Zimmermann charakteristischen Vorgehensweise, eine strukturell klare Ausgangsdisposition gezielt zu verunklaren, das Material einem unter Umständen mehrfachen Überarbeitungsprozess zu unterziehen und damit die strukturelle Ausgangsdisposition zu überformen. Aus diesem Grund kommt die vorliegende Arbeit mitunter zu anderen Ergebnissen als die Analysen von Michaely und Helleu. Erst die musikalischen Skizzen geben einen verlässlichen Leitfaden an die Hand, der es erlaubt, sich mit einiger Sicherheit durch die seriellen Strukturen der Oper zu bewegen und die „Entscheidung im Material“ zu rekonstruieren.

Die *Soldaten* sind *serielle* Oper, sie sind, aus Sicht des Komponisten, „Kopf-“ und „Sitzarbeit“⁴⁷. Als solches haben sie „Kalkulationen, Berechnungen, Entwürfe, vielfache Testverfahren, Materialprüfungen, statistische und statische Erhebungen und Messungen“⁴⁸ zur Voraussetzung. Die *Soldaten* sind jedoch auch serielle *Oper*. Dieser Aspekt soll, bei allem Abstraktionsgrad, der mit der Besprechung ihrer musikalischen Strukturen einhergeht, nie außer Acht gelassen werden, im Gegenteil: In der vorliegenden Arbeit wird die Überzeugung vertreten, dass Struktur und Dramaturgie sich wie zwei perfekt synchronisierte Uhren zueinander verhalten. Die serielle Struktur vermag auf die szenischen Erfordernisse ebenso zu reagieren, wie umgekehrt die szenischen Ereignisse aus der seriellen Struktur förmlich hervorzugehen scheinen.⁴⁹ Die seriellen Strukturen in den *Soldaten* sind häufig mehr als rein musikalische Ordnungsprinzipien. Sie weisen über die Neutralität des Materials, über dessen Objektivität hinaus. Auf allen Ebenen der seriellen Disposition, der Tonhöhenorganisation etwa oder der metrischen Konzeption, können abstrakte musikalische Strukturen konkrete außermusikalische Sachverhalte benennen: Sie können eine Aussage Lüge strafen, sie können eine Person charakterisieren, sie können eine Intention aufdecken usw. Oftmals ‚weiß‘ die musikalische Struktur dabei mehr, als den auf der Bühne agierenden Personen unter Umständen selbst bewusst ist. Die kompositorische Struktur erhält somit einen Verweischarakter auf dramaturgische Sachverhalte, sie wird zum Metakommentar des Bühnengeschehens. Es gibt ein ganzes Netz gewis-

Helleu hat ihre *Soldaten*-Partitur mit analytischen Eintragungen dem Zimmermann-Archiv der Berliner Akademie der Künste hinterlassen. Wie aus den Eintragungen zur Reihenanalyse hervorgeht, hat sie das entsprechende Skizzenmaterial, etwa die Transpositionspläne der ersten Arbeitsphase, nicht zu Rate gezogen.

47 Brief an Otto Tomek, Kongsmark/Rømø, 5. September 1966, in: Bettina Zimmermann, *Persönliches Portrait*, S. 343.

48 *Vom Handwerk des Komponisten*, in: *IuZ*, S. 31.

49 Wenn Helleu beispielsweise angibt, die *Introduzione* zur Oper basiere auf Reihe 11, so ist damit eine Aussage getroffen, die sich nicht nur durch einen Blick in das Skizzenmaterial leicht falsifizieren lässt, sondern vor allem auch unter dramaturgischem Aspekt in eine falsche Richtung weist. Zimmermann hat den Einsatz der verschiedenen Zwölftonreihen der Oper immer auch mit szenisch-inhaltlichen Zusammenhängen in Verbindung gebracht. In diesem Fall hätte die Oper im Stand der ersten Arbeitsphase mit einem inhaltlichen Verweis auf die Gräfin-Szenen begonnen, was vom Komponisten sicher nicht intendiert war. Das erweist, dass solche analytischen Befunde nur scheinbar und nur auf den ersten Blick Detailfragen darstellen.

sermaßen leitmotivischer Bezüge, die in den *Soldaten* als serieller Oper auf einer Ebene angesiedelt sind, die sich dem Bereich des auditiven Nachvollzugs weitgehend entziehen. Die solchermaßen in die Tiefenstruktur verlagerte ‚Leitmotivtechnik‘ aufzudecken und der Dramaturgie zur Verfügung zu stellen, ist eines der Ziele der vorliegenden Arbeit.

Damit ist keineswegs gesagt, dass alle musikalischen Strukturen der *Soldaten* semantisch konnotiert sind. Oft genug handelt es sich auch um neutrales Material, erstellt, um ‚lediglich‘ die Quantität des materialen Bedarfs zu decken, der mit der Komposition eines abendfüllenden Werkes wie *Die Soldaten* einherging. Zwischen semantisch konnotierten Strukturen und kompositorischen Methoden, die der reinen Materialgewinnung dienen, lässt sich nicht immer eindeutig unterscheiden; und selbst dort, wo serielle Strukturen definitiv semantisch konnotiert sind, lassen sie immer auch einen (sicherlich beabsichtigten) Deutungsspielraum zu.

Wenn also in der vorliegenden Arbeit der Schwerpunkt auf das „Wie“ gelegt wird, so in der Hoffnung, dass diese Vorgehensweise ihrerseits erhellend auf das „Was“ zurückwirken möge. Insofern möchte die Untersuchung auch dazu beitragen, nachfolgende Betrachtungen des Werkes auf eine gesicherte analytische Grundlage zu stellen und damit einen Grundstock für weiterführende Forschungen oder die didaktische Vermittlung des Werkes bieten. Es gibt viele Wege, sich den *Soldaten* zu nähern. Dies ist einer davon.

DIE SOLDATEN

erste Besetzung

Personen

Wesener <i>Wollatz (Neustadt)</i> Galanteriehändler in Lille	Bass (grosser Umfang nach der Höhe und Tiefe)
Karie <i>Canell Jean</i> Weseners Tochter	hochdramatischer Koloratursopran mit krassem Umfang nach in der Tiefe, allenfalls auch mit einem Koloratursopran zu besetzen (besondere Version)
Charlotte <i>Bundel (Schmidt)</i> Weseners Tochter	Mezzosopran
Stolzins <i>Noraki (Reich)</i> Tuchhändler in Argentinien	Jugendlicher hoher Bariton, bzw. schwerer Tenor mit Tendenz zum Heldenfach
seiner Mutter <i>Schäfer (Friedl)</i>	hochdramatischer Alt
Weseners alte Mutter <i>Raul (Hinkel)</i>	tiefer Alt
Desportes <i>H. M. Michels</i> ein Edelmann aus dem französischen Hennegau	Jugendlicher hoher Tenor (grosser Umfang mit Tendenz zum Heldenfach)
Graf von Spanheim <i>Jungfer (Elyse)</i> Obriest	Bass
Pirzel <i>Katz (Wittenberg)</i> ein Hauptmann	hoher Tenor (Buffo, mit Tendenz zum Charakterfach)
Eisenhardt <i>Schäfer (H. Michels)</i> Feldprediger Reich	Heldenbariton (hoher Bass)
Hanty <i>H. M. Horn (Klein)</i> Offizier	hoher Bass (doch mit Tendenz zum schweren Bass)
Mary <i>Wesener (Schmidt)</i> Offizier	Bariton (Kavalliersbariton)
Gräfin de la Roche <i>Wagner</i> der junge Graf <i>Schmidt (Wittenberg)</i> ihr Sohn	Mezzosopran (lyrisch) jugendlicher sehr hoher lyrischer Tenor
3 junge Offiziere <i>Brückner</i> <i>Katz</i> <i>Schäfer</i> <i>Wollatz</i> <i>Michels</i> <i>Reich</i> <i>Schmidt</i>	sehr hohe Buffotendenz (evtl. auch als Hosenrollen zu besetzen: sehr hohe dramatische Sopran - keinesfalls Sopranbretten)