

**Universität Paderborn  
Fakultät für Kulturwissenschaften**

**Die Simultanszene als „zentrales Strukturmodell  
zeitgenössischen Musiktheaters“**

Fallstudien zu einem Darstellungsmodus seit 1965

Dissertation  
zur Erlangung des akademischen Grades  
Doktor der Philosophie (Dr. phil.)  
im Fach Musikwissenschaft  
der Universität Paderborn

von: Milan Schomber

Erstgutachten: Prof. Dr. Antje Tumat, Universität Paderborn  
Zweitgutachten: Prof. Dr. Matteo Nanni, Universität Hamburg

*Für meine Frau Kathrin*

## Danksagung

Vorliegende Dissertation wurde im Rahmen meiner Tätigkeit als Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn angefertigt und von Prof. Dr. Antje Tumat erstbetreut. An dieser Stelle gilt es, einigen Personen meinen Dank auszusprechen, ohne deren Unterstützung die vorliegende Studie kaum in dieser Form hätte entstehen können. Zunächst möchte ich meinen Kolleginnen und Kollegen am Seminar und meinen Mitpromovierenden für den fachlichen Austausch danken, der mich immer wieder aufs Neue für meine Arbeit inspiriert und zu neuem Denken angeregt hat. Namentlich möchte ich hier stellvertretend Luise Adler und Dr. Anna Ricke nennen, die mir nicht nur regelmäßig mit Rat zur Seite standen, sondern auch einen Großteil des Manuskripts kritisch gegengelesen und mir hilfreiche Tipps gegeben haben. Ohne den institutionellen Rückhalt der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold wäre meine Forschungsarbeit weitaus hürdenreicher verlaufen. Mein Dank gilt daher beiden Hochschulen für die Bereitstellung ihrer Infrastruktur und der finanziellen Unterstützung meiner Forschungsreisen.

Meine Forschungsreisen führten mich in die Archive der Akademie der Künste in Berlin und der Paul Sacher Stiftung in Basel. Ich möchte mich bei den beiden Kuratoren Dr. Werner Grünzweig und Dr. Simon Obert und den gesamten Teams beider Archive bedanken, die mir sogar einen Aufenthalt während der Coronapandemie ermöglichten, in der ein Großteil vorliegender Arbeit entstand. Besonders danke ich der Paul Sacher Stiftung für die Gewährung eines Forschungsstipendiums. Viele zentrale Materialien für meine Arbeit sind weder veröffentlicht noch in Archiven zugänglich. Ich danke daher dem Verlag Breitkopf und Härtel für die Bereitstellung der Faksimile-Partitur von *Stephen Climax*, dem historischen Archiv der Semperoper Dresden für den Videomitschnitt der Premiere von *Wir erreichen den Fluss* und der Hans Werner Henze-Stiftung für den Audiomitschnitt der Uraufführung von *We come to the River*.

Vorliegende Arbeit fußt auf meiner Begeisterung für die Neue Musik, die während meines Studiums geweckt und immer wieder genährt wurde. Dafür muss ich drei Professorinnen und Professoren meinen Dank aussprechen. Im Bachelorstudium war es Prof. Dr. Albrecht von Massow, der mir die Neue Musik zuerst näherbrachte. In meinem Masterstudium in Gießen erweiterte Prof. Dr. Matteo Nanni meine Kenntnisse über die Neue Musik um viele weitere Facetten. Da ich bei ihm meine Masterarbeit verfassen durfte, freut es mich umso mehr, dass er auch vorliegende Arbeit zweitbegutachtet. Seit meiner Promotionszeit ist es Prof. Dr. Antje Tumat, die nicht nur meine Dissertation erstbetreut, sondern mich als ihren Wissenschaftlichen Mitarbeiter aktiv fördert. Ich danke ihr für die vielen Ratschläge, Anregungen, gemeinsamen

Diskussionen und ihre stete Unterstützung. Zudem möchte ich mich bei ihr für die jahrelange intensive Betreuung in aller Form bedanken, die meine Arbeit zu dem werden ließ, was sie heute ist.

Zuletzt gilt meinen Freunden und meiner Familie ein ganz besonderer Dank, durch deren Halt und Verständnis ich vorliegende Arbeit anfertigen konnte. Für die gewissenhafte, wiederholte und geduldige Korrekturlesung des Manuskriptes danke ich Anna Ricke, Luise Adler, Anne Sprenger, Natalie Widmer, Heike Schomber und Kathrin Schomber.

Vorliegende Arbeit möchte ich meiner Frau Kathrin widmen, deren Halt, Unterstützung, Verständnis, Zuversicht, Liebe und Vertrauen alles übertrifft und für mich gerade während der Entstehung meiner Arbeit enorm wichtig waren. Ohne ihren steten guten Zuspruch, ihr offenes Ohr und ihre Geduld wäre die Fertigstellung vorliegender Arbeit kaum möglich gewesen. Ich danke ihr daher von ganzem Herzen.

# INHALTSVERZEICHNIS

<b>A EINLEITUNG UND GRUNDLAGEN.....</b>	<b>6</b>
I. GEGENSTAND UND AUFBAU DER ARBEIT.....	6
II. HISTORISCHER KONTEXT – TRADITION UND AVANTGARDE IM MUSIKTHEATER AB 1950 .....	8
III. VERWENDUNG DES BEGRIFFS <i>SIMULTANSZENE</i> IM FEUILLETON UND IN DER WISSENSCHAFTLICHEN LITERATUR.....	10
IV. ABGRENZUNG DER BEGRIFFE <i>SZENISCHE SIMULTANEITÄT</i> UND <i>SIMULTANSZENE</i> .....	20
V. ZWISCHENFAZIT: ÄSTHETIK UND DRAMATURGIE DER SIMULTANSZENE .....	28
<b>B FALLBEISPIELE.....</b>	<b>30</b>
I. BERND ALOIS ZIMMERMANNS <i>DIE SOLDATEN</i> (1965) .....	30
1. „ <i>Zeitlich Auseinanderliegendes gleichzeitig präsentiert</i> “ – <i>Zimmermanns Simultanszenen in der Forschung</i> .....	31
2. „ <i>Die Zeit ist in beide Richtungen abbildbar</i> “ – <i>Zimmermanns Zeitkonzeption</i> .....	39
3. <i>Mehrere Dramenszenen im Libretto „simultan zusammengedrängt“</i> .....	48
4. <i>Schichtung von Szenenreihen und Klangcollagen in der Komposition</i> .....	63
5. <i>Inszenierungen „in den Zeitstrudel geraten“</i> .....	78
II. HANS WERNER HENZES <i>WIR ERREICHEN DEN FLUSS</i> (1976) .....	91
1. „ <i>Simultan ablaufende Szenen chronologischer Gleichzeitigkeit</i> “ – <i>Henzes Simultanszenen in der Forschung</i> .....	92
2. „ <i>Eine epische Form des Musiktheaters</i> “ – <i>Henzes mehrdimensionales Konzept</i> .....	97
3. <i>Das Nebeneinander des Gleichzeitigen in Henzes Librettoversion</i> .....	106
4. <i>Polyphonie und Kontrapunktik der verräumlichten Orchesterschichten in der Komposition</i> .....	135
5. <i>Zwischen „einleuchtender Werkkonzeption“ und „unzulänglicher Aufführung“</i> .....	161
III. HANS ZENDERS <i>STEPHEN CLIMAX</i> (1986) .....	173
1. „ <i>Simultaneität mehrerer gegenläufiger Formen</i> “ – <i>Zenders Simultanszenen in der Forschung</i> .....	174
2. „ <i>Die Pluralismus-Vorstellung Zimmermanns</i> “ – von Zender weitergedacht .....	178
3. <i>Das Nebeneinander des Ungleichzeitigen in Zenders Libretto</i> .....	191
4. <i>Orchesterverräumlichung und Stilpluralismus in der Komposition</i> .....	209
5. <i>Das „Ineinanderfließen der Handlungsebenen“ auf der Bühne</i> .....	227
IV. VERGLEICH DER SIMULTANSZENEN .....	234
<b>C ASPEKTE EINER THEORIE DER SIMULTANSZENE.....</b>	<b>243</b>
I. ANKNÜPFUNG AN TRADIERTE ENSEMBLEFORMEN .....	244
II. LITERATURPOETIK ALS VORBILD.....	246
III. TEXTSIMULTANEITÄT IM LIBRETTO .....	250
IV. DER SERIALISMUS ALS VORAUSSETZUNG MUSIKALISCHER (ZEIT-)SCHICHTEN.....	252
V. EIN NEUES RAUMZEITLICHES VERSTÄNDNIS .....	256
VI. ÜBERWÄLTIGUNG, REIZÜBERFLUTUNG UND ANÄSTHETIK.....	265
VII. MEDIALISIERUNG UND FILMDRAMATURGIE .....	270
VIII. DRAMATURGIE DES EPISCHEN UND NEUSACHLICHEN MUSIKTHEATERS .....	274
IX. POSTDRAMATISCHE TENDENZEN DES MUSIKTHEATERS .....	277
X. <i>DIE SOLDATEN</i> ALS BEZUGSPUNKT FÜR DEN DARSTELLUNGSMODUS .....	280
XI. DISKUSSION UND FAZIT: EINE MÖGLICHE THEORIE DER SIMULTANSZENE .....	282
<b>D SCHLUSSBEMERKUNG UND AUSBlick .....</b>	<b>288</b>
<b>E LITERATUR- UND ABBILDUNGSVERZEICHNIS .....</b>	<b>292</b>
<b>F ANHANG .....</b>	<b>312</b>

# A EINLEITUNG UND GRUNDLAGEN

## I. Gegenstand und Aufbau der Arbeit

Zentraler Gegenstand vorliegender Arbeit ist die sogenannte Simultanszene, ein Darstellungsmodus des Musiktheaters<sup>1</sup>, der ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vermehrt in Erscheinung tritt. Dessen Untersuchung erfolgt anhand der Fallbeispiele *Die Soldaten* (1965) von Bernd Alois Zimmermann, *Wir erreichen den Fluss* (1976) von Hans Werner Henze sowie *Stephen Climax* (1986) von Hans Zender.

Der durch diese drei Fallbeispiele abgedeckte musikhistorische Zeitraum 1965 bis 1986 ist maßgeblich vom (Post-)Serialismus<sup>2</sup> und Pluralismus<sup>3</sup> geprägt. Diese beiden kompositorischen Strömungen bzw. Bewegungen der Neuen Musik nach 1950 erheben nicht nur auf musikalisch-kompositorischer, sondern im Musiktheater zusätzlich auf szenisch-narrativer Ebene das Gleichzeitige des Ungleichzeitigen bzw. das Übereinander- oder Nebeneinanderschichten des Heterogenen zum ästhetischen Paradigma (Kap. A.II). Seit Mitte der 1960er-Jahre findet der Darstellungsmodus der Simultanszene in einschlägigen Musiktheaterwerken Anwendung, wobei Zimmermanns Oper dabei oft eine initialisierende Wirkung zugeschrieben wird.<sup>4</sup> In den Jahren nach der Uraufführung der *Soldaten* bedienen sich auffällig viele Opern einer Form szenisch-musikalischer Simultaneität, die von den Komponierenden selbst, dem Feuilleton oder in der musikwissenschaftlichen Forschungsliteratur als Simultanszene bezeichnet wird.<sup>5</sup> Durch diese besondere musikhistorische Stellung fungiert Zimmermanns Oper als Referenzpunkt für die Simultanszene im Musiktheater: Sowohl die ersten Besprechungen der Uraufführung und der folgenden Produktionen als auch die ersten musikhistoriographischen Einordnungen dieser Oper betonen immer wieder die außergewöhnliche Stellung und Neuheit dieser Szenen innerhalb der Gattung.<sup>6</sup> Zimmermann erfüllt damit die Rolle des Impulsgebers. Seitdem kommen

---

<sup>1</sup> Vorliegende Arbeit operiert mit einem Begriffsverständnis von *Musiktheater* als Sammelbegriff sämtlicher musikalisch-theatraler Formen, zu denen u. a. auch die Oper gehört, vgl. zur Diskussion über diesen Begriff Christian Utz, Art. „Musiktheater“, in: Jörn Peter Hiekel/Ders., *Lexikon Neue Musik*, Kassel/Stuttgart 2016, S. 407–417 und Wulf Konold, Art. „Musiktheater“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/402340>, abgerufen am 02.05.2024.

<sup>2</sup> Vgl. Christoph von Blumröder, Art. „Serielle Musik“, in: *HmT-Online*, <http://www.musicconn.de/id/hmt/hmt2-bsb00070513f553t568/ft/bsb00070513f553t568?page=554&c=solrSearchHmT> und Rudolf Frisius, Art. „Serielle Musik“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13963>, beide abgerufen am 02.05.2024.

<sup>3</sup> Vgl. dazu Blumröder, Art. „Neue Musik“, in: *HmT-Online*, <http://www.musicconn.de/id/hmt/hmt2bsb000-70512f417t430/ft/bsb00070512f417t430?page=422&c=solrSearchHmT> und Hermann Danuser, Art. „Neue Musik“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11449>, beide abgerufen am 02.05.2024.

<sup>4</sup> Vgl. dazu die Kap. A.IV, B.II.1, B.III.1 und C.X vorliegender Arbeit.

<sup>5</sup> Vgl. dazu die *Liste der Opern mit Simultanszenen ab 1965* im Anhang vorliegender Arbeit.

<sup>6</sup> Vgl. Kap. B.I.1.

solche Zuschreibungen bei anderen Werken kaum ohne einen Verweis auf *Die Soldaten* aus.<sup>7</sup> Dabei werden gerade die beiden zuvor genannten Werke von Henze und Zender in Bezug auf ihre Anwendung musikalisch-szenischer Simultaneitätsverfahren wiederholt als wesensverwandt mit den *Soldaten* bezeichnet (A.III). Ein Blick auf die Verwendung und das Verständnis des Begriffs *Simultanszene* zeigt, dass sich dieser seit Zimmermans *Soldaten* zur Beschreibung besonderer bzw. unkonventioneller szenisch-musikalischer Gleichzeitigkeit im Musiktheater eingebürgert hat und nach seiner Etablierung auch auf ähnliche Phänomene der zurückliegenden Operngeschichte angewendet wird. Der Begriff erfährt dadurch eine Erweiterung und zugleich eine gewisse Unschärfe. Vorliegende Arbeit möchte den Begriff *Simultanszene* historisch und ästhetisch wieder mehr eingrenzen und schärfen. Dies erfordert eine begriffliche Abgrenzung zwischen *szenische Simultaneität* und *Simultanszene* (A.IV).

In der Forschungsliteratur werden immer wieder später bzw. früher entstandene Simultanszenen mit jenen der *Soldaten* verglichen, oft die aus den bereits erwähnten Opern von Henze und Zender. Eine tiefergehende und vergleichende Untersuchung mehrerer Simultanszenen verschiedener Musiktheaterwerke auf verschiedenen Werkebenen (u. a. Text, Musik und Inszenierung) hat bis heute jedoch noch nicht stattgefunden. Auf diese Forschungslücke sind einige Missverständnisse und Fehleinschätzungen in der Forschungsliteratur zurückzuführen. Diese Forschungslücke soll vorliegende Arbeit schließen. Dabei wird wie folgt vorgegangen: Die Fallbeispiele von Zimmermann (B.I), Henze (B.II) und Zender (B.III) werden entsprechend der Chronologie ihrer Uraufführung behandelt. Jedes dieser Fallbeispielkapitel ist in fünf Unterkapitel gegliedert, in denen die jeweiligen Simultanszenen der drei Werke dann auf mehreren Ebenen untersucht werden: Zunächst ist jeder Werkbetrachtung ein Forschungsbericht unter besonderer Berücksichtigung der Simultanszenen vorangestellt, um das werkbezogene Begriffsverständnis darzustellen (1). Da sich alle drei Komponisten rege zu ihren Kompositionen geäußert haben, ist es möglich, aus deren Selbstzeugnissen auf eine konzeptuelle Ebene der Simultanszenen zu schließen und diese herausarbeiten (2). Danach werden die Libretti, die auf einer oder mehrerer literarischer Vorlagen beruhen, sowohl auf ihre Umsetzung der in der Poetik der Vorlage bereits angelegten Simultanästhetik als auch auf ihre Textpraktik der Gleichzeitigkeit hin untersucht (3). Die musikalischen Analysen legen schließlich die kompositorischen Strategien musikalischer Simultaneität offen und zeigen, wie sie im Verhältnis zur Simultanästhetik des Textes stehen (4). Zuletzt werden die szenischen Umsetzungen der Simultanszenen in den Inszenierungen sowie deren Bewertungen durch das Feuilleton untersucht (5). Dadurch ergibt sich eine mehrschichtige Analyse der Simultanszenen.

---

<sup>7</sup> Vgl. dazu u. a. die Kap. B.II.1, B.III.1 und C.X.

Nach dieser mehrschichtigen Analyse der drei Fallbeispiele werden diese vergleichend diskutiert (C). Anstelle des Versuchs einer prägnanten Definition des Darstellungsmodus, der zwar teilweise in der Forschungsliteratur stattfand, jedoch hinter der Komplexität dieses Phänomens zurückblieb, soll die Simultanszene des Musiktheaters ab 1965 anhand verschiedener Aspekte beschrieben werden, die deren multikausalen Ursprung ästhetisch, dramaturgisch und kompositionsstilistisch einordnet. Als Abschluss dieser Arbeit wird ein Blick auf die Situation des Musiktheaters nach dem hier betrachteten historischen Zeitraum geworfen und die Frage nach den Auswirkungen dieses Darstellungsmodus auf die Musiktheaterlandschaft gestellt (D). Im Anschluss an das Literatur- und Abbildungsverzeichnis finden sich im Anhang die berücksichtigten Opern mit Simultanszenen sowie ein Inszenierungsverzeichnis der drei Fallbeispiel-Opern (F).

## II. Historischer Kontext – Tradition und Avantgarde im Musiktheater ab 1950

Die im Zentrum vorliegender Arbeit stehenden drei Opernwerke fallen in eine Zeit, die in den gängigen Opernhistoriographien mit den Schlagworten Entgrenzung, Erneuerung, Politisierung, Experiment, Technologisierung und Medialisierung des Musiktheaters assoziiert wird.<sup>8</sup> Bereits kurz nach Ende des Zweiten Weltkriegs und der Diktatur des Nationalsozialismus stand insbesondere das deutschsprachige Musiktheater vor der Herausforderung, an Vorkriegstraditionen und Gattungskonventionen anknüpfen zu wollen, die jedoch von der aufkommenden Avantgardebewegung als reaktionär beurteilt wurden.<sup>9</sup> Diese Akteure der Neuen Musik standen der traditionellen und konventionellen Spielart von Oper und dem Szenischen im Allgemeinen zunächst ablehnend gegenüber, da sich darin das Fortschrittsfeindliche, Populäre, Genormte, Bürgerliche und Kollektive materialisierte und die Musik innerhalb dieser Gattungen und Formen von den Avantgardisten als nur funktionell, d. h. der Szene bzw. dem Text dienend verstanden wurde.<sup>10</sup> Stattdessen verfolgte die Avantgarde nach 1945 eine fundamentale Neuerung der Musik, die sich u. a. in der kompositorischen Strömung des Serialismus äußerte, an den sich musikhistorisch die eingangs erwähnten kompositorischen Strömungen des Postserialismus und des Pluralismus anschließen.

---

<sup>8</sup> Vgl. u. a. Stephan Mösch, „Per aspera ad futura? Zwischen Neuanfang und Tradition: die Oper nach dem zweiten Weltkrieg“, in: Udo Bernbach (Hrsg.), *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*, Stuttgart 2000, S. 183–220; Hanns-Werner Heister, „Zwischen Anknüpfungs- und Radikalisierungstendenzen (2. Jahrhunderthälfte)“, in: Siegfried Mauser (Hrsg.), *Musiktheater im 20. Jahrhundert* (= Geschichte der Oper Bd. 4, hrsg. von Silke Leopold), Laaber 2006, S. 376–391 und Emily Richmond Pollock, *Opera after the Zero Hour. The Problem of Tradition and the Possibility of Renewal in Postwar West Germany*, New York 2019.

<sup>9</sup> Vgl. Heister, „Zwischen Anknüpfungs- und Radikalisierungstendenzen“, S. 378.

<sup>10</sup> Mösch, „Per aspera ad futura?“, S. 183.

Erst zu Beginn der 1960er-Jahre entstanden auch in Kreisen der Avantgarde vermehrt musiktheatrale Werke, die jedoch meist – unter Verzicht einer Textvorlage – aus einem aus musikalischen Handlungen unmittelbar abgeleiteten szenischen Verlauf bestanden.<sup>11</sup> Diese Werke werden heute analog zum Begriff der *Neuen Musik* gemeinhin unter den Sammelbegriff *Neues Musiktheater* subsumiert. Mit dieser Bezeichnung werden sie ästhetisch und begrifflich als Gegenpol zur traditionellen, institutionalisierten Oper positioniert. Dabei kommt diese Positionierung sowohl von den Akteur:innen selbst als auch von der Musikwissenschaft.<sup>12</sup> Ab dieser Zeit befindet sich das Musiktheater also scheinbar in einem konstanten Spannungsfeld zwischen Tradition und Avantgarde.<sup>13</sup> Dass diese beiden ästhetisch scheinbar weit auseinanderliegenden Strömungen in der Realität gar nicht derart diametral angelegt sind, sondern Überschneidungen aufweisen, zeigt sich u. a. in der Simultanszene, die gerade in Musiktheaterwerken auftaucht, die Ästhetiken beider in sich vereinen. Eine These vorliegender Arbeit ist, dass die Simultanszene die Opposition zwischen traditioneller Oper und dem Avantgarde-Musiktheater aufhebt und eine Verbindung zwischen diesen herstellt.

Die traditionelle, institutionalisierte Oper und das Neue Musiktheater bilden die zwei dominanten Kategorien und die bedeutendsten Entwicklungslinien des Musiktheaters der längeren Nachkriegszeit.<sup>14</sup> In deren Koexistenz zeigt sich die enorme ästhetische Bandbreite des Musiktheaters der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Als dritte Kategorie beschreibt Utz im *Lexikon Neue Musik* ein alternatives Modell, das sich ästhetisch zwischen diesen vermeintlich diametral angelegten Strömungen positioniert:

„Dass sich der Bezug auf narrative Formen und kanonisierte literarische Stoffe keineswegs mit einem konservativen Festhalten an den Gattungskonventionen verbinden muss, zeigt kein Werk seit 1945 so überzeugend wie Bernd Alois Zimmermanns *Die Soldaten* [...]. [D]ie Auflösung linearer Handlung in Simultanszenen [...], die enorme musikalische wie räumlich-szenische Verdichtung und Expansion mussten zunächst zu Konflikten mit der Institution Oper führen [...]. Gerade aufgrund dieser zukunftsweisenden Ansätze aber haben sich die *Soldaten* zum Schlüsselwerk des neueren Musiktheaters entwickelt, dessen Aktualität außer Frage steht.“

---

<sup>11</sup> Vgl. u. a. Matthias Rebstock, *Komposition zwischen Musik und Theater. Das instrumentale Theater von Mauricio Kagel zwischen 1959 und 1965*, Hofheim 2007.

<sup>12</sup> Vgl. hierzu Andreas Meyer/Christina Richter-Ibáñez (Hrsg.), *Übergänge. Neues Musiktheater – Stimmkunst – Inszenierte Musik* (= Stuttgarter Musikwissenschaftliche Schriften Bd. 4), Mainz 2016.

<sup>13</sup> Vgl. u. a. Christoph-Hellmut Mahling/Kristina Pfarr (Hrsg.), *Musiktheater im Spannungsfeld zwischen Tradition und Experiment (1960 bis 1980)*, Tutzing 2002 und Robert Adlington (Hrsg.), *New Music Theatre in Europe. Transformations between 1955–1975*, London/New York 2019.

<sup>14</sup> Utz, Art. „Musiktheater“, S. 408.

Zimmermanns Simultankonzeption verwandt sind etwa die dramaturgisch-szenischen Konzepte in Henzes *We come to the River* (1976) sowie in Hans Zenders *Stephen Climax* (1986) [...].<sup>15</sup>

Mit dem Begriff *neo-narrativ* meint Utz hier die Absage an die Gattungskonvention des linearen Erzählens.<sup>16</sup> Als aussagekräftigstes Beispielwerk für diesen dritten Musiktheatertypus identifiziert er Zimmermanns *Soldaten*. Die darin enthaltenen Simultanszenen identifiziert er als einen Darstellungsmodus, der sinnstiftend für diese Art von Musiktheater ist: Das traditionelle Moment des kanonisierten Stoffes und der narrativen Grundstruktur wird durch räumlich-szenische Verdichtung zu einem zukunftsweisenden Ansatz. Damit stehen Werke mit simultanen Anteilen für eine Verbindung zwischen den beiden beschriebenen Strömungen von Tradition und Avantgarde. Weitere Werke sind Henzes *We come to the River* und Zenders *Stephen Climax*. In den wesensverwandten Simultanszenen dieser drei Opern materialisiert und verdeutlicht sich das künstlerisch-produktive Spannungsverhältnis zwischen konventioneller und avantgardistischer Ästhetik und Dramaturgie im Musiktheater zu Beginn der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

### III. Verwendung des Begriffs *Simultanszene* im Feuilleton und in der wissenschaftlichen Literatur

Diese Einordnung der Simultanszene als neo-narrativer Darstellungsmodus durch Utz im Jahr 2016, die laut diesem bezeichnend für den dritten Typus des Musiktheaters nach 1945 ist, steht hier am vorläufigen Ende einer jahrelang geführten Debatte im Feuilleton und in den beteiligten Wissenschaften (vorrangig Literatur- und Musikwissenschaften), die kurz nach der Uraufführung der *Soldaten* im Jahre 1965 ihren Anfang nimmt. Um die Herkunft, das Verständnis und die breite Nutzung des Begriffs und damit das Problem seiner Unschärfe besser erfassen zu können, wird im Folgenden die Benutzung des Begriffs im Feuilleton und in den Wissenschaften dargestellt.

#### Im Feuilleton

In den 1950er-Jahren taucht der Begriff zunächst im Feuilleton für die Beschreibung von szenischen Gleichzeitigkeiten im Sprechtheater auf.<sup>17</sup> Es ist der Feuilleton-Chefredakteur der

---

<sup>15</sup> Ebd., S. 411f.

<sup>16</sup> Dabei kann die Erzählstruktur verschiedene Formen annehmen, solange noch von einer erzählbaren Handlung die Rede sein kann. Für die radikalere Absage an die Narration im Musiktheater prägt Utz den Begriff *non-narrativ*, der auch noch eine Rolle für die Simultanszene spielen wird.

<sup>17</sup> Basierend auf Suchanfragen im *Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache* mit dem Suchbegriff „Simultanszene“ sowie weiteren verwandten Varianten, <https://www.dwds.de>, abgerufen am 02.05.2024.

ZEIT, Johannes Jacobi, der diesen immer wieder in seinen Kritiken nutzt, so u. a. 1955 in der Besprechung von Ferdinand Bruckners Produktion *Elisabeth von England*: „Dann kamen die Simultanszenen: Elisabeth und Philipp in der gleichen Situation mit verschiedenen Zielen an demselben Spielort“.<sup>18</sup> Bei einer Aufführung von Gerd Oelschlegels *Romeo und Julia in Berlin* 1957 stand laut Jacobi „die Simultanszene, die beiden nebeneinander gelegenen Räume der streitenden Familien, dramaturgisch da wie der schiefe Turm zu Pisa“.<sup>19</sup> Noch 1966 attestiert Jacobi für eine Produktion von Shakespeares *Was ihr wollt* durch Werner Kraut eine „höchst moderne, perspektivische Werkerhellung“ durch die Verwendung von Simultanszenen.<sup>20</sup> Bei all diesen Besprechungen geht es um die szenische Heterogenität des Dargestellten, sei es auf der Ebene divergierender Handlungsmotivationen am gleichen Schauplatz oder eben durch eine deutliche Raumtrennung. Interessant ist, dass der Begriff zunächst auf Dramen des 20. Jahrhunderts angewendet und erst danach historisch ausgeweitet wird. Diese Tendenz wird sich auch in der Begriffsverwendung bei Musiktheaterwerken wiederfinden (s. u.).

Die Vorliebe für die Verwendung dieses Begriffs scheint Jacobi dann an seinen Nachfolger Heinz Josef Herbort weitergegeben zu haben, der für die Etablierung dieses Begriffs im Kontext des Musiktheaters von großer Bedeutung war. In Herborts Besprechung der *Soldaten*-Uraufführung in Köln 1965 führt er aus, dass die ersten Szenen noch „eine ganz normale Exposition“ brächten, mit „fortschreitendem Konflikt“ jedoch „eine Verdichtung der musikalischen Schichten“ hinzutrete, die sich in einer „ersten Simultanszene auf zwei Bühnen“ konkretisiere.<sup>21</sup> Herbort bewertet die Simultanszene hier als Bruch mit der traditionellen Dramaturgie des linearen Handlungsverlaufs. Im Laufe der Oper scheint das narrative Geflecht der Oper durch diese musikalisch-szenische Darstellungstechnik immer weiter verkompliziert zu werden, es herrsche „vielfache Simultanität auf allen Teilbühnen, dazu drei Filme gleichzeitig, sechs Magnetophonband-Komplexe über Lautsprecher. Alles ist in den Zeitstrudel geraten, Gegenwart, Zukunft und Vergangenheit.“<sup>22</sup> In dieser Besprechung sind bereits viele charakteristische Lesarten zu Zimmermanns Simultanszenen angelegt, die aus dessen Essays angeregt wurden und in der Werkdebatte immer wieder auftauchen werden.<sup>23</sup> Dazu gehören u. a. die Abkehr von der traditionierten Operndramaturgie und die Tendenz zum nicht-linearen Erzählen, das Komponieren musikalischer Schichten als Voraussetzung verschiedener Handlungsschichten, die dynamische

---

<sup>18</sup> Johannes Jacobi, „Theater aus neuem Geist“, in: *DIE ZEIT* vom 20.10.1955.

<sup>19</sup> Ders., „Provokation und peinlicher Kompromiß“, in: *DIE ZEIT* vom 28.02.1957.

<sup>20</sup> Ders., „Faust II als Musical“, in: *DIE ZEIT* vom 08.07.1966.

<sup>21</sup> Heinz Josef Herbort, „Lenz' Soldaten zogen in den Zwölftonkrieg“, in: *DIE ZEIT* vom 19.02.1965.

<sup>22</sup> Ebd.

<sup>23</sup> Vgl. Kap. B.I.1 und B.I.2.

Gliederung der Bühne in mehrere Räume sowie die Integration auditiver und visueller elektro-akustischer Medien zur Erhöhung des Komplexitätsgrades.

Im Laufe der Jahre nutzte Herbort den Begriff dann sowohl für weitere Besprechungen folgender Produktionen der *Soldaten*<sup>24</sup> als auch für andere Musiktheaterwerke und zog immer wieder den Vergleich zu Zimmermanns Oper.<sup>25</sup> Im Bereich seiner feuilletonistischen Verwendung haben Jacobi und Herbort großen Anteil an der Etablierung des Begriffs im Sprech- und Musiktheater. Seit der Uraufführung von Zimmermanns *Soldaten* steht er mehrheitlich für eine besondere szenisch-musikalische Simultaneität, die sich von allem bisher Dagewesenen durch eine neue narrative Struktur und ein musikalisches Schichtungsverfahren abhebt.

### **Systematisierungsversuche in der Musikwissenschaft**

Auch in der Musikwissenschaft ist der Begriff kaum von Zimmermanns *Soldaten* zu trennen, so findet sich dieser im Zusammenhang mit einer der ersten musikhistorischen Verortungen der Oper in Josef Häuslers *Musik im 20. Jahrhundert*:

„Kennzeichen der Oper ist Simultanität im Szenischen und Musikalischen. Die Musik läuft weithin in verschiedenen Zeitebenen ab [...]. Diese Musik [...] hält den Hörer unausgesetzt in Bann, von der überbordenden Klangflut des Vorspiels über jene Simultanszene des zweiten Akts.“<sup>26</sup>

Die musikalisch-szenische Simultaneität wird hier zum zentralen Markenzeichen der Oper erhoben. Häusler betont zudem die Rezeptionsperspektiven der musikalischen Schichten und der reizüberflutenden Wirkung der Musik. Auch in der ersten Auflage von Hans Vogts *Neue Musik seit 1945* von 1971 taucht der Begriff im Werkteil zu den *Soldaten* auf. Dort heißt es, Zimmermann straffe „den Lenzschen Text durch Kürzungen und Zusammenfassungen“, wodurch „dreizehn Szenen des Schauspiels“ von Zimmermann „in einer großen Simultanszene im Beginn des 2. Akts zusammengefasst werden“.<sup>27</sup> Angelus Seipt spricht hier einen neuen Aspekt an, der bisher nicht explizit artikuliert wurde, nämlich die Voraussetzung einer literarischen Vorlage und deren zeitdramaturgische Transformation in eine operngerechte Form. Zu einer

---

<sup>24</sup> Vgl. Kap B.I.5.

<sup>25</sup> So u. a. in Herbort, „Unsere Zukunft liegt auf dem Wasser“, in: *DIE ZEIT* vom 16.07.1982; Ders., „Die Kunst der kleinen Gesten. Performances beim *Musik der Zeit*-Wochenende des Westdeutschen Rundfunks, in: *DIE ZEIT* vom 29.01.1988 und Ders., „Meister ohne Namen. Der Komponist York Höller und seine Oper *Der Meister und Margarita*, in: *DIE ZEIT* vom 02.06.1989.

<sup>26</sup> Josef Häusler, *Musik im 20. Jahrhundert. Von Schönberg zu Penderecki*, Bremen 1969, S. 438.

<sup>27</sup> Angelus Seipt, „Bernd Alois Zimmermann: Die Soldaten (1965)“, in: Hans Vogt, *Neue Musik seit 1945*, Mainz 1971, S. 371–381, hier: S. 376.

allgemeineren Auseinandersetzung mit dem Phänomen kommt es 1981 im Aufsatz *Zeitstrukturen in der Oper* von Carl Dahlhaus, in dem er sich mit den besonderen Erzählstrukturen von Opern im 20. Jahrhundert beschäftigt:

„Die Simultanität verschiedener Vorgänge oder Dialogfragmente konstituiert einen Ensembletypus, der primär für das Musiktheater des 20. Jahrhunderts charakteristisch ist, [...]. Gegenüber der Romanteknik, gleichzeitige Ereignisse oder Zustände nacheinander zu schildern, bedeutet die Simultanität [...] gewissermaßen eine Wiederherstellung der eigentlich gemeinten Zeitstruktur: Wo sie im Roman auseinanderklaffen, fallen sie in der Oper [...], Darstellungszeit und dargestellte Zeit, unterschiedslos zusammen [...]. Andererseits ist mit der Gleichzeitigkeit verschiedener oder sogar heterogener Szenen, die in einem Werk wie Bernd Alois Zimmermanns *Soldaten* eine extreme Konsequenz aus der Simultanteknik des traditionellen Ensemblesatzes darstellt und operngeschichtlich zweifellos als Übertragung des Verfahrens von den Stimmen eines Dialoges auf die Szenen eines Aktes aufgefasst werden muss, ein äußerster Gegensatz zur Dramaturgie des Schauspiels erreicht, die das Durcheinanderreden einzig im absurdem Theater zulässt. Die Simultanszene der modernen Oper – ein Szenentypus, der zu den frappierendsten Möglichkeiten der Neuen Musik im Musiktheater gehört – entfernt sich also gerade durch den realistischen Zug ihrer Zeitstruktur, durch die Übereinstimmung von formalem und inhaltlichem Zeitablauf, sowohl vom Schauspiel als auch vom Roman, die beide gezwungen sind, gleichzeitige Vorgänge und Zustände nacheinander zu schildern.“<sup>28</sup>

Obwohl Dahlhaus hier den Anspruch einer möglichst allgemeinen Darstellung dieses Szenentypus formuliert, bezieht auch er sich direkt auf Zimmermanns Oper, wobei für ihn die dortige Gleichzeitigkeit der verschiedenen Szenen einen Sonderfall darstellt: Er betont zunächst den „realistischen Zug“, also die simultane Darstellung des gleichzeitig Geschehenden, worin sich die Oper vom Roman unterscheidet. Demgegenüber erprobt Zimmermann in seiner Oper gerade die „Gleichzeitigkeit verschiedener [...] Szenen“, was Dahlhaus als szenische Kontrapunktik umschreibt. Damit begreift er Zimmermanns Simultanszenen als aus der Tradition des musikalischen Satzes erdacht. Dies bekräftigt er, indem er das *Rigoletto*-Quartett als einen szenischen Vorläufer für diesen Darstellungsmodus bezeichnet.<sup>29</sup> Für Dahlhaus gibt es also zwei Narrationsformen der Simultanszene im 20. Jahrhundert, die realistische, die die Übereinstimmung von formalem und inhaltlichem Zeitablauf anstrebt, sowie jene in Zimmermanns *Soldaten*, die Dahlhaus als szenische Kontrapunktik charakterisiert: Wo vorher kunstvoll einzelne Stimmen gegeneinander gesetzt werden, fügt Zimmermann nun ganze Szenen gegeneinander.

---

<sup>28</sup> Carl Dahlhaus, „Zeitstrukturen in der Oper“, in: *Mf* 1/1981, S. 2–11, hier: S. 10f.

<sup>29</sup> Ebd., S. 11.

Im Artikel von Dahlhaus ist die Simultanszene nur einer von mehreren Aspekten, wie sich Zeitstrukturen in der Oper des 20. Jahrhunderts darstellen lassen können. Bei Seipts Beitrag von 1989 über die Simultanszenen in den *Soldaten* handelt es sich bis heute genau genommen um einen der wenigen Forschungsbeiträge, die sich diesem Darstellungsmodus als Hauptaspekt widmen. Seipt eröffnet seinen Aufsatz mit der These, die *Soldaten* hätten ihre wegweisende Bedeutung für die Operngeschichte des späten 20. Jahrhunderts im Wesentlichen der Tatsache zu verdanken, dass „hier die Simultanszene, vorher ein eher peripheres Phänomen der Gattung, als zentrales Strukturmodell zeitgenössischen Musiktheaters etabliert wird“.<sup>30</sup>

In seinem Aufsatz macht sich Seipt um die Einführung mehrerer produktiver Unterscheidungstermini für die musikalisch-dramaturgische Analyse der Simultanszenen verdient: Für die zwei bereits bei Dahlhaus eingeführten Typen von Erzähl- bzw. Zeitstrukturen musikalisch-szenischer Simultaneität nutzt er andere Begriffe: Diese können sowohl realistisch-imitierend als auch artifiziell-verfremdend sein. Als Beispiel für eine realistisch-imitierende Szenensimultaneität nennt er die Gartenszene aus Gounods *Faust*. Das Realistisch-Imitierende bei Seipt entspricht dem realistischen Zug der Zeitstruktur nach Dahlhaus. Das Artifiziell-Verfremdende tauche zum ersten Mal in den *Soldaten* auf. Damit führt Seipt eine exakte Bezeichnung für die bei Dahlhaus noch begrifflos gebliebene Simultanszenen-Technik Zimmermannscher Provenienz ein. Als weitere Unterscheidungskriterien dienen bei ihm die Begriffe *Polyphonie* und *Collage*: Wenn die einzelnen musikalischen Schichten der Simultanszene trotz eigenständiger Strukturen sich so zum Ganzen konfigurieren, dass sie primär als komplexe Gestalt rezipierbar sind, spricht er von *Polyphonie*. Wenn jedoch die Heterogenität der einzelnen Schichten derart stark hervortritt, dass eher die Pluralität der akustischen Eindrücke vorherrschend ist, wird es nach ihm zur *Collage*.<sup>31</sup>

Szenische Simultaneität erscheine laut Seipt bis weit ins 20. Jahrhundert hinein in der Oper als Ensembleszene oder Tableau, d. h. als gleichzeitiges Handeln oder Reflektieren mehrerer Personen im Rahmen einer einheitlichen szenischen Situation an einem übergreifenden Schauplatz. So spalte sich u. a. bereits im *Rigoletto*-Quartett, das schon Dahlhaus als anschauliches Beispiel diente, die Szene in zwei Schauplätze auf, an denen zwei Paare getrennt agieren; gleichwohl erscheint die Szene als einheitlich, da beide Paare sich auf die gleiche Situation beziehen.<sup>32</sup> Für Seipt sind diese Beispiele von Simultanszenen der zeitgenössischen Oper nur

---

<sup>30</sup> Angelus Seipt, „Polyphonie und Collage. Die Simultanszene in Zimmermanns *Soldaten* und das Musiktheater der Gegenwart“, in: Klaus Niemöller/Wulf Konold (Hrsg.), *Zwischen den Generationen. Symposium Bernd Alois Zimmermann. Köln 1987, Regensburg 1989*, S. 145–161, hier: S. 145.

<sup>31</sup> Ebd., S. 147.

<sup>32</sup> Ebd., S. 146.

graduell zu unterscheiden. Drei Kriterien müssen laut Seipt erfüllt sein, damit es sich um eine Simultanszene handelt:

„1. Mehrere Personen oder Personengruppen, die untereinander nicht direkt kommunizieren, 2. mehrere getrennte Schauplätze, auf denen mehrere szenische Handlungen zumindest teilweise parallel ablaufen können, 3. im musikalischen Bereich mehrere voneinander klanglich strukturell unterschiedliche Schichten, die oft jeweils einer Handlung zugeordnet sind.“<sup>33</sup>

Damit formuliert Seipt einen der prägnanten Definitionsversuche der Simultanszene, die zuvor bereits erwähnt wurden. Laut Seipt treten zwar schon in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gleichzeitig ablaufende Handlungsebenen immer stärker auseinander, erst ab den *Soldaten* jedoch bilde dieser Szenentypus einen „Topos der Gattung“, wobei er als repräsentative Werke neben den *Soldaten* u. a. Hans Werner Henzes *Wir erreichen den Fluss* und Hans Zenders *Stephen Climax* nennt,<sup>34</sup> wie später auch Utz.

Seipt identifiziert für die *Soldaten* vier Simultanszenen und geht auch auf Zimmermanns literarisch-philosophisches Konzept ein.<sup>35</sup> Für die von Seipt genannten Folgeopern standen die Simultanszenen der *Soldaten* als „dramaturgische Strukturtypen“ Vorbild, wobei „der ästhetisch-philosophische Überbau Zimmermanns“ für die meisten an Bedeutung verlor.<sup>36</sup> Zu den Opern, die sich der Simultanszene im realistisch-imitierenden Sinne bedienen, zählt Seipt *Wir erreichen den Fluss*, da dort Simultaneität als „Widerspiegelung real gleichzeitiger Vorgänge und als Erhellung von deren Beziehung“ verwendet werde.<sup>37</sup> Als artifiziell-verfremdend bezeichnet er die Simultanszenen von Zimmermann und Zender, denn in beiden Werken werden unabhängige Teilhandlungen verschiedener Zeiten an getrennten Schauplätzen gleichzeitig dargestellt.<sup>38</sup> Seipt legt in seinem Artikel eine erste Systematik der Simultanszene vor, sowohl auf narrativer (realistisch-imitierend/artifiziell-verfremdend) als auch auf musikästhetischer (Polyphonie/Collage) Ebene. Zudem liefert er einen Kanon an Werken, die vermeintlich in der jungen Tradition Zimmermanns Oper stehen. Spätestens zu diesem Zeitpunkt hat sich im Musiktheater der Begriff *Simultanszene* zur Beschreibung szenisch-musikalischer Simultaneität eingebürgert.

---

<sup>33</sup> Ebd.

<sup>34</sup> Ebd.

<sup>35</sup> Mehr dazu in Kap. B.I.1.

<sup>36</sup> Seipt, „Polyphonie und Collage“, S. 155.

<sup>37</sup> Ebd.

<sup>38</sup> Ebd., S. 158.

Es gibt kaum weitere Forschungsbeiträge neben den bisher präsentierten, die sich derart um eine Systematisierung des Phänomens innerhalb der Musikwissenschaft bemüht haben. Keiner dieser Artikel kommt dabei an Zimmermanns Oper als Referenzwerk vorbei. Auch der Vergleich mit den Opern Henzes und Zenders taucht immer wieder auf.<sup>39</sup> In dem zuletzt 2021 leicht überarbeiteten Artikel *Musiktheater* in der *MGG-online* heißt es im Abschnitt über die historischen Entwicklungen ab 1960, „Zimmermann setze seine Ideen der pluralistischen Oper und der *Kugelgestalt der Zeit*“ mit den „avanciertesten musikalisch-dramaturgischen Mitteln“ wie u. a. der Simultanszene um.<sup>40</sup> Damit hat sich der Konnex zwischen Zimmermanns Oper und diesem Darstellungsmodus in das zentrale Standardlexikon des Fachs eingeschrieben. Diese Oper und der Darstellungsmodus sind im Fach eng miteinander verbunden.

### Systematisierungsversuche in der Literaturwissenschaft

In der Literaturwissenschaft wird von Simultanszenen vor allem in den Bereichen Drama und Schauspiel im Zusammenhang mit einer besonderen dramaturgischen Wirkung von Gleichzeitigkeit erst später im Vergleich zur Musikwissenschaft gesprochen. Volker Klotz bezeichnet 1960 in *Geschlossene und offene Form im Drama* „den latenten Sinnzusammenhang, die verdeckte Grundkonzeption der scheinbar wirr und turbulent sich reihenden und häufenden Szenenflut“ des *Sturm-und-Drang*-Dramas als den Integrationspunkt dessen offener Form.<sup>41</sup> Zu diesem Zeitpunkt spricht er noch nicht von Simultanszenen. Dies holt er 1976 in *Dramaturgie des Publikums* nach:

„Was im Alltag des Publikums nicht beieinander ist, sondern streng voneinander geschieden und weit entfernt (eben darum auch verborgen), das verzahnt sich in der Simultanszene. Dadurch offenbart es seinen meist uneingesehenen Zusammenhang. Wenn das Publikum die Dialoge der verschiedenen Gruppen aufeinander bezieht, merkt es im Nu, daß die drei Gruppen sachlich verbunden sind.“<sup>42</sup>

Zwischen diesen beiden Publikationen von Klotz hat die Uraufführung von Zimmermanns *Soldaten* stattgefunden. Es könnte vermutlich daran liegen, dass Klotz hier nun explizit diesen Begriff verwendet. Er bezieht sich in diesem Zitat auf das politische Agitationstheater von

---

<sup>39</sup> Vgl. dazu die Kap. B.II.1 und B.III.1.

<sup>40</sup> Wolfgang Ruf, Art. „Musiktheater“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/400719>, abgerufen am 02.05.2024.

<sup>41</sup> Volker Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, München 1960, S. 113f.

<sup>42</sup> Ders., *Dramaturgie des Publikums. Wie Bühne und Publikum aufeinander eingehen, insbesondere bei Raimund, Büchner, Wedekind, Horváth, Gatti und im politischen Agitationstheater*, München 1976, S. 246.

Friedrich Wolf und schildert einen Darstellungsmodus im Sprechtheater, der sich im Umfeld des epischen Theaters der 1920er-Jahre entfaltet. Die Simultanszene fasse laut Klotz im Drama auf der Bühne dieser Zeit zusammen, was im Alltag sowohl räumlich als auch gesellschaftlich weit auseinanderliegt, wodurch Verhältnisse und Zusammenhänge deutlich werden, die im Leben verborgen bleiben.

1990 nutzt auch Theo Buck den Begriff und verwendet ihn im Zusammenhang mit der Simultandramaturgie in den Dramen von Georg Büchner.<sup>43</sup> Wie Seipt für die Musikwissenschaft liefert Buck hier einen der seltenen germanistischen Fachbeiträge, die sich zentral mit diesem Phänomen auseinandersetzen. Zu Beginn erörtert Buck die literaturhistorische Genese: Er beginnt diese bei der offenen Szenendramaturgie des *Sturm-und-Drang*-Dramas mit einem Verweis auf das Werk *Geschlossene und offene Form im Drama* von Klotz. Anhand der Lektüre des dramentheoretischen Austauschs Goethes und Schillers stellt er dar, wie beide sich über die Vorzüge des offenen Dramas und der „Selbstständigkeit seiner Teile“ einig waren, damit ein „Charakter- und Sittengemälde“ zeichnen zu können.<sup>44</sup> Buck sieht in der Simultanszene ein „besonders sinnfälliges Beispiel“ für diese neue Herangehensweise an die Form des Dramas und eine „die moderne Montage vorwegnehmende Mehrperspektivität“.<sup>45</sup> Auch Buck formuliert eine prägnante Definition:

„Im Rahmen eines in der Öffentlichkeit angesiedelten Aktionsfeldes (im Freien, auf der Straße, im Wirtshaus usw.) ergibt sich aus dem Ensemble gemischter Figurenanordnungen und divergierender Stimmführung ein vielschichtiges Neben- und Ineinander heterogener Wirklichkeitsausschnitte.“<sup>46</sup>

Die Ähnlichkeit zur musikwissenschaftlichen Definition von Seipt ist leicht zu erkennen, wobei Seipt eher mit klar getrennten Räumen argumentiert, während Buck eine heterogene Durchmischung eines gemeinschaftlich genutzten Großschauplatzes beschreibt. Buck operiert mit einem breiteren Verständnis des Begriffs: Während Klotz diesen explizit nur auf Erscheinungen aus dem 20. Jahrhundert anwendet, datiert Buck ihn bis in den *Sturm und Drang* zurück.<sup>47</sup>

---

<sup>43</sup> Theo Buck, „Setzt die Leute aus dem Theater auf die Gasse“. Zur Dramaturgie der Simultanszene bei Büchner“, in: Ders., *Charaktere, Gestalten* (= Büchner-Studien 1), Aachen 1990, S. 63–102.

<sup>44</sup> Ebd., S. 63.

<sup>45</sup> Ebd., S. 64.

<sup>46</sup> Ebd.

<sup>47</sup> Ebd.

Dramatiker dieser Zeit wie Goethe und Schiller zielten auf eine bestimmte Dramaturgie ab, es gehe ihnen darum, „Einzelschicksale und [den] zugehörige[n] Realitätsrahmen“ aufeinander zu beziehen.<sup>48</sup> Die gleichzeitige Darstellung verschiedener „Wirklichkeitsausschnitte“ werde so zu einer „dramaturgischen Kategorie der Simultanszene“.<sup>49</sup> Als Beispiel dient Buck der *Ostertspaziergang* aus *Faust*, mit dem Goethe ein breit angelegtes gesellschaftliches Tableau entwickelt habe.<sup>50</sup> Den Simultanszenen der Folgezeit unterstellt Buck, in dieser dramaturgischen Technik ein Vorbild zu sehen; ohnehin komme „der simultane Szenentypus“ mit seiner „komunikativen Strategie“ der offenen Form besonders entgegen.<sup>51</sup> Eine Weiterentwicklung dieses simultanen Szenentypus sieht Buck in den Dramen von Christian Dietrich Grabbe und Georg Büchner. Grabbes *Napoleon oder die hundert Tage* beschreite den nächsten Schritt in der Anwendung dieses simultanen Prinzips. Schon in der „einleitende[n] Simultanszene“<sup>52</sup> konkretisiere er das Paris der Zeit unmittelbar vor der Rückkehr Napoleons anhand einer sozial gut durchmischten Massenszene. Auch Grabbe wolle konzentrierte Wirklichkeitszusammenhänge in einen dramatischen und theatralischen Spielraum überführen; die Weiterentwicklung der Simultanszene liege vor allem in der Intensivierung des Mischungsgrades der Handlungsfragmente von einem „linearen Handlungsgeschehen“ zu „einer sinnbildlich zusammengedrängten Spielform szenischer Anrisse“.<sup>53</sup>

Auch in diversen Szenen von Büchners *Dantons Tod* seien „konstitutive Brüche im dramatischen Ablauf“ sowie die „Mehrschichtigkeit eines Wirklichkeitsausschnittes“ zu finden, wodurch die „praktizierte Simultanteknik“ deutlich hervortrete.<sup>54</sup> In einem ähnlichen Mischungsgrad wie bei Grabbe werden die unterschiedlichen Handlungsfragmente dem Publikum vorgesetzt, bei Büchner sei das Sozialmodell jedoch weitaus differenzierter.<sup>55</sup> Die Simultanszenen Grabbes und Büchners sind laut Buck wesensverwandt, wobei Büchner die „szenische Simultanmontage entschieden reicher“ dimensioniere, da Letzterer insgesamt „sechs dialogisch aufeinander bezogene Aktionseinheiten [...] simultan ineinandergefügt“ habe.<sup>56</sup> Was Büchner hier präsentiert, bewertet Buck als „Simultandramaturgie par excellence“.<sup>57</sup> Im Spiegel vorliegender Arbeit ist gerade Bucks häufiger Gebrauch von Metaphern aus dem musikalischen

---

<sup>48</sup> Ebd., S. 65.

<sup>49</sup> Ebd.

<sup>50</sup> Ebd., S. 65f.

<sup>51</sup> Ebd., S. 66.

<sup>52</sup> Ebd., S. 71.

<sup>53</sup> Ebd.

<sup>54</sup> Ebd.

<sup>55</sup> Ebd., S. 73.

<sup>56</sup> Ebd., S. 77f.

<sup>57</sup> Ebd.

Umfeld beachtenswert. So spricht er hier von einer „simultanen Polyphonie“, einer „szenischen Komposition“ sowie einem „kontrapunktischen Zeitbild“:

„Deshalb ging er [Büchner] daran, aus der simultanen Polyphonie verschiedener Handlungsteile eine hochdifferenzierte und dabei äußerst genau gebaute szenische Komposition zu entwickeln, die ihm erlaubte, ein kontrapunktisch auf die angestrebte Wirkung bezogenes herausforderndes Zeitbild zu erstellen.“<sup>58</sup>

Erst 2002 folgen weitere nennenswerte Veröffentlichungen in der Literaturwissenschaft, die mit diesem Begriff operieren: Michael Braun beschreibt die Simultanszene in *Dantons Tod* als „die Möglichkeit, die auseinanderdriftenden Szenen der Sozialtragödie zusammenzuhalten“, für ein breit angelegtes Gesellschaftspanorama biete sie mosaikartig montierte Spielgruppen und divergierende Dialogpartien.<sup>59</sup> Braun beruft sich in seinem Begriffsverständnis direkt auf den bereits erläuterten Aufsatz von Buck.<sup>60</sup> Im selben Jahr wird in einem Band über die Büchner-Rezeption nach 1945 erwähnt, dass in einer Rostocker Inszenierung von *Dantons Tod* 1962 die darin enthaltene Simultanszene scharf herausgearbeitet wurde, um die Vorgänge des Revolutionstribunals um St. Just zu verdeutlichen.<sup>61</sup> Diese beiden letzten Veröffentlichungen belegen nochmals die Nähe des Begriffs zu Büchners Dramen in der Literaturwissenschaft, ähnlich der Nähe zu Zimmermanns *Soldaten* in der Musikwissenschaft.

In der Musik- und Literaturwissenschaft sind ähnliche Tendenzen in der Simultanszenen-Forschung zu erkennen, zu deren augenfälligsten die historische Bedeutungserweiterung des Begriffs gehört: In beiden Fachkulturen wird *Simultanszene* zunächst auf szenische Heterogenität für Werke des 20. Jahrhunderts angewendet und anschließend auf vermeintlich ähnliche Fälle aus der Opern- bzw. Dramengeschichte retrospektiv übertragen. In beiden Fällen habe es vergleichbare szenische Simultaneität schon vorher gegeben, so das Argument.

Diese Praxis in der Forschung macht eine begriffliche Unterscheidung in vorliegender Arbeit notwendig. Da vor allem in der Musikwissenschaft die bisher genannten Beiträge zu diesem Thema recht überschaubar sind, lohnt es sich, gleich auf Lücken im Fach hinzuweisen: Dass in den großen musikwissenschaftlichen Nachschlagewerken wie der *MGG*, dem *NG* oder auch im *HmT* kein eigener Eintrag zur Simultanszene vorhanden ist, steht im starken Missverhältnis zur

---

<sup>58</sup> Ebd., S. 94.

<sup>59</sup> Michael Braun, *Hörreste, Sehreste. Das literarische Fragment bei Büchner, Kafka, Benn und Celan*, Köln 2002, S. 116.

<sup>60</sup> Ebd.

<sup>61</sup> Dietmar Goltschnigg, *Georg Büchner und die Moderne. Texte, Analysen, Kommentar. Bd. 2: 1945–1980*, Berlin 2002, S. 320f.

Präsenz des Begriffs im Musikfeuilleton und in musikwissenschaftlichen Beiträgen zum Musiktheater in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts und zeugt auch davon, wie unscharf und schwer greifbar dieser trotz dessen häufiger Verwendung ist. Da die Erforschung der Simultanszene schon im Fach Musikwissenschaft prekär ist, verwundert es nicht, dass sie beispielsweise auch nicht Teil eines 2013 erschienenen Bandes war, der sich mit verschiedenen Modellen von Simultaneität in den Wissenschaften und den Künsten auseinandersetzt.<sup>62</sup> Darin wurden u. a. die Bereiche der bildenden Kunst, Literatur und Film berücksichtigt, nicht jedoch jener der Musik im Allgemeinen, geschweige denn des Musiktheaters im Speziellen.

#### IV. Abgrenzung der Begriffe *Szenische Simultaneität* und *Simultanszene*

Die zuvor skizzierte, musikwissenschaftliche Fachdebatte verortet die Simultanszene als einen eng an Zimmermanns *Soldaten* sowie weitere Werke der Zeit gebundenen Darstellungsmodus, der sich u. a. sowohl durch seine narrative Struktur, dem Umgang mit den ästhetischen Kategorien Raum und Zeit als auch weiterer ästhetisch-dramaturgischer Aspekte von den Formen szenisch-musikalischer Simultaneität der vorangegangenen Operngeschichte abhebt. Dennoch wurde die Bedeutung des Begriffs in der Forschungsliteratur spätestens seit den 1980er-Jahren historisch und ästhetisch erweitert. Im Folgenden wird daher für eine begriffliche Unterscheidung plädiert: Für Szenen- und Ensembletypen, in denen mehrere Beteiligte voneinander unabhängig und gleichzeitig in einem großen Handlungsrahmen agieren und die vor 1965 uraufgeführt wurden, wird von *szenischer Simultaneität* gesprochen. Für solche, die – wie bei den *Soldaten* – mit einer wie auch immer gearteten, elaborierteren Trennung des musikalischen und szenischen Apparates operieren und die ab 1965 uraufgeführt wurden, wird der Begriff *Simultanszenen* verwendet. Es handelt sich also sowohl um eine historische als auch eine dramaturgisch-ästhetische Unterscheidung.

Diese terminologische Differenzierung erscheint notwendig, da der Begriff *Simultanszene* in der musikwissenschaftlichen Forschungsliteratur inflationär gebraucht wird. Handelt es sich bei einer Opernszene um eine besondere, unkonventionelle Form szenisch-musikalischer Simultaneität, wird diese seit der Uraufführung der *Soldaten* zumeist als *Simultanszene* beschrieben. Durch die Fachdebatte um Zimmermanns Oper ist dieser Begriff zudem mit einem Prädikat im Sinne einer ausgezeichneten Bewertung verbunden: Simultanszenen sind eine besonders fortschrittliche und ausgeklügelte Form szenisch-musikalischer Simultaneität, so der

---

<sup>62</sup> Philipp Hubmann/Till Julian Huss (Hrsg.), *Simultaneität. Modelle der Gleichzeitigkeit in den Wissenschaften und Künsten*, Bielefeld 2013.

Grundtenor. Doch gleiches gilt nicht nur für Szenen in Opern nach 1965; der Begriff wird ab dieser Zeit auch verwendet, um szenischer Simultaneität früherer Opern einen besonderen Status zuzuschreiben. Durch solche Zuschreibungen wird suggeriert, dass diese damaligen musikalisch-szenischen Simultandarstellungen mehr oder weniger direkte Vorläufer der Simultanszene gewesen seien.

Im Folgenden wird ein Überblick über die Werke aus der Operngeschichte präsentiert, denen in der Literatur immer wieder Simultanszenen zugeschrieben werden, um an dieser Auswahl die bereits eingeführte begriffliche Unterscheidung historisch-ästhetisch zu begründen. Dabei werden entweder ‚Vorläufer‘ der Simultanszene erwähnt oder es wird dieser Begriff einfach auf frühere Formen angewendet, ohne auf Werke ab 1965 zu verweisen. Es wird deutlich, dass sich gerade die Simultanszenen ab 1965 deutlich von denen vor 1965 unterscheiden. In diesem Umstand liegt die hier stattfindende begriffliche Unterscheidung in *szenisch-musikalische Simultaneität* und *Simultanszene* begründet.

## Bis 1900

Die Parallelen zu Vergleichswerken, die in den bereits erwähnten Forschungsbeiträgen zu den Simultanszenen gezogen wurden, reichen mitunter weit in die Musikgeschichte zurück und beziehen auch nicht-musikalische Theater- und Bühnenformen mit ein. So werden die artifiziell-verfremdenden Simultanszenen in Adriana Hölszkys *Die Wände* (1995) von Martin Zenck durch die Rezeption des mittelalterlichen Stationendramas erklärt.<sup>63</sup> Tatsächlich materialisiere sich in der Simultanbühnentechnik spätmittelalterlicher Mysterienspiele ein vormodernes Raum- und Zeitverständnis.<sup>64</sup> Die simultan gezeigten Handlungen finden nicht zwangsläufig realzeitlich gleichzeitig statt, sondern werden nebeneinandergestellt, weil sie einen vergleichbaren Stellenwert haben, so z. B. in der Darstellung der verschiedenen Stationen der Passionsgeschichte.<sup>65</sup> Aufgrund der Wiederentdeckung der aristotelischen Einheiten im gesamteuropäischen Theater der frühen Neuzeit hat die Sukzessionsbühne in geschlossenen Räumen die Simultanbühne gegen 1600 abgelöst.<sup>66</sup> Damit ist die mittelalterliche Simultanbühne eines der wenigen Beispiele, mit der ein artifiziell-verfremdender Typus szenischer Simultaneität schon lange vor 1965 realisiert wird.

<sup>63</sup> Martin Zenck, „Ordnungen des Unsichtbaren/Hörbaren und des Sichtbaren/Unhörbaren. Zu Adriana Hölszkys musiktheatralen Werken *Tragödie*, *Der unsichtbare Raum* und *Die Wände* nach Jean Genet“, in: *Adriana Hölszky* (= Musik-Konzepte Bd. 160–161), München 2013, S. 107–127, hier: S. 123.

<sup>64</sup> Vgl. Glenn Erstine, „Das figurierte Gedächtnis: Figura, Memoria und Simultanbühne des deutschen Mittelalters“, in: Ursula Peters (Hrsg.), *Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur, 1150–1450*, Berlin/Heidelberg 2001, S. 414–437, hier: S. 415.

<sup>65</sup> Jens Roselt, *Phänomenologie des Theaters*, München 2008, S. 72ff.

<sup>66</sup> Vgl. Andreas Kotte, *Theatergeschichte*, Köln/Weimar/Wien 2013, S. 130–139.

Ein häufig erwähntes ‚Vorbild‘ für die Simultanszene ist die Ballszene aus dem ersten Finale des *Don Giovanni* (1787) von Wolfgang Amadeus Mozart, in der drei verschiedene Tänze unterschiedlichen Metrums in Form eines Quodlibet gleichzeitig gespielt werden und dazu Personen unterschiedlichen Standes den ihrem Stand zugeordneten Tanz aufführen.<sup>67</sup> Wieder ist es Zenck, der das musikalische Schichtungsverfahren in *Die Wände* auf diese „Urszene einer musikalischen Simultanbühne, in welcher [...] drei verschiedene Tempi als eigene Seins- und Wirklichkeitsebenen durchkomponiert sind“, zurückführt.<sup>68</sup> Es ist auch gerade Henzes Oper *Wir erreichen den Fluss*, die durch ihre durchgehende Dreiteilung von Musik und Szene immer wieder mit dieser Ballszene verglichen wird.<sup>69</sup> Tatsächlich transferiert Mozart die musikalische Simultaneität in eine zusätzliche szenische, indem er die drei Tänze von drei Bühnenensembles gleichzeitig spielen und das Figurenensemble dazu heterogen tanzen und singen lässt. In beiden Simultankonstruktionen bei Mozart und Henze geht es um die gleichzeitige Darstellung unterschiedlicher gesellschaftlicher Schichten.

Auch die groß angelegten Tableaus der französischen *Grand Opéra* werden in der Forschungsliteratur gelegentlich als Simultanszenen bezeichnet. So verwendet beispielsweise Jürgen Schläder diesen Begriff in Bezug auf den fünften Akt von Giacomo Meyerbeers *Hugenotten* (1836), in dem „Text und Musik jener atemberaubend modernen Simultanszene [...] drastisch das aufbrechende Missverhältnis von historischer Realität und transzender Bewältigung dieser schrecklichen Wirklichkeit“ illustrieren.<sup>70</sup> Die Tableaus der *Grand Opéra* sind oft der dramaturgische Kulminationspunkt einzelner Akte bzw. ganzer Opern und definieren sich über breit ausgeführte, personenreiche Nummernkomplexe innerhalb eines Großschauplatzes. Im Falle der *Hugenotten* ist es der Innenraum eines Münsters, das sich hier in eine vorder- und hintergründige Handlung unterteilt. Innerhalb dieser Handlungsräume werden nacheinander verschiedene Personengruppen beleuchtet, die wieder unterschiedlichen gesellschaftlichen Ständen zugerechnet werden können. Der Begriff kommt hier bei Schläder auch nicht ohne das Attribut „atemberaubend modern“ aus. Damit liefert er ein Beispiel für die bereits genannte retrospektive Zuschreibung dieses Begriffs, der eine Wertung im Sinne auffallend progressiver szenischer Gestaltung impliziert.

---

<sup>67</sup> Vgl. Peter Petersen, „Nochmals zum Tanz-Quodlibet im ersten Akt-Finale des *Don Giovanni*“, in: *AfMw* 1/2008, S. 1–30.

<sup>68</sup> Martin Zenck, „Pierre Boulez – Adriana Hölszky. Jean Genets Dramen «Les nègres» und «Les paravants» im europäischen Musiktheater“, in: Wolfgang Gratzer/Ders. (Hrsg.), *Ankommen: Gehen. Adriana Hölszkys Textkompositionen*, Mainz 2007, o. S. [E-Book].

<sup>69</sup> Vgl. Kap. B.II.1.

<sup>70</sup> Jürgen Schläder, „Der trügerische Glanz des Märtyrtodes. Giacomo Meyerbeers Geschichtsbild in seiner Oper *Der Prophet*“, in: Ders., *Musikalische Bekenntnisse. Dokumente und Reflexionen zu einer Konzert- und Opernreihe des Symphonieorchesters und der Städt. Bühnen Münster*, Münster 1995, S. 60–71, hier: S. 68.

Als Beispiel szenischer Simultaneität mit dem realistischen Zug der Zeitstruktur bzw. dem realistisch-imitierenden Typus nennen Dahlhaus und Seipt beide das Quartett aus Giuseppe Verdis *Rigoletto* (1851).<sup>71</sup> Dort spaltet sich die Szene in zwei durch eine brüchige Hauswand getrennte Räume auf, in denen zwei Paare agieren. Trotz dieser räumlichen Trennung wird die Szene als einheitlich wahrgenommen, da beide Paare nicht weit entfernt voneinander stehen und eines der Paare das andere beobachtet, während es sich in seinem Dialog auf dieses bezieht. Der zeitgenössische Begriff für diesen Szenentypus war *controscena* bzw. *scena divisa*, der für die „Mehrschichtigkeit einer Szene, also simultan ablaufender Vorgänge beziehungsweise [...] parallel geführter Teilhandlungen“ benutzt wurde.<sup>72</sup> Heute werden diese Szenen oft als Simultanszenen bezeichnet.<sup>73</sup>

In der Gartenszene von Charles Gounods *Faust* (1859) findet sich laut Seipt ebenfalls eine Vorform der Simultanszene.<sup>74</sup> Hier wird die in Goethes Vorlage noch als sukzessive Szenenfolge angelegte implizite Gleichzeitigkeit der beiden jeweils räumlich getrennten, aber miteinander sprechenden Paare in der Oper in eine tatsächliche Simultaneität überführt. Dahlhaus schreibt in diesem Zusammenhang von der „Wiederherstellung der eigentlich gemeinten Zeitstruktur“. Schon Buck hat dieser Szene bei Goethe den Status der Simultanszene zugesprochen. Hier agieren die beiden Paare tatsächlich vollkommen getrennt voneinander und ohne Sichtkontakt innerhalb des Großschauplatzes Garten. Noch bis ins 20. Jahrhundert wird in der italienischen Oper die bei Verdi beschriebene *controscena* bzw. *scena divisa* eingesetzt. In der veristischen Oper von Puccini wird diese Darstellungsweise heute als „komplexe Simultanszene“ bezeichnet, die „in mehrere Aktions- wie Kommunikationsräume unterteilt ist“, um zur Dynamisierung des Bühnengeschehens beizutragen.<sup>75</sup>

## Bis 1965

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts verstärken sich dann die Tendenzen der räumlichen Trennung bzw. der szenisch-musikalischen Heterogenität der dargestellten Einzelaktionen. Demzufolge identifiziert Seipt einige Werke dieser Zeit, deren szenische Simultaneität dem Wesen der späteren Simultanszene immer ähnlicher werden: In den Tableaus von Richard Strauss' *Rosenkavalier* (1911) oder Alban Bergs *Lulu* (1937) treten gleichzeitig ablaufende Handlungsebenen in solchen nach wie vor einheitlichen Großschauplätzen auseinander. Manfred Gurlitts *Nana* (1932) entspreche stilistisch dem neusachlichen Musiktheater, zu

<sup>71</sup> Dahlhaus, „Zeitstrukturen in der Oper“, S. 11 und Seipt, „Polyphonie und Collage“, S. 146.

<sup>72</sup> Anselm Gerhard/Uwe Schweikert (Hrsg.), *Verdi-Handbuch*, Stuttgart 2013, S. 705.

<sup>73</sup> Ebd.

<sup>74</sup> Seipt, „Polyphonie und Collage“, S. 146.

<sup>75</sup> Richard Erkens (Hrsg.), *Puccini-Handbuch*, Stuttgart 2017, S. 422.

dessen Techniken die Bühnenteilung für Simultanszenen gehöre, und George Antheils *Transatlantik* (1930) bediene sich der Technik des Telefons, um Ensembles zwischen verschiedenen Hotelzimmern zu ermöglichen.<sup>76</sup>

Auch vereinzelten Opern Paul Hindemiths wird die Verwendung von Simultanszenen zugeschrieben, so u. a. *Neues vom Tage* (1929): „In einer Simultanszene erfahren Laura und Eduard aus der Zeitung von ihren Szenen und bereuen den Entschluß, sich scheiden zu lassen.“<sup>77</sup> Die beiden Protagonisten lesen an verschiedenen Schauplätzen die gleiche Zeitung und entnehmen zum gleichen Zeitpunkt dieselbe Information. Auch Hindemiths spätere Oper *Die Harmonie der Welt* (1957) beinhaltet Simultanszenen, so steht es auf der Website des Hindemith-Instituts, und das „gedankenreiche Werk sei lehrhaft-episch, weniger dramatisch motiviert, die polyphone Satztechnik findet ihre dramaturgische Entsprechung in den Simultanszenen mit ihrer Gleichzeitigkeit des schlechterdings Unvereinbaren“.<sup>78</sup>

Im *KdG*-Artikel zu Benjamin Britten bezeichnet Hennig Eisenlohr die Szene II/1 aus *Peter Grimes* (1945) als Simultanszene, die sich durch die Technik der Ein- und Überblendung auszeichne und der meist ironischen Kommentierung der jeweiligen Handlungsstränge diene: Das Duett von Grimes mit Ellen Orford, in dem Ellen sich endgültig von Peter abwendet, werde vom Gesang der Kirchengemeinde außerhalb der Bühne mehrmals unterbrochen: „Die Klimax dieser Simultanszene ist erreicht, als Ellen erklärt, dass sie sich wohl in Grimes getäuscht habe“, so Eisenlohr.<sup>79</sup>

Stephan Mösch sieht in Gottfried von Einems Oper *Dantons Tod* (1947) mindestens eine Simultanszene realisiert. Als solche bezeichnet Mösch den höchsten Grad an Intensität beim Zusammenziehen ursprünglich aufeinanderfolgender Dramenszenen im Libretto und schließlich auch in der Komposition. Das Bild IV der Oper gehe „als Form einer Zusammenziehung von Szenen am weitesten“, da es „drei Musiknummern zu einer Simultanszene“ vereine.<sup>80</sup> Er weist darauf hin, dass dieses Bild dabei keineswegs „Szenen zusammen[zieht], die bei Büchner als quasi gleichzeitig gelesen werden können, sondern solche, die im Drama deutlich verschiedene Stadien markieren“.<sup>81</sup> Die Entwicklung von simultanen Szenen habe sich zur Entstehungszeit dieser Oper in einem Frühstadium befunden; genau genommen treffe der Begriff *Simultanszene*

---

<sup>76</sup> Seipt, *Polyphonie und Collage*, S. 147f.

<sup>77</sup> [https://www.hindemith.info/de/leben-werk/werkverzeichnis/?tx\\_cagtables\\_pi2%5Bdetail%5D=9](https://www.hindemith.info/de/leben-werk/werkverzeichnis/?tx_cagtables_pi2%5Bdetail%5D=9), abgerufen am 02.05.2024.

<sup>78</sup> <http://www.hindemith.info/de/leben-werk/biographie/1945-1953/werk/die-harmonie-der-welt/>, abgerufen am 02.05.2024.

<sup>79</sup> Henning Eisenlohr, Art. „Britten, Benjamin“, in: *KdG-Online*, <http://www.munzinger.de.document/17000-000070>, abgerufen am 02.05.2024.

<sup>80</sup> Mösch, *Der gebrauchte Text. Studien zu den Libretti Boris Blachers*, Stuttgart 2002, S. 110.

<sup>81</sup> Ebd., S. 111.

hier nur bedingt zu: „Von einer Gleichzeitigkeit verschiedener Handlungen, [...] im Sinne des später von Bernd Alois Zimmermann in seinen *Soldaten* heftig genutzten Möglichkeit, kann keine Rede sein.“<sup>82</sup> Auch Mösch sieht erst in Zimmermanns Oper den Ausgangspunkt einer neuen Art szenisch-musikalischer Simultaneität. Weder Handlungsablauf noch musikalische Konstruktion seien wirklich simultan, einzig die gleichzeitige Präsenz verschiedener Schauplätze auf der Bühne rechtfertige in sehr beschränktem Sinne diese Zuschreibung.<sup>83</sup> Dennoch wird hier durch die Zusammenführung von Szenen, die nicht als gleichzeitig zu lesen sind, die lineare Narration der Vorlage in ihrer Transformation für die Opernbühne bereits aufgeweicht. Auffälligerweise finden sich erst zu Beginn der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vereinzelt Selbstzuschreibungen dieses Begriffs von Komponisten auf ihre Opern. So kommt es am Ende des dritten Akts Giselher Klebes *Die Räuber* zu einer vom Komponisten selbst deklarierten Simultanszene: Die „Zwangsläufigkeit der Abläufe“ zwischen den Brüdern Karl und Franz „führt im Zentrum der Oper [...] zu einer Simultanszene [...], an deren Ende die Situation ins Überreale einer aufgehobenen Zeit-Raum-Vorstellung umschlägt (Duett Amalia-Karl).“<sup>84</sup> Hier ist die szenische Simultaneität durch die räumliche Trennung bei gleichzeitiger innerer Verbundenheit der Duettpartner motiviert. In einer Besprechung der Uraufführung greift der Rezensent Claus-Henning Bachmann diesen Begriff auf, indem er schreibt, dass Klebe zwar „die beiden Welten dynamisch zueinander[führt], bis sie in einer Simultanszene gleichzeitig gegenwärtig sind“; da die Simultanszene „allzu kunstvoll gefügt“ sei, will sie jedoch „nicht ins Ohr gehen [...].“<sup>85</sup>

## Ab 1965

Einhellig bewerten Dahlhaus, Seipt, Mösch und Utz u.a. in den bisher zitierten Forschungsbeiträgen die Simultanszenen in Zimmermanns *Soldaten* als historische und ästhetisch-dramatische Zäsur. Keine andere der folgenden Opern wird im Hinblick auf Simultanszenen bis heute derart intensiv besprochen wie diese.<sup>86</sup> Stets wird Zimmermanns Werk als Referenz für die szenisch-musikalischen Simultaneitätskonzeptionen nachfolgender Opern herangezogen. So beinhaltet beispielsweise die Kafka-Oper *Amerika* (1966) von Roman Haubenstock-Ramati Simultanszenen, die einem ähnlichen Konzept folgen wie jene im Jahr zuvor uraufgeführte Oper Zimmermanns. Als „Bild eines Traumes“ werden die Simultanszenen in dieser

---

<sup>82</sup> Ebd.

<sup>83</sup> Ebd., S. 112.

<sup>84</sup> Giselher Klebe, „Über meine Oper ‚Die Räuber‘“, in: *Melos* 24/1957, S. 73–76.

<sup>85</sup> Claus-Henning Bachmann, „Große Dichtung als Oper. ‚Die Räuber‘ nach Schiller von Giselher Klebe und ‚Bluthochzeit‘ nach Lorca von Wolfgang Fortner“, in: *ÖMZ* 12/1957, S. 312–313, hier: S. 312.

<sup>86</sup> Vgl. Kap. B.I.1.

„psychologisierenden“ und „stark non-narrativen“ Oper zur Darstellung mehrerer paralleler Bewusstseinsschichten benutzt.<sup>87</sup> Analog zum fragmentarischen Wesen der literarischen Vorlage arbeite auch Haubenstock-Ramati mit den Andeutungen simultaner Ereignisse.<sup>88</sup>

Ebenfalls enthielten mehrere Ensemblesummern verschiedener Opern Henzes, etwa in der *Elegie für junge Liebende* (1961) oder im *jungen Lord* (1965), Simultanszenen,<sup>89</sup> wobei diese Meinung wie bei Haubenstock-Ramati nur vereinzelt vertreten wird. Mehrere Musikwissenschaftler und Rezensionen sagen jedoch Henzes Oper *Wir erreichen den Fluss* (1976) Simultanszenen nach, die auch immer wieder die Nähe zu Zimmermanns *Soldaten* suggerieren.<sup>90</sup>

Auch Aribert Reimanns *Lear* (1978) habe eine Simultanszene, denn der Librettist Claus Henneberg habe die ursprünglich 25 Dramenszenen zu 11 Opernszenen verdichtet und „kontrastierende Ereignisse in Simultanszenen“ zusammengefasst.<sup>91</sup> Henneberg selbst nutzt diesen Begriff auch in einem ersten Libretto-Typoskript für die ersten Szene des zweiten Teils.<sup>92</sup> Mehr noch als in der Forschungsliteratur taucht der Begriff in Aufführungsbesprechungen immer wieder auf: So spricht Manuel Brug von einer „schüchterne[n] Simultanszene“<sup>93</sup>, Klaus Kalchschmid erkennt „[n]ach der Pause [...] die große Simultanszene der Oper“<sup>94</sup> und Dirk Ufermann beurteilt, dass „die schwierigen Simultanszenen des Lear im zweiten Teil [...] so ästhetisch wie praktisch grandios gelöst“ seien.<sup>95</sup> Nach Auffassung von Kerstin Schüssler-Bach habe Reimann „Parallelen in der Handlung teilweise durch Simultanszenen noch geschärft“<sup>96</sup> und Marco Frei lobt Hennebergs kluge Bündelung der Handlung, indem er „auf (damals noch neuartige) Simultanszenen“ gesetzt habe.<sup>97</sup>

Siegfried Matthus realisiert u. a. in *Judith* (1985) Simultanszenen, bei denen räumlich auseinanderliegende Handlungen auf der Bühne gleichzeitig darstellt werden.<sup>98</sup> Selbst nutzt er dafür die Bezeichnung *Simultane*, wobei er diese Darstellungsweise auf filmische Verfahrensweisen

<sup>87</sup> Heike Sauer, *Traum – Wirklichkeit – Utopie. Das deutsche Musiktheater 1961–1971 als Spiegel politischer und gesellschaftlicher Aspekte seiner Zeit*, Münster 1994, S. 59.

<sup>88</sup> Ebd.

<sup>89</sup> Vgl. Kathrin Zirbs, *Librettistisches Schreiben für Hans Werner Henze. Ingeborg Bachmanns Der junge Lord und W. H. Audens Elegy for Young Lovers im Vergleich*, [Dipl.] Universität Wien 2003, S. 36f., 114f. und 136.

<sup>90</sup> Vgl. Kap B.II.1.

<sup>91</sup> Robert Braunschmüller, Art. „Henneberg, Claus“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/26373>, 30.01.2023, abgerufen am 02.05.2024.

<sup>92</sup> Claus Henneberg, *Librettotyposkript 1 mit hss. Eintragungen*, Sammlung Aribert Reimann der Paul Sacher Stiftung Basel.

<sup>93</sup> Manuel Brug, „Kettensägen-Belcanto mit Stahlgewitter-Begleitung“, in: *DIE WELT* vom 09.02.1999.

<sup>94</sup> Klaus Kalchschmid, *Lear und der Müll. Frankfurter Erstaufführung von Aribert Reimanns „Lear“ – inszeniert von Keith Warner, dirigiert vom neuen GMD Sebastian Weigle*, <https://www.klassikinfo.de/lear/>, abgerufen am 02.05.2024.

<sup>95</sup> Dirk Ufermann, „Alle sind Einsame in diesem Dröhnen“, in: *Opernnetz* vom 20. September 2008.

<sup>96</sup> Kerstin Schüssler-Bach, „Aribert Reimanns „Lear“ in der Staatsoper Hamburg“, <https://www.theaterkompass.de/beitraege/aribert-reimanns-lear-in-der-staatsoper-hamburg-37765>, abgerufen am 02.05.2024.

<sup>97</sup> Marco Frei, „„Lear“ in München. Der Mensch endet in der Vitrine“, in: *NZZ* vom 26.05.2021.

<sup>98</sup> Gerhard Müller, „Simultanszene. Versuch über die Matthus-Oper“, in: *Theater der Zeit* 3/1989, S. 49–55.

zurückführt.<sup>99</sup> Zudem argumentiert er mit dem dramaturgischen Potenzial der literarischen Vorlage: Während Hebbel in seinem Drama zwischen den Lagern hin- und herspringen müsse, habe er stattdessen Simultanszenen entworfen.<sup>100</sup> In einer direkten Zimmermann-Nachfolge stehe Zenders *Stephen Climax*, da hier zwei räumlich und zeitlich weit auseinanderliegende Handlungen durchgehend nebeneinander hergeführt werden und somit direkt an die Erzählform und die Zeitauffassung Zimmermanns angeknüpft werde.<sup>101</sup> Volker Wacker bezeichnet den gesamten ersten Akt als „eine einzige Simultanszene“, bei der es zu „Überlagerungen von Simeon- und Dublin-Handlung“ kommt.<sup>102</sup> In der feuilletonistischen sowie musikwissenschaftlichen Rezeption ist bei diesem Werk der Bezug zu den *Soldaten* von allen hier genannten Opern am stärksten ausgeprägt.<sup>103</sup>

Der Begriff *Simultanszene* scheint sich dann spätestens Ende der 1980er-Jahre für eine vielgestaltige Form szenisch-musikalischer Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Erzählformen diverser dramaturgisch-ästhetischen Herleitungen etabliert zu haben: York Höller nutzt in *Der Meister und Margarita* (1989) Simultanszenen, um den vielen Orts- und Zeitwechseln der literarischen Vorlage gerecht zu werden.<sup>104</sup> Auch Hölszky verzichtet in *Die Wände* gemäß der literarischen Vorlage auf eine lineare Erzählung und verstärkt durch ihre dekonstruktivistisch angelegten Simultanszenen noch deren non-narrative Tendenz.<sup>105</sup> Auch für Detlev Glanert boten sich Simultanszenen aufgrund einer für die Oper veränderten Handlungsführung im Vergleich zur literarischen Vorlage für *Der Spiegel des großen Kaisers* (1995) an.<sup>106</sup> In der Partitur zum *Schimmelreiter* (1998) bezeichnet der Komponist Wilfried Hiller selbst vier Szenen als Simultanszenen, bei denen er jeweils zwei bis drei räumlich getrennte Teilhandlungen parallel führt, was sich im Libretto in einem mehrspaltigen Layout manifestiert und sich auf der musikalischen Ebene durch „drei metrisch gänzlich unabhängige musikalische Ebenen [...]“ offenbart.<sup>107</sup>

<sup>99</sup> Susanne Tunn-Martin, „Der Opernkomponist Siegfried Matthus. Grundlegende Aussagen zum Personalstil des Komponisten“, in: *Das Orchester* 3/1996, S. 16–19.

<sup>100</sup> Andreas Berger, „Dichter und Musiker treffen sich in der Emotion. Im Kurzinterview erzählt Siegfried Matthus von seinen Stoffen und Plänen“, in: *Braunschweiger Zeitung* vom 21.10.2013.

<sup>101</sup> Volker Wacker, „Hans Zenders Oper ‚Stephen Climax‘. Betrachtungen und Aspekte“, in: Constantin Floros et al. (Hrsg.), *Musiktheater im 20. Jahrhundert* (=Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft Bd. 10), Laaber 1988, S. 239–258, hier: S. 242.

<sup>102</sup> Ebd., S. 248.

<sup>103</sup> Vgl. Kap. B.III.1.

<sup>104</sup> Vgl. u. a. Susanne Rode, „Text und Musikstruktur in York Höllers Oper ‚Der Meister und Margarita‘“, in: Reinhold Dusella (Hrsg.), *York Höller. Klanggestalten – Zeitgestalten. Texte und Kommentare 1964–2003*, Berlin 2005, S. 29–36, hier: S. 29.

<sup>105</sup> Zenck, „Ordnungen des Unsichtbaren“, S. 123.

<sup>106</sup> Detlev Glanert, „Der Spiegel des großen Kaisers. Die Entwicklung eines Opernlibrettos“, in: *Sprache im technischen Zeitalter* 33/1995, S. 385–399, hier S. 388.

<sup>107</sup> Wilfried Hiller, *Der Schimmelreiter. Zweiundzwanzig Szenen und ein Zwischengesang nach Theodor Storm. Libretto von Andreas K.W. Meyer*, Partitur, Mainz 1997, S. 86.

## V. Zwischenfazit: Ästhetik und Dramaturgie der Simultanszene

Das bisher Beschriebene hat gezeigt, dass sich der Begriff *Simultanszene* erst ab der UA der *Soldaten* zur Beschreibung neuartiger szenisch-musikalischer Simultaneität etabliert hatte und auf frühere, vergleichbare Formen und Szenentypen im Rückgriff Anwendung findet. In der vorliegenden Arbeit wird nun eine Bedeutungsverengung bzw. Rekalibrierung des Begriffs vorgenommen, die sowohl historisch als auch ästhetisch-dramaturgisch spezifischer sein soll, ohne die große Bandbreite des Phänomens außer Acht zu lassen. In der Einleitung zeigte sich bereits, dass es gerade die neuen Aspekte in Ästhetik und Dramaturgie sind, die die Simultanszene ab 1965 von szenischer Simultaneität in der Zeit davor abgrenzen. Zu diesen Aspekten gehören allen voran eine Übertragung der poetologischen Anlage der literarischen Vorlage auf die Opernbühne, wobei hier bevorzugt Simultanpoetik der literarischen Moderne der 1920er-Jahre verwendet wird.<sup>108</sup>

Ein weiterer, wichtiger Aspekt für die Simultanszene ist das neue Zeit-Raum-Verständnis, das seit Beginn des 20. Jahrhunderts in den Naturwissenschaften diskutiert und dann in den Künsten rezipiert wird. Die Relativität dieser beiden bis dato meist unabhängig voneinander betrachteten Kategorien sorgt auch im Musiktheater für einen Innovationsschub, der sich deutlich in jenen Simultanszenen materialisiert, die verschiedene Zeiten und Räume gleichzeitig präsentieren.<sup>109</sup> Diese neue Komplexität auf narrativ-darstellerischer Ebene trifft auf das Ordnungsprinzip des Serialismus: Viele Komponisten versuchen durch serialistische Verfahrensweisen, eine Struktur in diese neue raumzeitliche Unübersichtlichkeit ihrer Simultanszenen zu bringen.<sup>110</sup> Trotz dieser Ordnungsbestrebungen werden viele Simultanszenen als Reizüberflutung mit einer überwältigenden Wirkung erlebt. Diese (nur teilweise intendierten) anästhetischen Verfahrensweisen sind ein verbindendes, ästhetisches Element des komplexen musikalisch-szenischen Schichtungsprinzips.<sup>111</sup> Zusätzliche Komplexität erhält es, wenn zur musikalisch-szenischen Komponente noch die weitere mediale Ebene des Films hinzutritt.<sup>112</sup> Die Zeit der Simultanszene war auch jene, in der filmische Verfahrensweisen auf die Oper übertragen wurden. Diese und weitere ästhetisch-dramaturgische Aspekte heben die Simultanszene teilweise deutlich von ihren bisher genannten Vorgängern ab.

Das Musiktheater in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts befindet sich in einem konstanten Spannungsfeld zwischen Anknüpfungs- und Radikalisierungstendenzen, zwischen Tradition

---

<sup>108</sup> Vgl. Kap. C.II.

<sup>109</sup> Vgl. Kap. C.V.

<sup>110</sup> Vgl. Kap. C.IV.

<sup>111</sup> Vgl. Kap. C.VI.

<sup>112</sup> Vgl. Kap. C.VII.

und Avantgarde. Zwischen diesen beiden Polen entwickelt sich ein Typus von Musiktheater, der zwar an den institutionellen Voraussetzungen von Opernhaus, Bühne, Orchester, Gesangssolisten, Chor sowie einer narrativen Basisdramaturgie festhält, diese jedoch um avantgardistische Ästhetik und Dramaturgie erweitert. Die Simultanszenen sind eine solche avantgardistische Form innerhalb der tradierten Oper, wobei jene in Zimmermanns *Soldaten* als Referenz für viele folgenden Opern gelten. Da sich die Simultanszene ab dieser Zeit auf narrativer, ästhetischer, dramaturgischer und kompositionsstilistischer Ebene deutlich von ihren aufgelisteten, scheinbar wesensverwandten Vorgängern unterscheidet, kann in vorliegender Arbeit von diesem Werk ausgegangen werden. Infolgedessen bietet sich eine begriffliche Differenzierung in *szenische Simultaneität* vor und *Simultanszene* ab 1965 an. Da die Oper Zimmermanns in mehreren Schriften mit jener von Henze und Zender als wesensverwandt beschrieben wird, ohne dass ein solcher Vergleich bis dato detailliert stattgefunden hat, bieten sich diese drei Werke als aussagekräftige Fallbeispiele für die Untersuchung dieses Darstellungsmodus an.

## B FALLBEISPIELE

### I. Bernd Alois Zimmermanns *Die Soldaten* (1965)

Bernd Alois Zimmermann (1918–1970) war ein bedeutender deutscher Komponist des 20. Jahrhunderts, der einen tiefgreifenden Einfluss auf die Musiklandschaft seiner Zeit und viele Komponierenden-Generationen nach ihm hatte. Sein musikalischer Personalstil wurde maßgeblich von den Umbrüchen und Verwerfungen der Nachkriegszeit geprägt: Nach dem Zweiten Weltkrieg begann er, sich mit der zeitgenössischen Avantgarde-Musik zu beschäftigen und entwickelte einen eigenen Stil, der sich durch Innovation und Experimentierfreude auszeichnete. Mit seiner Kompositionsweise stellte er technische Avanciertheit und stete theoretische Reflexion unter Beweis. Prägend waren die regelmäßigen Besuche der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik ab 1948. Als deutlich älterer Teil der Generation von Nachkriegskomponist:innen suchte er nach neuen Wegen, um Tradition mit zeitgenössischen Ansätzen zu verbinden. Zu seinen eindrücklichsten Werken gehören das Orchesterstück *Photoptosis* (1968), *das Requiem für einen jungen Dichter* (1967/69) sowie die Oper *Die Soldaten* (1965).

*Die Soldaten* ist Zimmermanns einzige vollendete Oper, die nicht nur ein Meilenstein in seinem eigenen Œuvre, sondern in der Musiktheaterlandschaft des 20. Jahrhunderts insgesamt darstellt. Sie basiert auf dem gleichnamigen Drama von J. M. R. Lenz und ist durch eine hochkomplexe Struktur gekennzeichnet; Zimmermann verwendet Zwölftonreihen, Collagetechniken und Zitate, um verschiedene musikalische Stile und Schichten miteinander zu verbinden und eine fesselnde Klanglandschaft zu schaffen. Bis heute übt diese Oper, nicht zuletzt aufgrund der darin enthaltenen Simultanszenen, eine ungebrochene Faszinationskraft auf das Publikum aus. Aufgrund der fortschreitenden Verschlechterung seines Sehvermögens und der damit einhergehenden Eintrübung seines Seelenzustandes sah sich Zimmermann zusehends nicht mehr imstande zu komponieren. Am 10. August 1970 schied er daher freiwillig aus dem Leben. Es hinterlässt ein enormes Werkkorpus, einen musikästhetischen Ideenkomplex sowie zahlreiche intellektuelle Anknüpfungspunkte für nachfolgende Generationen.<sup>113</sup> Aufgrund der Innovationskraft der *Soldaten* im Bereich der szenisch-musikalischen Simultaneitätsbehandlung steht diese Oper im Zentrum vorliegender Arbeit.

---

<sup>113</sup> Vgl. Klaus Ebbeke, Art. „Zimmermann, Bernd Alois“, in: *KdG-Online*, <http://www.munzinger.de./document/17000000659>, abgerufen am 02.05.2024.

## 1. „Zeitlich Auseinanderliegendes gleichzeitig präsentiert“ – Zimmermanns Simultanszenen in der Forschung

Die Genese des Begriffsverständnisses legt nahe, dass sich dieses entlang der Rezeption von Zimmermanns *Soldaten* entwickelt hat. Es sind zunächst Herborts Inszenierungskritiken, die diesen Begriff als Beschreibung für eine besondere szenisch-musikalische Gleichzeitigkeit im Musiktheater etabliert.<sup>114</sup> So schreibt er 1969 in der *Musica* zusammenfassend, dass Zimmermann aus „fünfunddreißig Schauspiel-Szenen [...] fünfzehn Opern-Bilder“ mache, „im siebenten Bild spielen drei, im dreizehnten Bild gleich zwölf Szenen gleichzeitig, die Simultaneität verbindet chronologisch weit auseinander liegende Ereignisse; sie sind übereinandergelegt wie die Schichten einer Torte“.<sup>115</sup> Herbst nutzt hier zwar noch nicht direkt den zur Debatte stehenden Begriff, er hebt jedoch zwei besondere Szenen hervor, in denen mehrere Dramenszenen zusammengefasst und gleichzeitig präsentiert werden.

Nach den ersten musikhistoriographischen Verortungen der Oper durch Häusler und Seipt setzt sich die Musikwissenschaft immer mehr mit Werk und Komponist auseinander, was Christof Bitter 1974 zur Herausgabe von Zimmermanns Schriften veranlasst.<sup>116</sup> Im Vorwort reflektiert er deren Kernthema, das auch in der Forschung immer wieder beleuchtet wird:

„Alle Äußerungen Zimmermanns über Musik kreisen [...] um das Problem der Zeit und ihre Darstellung im musikalischen Kunstwerk. [...] Seine Frage nach der Zeit, ihrer bestimmenden Rolle als form- und gestaltungsbildenden Faktor im Kunstwerk, ist eine der ästhetischen und philosophischen Grundfragen des 20. Jahrhunderts.“<sup>117</sup>

Zimmermanns Schaffen stehe in einer kontinuierlichen Auseinandersetzung mit der ästhetischen Kategorie der Zeit, so Bitter, um deren musikalische Verarbeitung und Darstellung er immer wieder bemüht war. Zimmermann dachte stets in großen musikhistorischen Zusammenhängen, verknüpfte immer wieder Entferntes miteinander und spürte dadurch Verknüpfungen auf. Zudem führte er den Ursprung von Zimmermanns künstlerischer Fokussierung auf die Zeit u. a. auch auf die philosophischen und künstlerischen Strömungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zurück, mit denen sich der Komponist intensiv befasst hat. Kompositorisch äußere sich diese Integration des scheinbar Zusammenhangslosen und Ungleichzeitigen im

---

<sup>114</sup> Vgl. dazu Kap. B.I.5.

<sup>115</sup> Heinz Josef Herbst, „Kugelgestaltige Zeit. Bernd Alois Zimmermann, der Komponist der ‚Soldaten‘“, in: *Musica* 1/1969, S. 5–7, hier: S. 5.

<sup>116</sup> Christof Bitter (Hrsg.), *Bernd Alois Zimmermann. Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk*, Mainz 1974.

<sup>117</sup> Ebd., S. 7.

Pluralismus, welchen Karbaum als programmatisches Schlüsselwort für Zimmermann identifiziert. Dieser sei bei Zimmermann „in streng philosophischer Sicht aufzufassen als Konkretisierung [...] für ein dialektisches Zeitmodell, das dieser [...] erkenntnistheoretisch [...] zu begründen versucht habe“.<sup>118</sup> Im Rahmen dieser Präzisierung „erklärt und verankert der Komponist den Begriff Gleichzeitigkeit und seinen besonderen Stellenwert als fiktive Synthese der drei wichtigen Eigenschaften objektiver Zeit“, also Gegenwart, Zukunft und Vergangenheit.<sup>119</sup> Diese Relativität von Raum und Zeit habe Zimmermann in einer Hilfskonstruktion zu vermitteln versucht, die dieser als *Kugelgestalt der Zeit* bezeichnete. Diese Grundannahme vom Raum-Zeit-Relativismus enthalte „indessen den unmittelbaren Ansatz und die ästhetische Motivation für kompositorische Verfahrensweisen, wie sie sich [...] in szenisch-dramaturgischer Simultanität“<sup>120</sup> materialisiere. Zimmermann diene dieses philosophische Konzept als intellektuelle Begründung für seine pluralistische Kompositionsweise. Für die musikdramatische Realisation dieser Zeitauffassung schien das Schauspiel *Die Soldaten* bestens geeignet zu sein:

„Im vierten Bild des ersten Aktes gelangt Pluralismus als autonome Verfahrensweise erstmalig auf die Bühne: Auf drei separaten Spielebenen geraten szenisch simultan die Vertreter soldatischer Hierarchie und Geistlichkeit in heftige Diskussion [...]. Weitere Ebenen treten in II,1 hinzu. [...] Zum dramatisch-musikalischen Höhepunkt kommt es in einer breit angelegten SimultanSzene (II,2) beispielhafter Transparenz. [...] Simultanität beherrscht ebenfalls die erste Szene des vierten Aktes [...].“<sup>121</sup>

Karbaum identifiziert als Szenen besonderer szenischer Pluralität neben I/4, die beiden des zweiten Akts, wobei er II/2 als Höhepunkt bezeichnet, sowie IV/1. Auch Dahlhaus sieht in den Simultanzenen die musiktheatralische Materialisierung von Zimmermanns Musik- und Zeitphilosophie: Die „simultane Darstellung sukzessiver Szenen und die Organisation von ‚Zeitschichten‘ im Inneren der musikalischen Struktur“ sei die „Außenseite eines musikalischen Denkens [...], das von der Möglichkeit besessen ist, Zeit auszukomponieren, um von ihr loszukommen“.<sup>122</sup> Eine Gegenposition nimmt Erik Fischer dazu 1982 ein. Der steten Werkinterpretation mit Fokus auf den simultanen Abläufen unabhängiger musikalischer und szenischer

---

<sup>118</sup> Michael Karbaum, „Zur Verfahrensweise im Werk Bernd Alois Zimmermanns“, in: Theophil Antonicek/Rudolf Flotzinger/Othmar Wessely (Hrsg.), *De Ratione in Musica. Festschrift Erich Schenk zum 5. Mai 1972*, Kassel 1975, S. 275–285, hier: S. 276.

<sup>119</sup> Ebd.

<sup>120</sup> Ebd., S. 277.

<sup>121</sup> Ebd., S. 280f.

<sup>122</sup> Carl Dahlhaus, „Kugelgestalt der Zeit“. Zu Bernd Alois Zimmermanns Musikphilosophie, in: *Musik und Bildung. Zeitschrift für Theorie und Praxis der Musikerziehung* 10/1978, S. 633–636, hier: S. 636.

Schichten steht er kritisch gegenüber, da in den wenigsten zur Diskussion stehenden Szenen tatsächliche Simultaneität auf szenischer und musikalischer Ebene herrsche, wirklich simultan seien diese beiden Ebenen nur in IV/1.<sup>123</sup> Bei den Szenen, die mehrere Handlungseinheiten des zugrunde liegenden Dramas zusammenfassen, beschränke sich die Parallelisierung auf den Bereich des Szenischen. Die dazugehörigen musikalischen Partien seien nicht geschichtet, sondern gereiht.<sup>124</sup>

Trotz dieser vereinzelten Gegenstimmen beschäftigt sich auch die französischsprachige Zimmermann-Forschung mit den Simultanszenen. Philippe Albèra schreibt im Vorwort einer der ersten französischsprachigen Zimmermann-Bände in Bezug auf II/2: „Elle condense le récit jusqu'à la simultanéité de scènes qui avaient, chez Lenz, un rapport de cause à effet“<sup>125</sup>. Die Überführung der ursprünglich sukzessiven Szenen in die Simultaneität hebele das Kausalitätsprinzip von Ursache und Wirkung auf. Sowohl die Verwendung mehrerer Dramenszenen als auch deren narrative Neuausrichtung seien Grundbedingung für die Simultanszenen. Albèra stuft die Anti-Kausalität als zentral für die Simultanszenen ein, wofür er ein dem deutschen Begriff verwandtes, französisches Äquivalent verwendet: „On a dit que *Les Soldats* furent composés, initialement, pour plusieurs groupes orchestraux ayant chacun un chef, et qu'ils étaient destinés à plusieurs scènes simultanées.“<sup>126</sup> Hier stellt er nun die Verbindung zwischen den Orchester- und den Szenenschichten her. In einer späteren Publikation bezeichnet Laurence Helleu IV/1 als „grande scène simultanée [qui] superpose des fragments de onze scènes de la pièce de Lenz“.<sup>127</sup> Auch Markus Spieß benennt diese Opernszene als *scène simultanée* in seinem Beitrag.<sup>128</sup> In diesem Band wird demzufolge nur IV/1 als *scène simultanée* klassifiziert. In der englischsprachigen Zimmermann-Forschung wird das Phänomen eher umschrieben, statt einen äquivalenten Begriff aus dem Deutschen zu verwenden. So beschreibt Robert P. Morgan die Simultanszenen als „multileveled, collagelike structure“, die eine „temporal relativity“ aufweisen.<sup>129</sup> Auch Richard Taruskin schreibt von einer Szenencollage, „in which split-level

<sup>123</sup> Erik Fischer, „Bernd Alois Zimmermanns Oper *Die Soldaten*. Zur Deutung der musikalisch-dramatischen Struktur“, in: Jürgen Schläder/Reinhold Quandt (Hrsg.), *Festschrift Heinz Becker*, Laaber 1982, S. 268–289, hier: S. 268f.

<sup>124</sup> Ebd., S. 276.

<sup>125</sup> „Sie verdichtet die Handlung zur Gleichzeitigkeit von Szenen, die bei Lenz noch eine Ursache-Wirkungsbeziehung hatten“ [Übers. M.S.], Philippe Albèra, „Introduction“, in: Ders. (Hrsg.), *Bernd Alois Zimmermann*, Genf 1985, S. 9–26, hier: S. 19.

<sup>126</sup> „Es wurde gesagt, dass *Die Soldaten* ursprünglich für mehrere Orchestergruppen mit jeweils einem Dirigenten komponiert wurden und dass mehrere Simultanszenen geplant waren.“ [Übers. M.S.], ebd., S. 20.

<sup>127</sup> „...große Simultanszene, die Fragmente aus elf Szenen des Stücks von Lenz übereinanderlegt“ [Übers. M.S.], Laurence Helleu, „Des «*Soldats*» de Lenz aux «*Soldats*» de Zimmermann. Une adaptation exemplaire“, in: Philippe Albèra (Hrsg.), *Die Soldaten de Bernd Alois Zimmermann*, Genf 1988, S. 26–39, hier: S. 28 und 31.

<sup>128</sup> Markus Spies, „Voix décalées“, in: Ebd., S. 94–116, hier: S. 99.

<sup>129</sup> Robert P. Morgan, *Twentieth-century Music. A History of Musical Style in Modern Europe and America* (= The Norton Introduction to Music History Bd. 3), New York 1991, S. 411.

dramaturgy allows as many as seven scenes to play simultaneously, sometimes further augmented by the use of film and slide projections“.<sup>130</sup> Nur Emily R. Pollock nutzt die englische Übersetzung des deutschen Begriffs *simultaneous scenes*.<sup>131</sup> Durch die verschiedenen Strukturmerkmale, die den einzelnen musikalischen Schichten zugrunde liegen, können diese differenziert voneinander wahrgenommen werden, so ihre These. Die wiederkehrenden Formteile und das Reihenmaterial erschaffen nach diesem Verständnis eine musikalische Logik und Kohärenz innerhalb der komplexen Simultanszenen, die der Orientierung diene.<sup>132</sup> Später verwendet sie den Begriff nicht mehr, sondern schreibt von „the maximalist simultaneity of his opera’s final scene“, einer „collapsed simultaneity of past, present, and future“, von „simultaneous actions“ und „multiple simultaneous dramatic levels“.<sup>133</sup>

Bemerkenswert ist, welche Szenen der Oper als Simultanszene bezeichnet werden und welche Begründung dafür genannt wird. Wilfried Gruhn bezeichnet 1983 II/2 als „zweite Simultanszene“ in einem Aufsatz.<sup>134</sup> Zwei Jahre danach spricht er im Zusammenhang von II/1 explizit von einer Simultanszene und später von den „beiden ersten Simultanszenen“ des II. Akts.<sup>135</sup> 1986 erklärt Wulf Konold: zu „Simultan-Szenen werden die Szenen II,3 und III,2 [zusammengezogen], so daß nicht nur die zwei unterschiedlichen Schauplätze simultan erscheinen, sondern auch die Handlungsfäden sich überlagern“.<sup>136</sup> Zu ähnlicher szenischer Simultaneität komme es „durch die Verklammerung der Szenen III,9 und III,10“ – allerdings ohne die Gleichzeitigkeit von Schauplätzen.<sup>137</sup> Den Höhepunkt bilde „die 1. Szene des 4. Aktes, die sich [...] auf insgesamt acht Kurzszenen von Lenz stützt, die gleichzeitig ablaufen“.<sup>138</sup> In dieser Szene sei nicht nur „eine Häufung der Schauplätze zu beobachten, sondern die Aufhebung einer stringenten Zeitabfolge des Vorher und Nachher zugunsten einer allumfassenden Gleichzeitigkeit“.<sup>139</sup> Nach Konold fasst Zimmermann hier die Dramenszenen zu Simultanszenen zusammen, wobei es Letzterem nicht nur auf verschiedene Räume, sondern auch auf verschiedene Zeiten ankommt. Später spricht er von der Szene II/2 als „erste[r] Simultanszene der Oper“, die

---

<sup>130</sup> Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music. Volume 5. The Late Twentieth Century*, Oxford 2005, S. 418.

<sup>131</sup> Pollock, *Opera after Stunde Null*, [Diss.] UC Berkeley 2012, S. 125 und 129f.

<sup>132</sup> Ebd.

<sup>133</sup> Dies., *Opera After the Zero Hour. The Problem of Tradition and the Possibility of Renewal in Postwar West Germany*, New York 2019, S. 142, 146, 152f.

<sup>134</sup> Wilfried Gruhn, „Integrale Komposition. Zu Bernd Alois Zimmermanns Pluralismus-Begriff“, in: *AfMw* 4/1983, S. 287–302, hier: S. 298.

<sup>135</sup> Ders., „Zur Entstehungsgeschichte von Bernd Alois Zimmermanns Oper ‚Die Soldaten‘“, in: *Mf* 1/1985, S. 8–15, hier: S. 10 und 12.

<sup>136</sup> Konold, *Bernd Alois Zimmermann. Der Komponist und sein Werk*, Köln 1986, S. 189.

<sup>137</sup> Ebd.

<sup>138</sup> Ebd.

<sup>139</sup> Ebd.

Szene IV/1 bezeichnet er als „Höhepunkt der pluralistischen Simultanität“.<sup>140</sup> Auch Aloyse Michaely konstatiert 1988, dass IV/1 „den Höhepunkt der Zimmermannschen Simultantechnik“ bilde, in dem „vierzehn Lenz-Szenen“ aufeinander bezogen werden.<sup>141</sup> Für ihn sei die in dieser Szene „zum Zwölftonklang geronnene Zwölftonreihe“ „das musikalische Äquivalent der [...] Simultanszenentechnik“.<sup>142</sup>

Seipt bezeichnet in seinem Simultanszenen-Artikel II/1 und 2 sowie IV/1 und 3 als Simultanszenen.<sup>143</sup> II/1 beschreibt er als „Übergang vom traditionellen Tableau zur Simultanszene“; trotz des „einheitlich lokalen Rahmens“ sei die Szene deutlich „in unterschiedliche Klein-Schauplätze“ aufgegliedert, auf denen sich Einzelhandlungen und Gespräche teils gleichzeitig und in raschem Wechsel abspielen.<sup>144</sup> Dem Orchester im Graben seien jeweils ein bis zwei szenische Hauptebenen zugeordnet. Insgesamt erscheinen Szene und Musik als „quasi-realistisches“, dennoch vielfältiges, aber im Ganzen einheitliches Tableau im Sinne „szenisch-musikalischer Polyphonie“, in welcher sich Simultanität nicht in durchgängiger Überlagerung, sondern durch schnelles Hin und Her ergebe.<sup>145</sup> „Von ganz anderer Beschaffenheit“ sei II/2, da hier „deutlich drei Schauplätze auseinander[treten], auf denen sich drei unterschiedliche Handlungen ereignen, die zudem teilweise zu verschiedenen Zeiten der Handlung spielen“.<sup>146</sup> Zwei Teilhandlungen finden in benachbarten Räumen statt und sind realistisch-imitierend, die dritte Teilhandlung entspringt einem früheren Zeitpunkt an einem weit entfernten Ort und verhält sich somit artifiziell-verfremdend, das Orchester ist dementsprechend „in drei Klang- und Satzschichten“ aufgeteilt.<sup>147</sup> IV/1 werde zu „einer vielschichtigen imaginären Szenerie“, in der Zimmermann „acht Kurzszenen der dramatischen Vorlage“ unter ständiger Vertauschung der zeitlichen Abfolge zusammenfasse.<sup>148</sup> Ähnlich vielschichtig sei die akustische Komponente, denn erstmals erscheine hier Szene und Musik eben nicht als strukturiertes Nebeneinander autonomer Schichten, sondern als „permanent durcheinanderwirbelnder Strudel vielfältigster Eindrücke“.<sup>149</sup> IV/3 gehe noch einen Schritt weiter, da dort die „drei Zeitdimensionen nicht handlungsimmanent zusammen[schießen]“.<sup>150</sup> Es überlagern sich mehrere Zeitschichten sowohl

---

<sup>140</sup> Ebd., S. 196 und 198.

<sup>141</sup> Aloyse Michaely, „Toccata – Ciacona – Nocturno. Zu Bernd Alois Zimmermanns Oper ‚Die Soldaten‘“, in: Constantin Floros et al. (Hrsg.), *Musiktheater im 20. Jahrhundert* (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft Bd. 10), Laaber 1988, S. 127–204, hier: S. 147.

<sup>142</sup> Ebd., S. 149.

<sup>143</sup> Seipt, „Polyphonie und Collage“, S. 146.

<sup>144</sup> Ebd., S. 147.

<sup>145</sup> Ebd., S. 148.

<sup>146</sup> Ebd.

<sup>147</sup> Ebd., S. 149.

<sup>148</sup> Ebd., S. 150.

<sup>149</sup> Ebd., S. 151.

<sup>150</sup> Ebd., S. 152.

szenisch als auch musikalisch, und größere Komplexität erhält diese Szene noch durch zusätzliche Film- und Lautsprechereinspielungen.<sup>151</sup> Laut Seipt lassen sich diese Simultanszenen sowohl aus tradierten Ensembleformen, Zimmermanns Zeitauffassung, der Literaturpoetik von Joyce und Pound als auch auf die offene Dramaturgie der Vorlage zurückführen.<sup>152</sup> Schließlich nennt Seipt Folgewerke, die sich einer ähnlichen szenischen Simultaneität bedienen, darunter Henzes *Wir erreichen den Fluss* als Beispiel des realistisch-imitierenden Typus und Hans Zenders *Stephen Climax* als Beispiel des artifiziell-verfremdenden Typus.<sup>153</sup>

Später stellt Dörte Schmidt zunächst infrage, ob II/2 als Simultanszene zu bezeichnen ist, da hier nicht „die Möglichkeiten des Musiktheaters, Simultanität der Vorgänge darzustellen, in so besonderem Maße und über die Möglichkeiten des Sprechtheaters hinaus“ ausgenutzt werden.<sup>154</sup> IV/1 ist für sie jedoch zweifelsohne eine Simultanszene, da dort die Konvention der sukzessiven Narration komplett zugunsten der Simultandarstellung aufgegeben wurde.<sup>155</sup> Schließlich wendet sie einen breiten Simultanszenen-Begriff an, da sie trotz ihrer Zweifel vier solcher Szenen in der Oper ausmacht, zu denen neben II/1 und 2 auch IV/1 und 3 gehören.<sup>156</sup>

## Begriffsetablierung

In Pipers *Enzyklopädie des Musiktheaters* heißt es, Zimmermann habe schon früh im Entstehungsprozess der Oper „eine großangelegte Simultanszene im letzten Akt“ geplant.<sup>157</sup> Es wird hervorgehoben, dass die Simultanszenen II/2 und IV/1 zeitlich auseinanderliegende Geschehnisse gleichzeitig präsentieren.<sup>158</sup> In Udo Bermbachs *Oper im 20. Jahrhundert* werden sowohl zeitphilosophische Einflüsse als grundlegend für Zimmermanns Komponieren und Ästhetik beschrieben, als auch die Dramaturgie der literarischen Vorlage sowie die serialistische Kompositionstechnik, was „vor allem in der zweiten Szene des zweiten Akts und in der ersten Szene des vierten Akts, die beide als Simultanszenen konzipiert [sind und] in der Schlussszene der Oper“ deutlich werde.<sup>159</sup>

---

<sup>151</sup> Ebd.

<sup>152</sup> Ebd., S. 152f.

<sup>153</sup> Ebd., S. 153.

<sup>154</sup> Dörte Schmidt, *Lenz im zeitgenössischen Musiktheater. Literaturoper als kompositorisches Projekt bei Bernd Alois Zimmermann, Friedrich Goldmann, Wolfgang Rihm und Michele Reverdy*, Stuttgart/Weimar 1993, S. 86–100, hier: S. 87.

<sup>155</sup> Ebd.

<sup>156</sup> Ebd., S. 89.

<sup>157</sup> Christoph Blitt, Art. „Bernd Alois Zimmermann“, in: Carl Dahlhaus (Hrsg.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters Bd. 6, Werke. Spontini – Zumsteeg*, München/Zürich 1997, S. 805–809.

<sup>158</sup> Ebd., S. 807f.

<sup>159</sup> Ders., „Bernd Alois Zimmermann“, in: Udo Bermbach (Hrsg.), *Oper im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 2000, S. 573–600, hier: S. 587.

Im *Handbuch der Musik des 20. Jahrhunderts* werden die Simultanszenen im Hinblick auf deren Komplexität unterschiedlich bewertet: Martin Elste spricht von „äußerster akustischer Komplexität, die durch simultane Handlungsabläufe auf einer mehrfach aufgeteilten Bühne hervorgerufen wird“.<sup>160</sup> Joachim Noller konstatiert, dass „die Simultanszenen der *Soldaten* bis heute für jedes Opernhaus eine Herausforderung darstellen“<sup>161</sup>, wohingegen Jörn Peter Hiekel beschreibt, „dass es in der 2. Szene des II. Aktes [...] eine [...] leicht nachvollziehbare Simultanszene gibt, die verschiedene Handlungsstränge engführungsartig bündelt und als punktuelle Öffnung der Bühnensituation hin zu einer Traumebene“ erfasse.<sup>162</sup> Elzenheimer analysiert *Soldaten* unter dem Aspekt des Multimedialen.<sup>163</sup> Zimmermanns Werk sieht sie als prominentes Beispiel für den Aspekt der Simultaneität, in dessen Dienst sich die Integration elektronischer Medien stelle. So habe er das Drama von Lenz „an zwei Stellen zu Simultanszenen“ verdichtet, wobei die „Vergewaltigungsszene“ – also IV/1 – die „zweite große Simultanszene“ darstelle.<sup>164</sup> Diese zweite Simultanszene sei auch „eine Szene klanglicher und medialer Überwältigung“, was aus dem Einsatz der medialen Mittel resultiere und integraler Bestandteil der Komposition sei.<sup>165</sup> 2010 widmet Helleu den *scènes simultanées* ein eigenes Kapitel in seiner monographischen Darstellung zur Oper, wobei er II/2 als „la première scène simultanée“ bezeichnet.<sup>166</sup> Als Simultanszenen gelten für Helleu nur II/2 und IV/1:

„Les deux scènes dans lesquelles Zimmermann a superposé plusieurs scènes de la pièce de Lenz sont très différentes l'une de l'autre. La première, avec laquelle s'achève l'acte II, superpose c'est un ‚scène simultanée intimiste‘. La seconde, qui ouvre l'acte IV, en superpose douze et fait une large place à la soldatesque. [...] La troisième scène étudiée dans ce chapitre – celle qui clôt l'opéra – n'est pas simultanée au sens propre du terme [...] puisqu'elle ne fait appel qu'à une seule scène de la pièce de Lenz.“<sup>167</sup>

<sup>160</sup> Martin Elste, „Entfaltung der Stereo- und Langspielplattenkultur – Neue E-Musik und die Phonoindustrie“, in: Hanns-Werner Heister (Hrsg.), *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1945-1975* (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert Bd. 3, hrsg. von Helga de la Motte-Haber), Laaber 2005, S. 217–224, hier: S. 222.

<sup>161</sup> Joachim Noller, „Neue Musik – Theater – Konzepte: Komponisten inszenieren Musik“, in: Ebd., S. 249–253, hier: S. 249.

<sup>162</sup> Jörn Peter Hiekel, „„Pluralistisches“ Musiktheater als Ausdruck der Katastrophe – Bernd Alois Zimmermanns Oper *Die Soldaten*“, in: Frieder Reininghaus/Katja Schneider (Hrsg.), *Experimentelles Musik- und Tanztheater* (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert Bd. 7, hrsg. von Helga de la Motte-Haber), Laaber 2004, S. 140–143, hier: S. 142.

<sup>163</sup> Regine Elzenheimer, „Simultanität – Immateriellität – Performativität. Aspekte der Integration elektronischer und live-elektronischer Medien im zeitgenössischen Musik-Theater“, in: Henri Schoenemakers (Hrsg.), *Theater & Medien. Grundlagen, Analysen, Perspektiven*, Bielefeld 2008, S. 337–346, hier: S. 337f.

<sup>164</sup> Ebd., S. 338.

<sup>165</sup> Ebd., S. 349f.

<sup>166</sup> Helleu, *Les Soldats de Zimmermann. Une approche scénique*, Paris 2010, S. 25.

<sup>167</sup> „Die beiden Szenen, in denen Zimmermann mehrere Szenen aus dem Stück von Lenz übereinanderlegte, unterscheiden sich maßgeblich voneinander. Die erste, mit der Akt II endet, ist eine ‚übereinandergestapelte, intime Simultanszene‘. Die zweite, die den vierten Akt eröffnet, überlagert zwölf Szenen und gibt dem *Soldaten*milieu

Die Voraussetzung einer Simultanszene ist für ihn die Schichtung mehrerer Dramenszenen, weshalb dazu auch nur II/2 und IV/1 infrage kommen. In IV/1 sieht er zwölf Dramenszenen geschichtet, vorher waren es nur elf (vgl. Zitat). Auch Laurent Feneyrou erkennt zwei Simultanszenen, die sich aus der Verbindung mehrerer Zeitschichten ergeben: „Un tel nouement du temps et de l'espace ne doit pas être minimisé et éclaire, entre autres, les deux scènes simultanées des *Soldats*, la séduction de Marie et son viol, dans lesquelles sont superposés plusieurs fragments de la pièce de Lenz [...].“<sup>168</sup> 2014 revidiert Schmidt ihr breites Begriffsverständnis, wodurch sich die Anzahl der Simultanszenen auf zwei verringert:

„Vorgesehen waren – wohl nach dem Modell der Simultanszene, die im zweiten Akt dem Kaffeehaus folgt und in der gleichzeitig ablaufende Handlungsteile auch gleichzeitig gezeigt werden – zunächst jeweils Gruppen von simultan ablaufenden Szenen. Sie werden bereits im Zuge der Überarbeitung des Librettos zu einer großen Szene zusammengezogen, in die insgesamt neun Einzelszenen des Schauspiels eingehen.“<sup>169</sup>

Sie bezieht sich hier auf II/2 und IV/1 und beschreibt, dass die Idee der simultanen Darstellung mehrerer Szenen bereits früh im Entstehungsprozess der Opern aufkam, nur der Mischgrad wurde bis zur finalen Version noch einmal stark erhöht.

Trotz der klaren Tendenz in der Forschung, welche Szenen der Oper aus welchen Gründen als Simultanszenen zu bezeichnen sind, widersprechen sich nach wie vor einzelne Beiträge. So bezeichnet Zenck IV/1 und 3 als Simultanszenen im *Musik-Konzepte* Sonderband zum Komponisten,<sup>170</sup> während Ralph Paland II/2 als „erste [...] Simultanszene“ beschreibt.<sup>171</sup> Im Sammelband *Welt – Zeit – Theater* scheint Andreas Dorfner nur in IV/1 eine Simultanszene zu

---

viel Raum. [...] Die in diesem Kapitel untersuchte dritte Szene, die die Oper abschließt, ist im eigentlichen Sinne nicht simultan [...], da sie nur eine einzige Szene aus Lenz' Stück aufgreift.“ [Übers. M.S.], ebd., S. 147.

<sup>168</sup> „Eine solche Verknötung von Zeit und Raum darf nicht kleingeredet werden und beleuchtet unter anderem die beiden Simultanszenen der *Soldaten*, der Verführung Marias und ihrer Vergewaltigung, in denen sich mehrere Fragmente von Lenz' Theaterstück überlagern.“ [Übers. M.S.], Laurent Feneyrou, „Zimmermann et la philosophie du temps. Variations sur un article“, in: Pierre Michel/Heribert Henrich (Hrsg.), *Regards croisés sur Bernd Alois Zimmermann. Actes du colloque de Strasbourg 2010*, Genf 2012, S. 191–251, hier: S. 199.

<sup>169</sup> Schmidt, „Bilderverbot und Musiktheater. Bernd Alois Zimmermann, die Abstraktion der Zeitorganisation und die Bühne als Wahrnehmungsraum“, in: Claudia Blümle et al. (Hrsg.), *Bild – Ton – Rhythmus* (= Bilderwelten des Wissens Bd. 10/2), Berlin 2014, S. 80–97, hier: S. 90.

<sup>170</sup> Martin Zenck, „Begriff und Gattung der ‚Zeitoper‘ in B.A. Zimmermanns Oper *Die Soldaten*“, in: Ulrich Tadday (Hrsg.), *Bernd Alois Zimmermann* (= Musik-Konzepte Sonderband), München 2005, S. 25–40, hier: S. 29ff.

<sup>171</sup> Ralph Paland, „Struktur und Semantik in Zimmermanns musikalischen Collagen“, in: Ebd., S. 103–119, hier: S. 112.

erkennen,<sup>172</sup> wohingegen Heribert Henrich der Szene II/2 ebenfalls diesen Begriff zuschreibt.<sup>173</sup> Den Simultanszenen-Status erhält bei Regine Elzenheimer mindestens die Szenen II/1 und IV/1 im Rahmen ihrer Analyse ausgewählter *Soldaten*-Inszenierungen.<sup>174</sup> Die als einzige von Hiekel in dessen Monographie *Zimmermann und seine Zeit* von 2019 explizit als Simultanszene bezeichnete Szene im Stück ist II/2.<sup>175</sup> Die Szene IV/1 benennt er nicht explizit als solche, beschreibt aber, dass dort „die Idee der Simultanität erstmals kulminiert“.<sup>176</sup> Zum gegenwärtigen Ende der Forschungsdebatte zu Zimmermanns *Soldaten* verengen sich die Begriffszuschreibungen auf II/2 und IV/1. 2019 bereitet Albert Gier dieser Diskussion durch einen markanten Satz ein vorläufiges Ende: „Zimmermanns *Soldaten* enthalten zwei Simultanszenen. Der Schluss der zweiten Szene des zweiten Aktes [...]. Die erste Szene des letzten Akts [...] ist weitaus komplexer: [...].“<sup>177</sup>

Der Forschungsstand zu Zimmermanns *Soldaten* und den darin enthaltenen Simultanszenen ist im Vergleich zu jenen von Henze und Zender recht umfangreich.<sup>178</sup> Zu Beginn ist ein sehr affirmativer Umgang mit Zimmermanns Essays – insbesondere *Intervall und Zeit* – wahrzunehmen, dem sich nur wenige Forschende entziehen. Es zeigt sich, dass die Begriffszuschreibungen unkritisch von älteren Beiträgen übernommen und selten am Werk selbst begründet werden. Kaum jemand geht analytisch so sehr in die Tiefe wie Michaely. Da eine detaillierte Untersuchung der Simultanszenen in Zimmermann *Soldaten* bis heute ausgeblieben ist, wird dies nun nachgeholt, beginnend bei seinen Essays über das Libretto und die Komposition bis hin zu den Inszenierungen.

## 2. „Die Zeit ist in beide Richtungen abbildbar“ – Zimmermanns Zeitkonzeption

Zimmermann hat sich während seines gesamten kompositorischen Schaffens stets in Essays zu seinem Werk und den dahinterstehenden ästhetischen Prämissen geäußert. Zugleich waren diese Schriften Bezugspunkt für viele bislang dargestellte Forschungsbeiträge. 1974 – also ca.

<sup>172</sup> Andreas Dorfner, „Denkmann versus Fressmann. *Des Menschen Unterhaltungsprozess gegen Gott* im Kontext des Schaffens von Bernd Alois Zimmermann“, in: Oliver Korte (Hrsg.), *Welt – Zeit – Theater. Neun Untersuchungen zum Werk von Bernd Alois Zimmermann* (= Schriften der Musikhochschule Lübeck Bd. 2), Hildesheim et al. 2018, S. 11–38, hier: S. 19, 35.

<sup>173</sup> Heribert Henrich, „Über den Choral in der zweiten Szene des Zweiten Aktes der *Soldaten*, seine Quellen und seine Bedeutung“ in: Ebd., S. 131–143, hier: S. 131.

<sup>174</sup> Regine Elzenheimer, „Theater als internationaler Freistaat des Geistes“. Bernd Alois Zimmermanns Utopie eines ‚totalen Theaters‘, in: Ebd., S. 111–130, hier: S. 120.

<sup>175</sup> Hiekel, *Bernd Alois Zimmermann und seine Zeit*, Laaber 2019, S. 274 und 284.

<sup>176</sup> Ebd., S. 276.

<sup>177</sup> Albert Gier, „Die Soldaten: Jakob Michael Reinhold Lenz und Bernd Alois Zimmermann“, in: Katarzyna Grzywka-Kolago/Małgorzata Filipowicz/Maciej Jędrzejewski (Hrsg.), *Texte komponieren, von Klängen erzählen. Studien zu den Beziehungen von Literatur und Musik*, Berlin 2019, S. 11–29, hier: S. 23.

<sup>178</sup> Vgl. die Kap. B.II.1 und B.III.1.

vier Jahre nach dem Tod Zimmermanns – hat Christoph Bitter einen Großteil seiner Schriften herausgegeben.<sup>179</sup> 2020 kam es zu einer zweiten Auflage durch Rainer Peters, der zwar die Werkeinführungen nicht mehr berücksichtigt, den Schriften diesmal jedoch je einen einordnenden Kommentar anhängt.<sup>180</sup> Beide Versionen beinhalten interessanterweise nicht den Aufsatz *Lenz und neue Aspekte der Oper*, der 1960 in *Blätter und Bilder* veröffentlicht wurde.<sup>181</sup> Die Korrespondenz Zimmermanns liegt heute in seinem Nachlass im Archiv der Akademie der Künste in Berlin. Alle diese Selbstzeugnisse werden im Folgenden unter besonderer Berücksichtigung der Simultanszene und der dahinterstehenden Konzepte Zimmermanns einer Relektüre unterzogen.<sup>182</sup>

Eine Relektüre sollte stets den Umgang mit Eigenaussagen der Komponierenden zu ihrem Werk kritisch reflektieren. Im Falle Zimmermanns tat dies bereits Peters in der Neuauflage der Schriften von Zimmermann. So wies er darauf hin, dass Zimmermann seine Schriften als „flankierende Gedanken zum eigenen Werk“ betrachtete, die als einzelne Auftragsarbeiten entstanden und daher nicht als Sammlung geplant waren.<sup>183</sup> Dementsprechend kommen seine Schriften nicht ohne argumentative Redundanzen aus; Zimmermann liefert immer wieder die gleichen Selbstinterpretationen seiner Werke.

Dass für Zimmermann Komponieren auch immer eine Auseinandersetzung mit der ästhetischen Kategorie *Zeit* bedeutet, beschreibt er 1955 im Text *Mozart und das Alibi*, in dem er zum ersten Mal in Grundzügen seine allgemeine Auffassung von Zeit und deren spezielle Bedeutung für die Musik formuliert. Mit Bezug auf das *C-Dur Klavierkonzert KV 467* schreibt Zimmermann, dass

„[h]ier [...] das akustische Material des gegenständlichen Charakters so vollkommen entkleidet, das Dimensionale so weitgehend überwunden [ist], daß das Moment der zeitlichen Ausdehnung aufgehoben erscheint und den Anschein des Zeitlosen erhält.“<sup>184</sup>

An diesem Zitat wird die Bedeutung der Kategorie *Zeit* für die Musik bei Zimmermann deutlich, spricht er hier doch von der erlebten Zeit, die durch Mozarts Kompositionstechnik ins Unendliche gesteigert zu sein scheint. Diese kompositorische Fähigkeit, eine Retardierung des

---

<sup>179</sup> Vgl. Kap. B.I.1.

<sup>180</sup> Rainer Peters (Hrsg.), *Bernd Alois Zimmermann. Intervall und Zeit*, Mainz 2020.

<sup>181</sup> Bernd Alois Zimmermann, „Lenz und neue Aspekte der Oper“, in: *Blätter und Bilder. Zeitschrift für Dichtung, Musik und Malerei* 9/1960, S. 39–44.

<sup>182</sup> Zum Konzept der Relektüre vgl. Alexandra Pontzen, „Relektüre – Wiederlesen“, in: Rolf Parr/Alexander Hohnold/Dies. (Hrsg.), *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Lesen*, Berlin 2018, S. 294–322.

<sup>183</sup> Peters (Hrsg.), *Bernd Alois Zimmermann. Intervall und Zeit*, S. 17.

<sup>184</sup> Zimmermann, „Mozart und das Alibi“, in: Peters (Hrsg.), *Bernd Alois Zimmermann. Intervall und Zeit*, S. 30–32, hier: S. 31.

Zeitempfindens zu erreichen, beschreibt er als große Meisterschaft Mozarts. Weiter bezieht er sich auf die „Überwindung der Zeit kraft vollkommener Organisation der Zeit“.<sup>185</sup> Auch diese scheinbar in sich widersprüchliche Aussage reformuliert Zimmermann in seinen späteren Schriften: Nur durch eine strikte Organisation zeitlicher Abläufe in der Komposition lässt sich eine Überwindung der Zeit im Erleben dieses Werkes erreichen. Als Sinnbild für diese Zeitüberwindung nutzt er die Metapher der „windstille[n] Mitte des Taifuns“, die als Vorläufer seiner späteren *Kugelgestalt der Zeit* gilt.<sup>186</sup>

Als Grundlagentext zu Zimmermanns musikphilosophischer Ansichten ist *Intervall und Zeit* von 1957 anzusehen, in dem er auch die Aussagen zur Zeit-Paradoxie aus dem Mozart-Aufsatz wiederholt.<sup>187</sup> Zimmermann beginnt seine Ausführungen zunächst mit der physikalischen Definition eines Tons als Summe mehrerer Schwingungsvorgänge; in musikalischer Hinsicht bestehe der Ton zudem aus den Parametern Tonhöhe, Tondauer, Lautstärke und Klangfarbe.<sup>188</sup> Mit dieser Argumentation ist Zimmermann tief verwurzelt in den Denkstrukturen des Serialismus der europäischen Avantgarde der 1950er-Jahre. Zu den bemerkenswertesten Phänomenen des Hörens zählt Zimmerman das Intervall, das „im Nacheinander einer Tonfolge oder im Gleichzeitigen eines Zusammenhangs mehrerer Töne“ vorkomme.<sup>189</sup> Das Intervall sei sowohl vertikal wie horizontal erlebbar, was nur innerhalb der Zeit möglich sei. Die Zeit ist für Zimmermann demnach der Schlüssel des musikalischen Erlebens. Er verknüpft die Vertauschbarkeit des Intervalls mit jener der Zeit und formuliert damit sein nächstes Paradoxon:

„In der Möglichkeit der Projizierung des Intervalls, sowohl ins Vertikale als auch ins Horizontale, erscheint [...] die Zeit auch in beide Richtungen abbildbar, so erleben wir Klang als ‚Nacheinander‘ der Töne im Zeitabstand Null, Tonfolge als ‚Gleichzeitiges‘, in der Zeit verschoben: Vertauschbarkeit der musikalischen Dimensionen, Identität des scheinbar Verschiedenen.“<sup>190</sup>

Dieses Gedankenspiel der Relation von Intervall- und Zeitverhältnissen ist grundlegend für Zimmermanns kompositorisches Prinzip, Zeitschichten durch musikalische Schichten zu organisieren und auch zu repräsentieren. Intervall und Zeit sind für Zimmermann scheinbar gleichbedeutend und da sich das Intervall sowohl gleichzeitig als auch in Folge darstellen lässt, gilt dies letztlich auch für die Zeit. Ausdrücken lässt sich dies durch ein Oxymoron: das

---

<sup>185</sup> Ebd.

<sup>186</sup> Ebd., S. 32

<sup>187</sup> Ders., „Intervall und Zeit“, in: Ebd., S. 34–38, hier: S. 34.

<sup>188</sup> Ebd.

<sup>189</sup> Ebd.

<sup>190</sup> Ebd., S. 35.

Nacheinander ohne Zeitverzögerung und das aufeinanderfolgende Gleichzeitige. Diese Art von metaphorisch verwendeter Paradoxie bestimmt Zimmermanns Denken.

Nach diesen musiktheoretischen Grundlegungen beginnt Zimmermann mit einem Exkurs in die Philosophiegeschichte über die Zeitanschauung von Heraklit bis Heidegger, um seine Ansichten auch philosophiehistorisch zu untermauern. Bei Augustinus sieht er bereits ideengeschichtlich eine „Einheit der Zeit als Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft“ begründet.<sup>191</sup> Dieser Gedanke finde sich auch noch in der modernen Literatur u. a. bei Ezra Pound wieder. Damit spannt Zimmermann einen historischen Bogen vom Mittelalter bis ins frühe 20. Jahrhundert. Er differenziert nun den musikalischen vom philosophischen Zeitbegriff. In der Philosophie erscheine Zeit als unwiederholbar und zielgerichtet und sei seit Platon und Aristoteles als objektive Zeit an die Veränderung des Raums gekoppelt. Seit der Moderne nach Leibniz und Newton habe die objektive Zeit dann den Status absoluter Realität erhalten. Bergson formulierte dagegen im 20. Jahrhundert eine innerliche und eigentliche Zeit, die Husserl wiederum als inneres Erlebnisbewusstsein bezeichnet, unterschieden von der messbaren Zeit.<sup>192</sup> Dieser philosophische Exkurs lässt sich nach Zimmermann insofern zusammenfassen, als „dass Intervall und Zeit sich also nicht als etwas darstellen, was den Tönen als objektive Bestimmung anhinge“, sondern vielmehr „eine apriorische Anschauungsform des Subjekts, und zwar seines inneren Sinnes“ sei, womit er sich auf Kant bezieht.<sup>193</sup>

Es folgt der musikalische Begriff der Zeit, der zunächst als objektive Zeit – also messbare physikalische Größe – erscheint, da Musik zunächst eine Strecke Zeit in Anspruch nimmt. Diese Zeitdauer sei jedoch in ihrer Ausdehnung keine unveränderliche Größe, da sie in den verschiedenen Interpretationen unterschiedlich lang ausfalle, was Zimmermann als die innere Zeit der Interpretation bezeichnet. Musik bringe auf besondere Weise Zeitlichkeit zu Bewusstsein, resümiert Zimmermann. Er verbindet hier akustische Prämissen mit Zeitphilosophien zu einer eigenen Musikästhetik. Diese Verbindung bildet die intellektuelle Basis, auf die auch seine Simultanszenen aufbauen. In den folgenden Aufsätzen wird Zimmermann immer wieder die hier eingeführten Argumente aufgreifen und exemplifizieren.

1957 erhält er den Kompositionsauftrag für die *Soldaten*. In der Korrespondenz mit seinen Geschäftspartnern schreibt er auch über sein in der Oper angedachtes Simultaneitätskonzept. In einem Brief an Werner Pilz vom Schott-Verlag begründet er die Stoffwahl durch die offene Dramaturgie der Vorlage: Die von Zimmermann angefertigte Bearbeitung des Schauspiels von Lenz

---

<sup>191</sup> Ebd.

<sup>192</sup> Ebd., S. 36.

<sup>193</sup> Ebd., S. 37.

„bietet den Anlaß zur Komposition und legt die innere Dramatik des Geschehens frei, welches in wirklich genialer Weise die für Lenz so spezifische Form der scheinbar zusammenhangslosen Szenen minimalster Dauer gefunden hat [...]. Kein Medium ist besser geeignet, das Gleichzeitige zur Darstellung zu bringen, wie die Musik.“<sup>194</sup>

Als Entscheidungsgrund für das Lenz-Drama gibt Zimmermann hier die idealen dramaturgischen Voraussetzungen an, die dem eigenen Simultaneitätskonzept sehr nahekommen. Besonderes Augenmerk legt er auf die Kurzszenen des IV. und V. Akts. Erst der Medienwechsel von der Literatur zur Oper ermögliche die von Lenz bereits intendierte Gleichzeitigkeit der Szenen, welche bei diesem qua Textfaktur noch hintereinandergeschaltet bleibt. Aus den scheinbar zusammenhangslosen Kurzszenen der literarischen Vorlage werden sinnzusammenhängende Simultanszenen, so die Argumentation Zimmermanns. Im Folgejahr teilt er seinem Verleger Ludwig Strecker mit, dass „[d]ie Oper [...] in Nummern komponiert wird [...]. Eine Ausnahme macht lediglich der 3. Akt, wo die sich jagenden kurzen Szenen [...] simultan auf der Musikbühne“ zusammengefasst werden.<sup>195</sup> 1958 besteht also noch der Plan, die Oper in drei Akte zu unterteilen, von denen der letzte die Dramaturgie der sukzessiven Szenenfolge zugunsten einer Simultandramaturgie unterminieren soll. Ein Jahr später teilt er Strecker dann den aktuellen Stand der Szenendisposition mit, indem er als eines der wenigen Male in seinen Schriften den hier zur Debatte stehenden Begriff selbst explizit nutzt:

„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.“<sup>196</sup>

Nach wie vor hält Zimmermann am Drei-Akte-Schema fest, das er bis zur verschobenen UA 1965 in ein Vier-Akte-Schema umstrukturiert, wodurch sich auch die Szenennummerierung und deren Aufteilung auf die einzelnen Akte ändert. Der ursprüngliche Termin für die UA im Jahre 1960 konnte aus verschiedenen Gründen nicht eingehalten werden: Die erste Version galt als unspielbar und Zimmermann benötigte mehr Zeit, die Oper umzuarbeiten. Die hier erwähnte Simultanszene des dritten Akts wird höchstwahrscheinlich die spätere IV/1 werden, da dort die vielen Kurzszenen des Dramas zusammengefasst werden und die Bilder des ersten Akts wieder

<sup>194</sup> Brief von Zimmermann an Werner Pilz vom 30.07.1957, Archiviale der Akademie der Künste Berlin [Zimmermann-Bernd-Alois 1.62.161a.196].

<sup>195</sup> Brief von dems. an Ludwig Strecker vom 21.08.1958, ebd. [Zimmermann-Bernd-Alois 1.62.186b.1].

<sup>196</sup> Brief von dems. an dens. vom 14.06.1959, ebd. [Zimmermann-Bernd-Alois 1.62.162a.102].

auftauchen. Zimmermann betont hier den Bruch mit der linearen Narration, die sich durch sein Simultaneitätskonzept ergibt.

In *Lenz und neue Aspekte der Oper* von 1960 äußert er sich detailliert zum geplanten szenischen Schichtungsverfahren in der Oper, dessen Hauptinspiration er in der bereits beschriebenen dramaturgischen Anlage der literarischen Vorlage verortet:

„Konsequent werden die drei Einheiten [...] negiert. Mehrere Handlungen werden übereinandergeschichtet. [...] Die ‚Soldaten‘ spielen an zehn verschiedenen Orten, pendeln zwischen Lille, dem Wohnsitz Mariens, und Armentières, dem Wohnsitz ihres bürgerlichen Verlobten Stolzius; pendelnd zwischen den verschiedensten, sich teilweise überlagernden Zeiten; der Pendelschlag holt immer weiter aus, und je weiter er räumlich ausholt, desto kleiner werden die zeitlichen Abstände, bis sie im 4. und 5. Akt fast zu einer virtuellen Simultanität zusammenschießen in Gestalt von Szenen, welche manchmal nur aus einem Satz, einem Ausruf, gleichsam der Geste eines Satzes bestehen: Der Joycesche ‚Studententanz der Simultanität‘, wo die Dimensionen vertauschbar werden, Sukzessivität zur Simultanität gerinnt [...].“<sup>197</sup>

Zimmermann bezieht sich mit diesen Worten noch auf die literarische Vorlage, die er durch seine persönliche Perspektive ästhetisch-dramaturgisch bewertet und einordnet, was er 1955 bereits mit Mozarts Stück erprobt hat (s. o.). Er spricht schon der Vorlage eine Schichtung mehrerer Handlungen zu. Zudem scheint Lenz bereits ein antiproportionales Verhältnis zwischen Raum und Zeit zu etablieren; die Länge der Szenen nehmen mit fortschreitender Handlung stetig ab und münden in die beschriebenen Kurzszenen, während die Schauplätze dieser immer weiter räumlich auseinanderdriften. Schließlich sieht Zimmermann in dieser Dramaturgie bereits die Poetik von James Joyce vorweggenommen, der sich in seinem literarischen Werk mit nicht-geradliniger, subjektiv-empfundener und raumübergreifender Zeit und auch mit entsprechenden Konzepten dazu in seiner Prosa beschäftigt. Ähnlich verglich Zimmermann schon die Zeitphilosophie von Augustinus und die Literaturpoetik Pounds. In diesem Zitat finden sich die Hauptaspekte von Zimmermanns Simultanszenen: Die Negation der aristotelischen Einheit der Handlung, eine damit verbundene besondere Behandlung der ästhetischen Kategorien Raum und Zeit sowie eine Anlehnung an die Poetik der Literatur Pounds und Joyces. Für seine Oper zieht Zimmermann aus diesen Feststellungen folgende Konsequenz:

„So werden die Offiziersszenen, welche bei Lenz einen breiten Raum einnehmen, in der Oper, vor allem in der 1. Szene des 2. Aktes simultan zusammengedrängt. [...] In der 2. Szene des

---

<sup>197</sup> Zimmermann, „Lenz und neue Aspekte der Oper“, S. 40.

gleichen Aktes der Oper werden drei Szenen (bei Lenz sind schon 2 dieser Szenen simultan miteinander verknüpft) gleichsam im dreifachen Kontrapunkt komponiert. [...] In der Peripetie endlich der Oper werden jene schon erwähnten Mikroszenen (im 4. und 5. Aufzug des Lenzschen Schauspiels) in den Sog der Zeitspirale hineingerissen [...].“<sup>198</sup>

Zu diesem Zeitpunkt lag die Oper nach wie vor im Drei-Akte-Schema vor. Zimmermann legt hier großen Wert auf die Besonderheit der Simultaneität in seiner Oper. Zunächst behauptet er, in II/1 habe er die Offiziersszenen der Vorlage zusammengedrängt. Auf dieser Aussage beruhen sicher viele Zuschreibungen aus der Forschung.<sup>199</sup> Nun geht Zimmermann auf II/2 ein, in der nach seiner Auffassung drei Szenen verknüpft werden, von denen bei Lenz bereits zwei simultan verbunden seien. Damit verweist er darauf, dass die Dramenszene II/3 bereits in zwei nebeneinanderliegenden Räumen spielt. Der „dreifache Kontrapunkt“ bezieht sich auf die drei musikalischen Schichten, die Zimmermann dazu komponiert hat und die sich je einer Teilhandlung zuordnen lassen.<sup>200</sup> Zuletzt begründet Zimmermann die Zusammenfassung der Kurzszenen der letzten beiden Dramenakte mit dem sogenannten „Sog der Zeitspirale“, einer ähnlichen Metapher wie die „windstille Mitte des Taifuns“.

Am 20. Mai 1963 werden Teile der Oper in Form einer Vokalsinfonie konzertant aufgeführt, um die zuvor stark angezweifelte Spielbarkeit der Oper nach der Absage des ursprünglichen UA-Termins unter Beweis zu stellen. Zimmermann greift in seiner selbstverfassten Werkeinführung im Programmheft dazu immer wieder Formulierungen seiner älteren Texte auf, so finden sich die bereits zitierten Stellen mit *Soldaten*-Bezug auch hier. Neben diesen Passagen heißt es dann neu formuliert: „Im Libretto wurde an der Lenzschen Sprache nichts verändert. Mehrere Szenen werden gleichzeitig gebracht, im letzten Akt der Oper sogar deren zehn.“<sup>201</sup> Zu diesem Zeitpunkt hat sich Zimmermann für das finale Vier-Akte-Schema entschieden. Mit der Behauptung, IV/1 würde sich aus zehn Dramenszenen zusammensetzen, hat Zimmermann eine bis heute rege geführte Debatte in der Forschung ausgelöst.<sup>202</sup> Auch im Programmheft zur UA der Oper 1965 befindet sich eine vom Komponisten selbstverfasste Werkeinführung, in der er wieder mit teilweise gleichen Formulierungen operiert:

---

<sup>198</sup> Ebd., S. 43f.

<sup>199</sup> Vgl. Kap. B.I.1.

<sup>200</sup> Vgl. Kap. B.I.4.

<sup>201</sup> Zimmermann, „Drei Szenen aus der Oper ‚Die Soldaten‘“, in: Peters (Hrsg.), *Bernd Alois Zimmermann. Intervall und Zeit*, S. 93–94, hier: S. 94.

<sup>202</sup> Vgl. dazu die Kap. B.I.1 und 3.

„Das Erregendste für mich war wohl vor allem der Lenzsche Gedanke von der Einheit der inneren Handlung, welcher die ‚Soldaten‘ in so unerhörter Weise bestimmt und Lenz veranlaßte, sich von der ‚jämmerlichen berühmten Bulle der drei Einheiten‘ [...] loszusagen. Konsequent werden bei Lenz also die drei klassischen Einheiten negiert, mehrere Handlungen übereinandergeschichtet: eine Vorwegnahme des Joyceschen »Studentanzes der Simultanität«. 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« [...].“<sup>203</sup>

Vieles von dem, was Zimmermann in seinen vorherigen Texten geschrieben hat, fasst er hier nochmal zusammen bzw. formuliert es um: Die in Zimmermanns Augen antiaristotelische Dramaturgie der Vorlage, die sich für ihn in der Überlagerung mehrerer Handlungsebenen äußert, macht Lenz in seiner theatertheoretischen Schrift *Anmerkungen über das Theater* explizit, aus der Zimmermann hier kurz zitiert. Dies interpretiert er als eine Vorwegnahme einer moderneren Literaturpoetik, wie er sie bei Joyce wiederfindet. Daher proklamiert er eine ästhetisch-dramaturgische Nähe von der Lenz-Zeit bis zu ihm: In der Dramaturgie des offenen Dramas der Sturm-und-Drang-Zeit sei die moderne Vorstellung eines Raum-Zeit-Relativismus bereits implizit angelegt. Hier nun betitelt Zimmermann sein zeitphilosophisches Konzept als *Kugelgestalt der Zeit*. Später im Text rekurriert er abermals auf die kompositorische Realisation der sich aus der Vorlagen-Dramaturgie und seinem *Kugelgestalt*-Konzept ergebenden szenischen Konsequenzen: „In der zweiten Szene des zweiten Aktes meiner Oper spielen drei Szenen gleichzeitig, in der ersten Szene des vierten Aktes werden noch viel mehr in den Strudel der ‚Zeitspirale‘ hineingerissen.“<sup>204</sup> Er nennt hier nur noch II/2 und IV/1 und nicht mehr II/1 wie in seinen früheren Schriften. Auch auf die genaue Anzahl der an IV/1 beteiligten Dramenszenen geht Zimmermann hier nun nicht mehr ein.

Drei Jahre nach der UA wird ein Rundfunkbeitrag ausgestrahlt, in dem Zimmermann sich zu seinem kompositorischen Handwerk äußert, das er als praktische Realisierung seiner zeitphilosophischen Ansichten betrachtet. Dort erläutert er sein Konzept der *Kugelgestalt der Zeit* erneut ausführlich:

„Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sind, wie wir wissen, lediglich in ihrer Erscheinung als kosmische Zeit an den Vorgang der Sukzession gebunden. In unserer geistigen Wirklichkeit existiert diese Sukzession jedoch nicht [...]. Die Zeit biegt sich zu einer Kugelgestalt zusammen.

---

<sup>203</sup> Zimmermann, „Zu den ‚Soldaten‘“, in: Peters (Hrsg.), *Bernd Alois Zimmermann. Intervall und Zeit*, S. 95–98, hier: S. 96.

<sup>204</sup> Ebd., S. 98.

Aus dieser Vorstellung [...] habe ich meine, von mir in Anlehnung an den philosophischen Terminus so genannte pluralistische Kompositionstechnik entwickelt, die der Vielschichtigkeit unserer musikalischen Wirklichkeit Rechnung trägt. Das bedeutet [...], daß aus einer für ein ganzes Werk oder für eine ganze Werkgruppe verbindlichen Tonhöhenkonstellation [...] ein Proportionsgefüge von verschiedenen Zeitschichten abgeleitet wird, die auf der einen Seite in ihrer effektiven Zeitdauer auf das stregnste mit der erwähnten Tonhöhenkonstellation verbunden sind, auf der anderen Seite aber durch die Möglichkeit spontaner Einbeziehung von vergangener oder zukünftiger Musik [...] eine vor allem erlebniszeitliche Verschiebung erhalten [...] insgesamt ein Vertauschen und gegenseitiges Durchdringen vieler Zeitschichten, worin ich eine der Eigentümlichkeiten meiner Arbeitsweise sehen möchte.“<sup>205</sup>

Zimmermann beginnt hier zum wiederholten Male mit dem schon aus seinen früheren Schriften formulierten Grundsatz, die Zeit sei nur in ihrer Erscheinung als physikalische Größe an Sukzession gebunden. Im Geiste verbiege sich die Zeit zu einer Kugelgestalt, aus welcher er seine Kompositionstechnik der Mehrschichtigkeit des Heterogenen ableitet und deren Ausdruck er in Anlehnung an den philosophischen Terminus *Pluralismus* bildet. Dann geht er auf dodekaphone bzw. serialistische Verfahrensweisen ein, die er als Grundvoraussetzung für das Komponieren verschiedener Zeitebenen betrachtet. Das Durchdringen verschiedener Zeitschichten erachtet Zimmermann als grundlegend für seine Arbeitsweise.

Der Komponist wiederholt in den meisten seiner Schriften immer wieder die intellektuelle Herleitung seiner Simultanszenen. An erster Stelle stehen seine zeitphilosophischen Ansichten, die sein gesamtes Werk durchziehen und von denen die Simultanszenen nur eine von vielen Konkretisierungen seiner Vorstellungen sind. In den Reflexionen zahlreicher Vertreter der europäischen Philosophie sieht er sein Zeitverständnis bestätigt. In der Dramaturgie von Lenz' *Soldaten* meint er, diese Zeitphilosophie rudimentär bereits zu erkennen. Daher formuliert er eine Art historischen Dreisprung von der offenen Szenendramaturgie der Sturm-und-Drang-Zeit bei Lenz über die moderne Literaturpoetik bei Joyce und Pound, die im Roman und der Lyrik mit einer subjektiveren Zeitempfindung arbeitet, hin zu ihm selbst, der beides in seinen Simultanszenen auf der Opernbühne realisiere. Die Kompositionsweise mit seriellen Techniken lasse die Kontrolle mehrerer Zeitschichten erst zu. Aus all diesen Aspekten sind die Simultanszenen in den *Soldaten* multikausal motiviert. In den meisten Punkten deckt sich diese Selbstverortung mit dem Forschungsstand. Was jedoch den Status von II/1 als Simultanszene und die Anzahl der Dramenszenen für IV/1 angeht, hat sich die Forschung bis auf wenige Ausnahmen lange unkritisch gegenüber Zimmermanns Schriften verhalten.

---

<sup>205</sup> Ders., „Vom Handwerk des Komponisten“, in: Ebd., S. 144–152, hier: S. 149f.

### 3. Mehrere Dramenszenen im Libretto „simultan zusammengedrängt“

Das Libretto wurde im Jahr der Uraufführung vom Schott-Verlag unabhängig von der Partitur herausgegeben.<sup>206</sup> Den Text richtete Zimmermann mit Unterstützung des Kölner Oberspielleiters Erich Bormann auf der Basis des gleichnamigen Dramas von Jakob Michael Reinhold Lenz aus dem Jahr 1776 ein. In Teilen der Forschungsliteratur findet sich die Ansicht, Zimmermann habe an der Vorlage nur wenig verändert, weshalb die Oper oft als Literaturopfer rezipiert wird.<sup>207</sup> Ein genauerer Blick auf den Umgestaltungsprozess offenbart, dass die Eingriffe Zimmermanns doch beträchtlich waren. So strich er Nebenfiguren, fügte Gedichte von Lenz und eigene Regieanweisungen hinzu, verzichtete auf die letzte Szene gänzlich und collagierte an mehreren Stellen Dramenszenen zu neuen Opernszenen. Durch diese Änderungen entpuppt sich das Libretto als eigenständiges Textprodukt im Vergleich zur Vorlage, insbesondere in den collagierten Szenen und in Bezug auf die dort praktizierten Darstellungsweisen von Gleichzeitigkeit.

Trotz dieser Eingriffe in das Original orientiert sich Zimmermann zunächst an der linearen Erzählung von Lenz. Die folgende Handlungszusammenfassung der Oper erfolgt auf der Basis dieses publizierten Librettos. In Klammern stehen Akt- und Szenennummern der zuvor beschriebenen Handlung: Im Hause Wesener in Lille schreibt Marie einen Brief an die Mutter ihres zur Verlobung angedachten Tuchhändlers Stolzius, während ihre Schwester ihr bei der korrekten Formulierung behilflich ist (I/1). In Armentières leidet Stolzius unter der räumlichen Trennung zu Marie und erfährt von seiner Mutter von dem Brief (I/2). Zurück im Haus der Weseners macht Baron Desportes Marie Avancen, was ihr Vater gerade noch unterbinden kann. Nach Abgang des Barons warnt der Vater seine Tochter zunächst, dass diese ihren guten Ruf durch solch eine Liaison verlieren könne (I/3). In einem Stadtgraben in Armentières unterhalten sich indes Soldaten abfällig über Frauen im Allgemeinen (I/4). Der alte Wesener rät nun seiner Tochter nach reiflicher Überlegung, auf die Annäherungsversuche des Barons einzugehen, da er soziale Aufstiegschancen wittert (I/5). Im Kaffeehaus von Armentières herrscht reges Treiben der Soldaten. Nach einer Tanzeinlage kommt die Rede auf Stolzius. Als dieser eintritt, wird er mit zweideutigen Anspielungen auf das Verhältnis von Marie und Desportes verspottet, woraufhin er das Kaffeehaus erregt verlässt (II/1). In Lille liest Marie weinend einen beleidigenden

---

<sup>206</sup> Ders., *Die Soldaten. Oper in vier Akten nach dem gleichnamigen Schauspiel von Jakob Michael Reinhold Lenz* [Textbuch], Mainz et al. 1965.

<sup>207</sup> U. a. in Gier, *Das Libretto*, Frankfurt a. M., S. 316; zur Diskussion um die Gattung Literaturopfer siehe u. a. Sigrid Wiesmann (Hrsg.), *Für und wider die Literaturopfer. Zur Situation nach 1945*, Laaber 1982; Dahlhaus, *Vom Musikdrama zur Literaturopfer*, München 1989; Almut Ullrich, *Die „Literaturopfer“ von 1970 – 1990*, Wilhelmshaven 1991 und Petersen, „Der Terminus „Literaturopfer“ – eine Begriffsbestimmung“, in: *AfMw* 1/1999, S. 52–70.

Brief von Stolzius, als Desportes hinzutritt und diesen wütend sofort selbst beantworten möchte. Anschließend kommen sich beide näher und verschwinden im Nebenzimmer, bevor Maries Großmutter auftaucht, um ein Klagelied auf ihre Enkelin zu singen. Simultan treten Stolzius und dessen Mutter in ihrer Wohnung in Armentières in Erscheinung, die den noch nicht abgeschickten Brief lesen. Stolzius sinnt auf Rache an Desportes (II/2). Wieder tauschen sich Soldaten im Stadtgraben über das Wesen der Frauen aus (III/1). Stolzius bewirbt sich bei Desportes' Kollegen, Hauptmann Mary, als Bediensteter (III/2). Auch Hauptmann Mary hat derweil ein Verhältnis mit Marie begonnen, nachdem Desportes seine Liason mit ihr beendet hatte. In seiner Dienerkluft wird Stolzius von Marie nicht mehr erkannt (III/3). Sie verkehrt dann auch schon wieder mit dem Sohn der Gräfin, die diesem rät, den Kontakt zu Marie zu meiden (III/5). Aus Mitleid über ihren sozialen Abstieg wird Marie von der Gräfin in Obhut genommen (III/6). Zu Beginn des vierten Akts laufen dann mehrere Handlungen gleichzeitig ab: Neben der Flucht Maries aus dem Schloss der Gräfin wird noch die Suche nach ihr und ihre Vergewaltigung durch den Jäger dargestellt (IV/1). Im Anschluss vergiftet Stolzius sich und Desportes (IV/2). Marie wandelt am Schluss als Bettlerin umher und wird von ihrem eigenen Vater nicht mehr erkannt (IV/3).

Als Grundlage für sein Libretto dient Zimmermann die 1957 vom Reclam-Verlag herausgegebene neue Edition des Schauspiels, die der Komponist mit handschriftlichen Eintragungen und Streichungen versah und gemeinsam mit Bormann neu einrichtete.<sup>208</sup> Bormann machte Zimmermann auf das Drama aufmerksam, der in diesem Zusammenhang auch dessen *Anmerkungen übers Theater* studierte und eine frappierende Übereinstimmung mit seinen musikdramaturgischen Vorstellungen zu entdecken schien.<sup>209</sup> Als weitere Quellen zur Librettogenese liegen im Zimmermann-Nachlass der Akademie der Künste noch drei weitere Typoskripte, die das Libretto in verschiedenen Arbeitsstadien mit Korrekturintragungen aus Zimmermanns Hand darstellen.<sup>210</sup> Früh bemerkte Schmidt, dass schon das erste Typoskript in den beiden Opernszenen, die in der finalen Szeneneinteilung II/2 und IV/1 werden, Gruppen von simultan ablaufenden Szenen vorsieht.<sup>211</sup> Dass die Simultanszenen schon von Beginn an geplant waren, verwundert nicht, da die Dramaturgie der Vorlage von vornherein sowohl für die Zeitstruktur des Librettos als auch der späteren Opernkomposition von großer Bedeutung war:

<sup>208</sup> Quelle T1 nach Henrich, *Bernd Alois Zimmermann. Werkverzeichnis*, Mainz 2013, S. 44, [Zimmermann-Bernd-Alois 1.62.2.1], Archivalie der Akademie der Künste Berlin.

<sup>209</sup> Gruhn, „Zur Entstehungsgeschichte“, S. 11.

<sup>210</sup> Vgl. Schmidt, *Lenz im zeitgenössischen Musiktheater*, S. 44.

<sup>211</sup> Ebd., S. 61.

„[Lenz’] Drama *Die Soldaten* gibt mit seiner anti-aristotelischen, die Einheit von Raum, Zeit und Handlung negierenden Konzeption den Anstoß für B. A. Zimmermanns musiktheatralische Realisation, die gemäß Zimmermanns Vorstellung von der »Kugelgestalt der Zeit« [...] keine Geschichte erzählt, sondern – mitunter auch durch die simultane Schichtung des Textes – das unentrinnbare Eingebundensein in eine Situation zu vermitteln sucht.“<sup>212</sup>

Die produktive Verbindung der Lenzschen Poetik mit der Zeitauffassung Zimmermanns wird immer wieder als Katalysator für die Simultanszenen in den *Soldaten* angeführt. Nach Zimmermanns Essays und den bisherigen Forschungsbeiträgen lassen sich – je nach Strenge des Begriffsverständnisses – zwei bis vier Simultanszenen in der Oper identifizieren. Nach strenger Definition sind es II/1 und IV/4, nach weiter Auslegung kommen noch II/1 und IV/3 hinzu. Demzufolge werden hier nun diese vier Opernszenen auf ihre Simultaneitätsbehandlung auf der Text-Ebene analysiert.

Schon vor der ersten Szene verweist Zimmermann auf die Mediatisierung und die besondere Zeitdramaturgie seiner Oper, die beide die Simultanszenen bedingen. So schreibt er von „[d]rei Filmleinwänden, drei Filmprojektoren [und] Lautsprechergruppen auf der Bühne und im Zuschauerraum“.<sup>213</sup> Zudem gibt er als Einordnung der Handlungszeit „gestern, heute und morgen“ an, womit er auf die Enthebung der Handlung auf einen bestimmten historischen Kontext ins Überzeitliche hinweist.<sup>214</sup>

## II/1

II/1 ist die erste Szene, der eine besondere Simultaneitätsbehandlung in den frühen Schriften Zimmermanns und auch in den ersten Forschungsbeiträgen zugesprochen und die bisweilen auch explizit mit dem Begriff *Simultanszene* bezeichnet wurde. Zimmermann spricht davon, dass er hier mehrere Soldatenszenen zusammenfasst. Tatsächlich basiert diese Opernszene lediglich auf der Dramenszene II/2.<sup>215</sup> Trotzdem stützen sich viele Forschungsbeiträge auf dieses Missverständnis.<sup>216</sup> Fischer ist einer der Ersten, der Zweifel an der Begriffszuschreibung der meisten Szenen hegt, und Seipt relativiert in seinem zweiten hier betrachteten Beitrag die Begriffszuschreibung zu dieser Szene. Für ihn markiert sie nur noch den Übergang vom Tableau zur Simultanszene, da hier auf einem Großschauplatz viele mehr oder weniger autonome

---

<sup>212</sup> Joachim Reiber, Art. „Libretto“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/403131>, abgerufen am 02.05.2024.

<sup>213</sup> Zimmermann, *Die Soldaten* [Textbuch], S. 4.

<sup>214</sup> Ebd.

<sup>215</sup> Henrich, *Zimmermann Werkverzeichnis*, S. 42.

<sup>216</sup> Vgl. Kap. B.I.1.

Kleinschauplätze nebeneinander herlaufen.<sup>217</sup> Die von Zimmermann selbst aufgestellte Bedingung mehrerer Dramenszenen zum Zwecke einer Überlagerung mehrerer Zeitebenen ist hier nicht gegeben. Dennoch deutet sich deren Komplexität bereits in Zimmermanns ausführlicher Regieanweisung zu Beginn der Szene an:

„Empore links, im Hintergrund und rechts. Zwei Treppen führen links und rechts zu der Empore im Hintergrund. Unter dieser Empore das Büfett, zwei Türen, je eine weitere links und rechts. An Tisch Ia: Drei Fähnriche, Kaffee trinkend (Empore rechts vorn), Tisch IIa: Drei Offiziere (unten links hinten), Tisch IIIa: Drei Offiziere (unten rechts hinten), Tisch Ib: Drei Offiziere, rauchend, sich langweilend (Empore hinten links), Tisch IIb: Drei Offiziere, Skat spielend (Empore hinten rechts, Tisch: IIIb: Drei Offiziere, Zeitung lesend (Empore links vorn).“<sup>218</sup>

Im Kaffeehaus finden die Teilhandlungen an sechs verschiedenen Tischen statt, deren Personal mal mehr, mal weniger unabhängig voneinander agiert. Die räumliche Disposition dieser Tische sei möglichst einzuhalten.<sup>219</sup> Wie aus den folgenden Abbildungen und Zitaten hervorgeht, stellt Zimmermann gerade seinen Simultanszenen umfassende Regieanweisungen voran. Die Simultaneitätswirkung ergibt sich hier aus dem gleichzeitigen Singen und Tanzen an den verschiedenen Tischen, die unabhängig voneinander ablaufen sollen. Im Text verwendet Zimmermann eckige Klammern, die auf das gleichzeitige Singen der verschiedenen Akteure an den Tischen hinweisen:

<i>Drei junge Offiziere</i> <i>Tisch IIIb</i> <i>Der junge Fähnrich</i> <i>Tisch IIa und IIb</i> <i>Der betrunkenen Offizier</i>	<p>Wenn ich eine Frau habe, geb' ich dir ...        Geh! Eine Frau!        Geh! Eine Frau? Recht, recht!</p> <p>Du sucre! Et tabac!</p> <p><i>(auf den Eintritt der drei jungen Offiziere aufmerksam geworden, im Arm die junge Andalusierin, die sich offensichtlich sehr um ihn kümmert, beugen sich beide weit über die Brüstung: sie kichernd, er schwankend.)</i></p> <p>Et les journaux!</p> <p><i>(döst vor sich hin, springt zuweilen auf und übt stark fuchtelnd Spiegelfechten; döst dann weiter)</i>  <i>(in der Art cholerischer Betrunkener geschrien)</i>        ... daß euch die Schwerenot!</p>
--	---

Abb. 1: Librettoausschnitt aus Die Soldaten, Szene II/1, S. 18

<sup>217</sup> Seipt, „Polyphonie und Collage“, S. 147.

<sup>218</sup> Zimmermann, *Die Soldaten* [Textbuch], S. 17.

<sup>219</sup> Ebd.

Sowohl solistische Partien wie die des jungen Fähnrichs und des betrunkenen Offiziers als auch chorische wie Tisch IIIb, IIa und b singen gleichzeitig. Diese Texteinklammerung zur Verdeutlichung der Gleichzeitigkeit ist ein gängiges Mittel, um Duette, Ensemblesnummern etc. im Libretto zu markieren. Sie taucht auch in diesem Textbuch schon vorher an diversen Stellen auf, die nicht als Simultanszenen rezipiert werden. Diese Textpraktik der Darstellung von Gleichzeitigkeit ist weder für diese Szene im Speziellen noch für Zimmermann im Allgemeinen etwas Besonderes. Es ist gängige Praxis, im Libretto gleichzeitig gesungene Texte einzuklammern. Der Eindruck der Simultaneität entsteht dadurch, dass es sich hier um kein klassisches Ensemble handelt, bei dem die gemeinsam Singenden sich auf dieselbe Sache beziehen und abhängig voneinander agieren, sondern dass alle Beteiligten an ihren Tischen nur teilweise auf die anderen reagieren. Diese Szene vermittelt den Eindruck eines regen Durcheinanders, bei dem punktuell der Fokus auf einer Unterhaltung liegt, bevor diese wieder im Treiben der Soldaten untergeht. Schon in der Vorlage war die Szene in einen Vordergrund und einen Hintergrund unterteilt.<sup>220</sup> II/2 steht durch diese Form des Ensembles in der Tradition der Wirtshausszene und des Tableaus.

Als weiterer Hinweis, dass es sich hier um keine Simultanszene handelt, dient die Ortsbezeichnung „In Armentières“.<sup>221</sup> Die meisten anderen Simultanszenen der Oper führen mehrere Orte parallel. Der Handlungsort des Kaffeehauses wird im Verlauf der gesamten Szene durch keine weiteren ergänzt. Auf diese Tatsache reagiert dann auch die Forschung: Fischer und Schmidt schreiben, dass diese Szene nicht die Möglichkeiten des Musiktheaters ausschöpft, um Simultaneität darzustellen. Im Laufe der Zeit wird also Zimmermanns Aussage zunehmend kritisch hinterfragt, Gier bezeichnet II/1 2019 schlussendlich als „unechte Simultanszene“, da sich die Figuren zur gleichen Zeit am gleichen Ort befinden.<sup>222</sup> Auf der Textebene spricht kaum etwas dafür, II/1 als Simultanszene zu bezeichnen, da sie in keiner Weise über die tradierte Form eines Tableaus oder einer Wirtshausszene hinausgeht. Es sind gerade die vom Komponisten selbst betonten Schichtungen von Szenen und Zeiten, die hier nicht stattfinden.

## II/2

II/2 wird in vielen Forschungsbeiträgen als Simultanszene eingestuft.<sup>223</sup> In jenen mit einem strengerem Begriffsverständnis, wie dies u. a. Fischer hat, ist bei dieser Szene eher die Rede von einer raschen Aneinanderreihung verschiedener szenisch-musikalischer Elemente. Im

---

<sup>220</sup> Vgl. Jakob Michael Reinhold Lenz, *Die Soldaten. Eine Komödie*, Stuttgart 2017, S. 20.

<sup>221</sup> Zimmermann, *Die Soldaten* [Textbuch], S. 17.

<sup>222</sup> Gier, „Die Soldaten“, S. 24.

<sup>223</sup> Vgl. B.I.1.

Werkverzeichnis werden die Dramenszenen II/3 und III/2 als Textgrundlage genannt.<sup>224</sup> Damit ist die Bedingung der Zusammenfassung mehrerer Szenen erfüllt, was jedoch bereits für die Opernszene I/4 zutraf. Allerdings wird erst in II/2 die Gleichzeitigkeit verschiedener Räume und Zeiten realisiert. Räumlich ist diese Szene nämlich laut Ortsangabe zunächst „In Lille. Im Hause Weseners“ verortet.<sup>225</sup> Später tritt noch die Wohnung von Stolzius in Armentières hinzu. Im Libretto collagiert Zimmermann dann den Text beider Dramenszenen zu einer Opernszene und übernimmt auch die Regieanweisungen von Lenz. Die von Zimmermann neu hinzugefügten Regieanweisungen werden durch runde Klammern gekennzeichnet. Die Opernszene startet mit der textgetreuen Wiedergabe der Dramenszene II/3, der Verführung Maries durch Desportes.<sup>226</sup> Vor dem Texteinsatz Weseners alter Mutter, der dem Ende dieser Dramenszene entnommen ist, findet sich eine lange Regieanweisung, in der die Verführung beschrieben ist und die zugleich auf die besondere Bühnentransformation hinweist:

„Während das Geschrei und Gejauchze aus dem Nebenzimmer ertönt, kriecht Weseners alte Mutter durch die Stube [...]; setzt sich in eine Ecke des Fensters und strickt und singt mit ihrer Stimme. – (Es wird langsam dunkel auf der Szene; sie bekommt einen unwirklichen Charakter: im Hintergrund links ‚hinter der Szene‘ [...] Marie und Desportes, ein liebendes Paar; im Vordergrund rechts Weseners alte Mutter strickend und betend; im Hintergrund rechts, auf halber Höhe, Stolzius‘ Wohnung im Armentières) [...]. (Die drei Gruppen befinden sich wie auf Inseln voneinander getrennt [...].)“<sup>227</sup>

Die in zwei benachbarten Zimmern und daher räumlich voneinander abgesetzten Teilhandlungen um Marie/Desportes und Weseners alter Mutter entspringen derselben Dramenszene, finden also auch im Schauspiel zur gleichen Zeit statt. Zimmermann beschreibt hier allerdings auch das Hinzutreten von Stolzius und seiner Mutter, wodurch die Szene einen unwirklichen Charakter annimmt, was durch die Verdunklung der Bühne noch verstärkt wird. Zudem schildert er die relative Positionierung dieser drei Gruppen, die szenisch klar voneinander getrennt sein sollen. Nach dieser Regieanweisung kommt es zur Collage von Textanteilen beider Dramenszenen und dadurch zu einer Antikausalität auf der Ebene der Narration: Während in Lille Marie den Brief noch gar nicht abgeschickt hat, befindet sich das Schreiben bereits in Armentières bei Stolzius und dessen Mutter. In II/2 ist die Linearität der ursprünglichen Handlung zum ersten Mal deutlich aufgehoben. Obwohl Zimmermann hier zwei Dramenszenen

<sup>224</sup> Henrich, *Zimmermann Werkverzeichnis*, S. 42.

<sup>225</sup> Zimmermann, *Die Soldaten* [Textbuch], S. 28.

<sup>226</sup> Vgl. Lenz, *Die Soldaten*, S. 27f.

<sup>227</sup> Zimmermann, *Die Soldaten* [Textbuch], S. 30.

zusammenschiebt, spricht er von drei Gruppen, da er die Figuren der Dramenszene II/3 in zwei Gruppen aufteilt. Im Text sind es zunächst die beiden Mutterfiguren, die sich durch die Textcollage in einem raumzeitlich getrennten Pseudo-Duett befinden.

*Weseners alte Mutter*

Kindlein mein,  
o Kindlein mein!

*Stolzius' Mutter (ereifert sich)*

Willst du denn nicht schlafen gehen,  
du gottloser Mensch!  
So red' doch, so sag, was dir fehlt,  
das Luder ist deiner nicht wert gewesen.

*Weseners alte Mutter*

Ein Mäd'le jung  
ein Würfel ist wohl auf dem Tisch gelegen.  
Das kleine Rösel aus Hennegau,  
wird bald zu Gottes Tisch gehen.

*Stolzius' Mutter* Um eine solche Soldatenhure!

Abb. 2: Librettoausschnitt aus Die Soldaten, Szene II/2, S. 30

Obwohl das Textbild den Anschein eines Dialogs bzw. eines Duetts erweckt, monologisiert Weseners alte Mutter, während die Mutter von Stolzius zu ihrem Sohn spricht. Beide beziehen sich jedoch inhaltlich auf das verhängnisvolle Verhältnis zwischen Marie und Desportes. Über diese Stelle schreibt Fischer, dass hier lediglich „Vorgänge, die zwei voneinander entfernt zu denkende Orte des Geschehens voraussetzen, für eine kurze Dauer gleichzeitig dargeboten“ werden.<sup>228</sup> Dabei verkennt er gerade das antikausale Moment der zeitlichen Disparität der beiden gleichzeitig präsentierten Handlungen. Tatsächlich kommt es in dieser Szene nur punktuell zu einer Überlappung von Textfragmenten der beiden Dramenszenen: Nach dem Hinzutreten des Textes der Dramenszene III/2 tauchen Marie und Desportes auf der Textebene nicht mehr auf. Es sind die Wehklagen von Weseners alter Mutter, die in die Teilhandlung um Stolzius und dessen Mutter hineinragen. Während Stolzius Marie vor seiner Mutter zu verteidigen versucht, beklagt Weseners alte Mutter weiterhin den von ihr befürchteten sozialen Abstieg Maries. In der Abbildung 3 sind die letzten Worte von Weseners alter Mutter aufgeführt, bevor auch diese abgeht, sodass allein die Teilhandlung um Stolzius und dessen Mutter übrigbleibt. Sofern von einer Simultaneität der Dramenszenen gesprochen werden kann, findet diese nur in der Mitte der Opernszene statt und macht ca. ein Drittel davon aus. Diese Überlappung lässt sich als fließender Übergang von der einen in die andere Szene betrachten.

<sup>228</sup> Fischer, „Bernd Alois Zimmermanns Oper *Die Soldaten*“, S. 270.

<i>Stolzius</i>	<i>dringend</i>
	Liebe Mutter, schimpft nicht auf sie, sie ist unschuldig, der Offizier hat ihr den Kopf verrückt.
<i>Weseners alte Mutter</i>	
	die werden dein Bäcklein waschen.
<i>Weseners alte Mutter</i>	<i>geht ins Nebenzimmer, sie zu berufen.</i> (Es bleiben nunmehr nur noch Stolzius und seine Mutter auf der Szene sichtbar.)
<i>Stolzius</i>	<i>(erregt auf- und abgehend, den Brief in der Hand)</i>
	Seht einmal, wie sie mir sonst geschrieben hat. Ich muß den Verstand verlieren darüber. Solch ein gutes Herz!

Abb. 3: Librettoausschnitt aus Die Soldaten, Szene II/2, S. 31

Wird II/2 in den Forschungsbeiträgen als keine Simultanszene bewertet, wird dies meist damit begründet, dass hier die heterogenen Textelemente eher rasch aneinander gereiht anstatt simultan geschichtet werden. Tatsächlich finden sich an keiner Stelle dieser Szene Umklammerungen von Textfragmenten beider Dramenszenen, was ein gleichzeitiges Singen dieser markiert. Die Textcollage findet viel eher im Nacheinander als im Nebeneinander statt. Im Sinne einer steigerungsfähigen Dramaturgie der Zeitebenen schiebt Zimmermann hier zwei Dramenszenen so ineinander, dass sich aus deren Ende bzw. Anfang die Mitte der Opernszene ergibt. Diese sich aus der Überlagerung zweier Zeitebenen erzeugte Antikausalität behält ihre Übersichtlichkeit durch die quasi kontrapunktisch aufeinander abgestimmten Textanteile der beiden Dramenszenen.

#### IV/1

IV/1 ist die einzige Opernszene, die in nahezu allen Forschungsbeiträgen einhellig als Simultanszene eingestuft wird, denn erst diese nutzt die Möglichkeiten des Musiktheaters vollends aus, um szenisch-musikalische Simultaneität darzustellen. Die Eröffnung des vierten Akts werde durch Filmleinwände, wechselnde Beleuchtung und Mehrfachfunktionen der einzelnen Schauplätze zu einer vielschichtigen imaginären Szenerie, in der die Katastrophe albraumhaft auf den Zuschauer einstürze, so Seipt.<sup>229</sup> Während sich die Musikwissenschaft also großenteils darüber einig ist, dass IV/1 eine Simultanszene ist, gehen die Meinungen über die zugrunde liegenden Dramenszenen weit auseinander. Zimmermann schichtet hier derart kompliziert

<sup>229</sup> Seipt, „Polyphonie und Collage“, S. 151.

Textfragmente aus der Vorlage übereinander, dass die Musikwissenschaft erhebliche Probleme hat, diese ihrem jeweiligen Ursprung zuzuordnen.

Der Komponist selbst spricht in seiner Werkeinführung zunächst von zehn hier zusammengefassten Kurzszenen, im Textbuch dann nur noch von „mehreren Szenen“. Seipt und Pollock schreiben von 8, dem Konold zunächst auch beipflichtet, sich dann später jedoch auch auf 7 korrigiert. Schmidt spricht von 9, Helleu erst von 11, später wie Herbort von 12 und Michaely von 14 Dramenszenen, aus denen sich diese Opernszene zusammensetze.<sup>230</sup> Henrich notiert im Werkverzeichnis, dass sich in IV/1 Textbausteine und Fragmente aus den Dramenszenen IV/4–7, 9–11, V/1–2 sowie zusätzliche Reminiszenzen an I/4 und II/2 und eine Antizipation von V/3, und demnach 13 bis 16 Dramenszenen nachweisen lassen.<sup>231</sup> Ein Grund für diese widersprüchlichen Angaben sind möglicherweise die Filmeinspielungen, die im Textbuch nur abstrakt durch eine Inhaltswiedergabe beschrieben werden und deswegen auf keine genauen Dramenszenen zurückführbar sind. Zudem werden Textfragmente in der Oper gesungen, die im Drama nicht von den entsprechenden Figuren gesprochen werden. Eine exakte Relation zwischen dem im Libretto von einer Figur gesungenen Text und einer bestimmten Textstelle der Vorlage lässt sich in dieser Szene nicht immer herstellen. Dies ist ein weiterer Grund, weshalb die *Soldaten* eben nicht als Vertreter des ohnehin problematischen Genres Literaturopfer anzusehen sind. Zimmermann geht in IV/1 am freiesten mit dem dramatischen Text und der szenischen Integrität der literarischen Vorlage um. Laut Schmidt waren im ersten Typoskript des Librettos zunächst neun Dramenszenen eingeplant, die in drei aufeinanderfolgenden Simultanszenen zusammengefasst werden sollten. Bis zur finalen Version hat sich dieser Verdichtungsgrad noch einmal merklich auf bis zu 16 Dramenszenen in einer Simultanszene erhöht.<sup>232</sup> IV/I beginnt mit einer ausführlichen Regieanweisung:

„Die erste Szene hat den Charakter eines Traums: Das Geschehen mehrerer Szenen spielt sich losgelöst von deren Raum und Zeit, der Handlung voreifend, auf sie zurückgreifend, gleichzeitig auf der Bühne, in drei Filmen und in den Lautsprechern ab. ‚Schauplätze‘ sind das Kaffeehaus, ein Saal im Hause der Madame Bischoff und ein imaginäres Tribunal, bestehend aus allen singenden Darstellern. Insgesamt ist die Szene gewissermaßen in Dunkel gehüllt; die Bühne wird in Höhe, Breite und Tiefe blitzartig von Bruchteilen der verschiedensten Szenen erhellt, hin- und herflackernd wie im Traum. Die Szene stellt insgesamt die Vergewaltigung

---

<sup>230</sup> Vgl. Kap. B.I.1.

<sup>231</sup> Henrich, *Zimmermann Werkverzeichnis*, S. 42.

<sup>232</sup> Schmidt, *Lenz im zeitgenössischen Musiktheater*, S. 87.

Mariens als Gleichnis der Vergewaltigung aller in die Handlung Verflochtenen dar, brutale physische, psychische und seelische Vergewaltigung.“<sup>233</sup>

Schon die Überlappung der zwei Zeitebenen in II/2 wurde durch eine längere Regieanweisung angekündigt, die dieser Szene einen unwirklichen Charakter verleiht. Hier ist es nun der „Charakter eines Traums“. Die szenische Simultaneität versetzt die Handlung also in einen der Realität entrückten Zustand. Zimmermann weist gerade den beiden Szenen, die die Kausalität und die Linearität der Handlung aushebeln, eine ähnliche Funktion zu. Dann bringt er die Lösung der Szenerie von Raum und Zeit ein, von deren dimensionaler Ordnung sich diese Simultanszene abhebe. Verstärkt werde dies durch den Einsatz von Filmen und Lautsprechereinspielungen. Zimmermann benennt die drei Schauplätze, in denen sich diese Szene nacheinander abspielt (Kaffeehaus, Saal und Tribunal). Auch hier entfernt er sich von der Vorlage, denn ein imaginäres Tribunal gehört nicht zu den Originalschauplätzen. Der Hinweis auf die Dunkelheit ist eine weitere Gemeinsamkeit mit II/2, wo die Bühne ebenfalls verdunkelt wurde. Entsprechend der hochkomplexen narrativen Struktur muss Zimmermann eine Zusammenfassung der gezeigten Handlungen liefern.

Der erste Ort ist das aus II/1 bereits bekannte Kaffeehaus, in dem gleich zu Beginn an den verschiedenen Tischen und auf drei Filmleinwänden die unterschiedlichsten Dinge gleichzeitig passieren:

<i>Film I</i>	<i>Desportes' Jäger im Prison hastig einen Brief schreibend</i>
<i>Film II</i>	<i>Marie völlig verstört von der Gräfin wegeilend nach dem Hintergrund auf Desportes' Jäger zu.</i>
<i>Film III</i>	<i>Desportes' Jäger, ein robuster, starker Kerl (unbewegliche Augen), einen Brief seines Herrn in der Hand, in Erwartung Mariens.</i>
<i>Tisch Ia</i>	Habt ihr ihn ausgefragt?
<i>Tisch IIa</i>	Denken, denken, was der Mensch ist . . .
<i>Tisch IIb</i>	Denken . . .
<i>Tisch IIIb</i>	Wird die Hochzeit . . .
<i>Drei Hauptleute</i>	Das ist ja unsre Rede!
<i>Pirzel</i>	<i>breitet beide Arme weit aus</i> Meine lieben Kameraden!
<i>Stolzius</i>	Und die allein fröhlich sein, die Unrecht tun?
<i>Eisenhardt</i>	Und müssen die zittern, die Unrecht leiden?

Abb. 4: Librettoausschnitt aus *Die Soldaten*, Szene IV/1, S. 43

<sup>233</sup> Zimmermann, *Die Soldaten* [Textbuch], S. 43.

Auch der Textauszug in Abbildung 4 erinnert an II/1, Zimmermann nutzt auch hier wieder viele eckige Klammern. Die hier abgebildeten Textfragmente und die Inhaltsangaben der Filmleinwände entstammen nicht einer, sondern verschiedener Dramenszenen. Die Inhaltsangaben der Filme zeigen am deutlichsten, dass sie drei verschiedene Zeitpunkte von Maries Schicksal gleichzeitig beleuchten. Der in den Filmen I und III erwähnte Brief ist derselbe. Aufgrund der elliptischen Form der Ausrufe an den einzelnen Tischen lassen sich diese nur schwer einer Dramenszene zuordnen. Es finden sich in dieser Szene auch nur eingeklammerte Textblöcke, es scheinen also stets mehrere Figuren gleichzeitig zu singen. In diesem ersten der drei Teile dieser Szene umspannen die Klammern zumeist den beschriebenen Inhalt der Filme sowie die Gesangstexte der Figuren an den Tischen. Es finden sich acht solcher Klammern und somit acht solcher hintereinander geschalteten Sequenzen der filmisch-szenischen Simultaneität. Der zweite Teil von IV/1 beginnt wieder mit einer Regieanweisung:

„Tanzsaal: Schauplatz auf der Bühne ist nunmehr das Haus der Madame Bischof, wo getanzt wird: Gesellschaftstänze der verschiedenen Zeiten, von Bourrée, Menuett und Walzer bis zu modischen Tänzen der Gegenwart.“<sup>234</sup>

Dieser metaphorisch gemeinte Schauplatzwechsel geschieht unmittelbar, ohne einen etwaigen Wechsel des Bühnenbildes. Die Simultaneität der verschiedenen historischen Tänze erinnert an die eingangs erwähnten Ballszene des *Don Giovanni*, wobei hier die Diachronie der Tänze im Vordergrund steht und weniger deren Verweis auf unterschiedliche gesellschaftliche Stände. Durch die szenische Gleichzeitigkeit verschiedener historischer Tänze verdeutlicht Zimmermann zusätzlich das Zusammentreffen verschiedener Zeitebenen. Mit dem Schauplatzwechsel ergibt sich auch ein Wechsel der Textsimultaneität. Zunächst intonieren alle Beteiligen emblematisch: „Und müssen den die zittern, die Unrecht leiden, und die alleine fröhlich sein, die Unrecht tun? Wer weiß, was Desportes mit ihr tut, was er mit uns allen tut.“<sup>235</sup> Es ist die einzige Stelle innerhalb dieser Szene, in der alle gemeinsam denselben Text singen. Bei Lenz formuliert diese Sentenzen Stolzius in der Dramenszene IV/11.<sup>236</sup> Wieder entfernt sich Zimmermann merklich von der Vorlage.

In scharfem Kontrast zu dieser gemeinsamen Textwiedergabe steht die nächste Ensemblesequenz, in der zwölf Sängerinnen und Sänger gleichzeitig die unterschiedlichsten Textfragmente singen. Alle Beteiligen fragen auf ihre Weise nach dem Schicksal von Marie. Aus

<sup>234</sup> Zimmermann, *Die Soldaten* [Textbuch], S. 45.

<sup>235</sup> Ebd., S. 45.

<sup>236</sup> Lenz, *Die Soldaten*, S. 59.

Desportes Ausruf „Was der nun aus ihr macht, will ich abwarten“ aus der Dramenszene V/3 wird hier „Was der mit ihr tut, will ich abwarten“. „Was er mit uns allen tut“ von Stolzius wird in der Vorlage von Wesener in V/1 gesagt, was dieser auch in der Oper zur gleichen Zeit singt.<sup>237</sup> Auch „Wer weiß, wo sie sich ertränkt hat“, hier von Eisenhardt und dem jungen Grafen gesungen, stammt ursprünglich von Wesener aus IV/7.<sup>238</sup>

<i>Desportes</i>	<b>Was der mit ihr tut, will ich abwarten!</b>
<i>Stolzius</i>	Was er mit uns allen tut. Wer weiß, zwischen welchen Zaun sie jetzt verhungert! Herein, Stolzius! Wenn's nicht für ihn ist, so ist's doch für dich!
<i>Wesener</i>	Was er mit uns allen tut! Gott! Es ist alles umsonst! Wer weiß, was Desportes mit ihr tut!
<i>Eisenhardt</i>	Wer weiß, wo sie sich ertränkt hat!
<i>Der junge Graf</i>	Wer weiß, wo sie sich ertränkt hat! Wenn man nur wissen könnte, wohin!
<i>Pirzel</i>	Meine werten Brüder, tut niemand Unrecht! Meine werten Brüder!
<i>Drei junge Offiziere</i>	Denn bei ihm ist sie doch ganz gewiß!
<i>Mary</i>	Ich bin schuld an allem. Nach Armentières! Wo kann sie anders ein! Wer weiß, was Desportes mit ihr tut!
<i>Haudy, Obrist</i>	Wer weiß, was Desportes mit ihr tut! Denn bei ihm ist sie doch ganz gewiß!

Abb. 5: Librettoausschnitt aus *Die Soldaten*, Szene IV/I, S. 46

Dergestalt lassen sich alle Ausrufe dieser Stelle anderen Personen aus unterschiedlichen Szenen der Vorlage zuordnen. Linearität und Kausalität einer Narration finden sich kaum in dieser Szene. Die beiden Sequenzen dieses zweiten Teils der Szene sind sehr gegensätzlich angelegt: Auf das gemeinsame Singen desselben Textes folgt das gleichzeitige Singen unterschiedlicher Textfragmente, die jedoch denselben Bezug haben. Daran schließt die dritte Sequenz dieser Szene an, deren Simultaneitätssteigerung wieder durch eine umfangreiche Regieanweisung Zimmermanns angekündigt wird:

„Von hier ab bekommt die Szene den Charakter eines *Tribunals*. Es spielt sich alles vor allem ab. Die Vergewaltigung Mariens wird in allen drei Filmen gleichzeitig in drei verschiedenen

<sup>237</sup> Vgl. ebd., S. 60f.

<sup>238</sup> Ebd., S. 55.

Phasen dargestellt. Auf der Bühne erwartet Desportes' Jäger, einen Brief von seinem Herrn in der Hand haltend, Mariens Double: zunächst sein Opfer lange bewegungslos anstarrend, verzweifeltes Sichwehren Mariens, dann zum Schluss der Szene Überwältigung Mariens. Das ‚Tribunal‘ agiert und reflektiert gleichzeitig. Es muß unbedingt klar werden, daß alle Personen auf verschiedenen Plätzen und zu verschiedenen Zeiten ‚gleichzeitig‘ handeln: völlige Aufhebung von Raum und Zeit in einer gewissermaßen rotierenden Szene.“<sup>239</sup>

Wieder ändert sich der Charakter der Szene und Zimmermann unterstreicht damit die abermalige Steigerung der Simultaneität der verschiedenen Textanteile. Die gleichzeitige Darstellung der verschiedenen Phasen von Marias Schicksal hat zwar schon zu Beginn der Szene stattgefunden, nimmt ab hier aber an Komplexität zu. Zimmermann verweist darauf, dass die hier gleichzeitig agierenden Personen dies an verschiedenen Plätzen und zu verschiedenen Zeiten tun. Wieder argumentiert er mit der Aufhebung von Raum und Zeit und bedient sich des Sinnbildes der rotierenden Szene, was an sein Konzept der *Kugelgestalt der Zeit* erinnert. Alle in dieser letzten Sequenz der Szene gesungenen Textanteile sind unter einer einzigen durchgehenden Klammer zusammengefasst.

Abbildung 6 gibt nur einen kleinen Ausschnitt des letzten unter einer eckigen Klammer vereinten Konvoluts aus Text- und Dialogfragmenten wieder, das sich auf mehr als zwei Seiten des abgedruckten Librettos erstreckt.<sup>240</sup> Der Text von Charlotte wird in der Vorlage eigentlich von deren Mutter bzw. Vater gesprochen und jener der Gräfin von Stolzius, während derjenige von Stolzius' Mutter eigentlich von Pirzel stammt usw. Auch hier legt Zimmermann den Figuren wieder Gesangstext in den Mund, der in der Vorlage eigentlich von anderen gesprochen wird. Die Gleichzeitigkeit des gesungenen Textes ist hier auf ihrem Höhepunkt angelangt. Die Szene endet mit dem gleichzeitigen Agieren aller beteiligter Charaktere, die Textanteile aus allen beteiligten Szenen wiedergeben. Gemein ist allen dazugehörigen Gesangstexten der emblematische Unrechtssatz, der bereits zu Beginn des zweiten Teils gemeinsam gesungen wird.

In dieser Opernszene arbeitet Zimmermann durchgehend mit Klammern, die er im Laufe der Szene um immer größere Textmassen schließt. Dadurch erhöht sich die Komplexität und die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen verdichtet sich. Im Gegensatz zu II/2, in der sich die Texte der beiden ursprünglichen Dramenszenen kurz in der Mitte der Opernszene überlappten, findet hier eine kontinuierliche Gleichzeitigkeit von Textfragmenten einer Vielzahl von Dramenszenen statt: Der Einsatz von Filmleinwänden und Lautsprechern sorgt dabei für eine abermalige Erhöhung des Komplexitätsgrades.

---

<sup>239</sup> Ebd., S. 46.

<sup>240</sup> Ebd., S. 46–48.

<i>Charlotte</i>	<i>in Kappe, kommt zurück</i> Wer weiß aber noch Papa. <i>zum Bedienten der Gräfin</i> Vermeld Er unsern untertänigsten Respekt der Frau Gräfin und dem jungen Herrn. Und müssen denn die zittern, die Unrecht leiden, und die allein fröhlich sein, die Unrecht tun!
<i>Gräfin</i>	<i>zum Bedienten</i> Wenn man nur wissen könnte, wohin. Wer weiß, was Desportes mit ihr tut. Und müssen denn die zittern, die Unrecht leiden.
<i>Stolzius' Mutter</i>	Tut niemand Unrecht! Und müssen denn die zittern, die Unrecht leiden. Wer weiß, was Desportes mit ihr tut! Was er mit uns allen tut!
<i>Weseners alte Mutter</i>	Man muß Gott vertrauen! Und müssen denn die allein fröhlich sein, die Unrecht tun!
<i>Desportes</i>	<i>im Prison</i> Wenn sie mir hierherkommt, ist all' mein Glück verdorben! <i>In der Tanzgesellschaft der Madame Bischof</i> Ihr Bild steht unaufhörlich vor mir! Pfui Teufel, fort mit den Gedanken! Und müssen die zittern, die Unrecht leiden!

Abb. 6: Librettoausschnitt aus *Die Soldaten*, Szene IV/1, S. 47

### IV/3

Ähnlich wie II/1 wird auch IV/3 mitunter als Simultanszene in der Forschung bezeichnet. Allerdings wird diesem Befund etwa ebenso so oft auch widersprochen. Während II/2 und IV/1 die Bedingungen der Verwendung mehrerer Dramenszenen und der Vergleichzeitigung mehrerer Handlungsräume und -zeiten bereits auf der Textebene erfüllen, stellt IV/3 diesbezüglich einen Grenzfall dar. Im Werkverzeichnis wird nur die Dramenszene V/4 als textliche Grundlage aus dem Drama erwähnt, zusätzlich nutzte Zimmermann hier militärische Kommandos und den lateinischen Text *Pater noster*.<sup>241</sup> IV/3 beginnt mit einer von Zimmermann hinzugefügten Regieanweisung, die eine „Eisenbahnbrücke“ beschreibt, über die „ein Transportzug mit Panzern quer über den Hintergrund“ rollt, während „Gestalten gefallener Soldaten mit Stahlhelmen“ blicklos auf der Straße gehen.<sup>242</sup> Damit beschreibt Zimmermann ein Kriegspanorama des 20. Jahrhunderts. Der Dialog zwischen Wesener und seiner Tochter, die er nicht mehr erkennt und dadurch nur noch *Weibsperson* heißt, wird vom *Pater noster*-Gesang Eisenhardts begleitet.

<sup>241</sup> Henrich, *Zimmermann Werkverzeichnis*, S. 43.

<sup>242</sup> Zimmermann, *Die Soldaten* [Textbuch], S. 51.

Weitere Regieanweisungen verdeutlichen den Auftritt von immer mehr Figuren wie u. a. allerhand Soldaten sowie der Jazzcombo aus II/1.

Die Simultaneität ergibt sich hier nicht aus der Verzahnung oder Überlagerung von Textcollagen mehrerer Dramenszenen. Im dramatischen Haupttext überlappt sich nur der Dialog mit dem *Pater noster*. Die Regieanweisungen beschreiben ein Bühnenbild des 20. Jahrhunderts und den Auftritt der Figuren aus früheren Opernszenen. Damit verlagert Zimmermann die Simultaneitätswirkung auf die Ebene der Szene. Laut Seipt fallen die drei Zeitebenen hier nicht handlungsimmanent zusammen, Zimmermans *Kugelgestalt* erscheine hier eher als Überlagerung mehrerer handlungstranszendierender Zeitschichten: die Vergangenheit als Zeit der Dramenhandlung, die Gegenwart in Zimmermanns Komposition und eine durch den Schluss angedeutete apokalyptische Zukunft.<sup>243</sup> Die Gleichzeitigkeit verschiedener Zeitebenen ist also auf einer abstrakteren, metaphysischen Ebene angeordnet. Damit scheint IV/3 eine Simultanszene eigenen Rechts zu sein, die unter gänzlich anderen Bedingungen als II/2 und IV/1 eine solche repräsentiert. Sie setzt sich nämlich nicht aus mehreren Dramenszenen zusammen.

Zimmermann hat in seinen Schriften zunächst drei, später zwei Stellen benannt, die mit einer besonderen szenischen Simultaneität aufwarten: II/1 und II/2 sowie IV/1. II/1 sprach er diese Simultaneität später nicht mehr zu. Das Feuilleton und die Musikwissenschaft haben sich offenkundig beide an diesen Selbstzuschreibungen orientiert. Für die Musikwissenschaft war ausschlaggebend, dass Zimmermanns Simultanszenen mehrere Dramenszenen zusammenführen, wodurch es zu einer Überlagerung verschiedener Zeitebenen kommt. Dass II/1 oft als Simultanszene gesehen wurde, liegt sicherlich an Zimmermanns eigener dramaturgischer Einordnung dieser Szene. Dass II/3 ebenso als Simultanszene eingestuft wurde, ist der dramaturgischen Höhepunktswirkung dieser Schlussszene geschuldet, die das formelle Thema der Oper, die Gleichzeitigkeit verschiedener Zeiten, auf einer szenischen Ebene noch einmal rekapituliert.

Die Untersuchung des Librettos hat gezeigt, dass nur II/2 und IV/1 die Bedingungen der Szenenzusammenfassung, der damit einhergehenden Vermischung der Zeitebenen und der Pluralität der imaginären Handlungsräume erfüllen. In beiden Szenen werden im Libretto Textfragmente verschiedener Dramenszenen miteinander kombiniert, wobei sich hier die Komplexität steigert. Während in II/1 zwei Dramenszenen kombiniert und die Textanteile nicht umklammert werden, finden sich in IV/1 schon derart viele Klammern, dass deren Provenienz bis heute umstritten ist, wobei die durchgehende Nutzung der Klammer eine Gleichzeitigkeit dieser Fragmente impliziert.

---

<sup>243</sup>Seipt, „Polyphonie und Collage“, S. 152.

#### 4. Schichtung von Szenenreihen und Klangcollagen in der Komposition

Als Hauptquelle für die musikalische Analyse dient die 1975 publizierte Studienpartitur der Oper.<sup>244</sup> Zusätzlich existieren mehrere Skizzen, Particelle und Partituryposkripte, anhand derer die Genese der Simultanszenen sich nachvollziehen lässt.<sup>245</sup> Relevante musikanalytische Studien dazu haben u. a. Gruhn, Michaely, Schmidt und Pollock vorgelegt.<sup>246</sup> Für Zimmermanns Oper ist Folgendes charakteristisch: Präkompositorisch ordnet er jeder Szene des I., II. und III. Akts eine eigene Zwölftonreihe inklusive Umkehrung zu, wobei die erste die Grundreihe und gleichzeitig eine Allintervallreihe ist. Somit ergeben sich zunächst zwölf Szenenreihen. In den drei Szenen des IV. Akts werden dann überwiegend diese Szenenreihen wiederverwendet, hinzu kommt eine neue Allintervallreihe, die Michaely als XIII. Szenereihe identifiziert.<sup>247</sup> Zusätzlich zu den einzelnen Zwölftonreihen nutzt Zimmermann für alle Szenen noch historische Musikformen wie u. a. *Nocturno*, *Ciacona* und *Toccata*, darunter einige mehrfach. Diese den einzelnen Szenen zugewiesenen Formen wirken sich direkt auf deren strukturelle Gestaltung aus, da Zimmermann ihnen verschiedene musikalische Gesetzmäßigkeiten zuordnet.

Nach Recherchen von Gruhn und Schmidt stand der Plan für die Simultanszenen schon früh im Kompositionssprozess fest.<sup>248</sup> In einem Video-Interview von 2014 berichtet der UA-Dirigent Michael Gielen von Zimmermanns ursprünglichem Vorhaben der Orchesteraufteilung.<sup>249</sup> Er beabsichtigte eine Untergliederung des Orchesters in bis zu sieben Gruppen mit unterschiedlichen Tempo- und Rhythmuschichten unter jeweils eigenem Dirigat. Da diese Fassung unter normalem Proben- und Spielbetrieb in Köln als nicht aufführbar bewertet wurde, musste Zimmermann das Werk derart vereinheitlichen, dass die Gruppen wieder zu einem einheitlichen Orchester unter einem Dirigat zusammengeführt wurden.<sup>250</sup> Durch diesen Revisionsprozess hat die Musik möglicherweise bereits im Entstehungsprozess erheblich an Simultaneitätswirkung eingebüßt. Es lässt sich zwar nur spekulieren, allerdings ist davon auszugehen, dass die Heterogenität und die Collagen in der Komposition der ersten Fassung – allein schon durch die räumliche Disposition der verschiedenen Ensembles – noch deutlicher hervorgetreten wären. In ihrer finalen Form unterstützt Zimmermanns Musik jedoch weiterhin erheblich die Simultaneitätswirkung der hier analysierten Szenen: Durch die Aufteilung des musikalischen Apparats

<sup>244</sup> Zimmermann, *Die Soldaten. Oper in vier Akten nach dem gleichnamigen Schauspiel von Jakob Michael Reinhold Lenz*. Studienpartitur, Mainz 1975.

<sup>245</sup> Diese Musikalien lagern heute im Zimmermann-Nachlass des Archivs der Akademie der Künste in Berlin.

<sup>246</sup> Vgl. Kap. B.I.1.

<sup>247</sup> Michaely, „Toccata – Ciacona – Nocturno“, S. 130.

<sup>248</sup> Vgl. Kap. B.I.1.

<sup>249</sup> Michael Gielen über DIE SOLDATEN, <https://www.youtube.com/watch?v=LCg5Zx-qVFw>, abgerufen am 02.05.2024.

<sup>250</sup> Ebd.

in verschiedene Klangschichten und die Ordnung dieses Materials in u. a. Zwölfton- und Metrenreihen organisiert Zimmermann die musikalische Ebene der Simultanszenen.

## II/1

Die Textanalyse von II/1 bestärkt den in der späteren Zimmermann-Forschung gehegten Zweifel an ihrem Status als Simultanszene, da keine zeitlich und räumlich auseinanderliegenden Handlungen collagiert sind. Seipt begründet seine Zuschreibung aus musikalischer Sicht, da „das Orchester [...] jeweils einer oder zwei szenischen Hauptebenen zugeordnet“ sei und somit helfe, „die Wahrnehmung des Zuschauers innerhalb der makrostrukturellen Simultaneität auf bestimmte szenische Ausschnitte hin zu akzentuieren“.<sup>251</sup> Simultaneität finde hier also eher auf musikalischer Ebene statt, szenisch-narrativ beschränke sie sich auf die mehr oder weniger unabhängigen Handlungen an den verschiedenen Tischen. Die Szene spielt an einem einheitlichen Schauplatz, dennoch treten auf musikalischer Ebene durchaus heterogene, collagenartige Elemente hervor. Die musikalischen Formen *Toccata* und *Rondeau* unterteilen die Szene grob in Soldatentreiben und die darin eingebettete Jazz- und Tanzeinlage. Diese musikalischen Formen sind noch einmal durch ihre eigene Feinstruktur in verschiedene Metren- und Temporeihen unterteilt; zudem finden sich figurenbezogene Tempowechsel. Musikalisch besteht II/1 aus der raschen Aneinanderreihung mehrerer Strukturprinzipien. Laut Michaelys Zwölftonreihenordnung liegt II/1 die Szenenreihe VI zugrunde. Diese beiden Modi der Reihe (Grundreihe und Umkehrung) verarbeitet er sowohl in den Gesangs- als auch den Instrumentalstimmen.



Abb. 7: *Grundreihe und Umkehrung der Szenenzwölftonreihe VI*

Die Reihen stehen in engem Zusammenhang mit den historischen Musikformen, so weist Zimmermann dieser Szene die *Toccata II* zu. Alle drei *Toccata*-Szenen der Oper sind von Chaos und Brutalität geprägte Soldatenszenen.<sup>252</sup> Musikgeschichtlich steht diese Form für eine fanfarenartige, rasche Aneinanderreihung akkordischer und melodischer Elemente, die traditionell mit Bläsern und Schlagwerk besetzt und im Laufe der Jahrhunderte immer virtuoser geworden sind.<sup>253</sup> Formell knüpfen Zimmermanns *Toccaten* in ihrer improvisatorisch-ungebundenen

<sup>251</sup> Seipt, „Polyphonie und Collage“, S. 148.

<sup>252</sup> Michaely, „Toccata – Ciacona – Nocturno“, S. 135.

<sup>253</sup> Vgl. Pieter Dirksen, Art. „Toccata“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/46072>, abgerufen am 02.05.2024.

Form mit verschiedenen heterogenen Elementen an dieses historische Modell an: So reiht die insgesamt 454 Takte umspannende Szene mehrere heterogene Komplexe aneinander. Die ersten 171 Takte sind geprägt von rasch wechselnden Tempi und Taktarten. Diese Wechsel verdeutlichen auf musikalischer Ebene den hektischen Handlungswechsel zwischen den einzelnen Tischen. Abbildung 7 zeigt, wie diese Taktweisen und damit das Metrum wechselt. Während sich im Vordergrund Pirzel und Eisenhardt unterhalten, findet an den Tischen im Hintergrund reges Treiben statt. Es folgt ein 59-taktiges *Rondeau à la marche*, das seinerseits alle vier bis fünf Takte zwischen *Refrains* und *Couplets* wechselt. Das *Rondeau* durchzieht von Anfang bis Ende ein Tanz der drei Fähnriche, der sich in seiner metrischen Struktur nicht nur von jener der *Couplets* unterscheidet, sondern auch in sich selbst noch einmal zwei bzw. drei voneinander unabhängige metrische Ebenen aufweist.<sup>254</sup> Dieser von einer Jazzcombo begleitete Einschub wirkt wie ein Bruch innerhalb der *Toccata* und untermauert musikalisch den Tanz der Andalusierin. Daran schließt sich wieder die *Toccata* an.

Abb. 8: Partiturausschnitt aus *Die Soldaten*, Szene II/1, Takt 149–155, S. 184

Neben der Verarbeitung der Zwölftonreihe und der historischen Musikform weist Zimmermann den Hauptfiguren dieser Szene eigene Metren- und Temposchichten zu. Dementsprechend finden die Tempo- und Metrenwechsel bei der szenischen und musikalischen Fokusänderung der jeweils aktuell agierenden Figur statt, was mitunter taktweise geschieht.<sup>255</sup> Deshalb spricht u. a. Fischer von einer raschen Aneinanderreihung der heterogenen Elemente anstatt von Simultaneität. Im Hinblick auf das Interview mit Gielen liegt die Vermutung nahe, dass es sich bei diesem taktweisen Wechsel möglicherweise um die metrische Vereinheitlichung der ursprünglich geplanten, multitemporalen Orchesterschichten handelt. Anzunehmen ist, dass diese in der ersten Fassung der Partitur sicher auf die verschiedenen Orchester aufgeteilt gewesen und gleichzeitig gespielt worden wären. Dadurch wäre das musikalische Schichtungsprinzip bereits

<sup>254</sup> Michaely, „Toccata – Ciacona – Nocturno“, S. 144f.

<sup>255</sup> Ebd., S. 136ff.

in dieser Szene deutlich erkennbar gewesen. Dadurch sieht Zimmermann offenbar in seinen frühen Schriften bereits in dieser Szene simultanes Potenzial.<sup>256</sup> Zimmermann sah sich für die Gestaltung seiner finalen Fassung gezwungen, eine Kompromisslösung für die Orchesterstufen zu finden, die ihn dazu veranlasste, fast jeden Takt unter ein neues Metrum und Tempo zu stellen, um die verschiedenen Schichten zu vereinheitlichen. Durch diese kompositorischen Überlegungen ergibt sich ein wohlkonstruiertes Gebilde von Metren- und Temporeihen, was den Eindruck eines chaotischen Treibens erweckt. Das *Rondeau* erscheint dahingehend wie ein Bruch bzw. eine musikalische Verschnaufpause zwischen den beiden hektischen *Toccaten*. Während diese Szene sich auf textlicher Ebene deutlich von einer Simultanszene abgrenzen lässt, herrscht auf musikalischer Ebene durchaus Simultaneität vor, wenngleich sie in der finalen Fassung des Werks eher taktweise hintereinander gereiht als wirklich übereinander geschichtet erscheint.

## II/2

In II/2 kommt es zum ersten Mal in Zimmermanns Oper zur Zusammenfassung zweier Dramenszenen, die auch eine Überlagerung verschiedener Schauplätze und Zeitebenen bedeutet.<sup>257</sup> Damit entspricht diese Szene schon eher den erläuterten Definitionen der Simultanszene. Es ist auch die erste Opernszene, in der sowohl die neue Szenenreihe VII verarbeitet als auch die Szenenreihe II wieder genutzt wird, die bereits in I/2 verwendet wurde.<sup>258</sup>

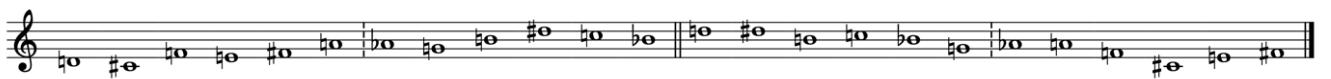


Abb. 9: Grundreihe und Umkehrung der Szenenzwölftonreihen II und VII

Hier taucht die Szenenreihe II ab Hinzutreten der Teilhandlung um Stolzius und dessen Mutter wieder auf, die auch schon in I/2 vorkam.<sup>259</sup> Zimmermann stellt durch die Zuweisung der Zwölftonreihen zu bestimmten Szenen eine Verbindung zwischen dem musikalischen Material und der entsprechenden Handlung her. Die Szenenreihe VII, die hier zum ersten Mal verwendet

<sup>256</sup> Vgl. B.I.2.

<sup>257</sup> Vgl. Kap. B.I.3.

<sup>258</sup> Vgl. Michaely, „Toccata – Ciaccona – Nocturno“, S. 130.

<sup>259</sup> Ebd., S. 159.

wird, liegt der musikalischen Schicht der beiden räumlich nahen Teilhandlungen um Marie und Desportes sowie Weseners alter Mutter zugrunde. Die Verwendung dieser beiden Zwölftonreihen unterteilt die Musik dieser Szene in zwei Schichten.

Abb. 10: Partiturausschnitt aus *Die Soldaten*, Szene II/2, Takt 153–159, S. 284

Zu Beginn und am Ende der Opernszene bildet nur eine Szenenreihe jeweils den Tonvorrat des musikalischen Materials: Zu Beginn ist es Szenenreihe VII, am Ende ist es die II. Dies geschieht, da an diesen Rändern der Szene nur eine Dramenszene bzw. Zeitschicht auf der Opernbühne dargestellt wird. Dementsprechend wird im gesamten Orchester zu diesen beiden Zeitpunkten je nur eine der beiden Zwölftonreihen verwendet. Gerade in der Mitte der Opernszene, wo sich beide Zeitschichten überlappen, finden sich auch beide Zwölftonreihen im Orchester. Aus Abbildung 9 geht hervor, dass sich die Musik der Figuren Marie und Desportes aus den ersten vier Tönen der Szenenreihe VII ergibt. Die Gesangslinien von Stolzius und dessen Mutter setzen sich aus der Szenenreihe II zusammen, wobei die Mutter die Tonreihenfolge der Umkehrung singt. Auch die Instrumente können anhand der Verarbeitung einer der beiden Zwölftonreihen jeweils einer Teilhandlung zugeordnet werden. Diese Zuordnungen sind jedoch nicht wie bei den Personen statisch. So liefert beispielsweise in den Violinen mal die eine, mal die andere Szenenreihe den Tonvorrat, je nachdem, welcher Teilhandlung die Instrumente gerade zugeordnet sind. Die Reihenverarbeitung wechselt analog zur jeweils beleuchteten Teilhandlung, die manchmal nur wenige Takte lang dauert.<sup>260</sup>

<sup>260</sup> Vgl. Zimmermann, *Die Soldaten*. Partitur, S. 284.

Neben der Reihenverarbeitung ordnet Zimmermann dieser Szene die drei musikalischen Formen *Capriccio*, *Corale e Ciacona II* zu.<sup>261</sup> Damit ist II/2 eine der wenigen Szenen, der mehr als eine Form zugerechnet wird. Diese Formen sind verknüpft mit den Teilhandlungen um Marie/Desportes (*Capriccio*), Weseners alte Mutter (*Corale*) sowie Stolzius und dessen Mutter (*Ciacona II*). Sie treten grundsätzlich nacheinander in Erscheinung, sind aber in der Mitte der Szene ineinander verschachtelt. Die Szene beginnt mit dem *Capriccio*, das zunächst von S. 252 bis 272 ohne Unterbrechung durchläuft. Ab dem Auftritt der alten Wesener schiebt sich die Klangschicht des *Corale* immer wieder unterschiedlich präsent ein – bis zu ihrem Verschwinden auf S. 291. Die *Ciacona II* erstreckt sich dabei über die Partiturseiten 297, 283 bis 285, 291 bis 298 und 301 bis 304. Auf den Seiten 273 bis 291 kommt es also potenziell zur Gleichzeitigkeit von bis zu drei verschiedenen Klangschichten.

Die drei Formteile zeichnen sich durch unterschiedliche Metren- und Temporeihen und melodisch-motivische Arbeit aus. Der anfängliche *Capriccio*-Teil weist ständige Wechsel im Metrum auf: 5/8 (2 Takte), 5/16, 2/8, 7/16, 4/16 (8 Takte), 5/8, 4/8, 3/16 (3 Takte), 3/8 (3 Takte), 5/8, 3/8 (3 Takte) und 3/16 (3 Takte). Eine logische, sich regelmäßig wiederholende Reihe ist daraus nicht zu erkennen; diese Art von nicht regelhaftem Metrenwechsel ist charakteristisch für den gesamten *Capriccio*-Teil. Der Orchesterklang zeichnet sich durch rasche Flötenmotive, *Pizzicati* bei den Streichern, dem Einsatz von Flatterzunge und kurzen solistischen Einschüben verschiedener Instrumente aus, die stellenweise von kurzen Klangflächen unterbrochen werden. Das Freie, Spielerische und Scherzhafte der Musik spiegelt die Verführungssituation Marias durch Desportes wider. Tremolierende Streicherflageolets und Sforzandi in den Zupfinstrumenten untermalen und verstärken die ekstatischen Vokalisen des Liebespaars.

Ab dem Auftritt von Weseners alter Mutter wechselt das Metrum zu einem konstanten 4/4-Takt und damit in die Form des *Corale*. Der Orchesterklang wechselt in einen elegischen Duktus: Ihr Choral wird zunächst von Becken- und Tempelblock begleitet; später erklingt zudem ein von den Blechbläsern dodekaphon verfremdetes Zitat des Chorals *Ich bins, ich sollte büßen* aus Bachs Matthäuspassion. Vibrierende Halteakkorde in den Streichern stehen punktuell verteilten *Pizzicati* in den Zupfinstrumenten gegenüber.<sup>262</sup> Analog zur szenischen Überlagerung der Aktionen in den direkt benachbarten Räumen stehen sich auch die beiden Klangschichten im raschen Wechsel gegenüber, was durch Doppeltaktstriche verdeutlicht wird. Beim Einsetzen der Vokalisen von Marie und Desportes im Nebenzimmer alterniert das Metrum zwischen 4/4 und 3/4, was wiederum als ‚metrischer Kompromiss‘ zwischen dem unsteten Metrenwechsel des

---

<sup>261</sup> Ebd., S. 252.

<sup>262</sup> Ebd., S. 272f.

*Carpriccios* und dem konstant gleichbleibenden Metrum des *Corale* gedeutet werden kann.<sup>263</sup> Hier alterieren die beiden musikalischen Formen analog zur Parallelität der beiden Teilhandlungen um Marie/Desportes und Weseners alter Mutter. Für eine längere Zeit herrscht nur die Handlung und dementsprechend die Klangschicht um Weseners alte Mutter vor.<sup>264</sup> Ab Hinzutreten der Stolzius-Handlung beginnt zusätzlich die *Ciacona*. Jeder *Ciacona* dieser Oper liegt eine sich kaum verändernde dreizehntaktige Metrenreihe zugrunde: 4/4, 3/8, 4/4, 2/8, 3/8, 2/4, 4/4, 3/8, 4/4, 2/8, 3/8, 2/4, 3/8.<sup>265</sup> Diese dritte Klangschicht ist vor allem durch immer wieder auftretende, im Forte notierte Quintolenfiguren in den Streichern geprägt, was den aufgebrachten Gemütszustand beider Figuren vermittelt. Bei den mehrtaktigen Unterbrechungen dieser Metrenreihe handelt es sich um den Fokuswechsel hin zu einer der beiden anderen Teilhandlungen.

Abb. 11: Partituraausschnitt aus *Die Soldaten*, Szene II/2, Takt 160–165, S. 285

In Abbildung 11 ist der Wechsel zwischen den Klangschichten der *Ciacona* hin zum *Corale* dargestellt, mit dem auch ein Wechsel der Reihenverarbeitung einhergeht. Während die Gesangslinie von Stolzius' Mutter in der Umkehrung der Szenenreihe II erklingt, spielen die Violinen die Sechzehntel-Quintolen im Tonvorrat ebendieser Reihe, während taktweise das Metrum wechselt. Nach dem Doppeltaktstrich wechselt der Duktus in das *più tranquillo* des *Corale*, die Gesangslinie Weseners alter Mutter setzt sich aus einer nicht streng durchgeführten

<sup>263</sup> Vgl. ebd., S. 274ff.

<sup>264</sup> Ebd., S. 279–283.

<sup>265</sup> Michaely, „Toccata – Ciacona – Nocturno“, S. 157.

Verarbeitung der Umkehrung der Szenenreihe VII zusammen. Die Quintolen in den Streichern erklingen immer kurz vor dem Dialoganteil der Stolzius-Handlung, die gehaltenen Akkordballungen der Streicher erscheinen dazu als klangliche Untermalung des Klagelieds von Weseners alter Mutter. Während im Wechsel vom *Capriccio* zum *Corale* kein Wechsel des Reihenmaterials nachzuweisen ist, ist ein solcher deutlich vom *Corale* zur *Ciacona* zu erkennen.

Die musikalischen Mittel der Simultaneität sind in dieser Szene die verschiedenen Klangschichten, anhand derer im Partiturbild noch rudimentär die von Zimmermann ursprünglich vorgesehene Aufteilung in verschiedene Orchestergruppen nachzuvollziehen ist. Dies geschieht sowohl in zeitlich folgender als auch hier schon in gleichzeitiger Dimension: Da die drei Klangschichten eher schnell hintereinandergeschaltet sind, anstatt sich zu überlagern, ist fast immer das gesamte Orchester an der Bildung dieser Klangschichten beteiligt. Die Instrumente tragen also nicht statisch zur Bildung einer bestimmten Klangschicht bei, sondern wechseln viel eher dynamisch ihr Mitwirken an dieser, was analog zur beschriebenen Zuordnung zu einer Szenenreihe geschieht. Es gibt nicht (mehr) für jede Klangschicht ein eigenes Teilorchester, die drei Klangschichten greifen im Laufe der Szene stets dichter ineinander. So finden sich die charakteristischen Quintolen der Stolzius-Handlung auch innerhalb des *Corale*, auch wenn in ihrer unmittelbaren Umgebung kein Dialog von Stolzius und seiner Mutter zu finden ist.

Wes.alte Mutter

4 Corale \*)

II 1 2 3 4 5 VII 7 12 11 10 9 8 U 1 2 3 II 1 2 3 4

\*) Der Choral soll nicht über die vorgeschriebene Dynamik hinaus hervortreten, eher im Hintergrund bleiben.

Abb. 12: Partiturausschnitt aus *Die Soldaten*, Szene II/2, Takt 182–185, S. 288

In Abbildung 12 ist zu erkennen, wie in das Klagelied Weseners alter Mutter, das sich aus dem Tonvorrat der Szenenreihe II zusammensetzt, die Stolzius-Quintolen der ersten fünf Töne der Szenenreihe II eingewoben sind. Auch in den Melodiebögen in den Violoncelli und den Kontrabässen ist eindeutig die Szenenreihe VII verarbeitet. Sie verweisen auf die Untermalung der weiterhin stummen Handlung zwischen Stolzius und dessen Mutter im Hintergrund der Szene. Immer wieder tauchen auch die Vokalisen von Marie und Desportes als dritte Klangschicht auf, begleitet von expressiven, hochrhythmisierter Melodiefiguren im hohen Holz.<sup>266</sup> In der Mitte dieser Szene wechseln sich die charakteristischen Klänge, Motive und Phrasen der drei Teilhandlungen ab und überlappen sich kurzzeitig. Diese musikalische Simultaneität macht – analog zur textlichen – nur den mittleren Teil dieser Szene aus. Dabei nutzt Zimmermann die Zwölftonreihen, um die beiden Zeitschichten auf musikalischer Ebene voneinander zu trennen, und die historischen Musikformen zur Unterscheidung der drei Figurengruppen und ihren Handlungsräumen.

Jede der drei Formen weist dabei unterschiedliche Metren- und Temporeihen und motivisch-klangliche Arbeit auf, die sie als heterogene musikalische Elemente konsolidieren. Sowohl der Metrenwechsel, die Verarbeitung der zwei Zwölftonreihen als auch die drei Satzschichten unterstützen musikalisch die jeweils fokussierte Teilhandlung, auch wenn der Wechsel hier mitunter taktweise vonstatten geht. Die Gleichzeitigkeit der drei musikalischen Schichten ist in dieser Szene (noch) nicht, wie später in IV/1, durchgehend überlappend. Tatsächlich überschneiden sich immer nur zwei Klangschichten und dies auch nur für wenige Takte. Dennoch lässt sich II/2 auf musikalischer Ebene als Simultanszene bezeichnen, da dort nicht nur die Gleichzeitigkeit heterogener musikalischer Schichten, sondern auch zeitlich und räumlich verschiedener Schauplätze erkennbar ist.

## IV/1

Das musikalische Schichtungsverfahren von IV/1 ist ebenso komplex angelegt wie jenes auf der Textebene. Schon Michaely hat erkannt, dass die in II/1 und 2 noch tendenziell hintereinander gereihten musikalisch-heterogenen Elemente in IV/1 nun übereinander geschichtet werden.<sup>267</sup> Auch IV/1 liegen grundsätzlich zwei Szenenreihen zugrunde. Da die zwölf Szenenreihen für die bisherigen Szenen der drei Akte verwendet wurden, greift Zimmermann für den IV. Akt auf die Allintervall-Grundreihe zurück. Zudem komponiert er eine neue Allintervallreihe,

---

<sup>266</sup> Zimmermann, *Die Soldaten*. Partitur, S. 290f.

<sup>267</sup> Michaely, „Toccata – Ciaccona – Nocturno“, S. 146.

die von Michael Szenenreihe XIII genannt wird. Zusätzlich greift Zimmermann für kurze Momente auf bereits verwendete Szenenreihen zurück.

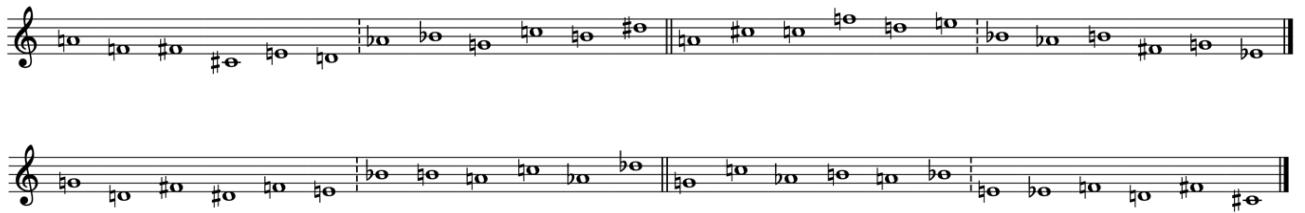


Abb. 13: Grundreihe und Umkehrung der Szenenzwölftonreihen I und XIII

Diese kompositorische Praxis macht die Reihenverarbeitung in der Opernszene ebenso kleinteilig, komplex und unübersichtlich wie analog dazu der Gebrauch der zahlreichen Textfragmente unterschiedlicher Dramenszenen auf der Textebene. Demgegenüber steht die Verwendung nur einer historischen Musikform: die *Toccata III*. Die bereits im Libretto ausgiebig gestaltete Vorbemerkung dieser Szene wurde in der Partitur um mehrere Absätze ergänzt, die noch einmal den besonderen zeitdramaturgischen Duktus dieser Szene unterstreichen soll:

„Diese Szene spielt – wie die gesamte Oper: heute, ebenso wie gestern und morgen! Die 3 Filmleinwände sollen nicht scharf, viereckig begrenzt sein, sondern die Illusion nähren, daß das Filmgeschehen sich in die Szene hinein fortsetzt, resp. aus ihr hervorwächst.“

Damit betont Zimmermann nochmal die überzeitliche Verortung seiner Oper wie bereits zu Beginn der Partitur. Die Filmleinwände sollen in die Szenerie hineinragen, um den Übergang zwischen Bühnengeschehen und Film ineinander verschwimmen zu lassen.<sup>268</sup> Entsprechend dieser Vorbemerkung spielt diese Szene zwar laut der Regieanweisung im Bühnenbild des Kaffeehauses der Szene II/1, sie ist aber in die drei aufeinanderfolgenden Sequenzen *Casino*<sup>269</sup>, *Tanzsaal*<sup>270</sup> und *Tribunal*<sup>271</sup> unterteilt. Im Gegensatz zu den kurzzeitig ineinander verzahnten musikalischen Formen in II/2 geht mit diesen wechselnden Ortsangaben kein Wechsel der musikalischen Form einher. Von Anfang bis Ende herrscht der Eindruck eines akustischen Wirrwarrs aus scheinbar unabhängig voneinander agierenden Einzelstimmen, sowohl im Vokalen

<sup>268</sup> Zimmermann hatte höchste Ansprüche an die technische Ausstattung eines Opernhauses, vgl. dazu Zimmermann, „Einige Gedanken über die Notwendigkeit der Bildung eines neuen Begriffes von Oper als Theater der Zukunft“ in: Peters (Hrsg.), *Intervall und Zeit*, S. 94–104.

<sup>269</sup> Zimmermann, *Die Soldaten*. Partitur, S. 428–436.

<sup>270</sup> Ebd., S. 436–440.

<sup>271</sup> Ebd., S. 441–446.

als auch im Instrumentalen. Es kommt an keiner Stelle zu einem Dialog oder einer Interaktion zwischen zwei oder mehreren Figuren, jeder und jede agiert für sich allein.

Als Reaktion auf den Ruf „Marie fortgelaufen“ stoßen alle beteiligten Figuren einen Ruf des Schreckens in Form lang gehaltener Vokalisen aus, das Orchester liefert dazu einen instrumentalen Zwölftonsimultanklang, der in Abbildung 14 zu sehen ist und sich wie folgt von oben nach unten zusammensetzt: Die Flöten spielen e<sup>3</sup>, c<sup>3</sup>, des<sup>2</sup> und as<sup>1</sup>, die Oboen doppeln bzw. oktavieren diese Töne und fügen es noch hinzu. In den Klarinetten finden sich die neuen Töne h und a. Die Bassklarinette spielt D, das Fagott F, das Kontrafagott Ges und in den Hörnern klingen zusätzlich G und B. Weitere solcher Simultan-Zwölftonklänge finden sich auf den Seiten 429, 434f. und 446 der Studienpartitur.<sup>272</sup> Danach skandieren Pirzel, Stolzius und Eisenhardt kurz je eine Textphrase, die sie in vorherigen Szenen bereits gesungen haben. Der Rückgriff auf frühere Szenen beschränkt sich nicht nur auf deren Textfragmente, sondern sie erklingen auch in derselben Zwölftonreihe wie zuvor, wie Michaely bereits herausgearbeitet hat.<sup>273</sup>

428

**Casino**

$\text{J} = 60$  in ritmo ferreo

Abb. 14: Partiturausschnitt aus Die Soldaten, Szene IV/1, Takt 1–4, S. 428

<sup>272</sup> Vgl. Michaely, „Toccata – Ciaccona – Nocturno“, S. 149–151.

<sup>273</sup> Ebd., S. 148.

Die zweite Klangsalve der Schreckensvokalisen erklingt dann abermals als Simultan-Zwölftonklang.<sup>274</sup> Parallel zu den Zwölftonkaskaden in Orchester und den Soli agieren die tanzenden Fähnriche wie in II/1. Zusätzlich laufen von Anfang der Szene bis zum Ende des *Casino*-Teils parallel zum bisher beschriebenen Geschehen drei Filme gleichzeitig ab, die alle in unterschiedlicher Reihenfolge die verschiedenen Stationen der Vergewaltigung Maries durch den Jäger zeigen, wodurch die szenische Komplexität nochmals gesteigert wird. Der erste Teil dieser Szene wird von den Schreckensvokalisen aller Soli dominiert und endet damit, dass alle am Ende *con tutta forza* ein weiteres Mal durcheinander „Marie fortgelaufen“ rufen.<sup>275</sup>

Unmittelbar im Anschluss beginnt die *Tanzsaal*-Sequenz: Nacheinander sind aus dem Stimmengewirr die Ausrufe „Und müssen denn die zittern, die Unrecht leiden“ von Wesener, „Ich bitte Sie, beantworten Sie mir eine einzige Frage“ von Eisenhardt und „geb ich dir die Erlaubnis bei ihr zu schlafen, wenn du sie dazu bringen kannst“ vom jungen Fähnrich zu hören.<sup>276</sup> Während Text und Rhythmus bei allen Soli in dieser Sequenz an vielen Stellen gleich sind, bilden sich hier sowohl im Vertikalen als auch im Horizontalen viele Zwölftonreihen ab.<sup>277</sup> Abbildung 15 zeigt einen kleinen Ausschnitt, der diese Gleichzeitigkeit von Vertikalität und Horizontalität der Reihen erahnen lässt. Das Prinzip der nicht streng durchgeführten Reihenverarbeitung zeigt sich in dieser Abbildung am deutlichsten in der Fagottstimme, in der nacheinander die Töne E, A, F, As, Fis, G, Cis, Fis, D, F, Dis und C erklingen, was eine nicht strenge Verarbeitung der Grundreihe bedeutet. Untereinander, also gleichzeitig erklingen gemeinsam mit dem ersten Ton E der Fagottmelodie die Töne h und d (Flöten), Fis und Cis (Piccolo), es und g (Oboe), b und c (Klarinetten), As und Dis (Kontrafagott) sowie ein f in den nicht abgebildeten Hörnern hinzu, wobei auch hier wieder Töne gedoppelt bzw. oktaviert werden. Alle Instrumente intonieren in dieser Art die Reihen I und XIII sowohl horizontal als auch vertikal. Zimmermann setzt die Noten dergestalt nach- und übereinander, dass zu jedem Zeitpunkt die hintereinander gespielten Zwölftonreihen in den einzelnen Instrumenten auch stets übereinander geschichtete Zwölftonklänge ergeben.

Im Vergleich zu Abbildung 14 und 15 ist unschwer zu erkennen, wie sich die Komplexität und Informationsdichte der Musik durch die Verkürzung der Notenwerte sowie die Verknüpfung und das Verarbeiten der Reihen sowohl im Horizontalen wie im Vertikalen erheblich verstärken. Es schließt sich die letzte *Tribunal*-Sequenz an, in der dieses Durcheinander der Textfragmente abermals komplexer gestaltet wird.<sup>278</sup> Erneut beginnt sie mit dem Ausruf „Marie

<sup>274</sup> Zimmermann, *Die Soldaten*. Partitur, S. 431.

<sup>275</sup> Ebd., S. 435.

<sup>276</sup> Ebd., S. 436f.

<sup>277</sup> Michaely, „Toccata – Ciacona – Nocturno“, S. 149.

<sup>278</sup> Zimmermann, *Die Soldaten*. Partitur, S. 441f.

fortgelaufen“ in mehreren Stimmen und es treten immer mehr Textversatzstücke früherer Opernszenen in Erscheinung, die nun in ihrem ursprünglichen Reihenmaterial gesungen werden, wie dies bereits Michaely analysiert hat.<sup>279</sup> Gleichzeitig erklingen dazu die Zwölftonkaskaden immer schneller hintereinander in immer kürzeren Zeitabständen. Zunächst erscheint die Grundreihe in den Singstimmen und der Orgel simultan,<sup>280</sup> kurz darauf noch einmal in den Singstimmen, Vibraphon, Celesta und den Streichern.<sup>281</sup> Danach ertönt in Orgel und Streicher die Umkehrung der Reihe XIII.<sup>282</sup> Den Höhepunkt bilden die Schlusstakte dieser Szene, in denen sogar vier dieser zwölftönigen Simultankomplexe übereinandergeschichtet erklingen.<sup>283</sup>

Abb. 15: Partiturausschnitt aus *Die Soldaten*, Szene IV/1, Takt 41–45, S. 436

Zimmermann verbindet und radikaliert in IV/1 die kompositorischen Prinzipien von II/1 und zudem entnimmt er II/1 das Prinzip der heterogenen Strukturen sowie aus II/2 die Verarbeitung verschiedener Zwölftonreihen zum Zwecke der Darstellung verschiedener Zeitebenen. Grundsätzlich besteht die Musik dieser Szene aus verschiedenen Zwölftonreihen, die sowohl vertikal als auch horizontal vorkommen. In Form einer Steigerungsdramaturgie wird in jeder Sequenz die Musik komplexer und dichter. Während zu Beginn vor allem die Reihe I und gelegentlich die neue Reihe XIII als Simultanklang Verwendung finden, werden diese in der zweiten Sequenz um die horizontale Dimension erweitert, wodurch die Zwölftonkaskaden entstehen. In dieser Szene realisiert Zimmermann sein Konzept der Gleichzeitigkeit des

<sup>279</sup> Michaely, „Toccata – Ciacona – Nocturno“, S. 148.

<sup>280</sup> Zimmermann, *Die Soldaten*. Partitur, S. 441f.

<sup>281</sup> Ebd., S. 443.

<sup>282</sup> Ebd., S. 445f.

<sup>283</sup> Ebd., S. 446.

Aufeinanderfolgenden bzw. das Nacheinander des Gleichzeitigen am eindrücklichsten, von dem er in seinem Aufsatz *Intervall und Zeit* geschrieben hat.<sup>284</sup> Im dritten Teil treten dann auch weitere Fragmente vorheriger Zwölftonreihen hinzu. Auch auf musikalischer Ebene findet in IV/1 quasi alles auf einmal statt. Unter Berücksichtigung dieser beiden Werkebenen kann man hier von der komplexesten Simultanszene der Oper, wenn nicht sogar aller in dieser Arbeit betrachteten Opern sprechen.

#### IV/3

Bereits die Analyse der Textebene hat für IV/3 ergeben, dass diese unter gänzlich anderen Bedingungen als Simultanszene bezeichnet werden muss als II/2 und IV/1, die beide mit der Collage von Textfragmenten arbeiten. Auch im Hinblick auf die kompositorischen Strategien der Simultaneität setzt sich IV/3 von den anderen Szenen ab. Zu dem in dieser Szene allgegenwärtigen Zentralton d tritt der Zwölftonklang der Szenenreihe XIII, der sich vorwiegend in den tiefen Streichern sukzessiv von unten nach oben über diesem Ton aufbaut. Der Zwölftonklang setzt sich zusammen aus den beiden Ganztonleitern d-e-fis-as-b-c und f-g-a-h-cis-dis. Der tiefe Streicherklang bleibt nahezu die ganze Szene über liegen.<sup>285</sup> Das Material der beiden Singstimmen von Marie (in dieser Szene als *Weibsbild* bezeichnet) und ihrem Vater sowie der Jazzcombo werden ebenso bestimmt von der Szenenreihe XIII.<sup>286</sup> Es werden in dieser Szene also nicht mehrere Szenenreihen übereinandergeschichtet, um eine Gleichzeitigkeit verschiedener Zeitschichten zu organisieren.

Die historische Musikform ist die *Nocturno III*. Inhaltlich verbindet die drei *Nocturno*-Szenen, dass diese abends spielen, die letzte sogar während des allegorischen Weltuntergangs, also quasi am Weltabend. Grundsätzlich ist die Szene im durchgehenden 4/4-Takt gehalten, mit einem kurzen Einschub taktweiser Metrenwechsel, während die Jazzcombo eine musikalische Reminiszenz an II/1 spielt. Es werden in dieser Szene also auch nicht mehrere Musikformen ineinander verzahnt. In den Vorbemerkungen zu dieser Szene liefert Zimmermann auch die lokale Disposition der zehn in der Partitur vorgesehenen Lautsprecher-Gruppen, die für den Geräusch- und Klangteppich in dieser Szene sorgen: Gruppe 1 und 2 befinden sich jeweils links und rechts am Rand der Bühne, Gruppe 3 und 4 an der Rückwand des Zuschauerraums rechts, 5 und 6 ebenda links. Gruppe 7 hängt an der Decke in der Mitte der Bühne. Gruppe 8 befindet sich zwischen der Decke und dem Publikum, jedoch so hoch, dass auch die Logen beschallt werden können. Gruppe 9 befindet sich in der Mitte der linken Seitenwand auf halber Höhe,

---

<sup>284</sup> Vgl. Kap. B.I.2.

<sup>285</sup> Zimmermann, *Die Soldaten*, S. 457–466.

<sup>286</sup> Michaely, „Toccata – Ciacona – Nocturno“, S. 185f.

Gruppe 10 ist in der Mitte der rechten Seitenwand verortet, ebenfalls auf halber Höhe. Es gibt fünf Einspielbänder mit konkreter Musik, die sich auf die Lautsprechergruppen 3, 5, 8, 9 und 10 verteilen. Die Bühnenmusikgruppen sind mit Mikrofonen ausgestattet, die über die Gruppen 4, 6 und 7 übertragen werden.<sup>287</sup> Ein Bandkomplex beinhaltet Ausrufe von Militärkommandos in den unterschiedlichsten Sprachen, die „im freien Rhythmus durcheinander“ gerufen werden sollen.<sup>288</sup> Später ertönen „Panzerketten“ und das „Zischen von Dampf anfahrender Panzer“.<sup>289</sup>

Abb. 16: Partiturausschnitt aus *Die Soldaten*, Szene IV/3, Takt 28–31, S. 459

In Abbildung 16 ist zu erkennen, wie das Klangbild vom heterogen-collagehaften Simultanklang aus dem marschartigen Puls der großen Trommel, dem ostinaten Harfensignal, den im Raum verteilten Lebensäußerungen durch die Lautsprecher sowie den tiefen Orgeltönen geprägt ist. In diesem Falle sind diese Klangschichten nicht durch etwaige Zwölfton- oder Metrenreihen bestimmt. Musikalisch schichtet Zimmermann hier eher Klang- und

<sup>287</sup> Ebd., S. 456.

<sup>288</sup> Ebd., S. 458.

<sup>289</sup> Ebd., S. 465f.

Geräuschschichten übereinander, die nicht bestimmten Dramenszenen zugeordnet sind. Vielmehr können sie als handlungstranszendierende Repräsentanten der Zeitformen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft interpretiert werden: der Zeit der Handlung, der Gegenwart des Komponisten sowie einer apokalyptischen Zukunft. Der Orchesterklang kann als musikalische Begleitung der Handlung (Vergangenheit), die Jazzcombo sowie die Geräuschcollagen als Repräsentanten der Gegenwart und der am Schluss dargestellte Atompilz als Zeichen der Zukunft gedeutet werden.<sup>290</sup>

Zimmermann realisiert in seiner Oper verschiedene Arten musikalischer Simultaneität. Vorrangig nutzt er eine Mischung aus Zwölfton-, Tempo- und Metrenreihen, um verschiedene Dramenszenen, Schauplätze bzw. Zeitebenen miteinander zu verknüpfen. Sie sind teilweise an historische Musikformen geknüpft, in denen er zudem Motive und Melodien bestimmten Personen zuordnet. Bei den vier hier betrachteten Szenen zeigt sich eine Steigerungsdramaturgie. Während in II/1 die Aneinanderreihung der heterogenen Elemente ein szenisches Durcheinander am raumzeitlich einheitlichen Schauplatz verdeutlicht, unterstützt in II/2 die Verzahnung der verschiedenen Reihen und Klangschichten ein kurzzeitiges Ineinandergreifen zweier raum-zeitlich verschiedenen Ebenen. In IV/1 werden diese beiden Prinzipien sowohl im Sukzessiven als auch im Simultanen auf die Spitze getrieben. In IV/3 sind es dann collageartig zusammengestellte Klangschichten, die die szenischen Zeitschichtungen unterstützen. Vor allem II/2 und IV/3 sind recht eindeutige Simultanszenen. II/1 sticht aufgrund seines einheitlichen Schauplatzes am deutlichsten heraus. IV/3 stellt einen Sonderfall dar, weil hier zwar nicht mehrere Schauplätze vorkommen, allerdings entfaltet diese Szene durch ihre handlungstranszendierende Machart auf klanglicher und visueller Ebene durchaus musikalisch-szenische Simultanwirkung.

## 5. Inszenierungen „in den Zeitstrudel geraten“

Trotz dieser enormen Komplexität der Oper und aufgrund der zunächst als unspielbar geltenden Partitur gehört *Die Soldaten* zu den am häufigsten produzierten Werken des deutschsprachigen Avantgarde-Musiktheaters in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Bis heute sind über 40 Produktionen weltweit zu verzeichnen, ohne Berücksichtigung der Wiederaufnahmen und Produktionsübernahmen.<sup>291</sup> Dementsprechend kann für dieses Kapitel auf eine Fülle von Rezeptionsdokumenten wie schriftliche Aufführungsbesprechungen, Interviews und

---

<sup>290</sup> Vgl. Seipt, „Polyphonie und Collage“, S. 152.

<sup>291</sup> Vgl. dazu die Aufführungsliste unter: <https://www.schott-music.com/de/die-soldaten-no157075.html>, abgerufen am 02.05.2024.

Programmhefte zurückgegriffen werden. Von mindestens drei Produktionen wurden zudem professionelle DVDs produziert.

Wie in der Einleitung bereits erwähnt, waren es die Besprechungen der ersten *Soldaten*-Produktionen durch Herbort, die den Begriff *Simultanszene* für die dortige besondere szenisch-musikalische Simultaneität in die Debatte einbrachten. Die UA in Köln vom 15. Februar 1965 wurde überwiegend positiv rezipiert, wobei der Fokus zumeist auf der szenischen Realisation der in der Komposition angelegten Szenensimultaneität lag. Die Regie übernahm Hans Neugebauer, das Dirigat oblag Michael Gielen. Herbort hält die Simultanszenen für eine markante Abweichung von der sonst traditionellen Dramaturgie:

„Aktweise wird der Hörer an seine Aufgabe herangeführt. Die ersten Szenen bringen eine ganz normale Exposition: einzelne Schichten, Charaktere, ein Duett, ein Terzett, ein Ensemble; scharfe Schnitte. Mit fortschreitendem Konflikt der Personen eine Verdichtung der musikalischen Schichten, erste Simultanszenen auf zwei Bühnen, Ballett, Pantomime. Die Zeitspirale beginnt sich zu drehen. Schließlich: vielfache Simultanität auf allen Teilbühnen, dazu drei Filme gleichzeitig, sechs Magnetophonband-Komplexe über Lautsprecher. Alles ist in den Zeitstrudel geraten, Gegenwart, Zukunft und Vergangenheit.“<sup>292</sup>

Herbort beschreibt eine Dramaturgie, welche die Simultanszene als Bruch mit der ansonsten linearen Erzählung darstellt. Mit der ersten Simultanszene auf zwei Bühnen referiert Herbort höchstwahrscheinlich auf die Szene II/2. Tatsächlich wird diese in der Uraufführungsproduktion szenisch-plakativ herausgestellt, die Akteure der drei Teilhandlungen sind hier sehr weit voneinander platziert: Marie und Desportes befinden sich am linken Rand der Bühne, Weseners alte Mutter sitzt zentral in der Mitte der Bühne und wirkt dadurch als verbindendes Element zwischen den zeitlichen Schichten, Stolzius und seine Mutter sitzen bzw. stehen am rechten Rand der Bühne.<sup>293</sup> Ab dieser Szene beginne sich die Zeitspirale zu drehen, am Ende herrsche eine „vielfache Simultanität“ vor, die nicht nur in den Handlungen auf „allen Teilbühnen“ stattfinde, sondern auch in den Filmen und durch die Lautsprecher.<sup>294</sup> Damit beschreibt Herbort die musikalischen Mittel des vierten Akts. Ob die „6 Magnetophonband-Komplexe“ auf eine Reduzierung der von Zimmermann vorgegebenen 10 Lautsprechergruppen verweisen oder ob er die auf der Bühne verborgenen einfach nicht mitgezählt hat, kann nicht rekonstruiert werden. Für Herbort ist diese Oper „ein außerordentliches Werk, das seinen Hörer überwältigt und

---

<sup>292</sup> Herbort, „Lenz‘ Soldaten zogen in den Zwölftonkrieg“, in: *DIE ZEIT* vom 19.02.1965.

<sup>293</sup> Vgl. die Abbildung in Bettina Zimmermann, *Con tutta forza. Bernd Alois Zimmermann*, Hofheim 2018, S. 314.

<sup>294</sup> Herbort, „Lenz‘ Soldaten zogen in den Zwölftonkrieg“.

beeindruckt in einer ungeahnten Weise, in einem heute nicht mehr zu vermutenden Maße“.<sup>295</sup> Von dieser Produktion wurde eine Studioaufnahme angefertigt, die online abrufbar ist.<sup>296</sup> Auch die zweite Produktion am Kasseler Staatstheater drei Jahre später wird von Herbort besprochen. Es dirigierte Gerd Albrecht und es inszenierte Ulrich Brecht. Herbort zieht einen direkten Vergleich mit der UA:

„Zimmermann hatte zum Beispiel in der ersten Szene des vierten Aktes seiner Oper verlangt, daß hier zwölf Teilszenen auf zwölf Bühnen simultan zu spielen seien; [...] Bei der Kölner Uraufführung 1965 fanden der Regisseur Hans Neugebauer und der Bühnenbildner Max Bignens dazu die Ersatzlösung, drei Bühnen auf die Bühne zu bauen, auf denen Simultanszenen tatsächlich gleichzeitig gespielt werden können.“<sup>297</sup>

Er beurteilt die Qualität der Kasseler Inszenierung im Vergleich zur Kölner wie folgt: Während in Köln eine Dreiteilung der Bühne stattgefunden habe, unterteile Brecht die Bühne in lediglich zwei Teile, wodurch die von Zimmermann intendierte Pluralität deutlich abgeschwächt sei.<sup>298</sup> Dies zeigt deutlich, welche direkten Auswirkungen die Inszenierung auf die Wirkung der Simultanszenen hat. Dementsprechend behauptet Herbort, dass dieses wichtige Stück Musiktheater noch immer auf eine adäquate Realisierung warte.<sup>299</sup> Sowohl die Kölner als auch die Kasseler Produktion haben laut Herbort nur Ersatzlösungen für Zimmermanns Simultaneitätskonzept anbieten können.

1969 erlebt das Werk an der Bayerischen Staatsoper seine dritte Produktion, abermals dirigiert Gielen, es inszeniert Václav Kaslik. Diesmal geht Herbort auf die Werkgenese ein:

„Die Neufassung (1963/64) nun reduzierte den Pluralismus. Die jeweils übereinanderliegenden musikalischen ‚Zeitgeschichten‘ wurden auf ein gemeinsames Zeitmaß, unter gemeinsame Taktstriche gebracht, die Simultanszenen sind jetzt größtenteils Filmen übertragen, und statt vieler Spielflächen hat das Publikum nur noch die Guckkastenbühne vor sich.“<sup>300</sup>

Hier weist Herbort darauf hin, dass die ursprüngliche Fassung der Oper noch viel pluralistischer und vielschichtiger angelegt gewesen sei, als es die Endfassung vermuten lasse. Dies führt er

---

<sup>295</sup> Ebd.

<sup>296</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=dTXLxNIEcJ0>, abgerufen am 02.05.2024.

<sup>297</sup> Herbort, „Zimmermanns *Soldaten* in Kassel“, in: *DIE ZEIT* vom 08.11.1968.

<sup>298</sup> Ebd.

<sup>299</sup> Ebd.

<sup>300</sup> Herbort, „Die Soldaten eroberten das Nationaltheater. Bernd Alois Zimmermanns Oper in München.“, in: *DIE ZEIT* vom 28.03.1969.

auf die Vereinheitlichung des musikalischen Apparates, die Übertragung der Handlung auf Filme und die Reduzierung verschiedener Spielflächen auf eine Guckkastenbühne zurück. Zu einer nennenswerten Neuinterpretation der Simultanszenen komme es in dieser Inszenierung nicht. Herbort betont, dass der Regisseur den in Kassel noch dominierenden sozialkritischen Akzent vermeide.<sup>301</sup> Kaslik inszeniere viel eher Momentaufnahmen eines sozialen Abstiegs in Tableaus und erzähle nicht den Verlauf eines Individualschicksals. Dazu lasse er abwechselnd auf zwei in einer Fülle von Projektionsflächen eingebauten Kastenbühnen spielen. Viele der von Zimmermann intendierten und reizüberflutenden Effekte im Visuellen und Akustischen kamen in München laut Herborts Meinung leider nicht zur Geltung.<sup>302</sup>

In den folgenden Jahren erlebt die Oper Erstaufführungen u. a. in Polen, Italien, Kroatien, England und den Niederlanden. In Hamburg wurde sie 1976 unter der musikalischen Leitung Hans Zenders und unter der Regie Götz Friedrichs realisiert. Herbort berichtet, dass eine in Köln und Kassel etablierte strikte Bühneneinteilung *ad acta* gelegt wurde und sich stattdessen dafür entschieden wurde, ineinander verschiebbare Bühnenbilder und -möbel einzusetzen:

„Indem nun die einzelnen Elemente und Ebenen immer wieder gegeneinander verschoben werden, indem auch die Möblierung der Handlungsorte wechselt, indem schließlich die Kostüme aus verschiedenen historischen Epochen abgeleitet sind, wird genau jene szenische Raum-Zeit-Polyphonie erreicht, die Zimmermann vorschwebte.“<sup>303</sup>

Er attestiert der Hamburger Inszenierung durch die dynamische Aufteilung des Bühnenraums und den verschiebbaren Elementen, dass sie dem Konzept Zimmermanns gerechter geworden sei als die von ihm besprochenen Produktionen, bei denen er dies stets vermisste. Weiter meint Herbort, dass die Szene II/1 noch ‚original‘ aufgeführt wurde: An den elf Tischen im Kaffeehaus finde jeweils reges Treiben statt, Tänze und Jazzband seien auf der Bühne eingebaut, es werde viel getrunken. Die Szene IV/1 jedoch werde lediglich in vier unterschiedliche Teile aufgelöst, was wohl auf einer Simplifizierung der szenischen Anlage von Zimmermann fuße.<sup>304</sup> Friedrich mache sich in seiner Inszenierung darum verdient, die detaillierten Forderungen Zimmermanns teilweise zu ignorieren und die „überflüssigen Protuberanzen der Zimmermannschen Philosophie“ in der Produktion zu vernachlässigen.<sup>305</sup> Diese positive Bewertung der

---

<sup>301</sup> Ebd.

<sup>302</sup> Ebd.

<sup>303</sup> Herbort, „Die Welt unter einem Leinentuch. Zimmermanns ‚Die Soldaten‘ in Hamburg“, in: *DIE ZEIT* vom 03.12.1976.

<sup>304</sup> Ebd.

<sup>305</sup> Ebd.

freien Interpretation von Zimmermanns Oper und der Reduzierung ihrer Komplexität ist interessant, da in vielen anderen Produktionen gerade die Abkehr von Zimmermanns Konzepten und der werkimmanenteren Multimedialität als Verlust bzw. Werkuntreue bewertet wird.

Bis dato sind es vor allem die Besprechungen Herborts, die die feuilletonistische Rezeption dieser Oper prägen. Nach den ersten internationalen Produktionen Ende der 1970er-Jahre wird die Oper in den 1980er-Jahren zudem in Brüssel, Berlin, Boston, Wien, Paris und Lyon neu produziert. Von der Stuttgarter Inszenierung 1987 durch Harry Kupfer liegt eine professionelle Videoproduktion vor, die im Vergleich zu den Kritiken einen noch unmittelbareren Eindruck der Aufführung bietet.<sup>306</sup> Schon während des Preludios ist im Video eine in der Vertikalen zweigeteilte Bühne zu erkennen, wobei im zweiten Stock der Spielfläche eine Art Balkon ohne Geländer vorhanden ist. Die potenzielle Simultanbühne ist also analog zu Zimmermanns Musik übereinander geschichtet und knüpft damit an die Inszenierungstradition aus Köln und München an, bei denen die Bühnenteilung jedoch nebeneinander und nicht übereinander erfolgte. Die Stuttgarter Inszenierung hat demnach die entscheidenden Zeitschichtungen bereits markant in das Bühnenbild eingeschrieben.<sup>307</sup>

II/2 beginnt mit einem abrupten Lichtstimmungswechsel. Durch die Bühnenteilung werden die zwei zeitlich und räumlich auseinanderliegenden Handlungsebenen sofort deutlich. Auf dem unteren Teil der Bühne befinden sich Marie und Desportes in heller Beleuchtung. Die obere Ebene, auf der später Stolzius und seine Mutter hinzutreten werden, ist zu diesem Zeitpunkt nur schwach ausgeleuchtet und verbleibt visuell im Hintergrund. Während des ersten Teils der Szene wird vorwiegend die untere Bühne gefilmt, weswegen etwaige Aktionen auf dem oberen Bühnenteil nicht klar wahrgenommen werden können. Ab dem Zeitpunkt, an dem Desportes Marie verführt und es zu den Vokalisen der beiden kommt, wechselt die Videodramaturgie in die Totale, wodurch nun beide Spielebenen erkennbar werden.

Im Hintergrund ist währenddessen die Bewegung der nahenden Großmutter wahrzunehmen. Während sich Desportes und Marie auf die rechte Bühnenseite spielen, hat sich Weseners alte Mutter in einem Rollstuhl auf der unteren Bühnenebene in der Mitte positioniert. Die zeitlich gleichen und räumlich angrenzenden Teilhandlungen lässt Kupfer demnach auf derselben Spielebene stattfinden. Gleichzeitig sieht man noch schwach beleuchtet Stolzius und seine Mutter auf der oberen Spielebene (s. Abb. 17). Durch einen Kamerazoom gerät das obere Paar kurzzeitig in den Aufmerksamkeitsfokus des Videos.

---

<sup>306</sup> Hans Hulscher/Harry Kupfer, *Bernd Alois Zimmermann. Die Soldaten*, Stuttgart 1987, DVD Arthaus Musik 1989, 111 min.

<sup>307</sup> Vgl. Zenck, „Begriff und Gattung der ‚Zeitoper‘“, S. 29.

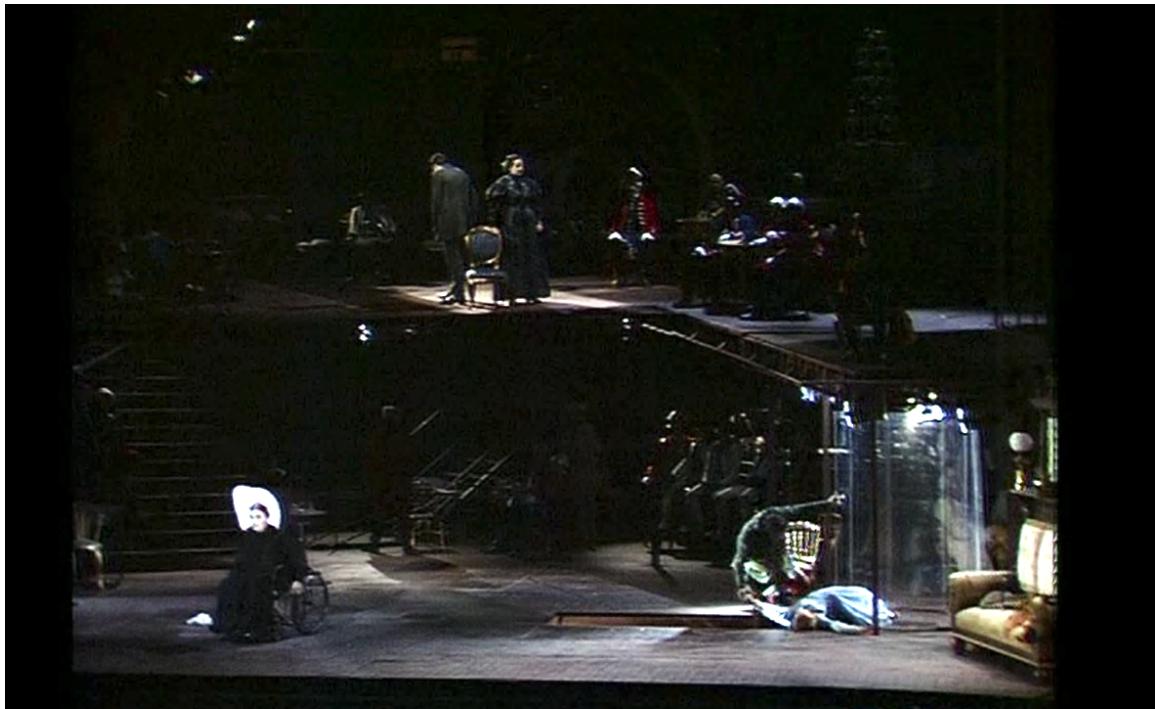


Abb. 17: Totale von II/2 der DVD-Produktion der Stuttgarter Soldaten-Inszenierung 1987, 55:30 min.

Ab dem Moment, in dem sich alle drei Teilhandlungen musikalisch abwechseln, schneidet auch die Videodramaturgie schnell zwischen den drei Teilhandlungen hin und her und fasst diese auch immer wieder in der Totalen zusammen. Die Videodramaturgie unterstützt und verstärkt noch einmal die Zwei- bzw. Dreiteilung der Szene durch das Bildschnittverfahren. Gegen Ende der Szene, sobald die Teilhandlung um Desportes, Marie und Weseners alter Mutter beendet ist, hat sich Stolzius auf die untere Bühnenebene begeben und schwört von dort aus Rache an Desportes. In der Stuttgarter Inszenierung wird die zeiträumliche Trennung der Simultanszene klar in ein Oben und Unten unterteilt. Diese strikte Trennung wird jedoch durch das Betreten der unteren Ebene von Stolzius am Ende der Szene aufgeweicht.

Auch die Fahrt von Weseners alter Mutter von der oberen zur unteren Ebene vor ihrem Auftritt markiert sie als verbindendes Element zwischen den beiden Teilhandlungen. Diese Rolle kam ihr schon in der Kölner UA zu. Zunächst liegt der Fokus auf der unteren Bühnenhälfte, ab dem Auftritt Weseners alter Mutter wird zwischen ihr und Marie und Desportes hin- und hergeschnitten. Ab Einsatz der dritten Klangschicht wird auch regelmäßig zur oberen Bühnenhälfte gewechselt. Der Videofokus auf je eine der drei Teilhandlungen wird immer wieder durch Totalen in einen visuellen Kontext gesetzt. Zu erwähnen ist an dieser Stelle, dass eine solche Leitung des Blicks, wie ihn die Videodramaturgie herstellt, in der Aufführung selbst natürlich nicht stattfindet.

Zu Beginn von IV/1 ist die gesamte Bühne nur schwach ausgeleuchtet. Eine an einer langen Schnur hängende Glühbirne schwingt quer über die Bühne und beleuchtet somit immer nur kurz einen Bruchteil der chaotischen Geschehnisse auf der Bühne. Die Figuren dieser Szene sind auf beiden Bühnenebenen scheinbar wahllos verteilt. Viele halten sich stehend die Ohren zu, bewegen und winden sich, als würden sie Schmerzen erleiden. Auf drei großen Projektionsflächen des Bühnenbildes werden die Bilder der Vergewaltigung Maries in Form einer Diashow in kurzen zeitlichen Abständen übertragen. Die Darsteller sind in Kostümen unterschiedlicher Zeiten verkleidet, Rokoko-Kleider, Cowboys und moderne Soldaten sind zu erkennen. Die Videodramaturgie schneidet hier immer wieder zwischen dem verfolgenden Zoom auf Marie und der statischen Totalen hin und her, wodurch ihr Einzelschicksal ins Verhältnis zum allgemeinen Chaos gesetzt wird.



Abb. 18: Totale von IV/1 der DVD-Produktion der Stuttgarter Soldaten-Inszenierung 1987, 95:25 min.

Auch von der Bochumer Inszenierung 2006 im Rahmen der Ruhrtriennale in der Jahrhunderthalle, die David Pountney szenisch und Steven Sloane musikalisch verantwortete, gibt es eine professionelle DVD-Aufnahme.<sup>308</sup> Hier ist schon die Bühnensituation besonders, da es sich um keinen konventionellen Theaterbau mit Guckkastenbühne, sondern um eine stillgelegte Industriehalle handelt. Während die gesamte Oper auf einem langen Steg in der Mitte der Halle spielt, sind die Zuschauertribünen auf beiden Seiten angebracht und seitlich fahrbar, um entlang der gesamten Breite der Stegbühne gefahren werden zu können. Das Orchester ist hinter einer der

<sup>308</sup> David Pountney, *Bernd Alois Zimmermann. Die Soldaten*, Bochum 2006, DVD DORO Production, 122 min.

beiden Zuschauertribünen positioniert. In II/2 ist der Steg durch verschiedene Bodenbeläge, unterschiedliche Möblierung und Beleuchtung klar in drei Bereiche abgetrennt.

Da die Auftritte aufgrund des ungewöhnlichen Bühnenraums nur von den beiden Enden des Stegs stattfinden können, kommt Desportes an Weseners alter Mutter direkt vorbei und interagiert mit ihr, während sie lethargisch in ihrem Sessel sitzt. Auch Stolzius und seine Mutter befinden sich bereits in ihrem Bereich und agieren in einer stummen Handlung. Ähnlich wie in der Stuttgarter Inszenierung befindet sie sich jedoch durch die sparsame Beleuchtung außerhalb des Aufmerksamkeitsfokus. Eine konkrete räumliche Trennung (wie die zwei Ebenen in Stuttgart) gibt es zwischen den drei Bereichen nicht, die Darstellerin von Stolzius' Mutter kann die Darsteller von Marie und Desportes ansehen, während sie die Situation von Stolzius bedauert (s. Abb. 19).

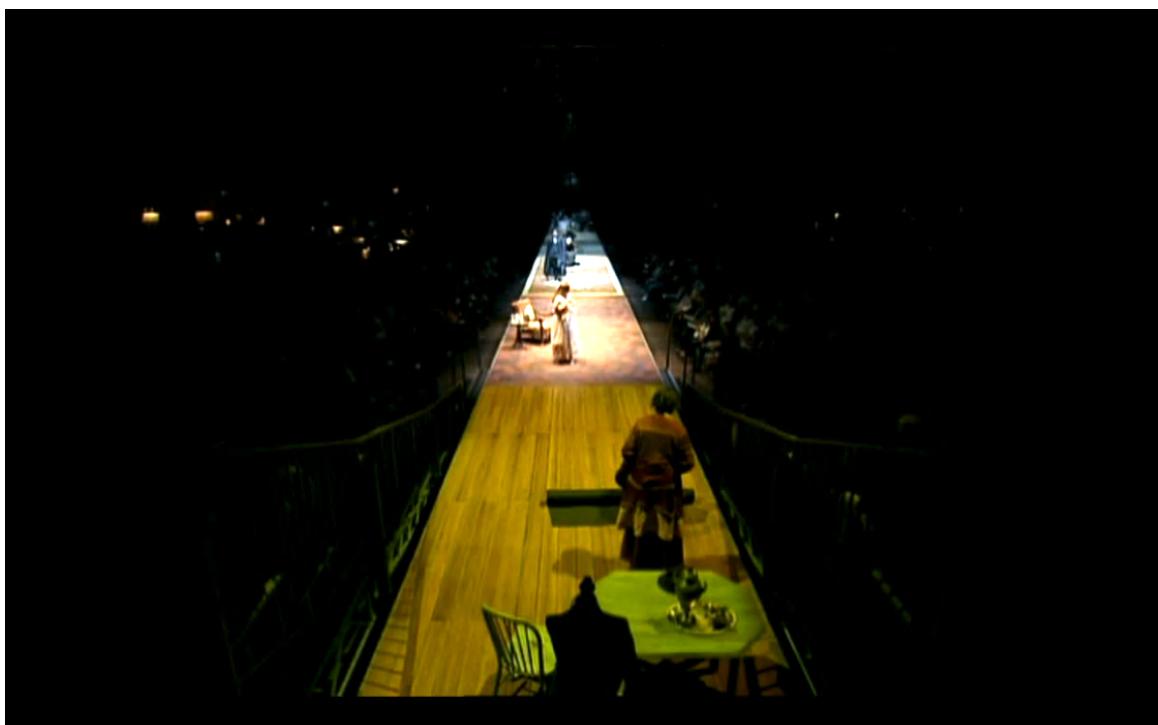


Abb. 19: Totale von II/2 der DVD-Produktion der Bochumer Soldaten-Inszenierung 2006, 51:58 min.

Auch Marie läuft zwischenzeitlich in die Arme ihrer Großmutter. Die räumlich beieinanderliegenden Handlungen werden in dieser Inszenierung szenisch enger miteinander verwoben als in Stuttgart. Auf dem Weg zur Verführung kommen beide auch direkt an Weseners alter Mutter vorbei, wodurch ihr anschließendes Klagelied unmittelbar szenisch motiviert wird. Beide landen in einem Bett am anderen Ende der Bühne, weit weg von der aktuellen Position der Zuschauertribünen.

Während die verschiedenen Räume in Stuttgart übereinandergeschichtet waren, sind diese hier aneinander gereiht. Auch ähnlich zur Stuttgarter Videoproduktion wechselt die Videodramaturgie zwischen der Nahaufnahme der agierenden Personen(gruppen) und der Totalen hin und her. In beiden DVD-Produktionen wird die Verbindung zwischen den zeiträumlich getrennten Handlungen durch das Schnittverfahren visuell noch deutlicher herausgestellt. In Abb. 19 befindet sich die Mutter von Stolzius ganz unten im Halbdunkeln. In der Mitte steht Marie, weiter hinten der ankommende Desportes, der Weseners alte Mutter in ihrem Sessel hinter sich gelassen hat. Stolzius ist in dieser Einstellung nicht zu sehen. Die Zuschauertribünen links und rechts liegen im Dunkeln.

In IV/1 wird dann die ganze Länge der Stegbühne ausgenutzt, alle beteiligten Figuren tragen Schweinemasken und schubsen Marie quer über die Bühne, um so ihren sozialen Niedergang und die Vergewaltigung zu versinnbildlichen. Während die Zuschauertribünen in II/2 stillstehen, werden sie hier nun hin- und hergefahren. Dies geschieht, damit einerseits allen Zuschauenden ermöglicht wird, dass sie alles wahrnehmen, was auf der Bühne passiert. Andererseits trägt dieses ständige Hin und Her auch zur sinnlichen Überforderung und der Überwältigungsästhetik bei. Auf die von Zimmermann vorgegebenen drei Filmleinwände wird hier verzichtet. Trotzdem bewertet Wolfram Goertz diese Produktion als überaus gelungen.<sup>309</sup> Stefan Schmöe findet gerade diese Simultanszene IV/1 grandios gelöst, „in der das Geschehen endgültig kippt und sich in einem gewaltigen Zeitraffer Maries Absturz vollzieht. Pountney lässt Marie durch zwei Doubles noch vervielfachen, gegen die Bewegungsrichtung der Soldaten anlaufen und aus einem fast tänzerischen Bewegungsablauf formt sich mehr und mehr die Aggression bis hin zur brutalen Vergewaltigung“.<sup>310</sup>

2012 wird die Oper im Rahmen der Salzburger Festspiele vom Regisseur Alvis Hermanis inszeniert und von Ingo Metzmacher dirigiert. Auch diese Produktion findet auf keiner konventionellen Guckkastenbühne statt, sondern wird in der Felsenreitschule aufgeführt, die sich durch einen sehr breiten und offenen Bühnenraum auszeichnet. Joachim Lange schreibt über diese Umsetzung, dass der „detailverliebte Einheitsraum mit Stroh und Spitzendeckchen, der Salon, Kaffeehaus und Etablissement, Kaserne und Pferdestall zugleich ist“, die „Simultanszenen leicht macht“. <sup>311</sup> Marie werde „regelrecht an eine notgeile Männer-Meute verfüttert“.<sup>312</sup>

---

<sup>309</sup> Wolfram Goertz, „Die Zeit als Kugel. Grandios: Bernd Alois Zimmermanns schwierige Oper *Die Soldaten* bei der Ruhrtriennale“, in: *DIE ZEIT* vom 12.10.2006.

<sup>310</sup> Stefan Schmöe, „Die überzeitliche Katastrophe der Menschheit“, in: *Online Musik Magazin*, <http://www.omm.de/veranstaltungen/festspiele2006/RUHR2006-die-soldaten.html>, abgerufen am 02.05.2024.

<sup>311</sup> Joachim Lange, „Über dem Abgrund balanciert“, auf: *Online Musik Magazin*, <http://www.omm.de/veranstaltungen/festspiele2012/SALZBURG-2012-die-soldaten.html>, abgerufen am 02.05.2024.

<sup>312</sup> Ebd.

Ähnlich der Bochumer Inszenierung können hier die Teilhandlungen auf der Breite der Bühne verteilt werden. Diese *Soldaten*-Produktion wird tendenziell negativ rezensiert, was vor allem mit den fehlenden Video-Einspielungen während der komplexen Simultanszene IV/1 begründet wird. Elisabeth Schwind schreibt dementsprechend über die Inszenierung:

„Für den letzten Akt, in dem Marie von Desportes Jäger vergewaltigt wird, hatte Zimmermann verschiedene Filmeinspielungen vorgesehen, außerdem Klangcollagen, die von Band zugespielt werden sollten. Zimmermann legt hier ein entschieden antimilitaristisches Bekenntnis ab. Am Schluss sollte das Bild eines Atompilzes stehen. Metzmacher und Hermanis erschien allerdings gerade der Versuch zu einem zeitlosen Überbau allzu zeitgebunden. Sie verzichten daher auf alle Filme und Zuspielungen – nehmen dem Stück damit aber auch etwas von seiner Vielschichtigkeit und erteilen Zimmermanns ‚Kugelgestalt der Zeit‘ eine glatte Abfuhr.“<sup>313</sup>

Während sowohl in der Hamburger als auch der Bochumer Inszenierung die Abkehr von Zimmermanns strengen Vorgaben als Gewinn gewertet wurde, wird hier der Verzicht auf multimediale Elemente als großer Verlust angesehen. Dass die Simultanszenen in dieser Inszenierung kaum verfangen wollen, zeigt indirekt, dass diese u. a. in der Besprechung von Christine Lemke-Matwey gar nicht zur Sprache kommen, was als deutliche Ausnahme zu bewerten ist.<sup>314</sup> IV/1 beginnt in Salzburg so, dass durch die hinteren Türen alle an der Szene beteiligten Personen auftreten und sich an eine bestimmte Stelle auf der Bühne stellen oder setzen. In dieser Position verharren sie während der kompletten Szene. IV/1 mutet dadurch wie eine halbszenische Inszenierung an, denn alle singen nur und bewegen sich nicht. Auch die Lichtstimmung bleibt durchgehend gleich.



Abb. 20: Totale von IV/1 der DVD-Produktion der Salzburger *Soldaten*-Inszenierung 2012, 98:53 min.

<sup>313</sup> Elisabeth Schwind, „Das Bett als Schlachtfeld. Bernd Alois Zimmermanns *Die Soldaten* in Salzburg“, in: *NZfM* 5/2012, S. 74.

<sup>314</sup> Christine Lemke-Matwey, „Oper unter Dampf. Bernd Alois Zimmermanns *Soldaten* in Salzburg und John Cages *Europeras* in Bochum“, in: *FAZ* vom 23.08.2012.

Während IV/1 in Stuttgart und Bochum hochdynamisch im Szenischen sowie in der Lichtregie ausgestaltet wurde, fehlt dies in der Salzburger Inszenierung völlig. Daher gilt diese Inszenierung als eher misslungen, da hier sowohl auf alle Filmprojektionen als auch die meisten elektroakustischen Elemente verzichtet wird, die gerade für die musikalische Simultaneitätswirkung im vierten Akt wichtig sind. Für Regine Elzenheimer stellt diese undynamische Personenführung in IV/1 eine Abkehr vom Prinzip der Simultanszene dar:

„Statt einer Akkumulation der Bühnenereignisse und der Medien, wie Zimmermann sie vor sieht, geschieht diese Szene von all dem entschlackt ohne alle Licht- oder sonstige Effekte in einer eigenständlichen, fast oratorischen Statik auf der Bühne.“<sup>315</sup>

Elzenheimer betont, dass die Video- und Lautsprechereinspielungen exakt in der Partitur notiert und daher integraler Bestandteil dieser sind, auf die nicht verzichtet werden könne und dürfte. Dass eine klanglich-akustisch überzeugende Wiedergabe des originalen Bandmaterials technisch möglich sei, haben u. a. die Produktionen in Zürich und München von 2013 bzw. 2014 anschaulich unter Beweis gestellt. Durch die genauen Inhaltsangaben der audiovisuellen Zuspielbänder sei auch eine Neuproduktion eine gangbare und denkbare Option.<sup>316</sup> Auch für Zimmermanns Tochter stellt die Streichung der Videos und der Bandeinspielungen einen erheblichen Eingriff in das Werk ihres Vaters dar.<sup>317</sup> Für eine adäquate Realisierung von Zimmermanns groß dimensioniertem Hauptwerk seien die Tonbandaufnahmen und die korrekt platzierten Filmeinspielungen im letzten Akt kein schmückendes Beiwerk, das von der Regie facultativ einzusetzen sei, sondern unverzichtbar, so zuletzt auch Hiekel.<sup>318</sup> Die Kritiken an der Salzburger Inszenierung stimmen darin überein, dass durch die undynamische Inszenierung sowie den Verzicht auf Videos und Lautsprecher vor allem die Simultanszenen nicht zu ihrer vollen Entfaltung kommen konnten. Die Salzburger Produktion ist folglich an den Simultanszenen gescheitert.

Auch die Wiesbadener Inszenierung von 2016 (Regie: Vasily Barkhatov, Musikalische Leitung: Zsolt Hamar) wird aufgrund ihres Verzichts auf die Videoeinspielungen und der allgemeinen Dynamiklosigkeit und Starrheit als verfehlt betrachtet.<sup>319</sup> Ebenso sind auch 2018 in Nürnberg (R: Peter Konwitschny, ML: Marcus Bosch) die multimedialen Aspekte der Oper

---

<sup>315</sup> Elzenheimer, „Theater als internationaler Freistaat des Geistes“, S. 124.

<sup>316</sup> Ebd., S. 125.

<sup>317</sup> Zimmermann, *Con tutta forza. Bernd Alois Zimmermann*, Hofheim 2018, S. 324.

<sup>318</sup> Vgl. Hiekel, *Zimmermann und seine Zeit*, Laaber 2019, S. 40.

<sup>319</sup> Detlef Brandenburg, „Die Theatersoldaten. Bernd Alois Zimmermann: Die Soldaten“, <https://www.die-deutsche-buehne.de/kritiken/die-theatersoldaten>, abgerufen am 02.05.2024.

entfallen, worüber Mösch urteilt, dass „nachdem die erste Simultanszene hintersinnig ausinszeniert“ sei, „die zweite unbebildert“ bleibe.<sup>320</sup> Damit referiert Mösch auf die Simultanszenen II/2 und IV/1. Josef Oehrling bemängelt die szenische Einfallslosigkeit, da „die komplexen Simultanszenen im zweiten Akt“ kurzerhand „in ein Bett irgendwo“ verlegt wurden.<sup>321</sup> Obwohl sich Zimmermanns *Soldaten* einer regen Inszenierungspraxis erfreut, werden die meisten dieser Inszenierungen als mangelhaft bewertet.

Als mustergültig bezeichnet Peter Krause hingegen die Kölner Neuinszenierung durch Carlus Padrissa von 2018, die François-Xavier Roth musikalisch verantwortet. Das Raumkonzept der Inszenierung komme Zimmermanns musiktheatralischen Visionen auf fantastische Weise nah, so sitzt das Orchester nicht im Graben, sondern dem Publikum direkt gegenüber.<sup>322</sup> Zimmermanns gleichermaßen philosophisches wie ästhetisches und theatrales Konzept von der *Kugelgestalt der Zeit* finde in Köln seine räumlich gültige Umsetzung, konstatiert Krause. Der Zuschauerraum ist mittig und kreisförmig angelegt; die Bühne bildet einen diesen umschließenden und erhöhten Umgang, auf dem die zahlreichen Parallelhandlungen des Stücks ablaufen. Im Einklang mit den Absichten des Komponisten werde hier kaum noch die Chronologie einer Handlung nacherzählt. Vielmehr setze Padrissa auf die Synchronizität von Bildern. Analog zum Bühnenumgang bestehe das komplette Bühnenkugelrund aus projizierten Videos.<sup>323</sup> Wie dieses Unterkapitel belegt, kreisen die meisten Besprechungen der *Soldaten*-Inszenierungen um die Simultanszenen und ihrer szenischen Realisierung. Während die ersten Besprechungen Herborts grundsätzlich deren neuartiges Wesen sowie der Werkgenese, Ästhetik und Dramaturgie auf den Grund gehen, wird in den späteren Rezensionen das Gelingen der Inszenierungen diskutiert. Zu den am positivsten besprochenen Produktionen gehören jene aus Stuttgart und Bochum. Während in der Stuttgarter Inszenierung die Werktreue geschätzt wird, fällt in Bochum gerade der gelungene freie Umgang mit der Vorlage positiv auf. An den Inszenierungen in Salzburg und Nürnberg wird vor allem der Verzicht auf die Filme und die Lautsprecher kritisiert. So betont u. a. Elzenheimer in ihren theaterwissenschaftlich ausgerichteten Forschungsbeiträgen zu den *Soldaten*, dass der Verzicht auf die multimedialen Elemente nicht nur eine Inszenierungsfrage ist, sondern ein direkter Eingriff in den musikalischen Text darstellt, der sich direkt auf die von Zimmermann deutlich intendierte Überwältigungsästhetik auswirkt.

---

<sup>320</sup> Stephan Mösch, „Nürnberg: Bernd Alois Zimmermann «Die Soldaten» am 23. April im Opernhaus“, in: *Das Theatermagazin* 4/2018, S. 46.

<sup>321</sup> Josef Oehrling, „Raufbolde beim neckischen Ringelpiez. Zimmermanns Oper in Nürnberg“, in: *FAZ* vom 21.03.2018.

<sup>322</sup> Peter Krause, „Poesie eines Albtraums“, <https://www.concerti.de/oper/opern-kritiken/oper-koeln-die-soldaten-zimmermann-29-4-2018/>, abgerufen am 02.05.2024.

<sup>323</sup> Ebd.

Dies zeigt, dass es auch nicht gelungene, freie Werkinterpretationen gibt. Während II/2 entweder im Nebeneinander oder im Übereinander der beiden Zeitschichten inszeniert wird, scheinen bei fast allen Produktionen die Beteiligten in IV/1 wahllos im Raum verteilt zu agieren. Bei IV/1 liegt der Unterschied zwischen den Produktionen wohl in der Nutzung bzw. dem Verzicht der drei Filme.

Zimmermanns *Soldaten* gehört zu den intensiv beforschten Werken des Musiktheaters nach 1945, was sowohl die Genese, die kompositorische Struktur als auch die Rezeption anbelangt. Gerade bei der Frage nach den ästhetischen und dramaturgischen Grundlagen von Zimmermanns Schaffen nehmen seine Schriften immer wieder eine zentrale Rolle ein. Dabei weist der Komponist selbst auf die Poetik der literarischen Vorlage hin, die einen erheblichen Anteil an der Ausgestaltung seiner Simultanszenen hat. Auf kompositorischer Ebene sind es serialistische Prinzipien, mit denen Zimmermann dann Zeit- und Handlungsschichten organisiert. Für die letztendliche Rezeption der Simultanszenen handeln die vielen verschiedenen Produktionen deren Wesen immer wieder neu aus, weshalb sie auch unterschiedlich bewertet werden. Dabei wird als Bewertungsgrundlage der Inszenierungen die Werktreue und der multimediale Komplexitätsgrad als Maßstab angesetzt.

## II. Hans Werner Henzes *Wir erreichen den Fluss* (1976)

Hans Werner Henze (1926–2012) war ein deutscher Komponist, der u. a. Sinfonien, Kammermusik und Orchesterstücke schrieb, in dessen Schaffenszentrum jedoch deutlich die Arbeit für das Musiktheater dominierte. Ähnlich wie Zimmermann erlebte auch er den Nationalsozialismus hautnah, was ihn zu einem überzeugten Antifaschisten machte. Obwohl Henze zunächst regelmäßiger Teilnehmer der Darmstädter Ferienkurse seit deren Gründung 1946 war, entfremdete er sich rasch von deren radikalen kompositionsästhetischen Positionen, da ihm die Abstraktion, die Sinnesfeindlichkeit und der serielle Dogmatismus widerstrebten. Henze praktizierte zeitlebens eine Integration traditioneller und avantgardistischer Kompositionstechniken, wobei er gerade mit letzteren stets frei und ungezwungen umging. Sein Konzept der *musica impura* bedeutet sowohl eine Distanzierung von rein ästhetischen Konzeptionen als auch eine politische Aussagekraft von Musik. Bereits 1953 siedelte er nach Italien über. Seine politische Haltung wurde dann insbesondere ab den 1960er-Jahren explizit und beeinflusste immer stärker auch sein künstlerisches Schaffen. Zu seinen politischen Werken gehören das Oratorium *Das Floß der Medusa* (1967/68), das Rezital *El Cimarrón* (1969/70) und die abendfüllende Oper *We come to the river* (1976).

Die Oper *We come to the River/Wir erreichen den Fluss* gehört zu seinen komplexesten Musiktheaterwerken und wird oft als Höhepunkt Henzes sogenannter politischer Phase betrachtet. Sie wurde 1976 uraufgeführt und basiert auf einem Libretto von Edward Bond, das auf Henzes Wunsch eigens für die Oper angefertigt wurde und ein Originalstoff ist. Inhaltlich geht es um einen erfolgreich niedergeschlagenen Aufstand in einem fiktiven Imperium und dessen Folgen. Besonders an diesem Werk ist, dass Henze durchgehend drei verschiedene Bühnen bespielt, um immer wieder drei verschiedene Handlungsstränge gleichzeitig darzustellen. Jeder Bühne ordnet er ein Instrumentalensemble zu. Die Musik spiegelt die szenische Komplexität wider und nutzt dafür eine breite Palette von Stilen und Klangfarben, um die verschiedenen Aspekte der Handlung und Charaktere zu inszenieren. Entsprechend Henzes steter politischer Positionierung wurde diese Oper oftmals als konkrete Kritik am Vietnamkrieg und der Pinochet-Diktatur in Chile gelesen.

Wenige Monate nach seinem Besuch der Premiere von *Wir erreichen den Fluss* an der Semperoper im Jahr 2012 verstarb der Komponist in einem Krankenhaus in Dresden. Wie kaum ein anderer setzte Henze mit seiner Musik dezidiert ein Zeichen gegen Faschismus, Unterdrückung und Gewalt.<sup>324</sup>

---

<sup>324</sup> Vgl. Petersen, Art. „Henze, Hans Werner“, in: *KdG-Online*, <http://www.munzinger.de./document/17000000229>, abgerufen am 02.05.2024.

## 1. „Simultan ablaufende Szenen chronologischer Gleichzeitigkeit“ – Henzes Simultanszenen in der Forschung

Aufgrund der Simultanszenen und wegen des antimilitaristischen Sujets bezeichnen Seipt und Utz *Wir erreichen den Fluss* in ihren Forschungsbeiträgen als wesensverwandt mit Zimmermanns *Soldaten*. Die Autoren attestieren beiden Opern eine ästhetisch-dramaturgische Ähnlichkeit der jeweiligen szenisch-musikalischen Darstellungsweisen. Auch in der Forschungsliteratur zu Henzes Oper taucht der Bezug zu den *Soldaten* immer wieder auf. In den Besprechungen der ersten Inszenierungen wird zunächst nicht mit dem Begriff *Simultanszene* operiert. Zu sehr scheint dessen Verständnis zu diesem Zeitpunkt (noch) eng verknüpft mit Zimmermanns Oper und der darin praktizierten Schichtung verschiedener Zeitebenen zu sein und damit gekoppelt an eine serielle Kompositionsweise. Beides liegt in Henzes Oper in dieser Weise so nicht vor. Vielmehr stehen die bühnendispositorische Besonderheit des Werks, die politische Motivation des Komponisten sowie die explizite Gewaltdarstellung im Mittelpunkt der meisten Kritiken.<sup>325</sup> Während sich der Begriff *Simultanszene* für die *Soldaten* aus dessen Verwendung im Feuilleton ergibt, taucht er bei *Wir erreichen den Fluss* zuerst in Henzes Selbstzeugnissen und danach erst in den Forschungsbeiträgen auf. Letztlich wird er auch im Feuilleton gebraucht.

Kurz nach der UA legt Leo Truchlar einen Beitrag zu Bonds Libretto vor, in dem er feststellt, dass auf die ersten Szenen der Oper

„weitere Simultanszenen [folgen]: auf Bühne I wird der Paradeplatz unter dem Kommando eines Hauptfeldwebels [...] gefegt [...]. Auf Bühne II glaubt die junge Frau die Leiche ihres Mannes gefunden zu haben, auf Bühne III wird dieser soeben als Deserteur erschossen.“<sup>326</sup>

Truchlar beschreibt hier eine Szene der Oper, in der auf drei verschiedenen Bühnen unterschiedliche Handlungen gleichzeitig geschehen. Vorher schreibt er über die dritte Szene und paraphrasiert dann die Handlung der vierten. Truchlar geht also von mindestens drei Simultanszenen aus. Im selben Jahr schreibt auch Hans-Klaus Jungheinrich, dass „die dramaturgische Stringenz von Simultanszenen“ eine der konstruktiven Grundvoraussetzungen für *Wir erreichen den Fluss* darstelle.<sup>327</sup> Damit argumentiert er ähnlich wie Seipt, der wenige Jahre später auch den Simultanszenen der *Soldaten* einen hohen Stellenwert innerhalb der

---

<sup>325</sup> Vgl. Kap. B.II.5.

<sup>326</sup> Leo Truchlar, „Sprache, Musik und Politik. Zu Edward Bonds Libretto ‚We Come to the River‘“, in: *Maske und Kothurn* 2/1977, S. 136–146, hier: S. 142.

<sup>327</sup> Hans-Klaus Jungheinrich, „Professionalität und Parteilichkeit. Tradition und Innovation in Hans Werner Henzes ‚We Come to the River‘“, in: Ders./Luca Lombardi (Hrsg.), *Musik im Übergang. Von der bürgerlichen zur sozialistischen Musikkultur*, München 1977, S. 21–32, hier: S. 29f.

Gesamtdramaturgie des Werks zusprechen wird.<sup>328</sup> Für Jungheinrich sind die Szenen I/1, 3, 4 und II/9 Simultanszenen: „Zwei (I) oder drei (III, IV, IX) verschiedene ‚Handlungen‘ spielen sich synchron ab.“<sup>329</sup> Er sieht in der Synchronizität von bis zu drei Teilhandlungen die dramaturgische Basis für die Simultanszenen bei Henze und unterscheidet nach der Anzahl der beteiligten Teilhandlungen: Laut ihm sind in Henzes Oper drei deutlich voneinander abgehobene Bühnen vorhanden, denen je ein Orchester zugeordnet ist. Für Jungheinrich ist diese Simultanästhetik klar politisch motiviert. Die „Simultanität deutlich getrennter Handlungsebenen und musikalischer Strukturverläufe“ scheint für ihn ein „adäquates Darstellungsmittel für die in diesem Bühnenwerk gezeigten Klassenkämpfe“ zu sein.<sup>330</sup>

In der dritten Auflage der *Neuen Musik seit 1945* sieht Vogt Henzes Oper auch unter dramaturgischen Gesichtspunkten in der Nähe der *Soldaten*. Ähnlich wie Zimmermann teile Henze „den szenisch-musikalischen Apparat in mehrere, teilweise simultan zusammenwirkende Ebenen auf und integriert sie zugleich in den Sinnzusammenhang einer fortlaufenden kausal schlüssigen Handlung, die der Anklage gegen den Krieg“ diene.<sup>331</sup> Auch Dieter Rexroth interpretiert Henzes Simultanszenen als ausdrücklich politisch-ästhetisches Stilmittel in seinem Aufsatz. In der Oper werde „Kunst in radikalpolitische Praxis“ umgesetzt, was „unmißverständlich das szenische Arrangement“ zeige; die Simultanszenen seien demzufolge eine künstlerische Realisation von Henzes politischer Einstellung.<sup>332</sup>

Peter Petersen fasst in seinen Henze-Vorlesungen den bisherigen Forschungsstand zu *Wir erreichen den Fluss* prägnant zusammen: Das Stück sei „in mehrerer Hinsicht ungewöhnlich und jedenfalls ein bedeutendes Exemplar engagierten Avantgarde-Theaters“.<sup>333</sup> Die Handlung sei „politisch-konkret, dazu frei entwickelt“.<sup>334</sup> Mit der „Technik der Simultan-Szenen [beschreibe er] die noch wenig erprobten Wege eines komplizierten, vielschichtigen und anti-illusionären Musiktheaters“.<sup>335</sup> Später zieht auch Petersen den Vergleich zwischen den beiden Opern von Zimmermann und Henze: Sowohl der Inhalt, d. h. das politische Sujet der antimilitaristischen Botschaft, als auch die Darstellungsform der Simultanszenen seien ähnlich. Er geht davon aus,

---

<sup>328</sup> Vgl. B.I.1.

<sup>329</sup> Ebd., S. 30.

<sup>330</sup> Ebd., S. 31.

<sup>331</sup> Vogt, *Neue Musik seit 1945*, Stuttgart 1982, S. 76.

<sup>332</sup> Dieter Rexroth, „Theater und Wirklichkeit am Beispiel von Henzes ‚Wir erreichen den Fluss‘“, in: Ders. (Hrsg.), *Der Komponist Hans Werner Henze*, Mainz et al. 1986, S. 175–180, hier: S. 177.

<sup>333</sup> Peter Petersen, „River und Cat – Henzes Arbeit mit Edward Bond“, in: Ders., *Hans Werner Henze. Ein politischer Musiker. Zwölf Vorlesungen*, Hamburg 1988, S. 70–100, hier: S. 75.

<sup>334</sup> Ebd.

<sup>335</sup> Ebd.

dass Henze das Werk von Zimmermann bekannt war und er dessen Simultaneitätskonzept „gemäß seinem persönlichen Ausdrucksbedürfnis“ umgestaltete.<sup>336</sup>

Auch in der englischsprachigen Musikwissenschaft erscheinen vereinzelte Forschungsbeiträge zu Henzes Oper, in denen sich – analog zur Situation in der Zimmermann-Forschung – kaum ein englisches Begriffsäquivalent herausbildet. Robert S. Hatten stellt zum Beispiel die These auf, Henze erzeuge mit den Simultanszenen ästhetische Distanznahme, da dieser auch die soziologischen Konnotationen der Instrumente bei der Orchestrierung berücksichtige.<sup>337</sup> Die kontrastierenden Klangfarben der drei Orchester führen zu einer klaren, hörbaren musikalischen Unterscheidung zwischen zwei oder drei gleichzeitigen Aktionen. Die zeitgleiche Nutzung unterschiedlicher Musikstile für jede Bühne verhindere, sich mit einer der Handlungen komplett zu identifizieren. Damit erreiche Henze die von Petersen als anti-illusionär bezeichnete Ästhetik. Im Gegensatz zu Zimmermann setze Henze hier jedoch die szenische Simultaneität nicht ein, um die lineare Dramaturgie bzw. die chronologische Narration aufzugeben.<sup>338</sup> Gemäß dem englischen Untertitel der Oper *Actions for Music* nutzt Hatten die Bezeichnung *simultaneous actions* zur Beschreibung von Henzes szenischer Simultaneität. Im *New Grove* heißt es prägnant zusammengefasst: „The actions for music unfold on a bare stage divided into three acting areas, each with its own chamber orchestra, on which scenes may be presented simultaneously.“<sup>339</sup>

### **Musikhistoriographische Verortung**

In *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* bemerkt Eberhard Hüppé, dass die „simultanen Abläufe auf der Bühne und in der Musik“ auf „gegenseitige Kommentierung“ hinauswollen, so dass er Henzes Oper ebenfalls eine ästhetische Verwandtschaft zu Zimmermanns *Soldaten* attestiert.<sup>340</sup>

Thomas Steiert schreibt in der *Geschichte der Musik*, Henze habe mit der Oper „auf seine Weise die Errungenschaften der Avantgarde nach 1950 hinsichtlich der Raumwirkung des in Gruppen aufgeteilten Orchesters sowie eine szenische Simultaneität, die auf Bernd Alois Zimmermanns

---

<sup>336</sup> Ders., „We come to the River – Wir erreichen den Fluß“. Hans Werner Henzes Opus magnum aus den „politischen“ Jahren 1966 bis 1976“, in: Ders. (Hrsg.), *Hans Werner Henze Symposium Hamburg 2001* (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft Bd. 20), Frankfurt a. M. et al. 2001, S. 25–40, hier: S. 38f.

<sup>337</sup> Robert S. Hatten, „Pluralism of Theatrical Genre and Musical Style in Henze’s We Come to the River“, in: *PNM* 2/1990, S. 292–311, hier: S. 297f.

<sup>338</sup> Ebd., S. 304.

<sup>339</sup> Andrew Clements, Art. „We Come to the River“, in: *Grove music online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000005508>, abgerufen am 02.05.2024.

<sup>340</sup> Eberhard Hüppé, Art. „We come to the river“, in: Carl Dahlhaus (Hrsg.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* Bd. 3. *Werke. Henze – Massine*. München und Zürich 1989, S. 13.

*Soldaten* [...] verweise“, produktiv auf seine Oper angewendet.<sup>341</sup> Neben der politischen Deutung findet sich in der Auseinandersetzung mit Henzes Oper auch immer wieder das Verräumlichungsnarrativ und der *Soldaten*-Bezug. Schließlich stellt Gerhard R. Koch ebenfalls Henzes Werk in Bermbachs *Oper im 20. Jahrhundert* in eine Traditionslinie mit den *Soldaten*.<sup>342</sup>

Stephan Sebastian Schmidt untersucht *Wir erreichen den Fluss* im Hinblick auf die ästhetisch-dramaturgische Umsetzung des politischen Potenzials. Er stellt die Oper in die Nähe zu Brechts Konzept des epischen Theaters, da „die Simultanszenen das Versinken der Zuschauer ins freie Assoziieren“ bekämpfen sollen; „das rauschhafte Moment der Oper“ solle getilgt werden.<sup>343</sup> Die dramaturgisch und musikalisch hochkomplexe Struktur der *Actions for Music* wirke einer passiven Rezeptionshaltung der Zuschauenden entgegen und wecke so deren Bewusstsein für die dargestellte Gewalt des Krieges.<sup>344</sup> Laut Schmidt erzeugen u. a. die Simultanszenen den anti-illusionistischen Effekt bei Henze, weshalb auch er den Vergleich zu den *Soldaten* zieht.<sup>345</sup> Henzes Simultanszenen verbänden kontrastierende Handlungsstränge miteinander, wodurch die Welt des terrorisierten Volkes in der Oper dramatisiert und zugleich die Ursache des Leids durch unmittelbare Gegenüberstellung mit einer korrupten bürgerlichen Gesellschaft kenntlich gemacht würde.<sup>346</sup> Bei der Szene III des ersten Teils handele es sich laut Schmidt um eine „komplexe Simultanszene“, da dort die unterschiedlichen gesellschaftlichen Schichten und Welten des Musikdramas in einer simplifizierenden und schematisierenden Schwarz-Weiß-Darstellung einander dialektisch gegeneinander gestellt seien.<sup>347</sup> Damit beschreibt Schmidt Henzes Simultanszenen zunächst als einfach strukturiert und leicht rezipierbar. Im Hinblick auf die Wirksamkeit engagierten Musiktheaters ist Schmidts Hauptkritikpunkt an *Wir erreichen den Fluss* die zu komplexe musikalische Struktur, die es verhindere, dass die Musik von einem breiten Publikum genossen werden könne und vielmehr nur eine elitäre Minderheit anspreche.<sup>348</sup>

Auch Konold ist der Ansicht, Henze knüpfe an „den musiktheatralischen Pluralismus in Bernd Alois Zimmermanns *Soldaten*“ an.<sup>349</sup> Dieser exponiere „fast durchweg zwei bis drei simultan ablaufende Szenen, deren chronologische Gleichzeitigkeit ihren musikdramatischen

<sup>341</sup> Thomas Steiert, „Musiktheater im 20. Jahrhundert“, in: Michael Raeburn/Alan Kendall (Hrsg.), *Geschichte der Musik Bd. IV: Das 20. Jahrhundert*, Mainz 1994, S. 223–238, hier: S. 234.

<sup>342</sup> Gerhard R. Koch, „Die Gegenwartslage der Oper“, in: Udo Bermbach (Hrsg.), *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*, Stuttgart/Weimar 2000, S. 221–236, hier: S. 223.

<sup>343</sup> Stephan Sebastian Schmidt, *Opera impura. Formen engagierter Oper in England*, Trier 2002, S. 167f.

<sup>344</sup> Ebd.

<sup>345</sup> Ebd.

<sup>346</sup> Ebd., S. 169.

<sup>347</sup> Ebd., S. 173.

<sup>348</sup> Ebd., S. 194.

<sup>349</sup> Konold, „Hans Werner Henze *We come to the river*“, in: Christoph-Hellmuth Mahling/Kristina Pfarr (Hrsg.), *Musiktheater im Spannungsfeld zwischen Tradition und Experiment (1960 bis 1980)*, S. 95–103, hier: S. 98.

Gegensatz“ von Zimmermann jedoch noch zusätzlich unterstreiche“.<sup>350</sup> Den Hauptunterschied zwischen Zimmermann und Henze sieht Konold in der Zeit- und Erzählstruktur: Während Zimmermann Achronologisches gleichzeitig präsentiert, wird bei Henze gerade nur jenes gleichzeitig präsentiert, was auch realzeitlich zur selben Zeit passiert.

Im *Handbuch der Musik des 20. Jahrhunderts* beschreibt Arnold Jacobshagen, dass die „drei gleichzeitig auf einer permanenten Simultanbühne stationierten Orchester“ die Oper zu „einem der aufwendigsten und zugleich szenisch am schwierigsten zu realisierenden Werke des 20. Jahrhunderts“ machen, wobei die drei parallelen, „einander kommentierenden und desavouierenden Ebenen der Simultanbühne“ eine drastische Konfrontation unterschiedlicher „Reflexions- und Realitätsbereiche“ ermöglichen.<sup>351</sup> In seinem *Opernführer für Fortgeschrittene* weist Ulrich Schreiber darauf hin, dass das „anti-illusionistische Theatermittel“ der Simultanszene hier der schockartigen Bewusstmachung gesellschaftlicher Widersprüche dienen soll. Dabei vergleicht er den Komplexitätsgrad ebenfalls mit jenem der *Soldaten*.<sup>352</sup> In der *MGG* ist die Rede von „Simultanaktionen“, die dem ansonsten sukzessiven Handlungsverlauf der Oper durchbrechen.<sup>353</sup>

Kager bezeichnet den *Fluss* in der *Geschichte der Oper* als Henzes wohl experimentellstes Werk, in dem er „auf sehr eigenständige Weise Zimmermanns Idee von der ‚Kugelgestalt der Zeit‘“ weiterspinne und „ein – kompositorisch wie kalkuliertes – Gewirr häufig simultan gespielter und gesungener Stimmen“ entwickele.<sup>354</sup> Die drei „unabhängig voneinander agierende[n] Ensembles“ sind unterschiedlich besetzt und dienen als historische Reflexionsebenen.<sup>355</sup> Im selben Band weist Hanns-Werner Heister jedoch darauf hin, dass die Simultanbühne die narrative Grundstruktur trotz der durchgehenden Fabel weitgehend auflöse.<sup>356</sup> Dem widerspricht Christoph Becher insofern, als die „gefürchteten Simultanszenen“ das Werk eben nicht in die Phasen der Unfassbarkeit manövriren, sondern stattdessen die Handlungsebene mit Fokus auf Verständlichkeit schichten, „so dass immer erfasst werden kann, was verstanden werden soll“.<sup>357</sup> Noch zuletzt betont Petersen abermals die Nähe zu Zimmermanns Oper. Man

---

<sup>350</sup> Ebd.

<sup>351</sup> Arnold Jacobshagen, „Vergangenheit am Schlachtensee – Hans Werner Henze zwischen Oper und ‚imaginärem Theater‘“, in: Frieder Reininghaus/Katja Schneider (Hrsg.), *Experimentelles Musik- und Tanztheater*, S. 136–140, hier: S. 139.

<sup>352</sup> Ulrich Schreiber, *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters – Band 3: Das 20. Jahrhundert II. Deutsche und italienische Oper nach 1945. Frankreich, Großbritannien*, Kassel 2005, S. 109.

<sup>353</sup> Peter Petersen, Art. „Henze, Hans Werner“, in: Ludwig Finscher (Hrsg.), *MGG2*, Personenteil Bd. 8, Kassel u. a. 2002, Sp. 1325–1352, hier: Sp. 1346.

<sup>354</sup> Reinhard Kager, „Experimentelles Musiktheater: Von John Cage und Mauricio Kagel bis Helmut Lachenmann“, in: Siegfried Mauser (Hrsg.), *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, S. 391–407, hier: S. 405.

<sup>355</sup> Ebd.

<sup>356</sup> Heister, „Avantgarde und Politisierung II“, in: Ebd., S. 408–425, hier S. 418.

<sup>357</sup> Christoph Becher, „Aufs Spiel gesetzt – Musikalische Sprache in Henzes ‚actions for music‘“, in: Norbert Abels/Elisabeth Schmierer (Hrsg.), *Hans Werner Henze und seine Zeit*, Laaber 2014, S. 188–196, hier: S. 196.

könne wohl davon ausgehen, dass Henze Zimmermanns Werk bekannt war: „Simultanszenen und nicht zuletzt die antimilitaristische Botschaft sind in seinen ‚Actions for Music‘ aufgegriffen, weiterentwickelt und gemäß seinem persönlichen Ausdrucksbedürfnis umgewandelt worden.“<sup>358</sup> Noch zuletzt beschreibt Petersen Henzes *Fluss* als klar politisches Werk, dessen Text und Handlung auf den Vietnamkrieg und die Pinochet-Diktatur in Chile anspielen.<sup>359</sup> Der dramatische Charakter des Werkes verdichte sich durch die Verteilung auf drei Teilbühnen zusätzlich.<sup>360</sup> Petersen bemerkt, dass Henze mit mehreren Zwölftonreihen arbeitet, die er teilweise den Figuren der Oper zuordnet.<sup>361</sup>

In der Erforschung von Henzes Oper und ihrer Simultanszenen lässt sich eine klare Tendenz erkennen: Die Grundstruktur der drei Bühnen und Orchester legt den Grundstein für die szenisch-musikalische Simultaneität, die sich in mindestens vier Szenen in Simultanszenen realisiert. Immer wieder werden diese Simultanszenen mit jenen von Zimmermann als wesensverwandt bezeichnet, obwohl die Forschungsdiskussion bereits gezeigt hat, dass es grundlegende ästhetisch-dramaturgische Unterschiede gibt. Henzes Simultanszenen werden zumeist als künstlerischer Ausdruck seines politischen Engagements gewertet. Was die Komplexität der Simultanszenen angeht, ist sich die Forschung uneinig, ob diese besonders simpel ist oder an die Struktur der *Soldaten* heranreicht. Ähnlich wie bei Zimmermann steht bis heute eine Analyse der Simultanszenen in *Wir erreichen den Fluss* noch aus.

## 2. „Eine epische Form des Musiktheaters“ – Henzes mehrdimensionales Konzept

Im direkten Vergleich der beiden Forschungsberichte zu Zimmermanns *Soldaten* und Henzes *Fluss* fällt leicht die grundlegend unterschiedliche Rezeptionshaltung gegenüber den jeweiligen Simultanszenen auf. Zimmermanns Szenen werden u. a. auf dessen Zeitverständnis sowie die Dramaturgie der Vorlage zurückgeführt.<sup>362</sup> In der Henze-Forschung steht stattdessen vor allem die politische Verortung des Komponisten im Zentrum der Interpretationen. Trotz dieser offenkundigen Unterschiede in den Ansichten der Forschenden wird oft ein Bezug zwischen beiden Opern hergestellt, sei es im Zusammenhang mit den Simultanszenen oder auch aufgrund des ähnlichen militaristischen Sujets. In beiden Fällen verhalten sich die Rezessenten oft unkritisch

<sup>358</sup> Peter Petersen, „Hans Werner Henze und Edward Bond. Gemeinsame Werke“, in: Antje Tumat/Michael Zywietsz (Hrsg.), *Gattung. Gender. Gesang. Neue Forschungsperspektiven auf Hans Werner Henzes Werk*, Hannover 2019, S. 45–53, hier: S. 52.

<sup>359</sup> Petersen, *Hans Werner Henze. Ein Handbuch*, München 2022, S. 44.

<sup>360</sup> Ebd., S. 46.

<sup>361</sup> Ebd.

<sup>362</sup> Vgl. Kap. B.I.1.

und affirmativ gegenüber den Selbstzeugnissen der Komponisten. Während jedoch die Zimmermann-Forschung erst nach dem Tod des Komponisten beginnt, verfasst Henze auch während der laufenden Beforschung seiner Werke weitere Schriften, die wiederum die Forschungsperspektiven beeinflussen. Selbstzeugnisse und Forschung stehen bei beiden Komponisten demnach in einem unterschiedlichen Dialog.

Zu den für die vorliegende Arbeit relevanten Quellen gehört primär die erweiterte Neuausgabe des Sammelbands *Musik und Politik*, das Henzes Schriften und Gespräche von 1955 bis 1984 beinhaltet.<sup>363</sup> Daneben ist seine Autobiographie *Reiselieder mit böhmischen Quinten* von 1996 zu berücksichtigen, in der er sein bis dahin künstlerisches Leben ausführlich reflektiert.<sup>364</sup> Weitere und später entstandene Schriften, Interviews, Briefe und Beiträge finden sich vereinzelt in Sammelbänden, Programmheften oder in Zeitungen und Zeitschriften.<sup>365</sup>

Der kritisch-reflektierende Umgang mit den Selbstzeugnissen des Komponisten zu seinem Werk ist in der Henze-Forschung ausgeprägter im Vergleich zur Zimmermann-Forschung. 2019 haben Antje Tumat und Michael Zywicki ein Band herausgegeben, in dem sich erkenntnisreiche Beiträge zu diesem Thema finden. Bereits in ihrer gemeinsamen Einleitung ziehen sie den Glaubenssatz in Zweifel, dass es aufgrund der von Henze gelieferten Paratexte zu seinem kompositorischen Werk kaum noch Kommentierungsbedarf der Musikwissenschaft gebe. Viel eher werfe die Auseinandersetzung mit seinen Texten im Spannungsverhältnis mit seiner Musik weitere Fragen auf.<sup>366</sup> Zywicki betont, dass Henzes Schriften ein „Mittel im Arsenal seiner schöpferischen Möglichkeiten“ darstellen, um das Verstehen seiner Musik zu ermöglichen.<sup>367</sup> Ihm ging es um eine analytische Nutzbarmachung seiner Selbstinterpretationen.<sup>368</sup>

Auch im Hinblick auf Biografik und Werkgenese sind die prosaischen Schriften kritisch zu betrachten. Insbesondere Henzes Essays und Interviews in *Musik und Politik* entstammen sehr unterschiedlichen Phasen seines Lebens und müssen dementsprechend als einzelne Essays verschiedener Lebenszeitpunkte interpretiert werden. Laut Stefan Weiss haben Henzes publizierte Texte oft die Funktion, einen „Herrschaftsanspruch über die Interpretation“ des Werks zu erlangen.<sup>369</sup> Alle Beiträge betonen, dass Henze stets einen Konnex zwischen seinem Leben und

---

<sup>363</sup> Jens Brockmeier (Hrsg.), *Hans Werner Henze: Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955–1984*, München 1984.

<sup>364</sup> Henze, *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926–1995*, Frankfurt a. M. 1996.

<sup>365</sup> Vgl. dazu das Schriftenverzeichnis in Petersen, *Hans Werner Henze. Ein Handbuch*, S. 174–179.

<sup>366</sup> Tumat/Zywicki (Hrsg.), „Einleitung“, in: Dies. (Hrsg.), *Gattung. Gender. Gesang. Neue Forschungsperspektiven auf Hans Werner Henzes Werk*, Hannover 2019, S. 9–16, hier: S. 11.

<sup>367</sup> Michael Zywicki, „Biografie und Werk. Anmerkungen zu Hans Werner Henzes *Die Englische Katze*. Ein Arbeitstagebuch 1978–1982“, in: Tumat/Zywicki (Hrsg.), *Gattung. Gender. Gesang*, S. 19–30, hier: S. 21.

<sup>368</sup> Ebd., S. 27.

<sup>369</sup> Stefan Weiss, „Brüderliche Geste für den anonymen Hörer oder Brandmarkung terribler Simplificateure? Zur Funktion und Rezeption von Henzes *Arbeitstagebuch* zur *Englischen Katze*“, in: Ebd., S. 101–116, hier: S. 109.

seinem Werk in seinen Schriften suggeriert. Unter diesen Gesichtspunkten sind Henzes Äußerungen in seinen Schriften kritisch zu reflektieren. Während sich die Beiträge aus diesem Band vorrangig auf Henzes *Arbeitstagebuch* beziehen, lassen sich die Erkenntnisse auch auf Henzes andere Selbstzeugnisse übertragen, die in vorliegender Arbeit betrachtet werden.

Nach seiner letzten abendfüllenden Oper *Die Bassariden* von 1966 wendet sich Henze zunächst vom bürgerlichen Milieu als anvisiertes Publikum ab und beginnt, sich im Spiegel von globalen Ereignissen wie dem Vietnamkrieg für den Marxismus zu interessieren. Aus dem bereits politisch interessierten Opernkomponisten wird ein engagierter Sozialist. Schon 1967 koppelt er argumentativ in einem Gespräch mit Wolf-Eberhard von Lewinski neue musiktheatrale Formen an die Notwendigkeit von politischer Überzeugung. Gefragt nach der Bewertung der damals jüngst zurückliegenden Bühnenexperimente *Aventures* von György Ligeti, der behauptete, dass gerade die Scheu vor tieferer Bedeutung und vor Ideologie jede Art von engagierter Kunst unmöglich mache, entgegnet Henze, dass „jede Bemühung und sei es selbst für die Zukunft der Oper“ einen Sinn habe, „wenn sie mit humanistischen Beweggründen ausgestattet ist und eine unmissverständliche, freiheitliche, antifaschistische Position einnimmt“.<sup>370</sup> In diesem Zitat findet sich eine Grundhaltung Henzes wieder, die ab diesem Zeitpunkt charakteristisch für sein kompositorisches Schaffen ist. Er war schon früher gesellschaftspolitisch engagiert, aber jetzt versteht er sich als deutlich politischer Künstler. Für ihn ist spätestens jetzt Kunst nicht mehr ohne gesellschaftspolitisches Engagement zu denken. Er selbst positioniert sich nun dezidiert sozialistisch. Ästhetische, dramaturgische sowie kompositorische Neuerungen gehen bei ihm nun mit einer politisch-humanistischen Botschaft einher. Henzes Tätigkeit für die große Oper bedeutet zunächst einen Bruch mit dieser Einstellung: Nach den *Bassariden* dauert es fast zehn Jahre, bis er mit *Wir erreichen den Fluss* wieder ein abendfüllendes Werk für die Opernbühne schreibt.

In den Jahren bis dahin wirkt er u. a. am Berliner Vietnam-Kongress mit und wird Mitglied der Ost-Berliner Akademie der Künste. Er tritt der Kommunistischen Partei Italiens bei und lernt viele Akteure der linken Szene wie Rudi Dutschke und Hans Magnus Enzensberger kennen. Die Uraufführung des Oratoriums *Das Floß der Medusa* wird 1968 durch einen Polizeieinsatz gegen randalierende Studierende unterbrochen. In Havanna übernimmt er dann 1969/70 einen Lehrauftrag und begegnet dort Miguel Barnet und Estéban Montejo. In diesem Zusammenhang komponiert er das Rezital *El Cimarrón* und bringt auf Kuba auch seine 6. Sinfonie zur Uraufführung.<sup>371</sup>

---

<sup>370</sup> Brockmeier, *Musik und Politik*, S. 125.

<sup>371</sup> Vgl. Henzes Lebensdaten unter: <https://www.hans-werner-henze-stiftung.de/hans-werner-henze>, abgerufen am 02.05.2024.

1975 hält Henze eine Einführung zu seiner kürzlich abgeschlossenen, aber noch nicht uraufgeführten neuen abendfüllenden Opernkomposition, in der er ankündigt, es müsse für dieses Werk ein Bühnenraum geschafft werden, der die Illusion von drei verschiedenen Schauplätzen herstellen könne, um das Stück adäquat aufzuführen.<sup>372</sup> Damit weist er bereits auf die bühnendiffusorische Besonderheit der Dreiteilung der Opernbühne hin, welche die Grundstruktur des Werks ausmache. Zudem sei jeder dieser Teilbühnen eine kleine Instrumentalgruppe zugeordnet, die nur dann spiele, wenn Aktionen in ihrem jeweiligen Bühnenbereich stattfinden. Henze beschreibt hier eine klare Zugehörigkeit einer Bühne zu einer Instrumentalgruppe. Die von Henze als „mehrdimensional“ bezeichnete Bühnenstruktur soll die Aufteilung der Gesellschaft in verschiedene Schichten möglichst konsequent symbolisieren: Der vordere Schauplatz I sei vorrangig für Monologe und die Welt der Unterdrückten, „[a]uf Schauplatz II finden die zentralen Szenen statt [...]. Auf dem Schauplatz III, im weiteren Hintergrund, geschehen die größeren Atrozitäten, die Hinrichtung des Deserteurs, die Ermordung der beiden Frauen [...].“<sup>373</sup> Dieser dritte Bühnenbereich sei zudem der Aktionsbereich der oberen Gesellschaft des Imperiums. Jeder Bühnenteil habe neben der Darstellung einer eigenständigen Handlung demzufolge auch eine gesellschaftspolitische Konnotation und Funktion. Zur Verdeutlichung dieser Bühnenfunktionen und Konnotationen gibt Henze ein Beispiel:

„Beim Ball in den städtischen Festsälen spielt das Orchester III Mazurken und Walzer. Simultan dazu läuft das Duett zwischen Doktor und General voller dunkler, tragischer Akzente, und gleichzeitig hören wir auf Bühne I das Klagen des zum Tode verurteilten Deserteurs.“<sup>374</sup>

Anhand der dritten Szene beschreibt Henze hier mit den Worten „simultan“ und „gleichzeitig“ die sich durch die gesamte Oper ziehende, dramaturgische Besonderheit des szenisch-musikalischen Schichtungsverfahrens: Tanzmusik begleitet das rege Treiben der Festgesellschaft auf Bühne III, während der Arzt den General mit dessen Erblindung auf Bühne II konfrontiert. Auf der Bühne I beklagt indes der Deserteur seine nahende und unausweichliche Erschießung durch ein Kommando. Diese Aufteilung harmoniert auch mit den zuvor artikulierten Funktionen der Teilbühnen: Der Soldat monologisiert, die Erblindung des Generals ist ein zentraler Moment der Szene und der Ball gilt der Gesellschaft des Imperiums. Entsprechend Henzes sozialistischer Prägung kann der Festakt auf Bühne III in Kriegszeiten auch als Atrozität betrachtet werden. Bei Henze stehen fast durchgehend die kontrastierenden, sich gegenseitig

<sup>372</sup> Henze, „We come to the River (1975)“, in: Brockmeier (Hrsg.), *Musik und Politik*, S. 255–269, hier: S. 262.

<sup>373</sup> Ebd., S. 263.

<sup>374</sup> Ebd., S. 264f.

kommentierenden szenischen Grundhaltungen im Vordergrund der Simultandarstellung, wofür er selbst auch den hier thematisierten Begriff nutzt:

„Es folgt eine weitere Simultanszene: auf Bühne I wird der Paradeplatz unter dem Kommando eines Hauptfeldwebels [...] gefegt. Auf Bühne II glaubt die junge Frau die Leiche ihres Mannes gefunden zu haben, auf Bühne III wird dieser soeben als Deserteur erschossen.“<sup>375</sup>

Es fällt sofort die frappierende Ähnlichkeit mit dem Zitat aus Truchlars später publiziertem Forschungsbeitrag auf, der sich direkt auf Henze bezogen haben muss. Grundsätzlich nutzt Henze den Begriff *Simultanszene* häufiger zur Beschreibung seiner szenisch-musikalischen Simultaneität als Zimmermann, was sicherlich auch mit der Etablierung des Begriffs für neuartige szenisch-musikalische Simultaneität im Musiktheater seit der UA der *Soldaten* zusammenhängt. Bis zu diesem Punkt spricht Henze in seinem Vortrag nur von zwei Simultanszenen, bei denen es sich laut der Handlungsbeschreibung um die Szenen I/3 und 4 handelt. Henze relativiert nun das zuvor beschriebene strikte Bühnen-Ensemble-Verhältnis. Die einzelnen Orchester seien zwar tendenziell den jeweiligen Teilhandlungen zugeordnet, diese Einteilung bleibe jedoch nicht streng und durchgehend aufrechterhalten: „Es gibt Stellen, an denen alle drei Orchester gleichzeitig zu konzertieren haben, auch wenn keine Simultanhandlung stattfindet.“<sup>376</sup> Die Zuordnung der Orchester zu einer Bühne ist also eher dynamisch als statisch und wird von Henze zum Zwecke eines handlungsunabhängigen, orchesterübergreifenden Zusammenklangs aufgeweicht. Trotz der von ihm zunächst proklamierten, relativen Eigenständigkeit der Teilhandlungen zueinander reklamiert er dann doch eine gewisse Abhängigkeit von- und untereinander:

„Durch die Simultan-Szenen entsteht eine weitere Polyphonie der Sprache, der Bedeutung, der musikalischen Ausdrucksformen. Es bestehen dauernde Querverbindungen zwischen den einzelnen Szenen, bei aller Gleichzeitigkeit selbständig existenzfähiger Vorgänge.“<sup>377</sup>

Henze siedelt seine Teilhandlungen demnach in einem Graubereich zwischen Autonomie und Abhängigkeit an. Zwar komponiert er seine musikalischen Schichten zumeist in einer Polyphonie, einem aufeinander abgestimmten Zusammenklang, in welchem die szenischen Handlungen fester Bestandteil einer zusammenhängenden Erzählung sind. Die gleichzeitig ablaufenden

---

<sup>375</sup> Ebd., S. 265.

<sup>376</sup> Ebd.

<sup>377</sup> Ebd., S. 266.

Teilhandlungen zeigen jedoch teils sehr unterschiedliche Aktionen. Sowohl die Gesangsanteile als auch die Orchesterstimmen sind die meiste Zeit über kontrapunktisch aufeinander abgestimmt und stehen in einem ensembleübergreifenden, einheitlichen Metrum. Dadurch oszillieren sowohl die Handlung als auch die Musik zwischen Autonomie und Abhängigkeit, ohne sich jemals genau austarieren zu müssen.

Am Ende seiner Einführung beschreibt Henze II/9 eine weitere Simultanszene, „bei der auf Bühne III der Ministerrat tagt [...], auf Bühne I der Soldat 2 wie eine Schildwache steht und auf die Gelegenheit wartet, den Gouverneur zu erschießen, und auf Bühne I seine Frau sich um ihn ängstigt“.<sup>378</sup> Auch hier greifen wieder die von Henze beschriebenen gesellschaftspolitischen Funktionen der Teilbühnen und die Handlungsaufteilung ideal ineinander. Wieder ist es die krasse Gegensätzlichkeit des gleichzeitig Gezeigten, die politisch-gesellschaftliche Ordnung und die individuelle Gewaltbereitschaft, die diese Art von Szenen in Henzes Augen ausmachen: In diesem Fall ist es die gleichzeitige Präsentation der Ausweglosigkeit des Soldaten, den Gouverneur zu erschießen, im Angesicht der Schreckherrschaft der Minister und des Militärs. Durch die zeitgleiche Darstellung wird dieser Zusammenhang dem Publikum erst vor Augen geführt. Bei dieser Einführung handelt es sich um das ausführlichste Selbstzeugnis des Komponisten zu seiner Oper.

Im unmittelbaren zeitlichen Zusammenhang mit der UA betont Henze 1976 die Notwendigkeit einer klar verständlichen Sprache, um die vielschichtigen Aktionen im *Fluss* angemessen rezipieren zu können: „Das ist besonders wichtig bei den Simultanszenen, wo es gleichzeitig bis zu drei verschiedene Handlungen auf drei verschiedenen Schauplätzen mit drei verschiedenen Orchestern gibt.“<sup>379</sup> Gerade an den Stellen mit einer Polyphonie von Handlungen, Schauplätzen und Orchesterschichten soll das Gesungene stets verstanden werden.

Im Gegensatz zu Zimmermann stellt Henze seine einzelnen Werke nicht in einen gesamtphilosophischen Zusammenhang. Vielmehr steht jedes Werk für sich und er äußert sich meist nur zu seinem aktuellen. Daher schreibt Henze zum *Fluss* in den folgenden Jahren kaum etwas. Dennoch steigt das öffentliche Interesse an ihm und seinen Werken durch die erste Herausgabe seiner gesammelten Schriften, die er in den Jahren bis 1984 immer wieder aktualisiert. Erst 1985 äußert sich Henze in einem Interview abermals zur politisch motivierten Ästhetik von *Wir erreichen den Fluss*. Im Gespräch mit Albrecht Dümling geht Henze auf seine intensive Brecht-Rezeption ein, die er besonders im *Fluss* realisiert sieht:

---

<sup>378</sup> Ebd., S. 268.

<sup>379</sup> Peter Fuhrmann, „Mahnen, erinnern, Hoffnung machen. Ein Interview zur Londoner Uraufführung von ‚We come to the River‘ am 12. Juli“, in: *DIE ZEIT* vom 09.07.1976.

„Vieles, zum Beispiel seine Einstellung zur Aktivität der Musik im Theater, ist mir in Fleisch und Blut übergegangen. Ich könnte mir vorstellen, daß man meine Partitur von *Wir erreichen den Fluss* als ein neueres Beispiel für eine epische Form des Musiktheaters nehmen könnte: die Sichtbarmachung von Musik als Arbeit, gleichzeitig auch die größere Intensität des Spielens, die dadurch entsteht, daß die Musiker in die Handlung verwoben sind und entsprechend reagieren in ihrem künstlerischen Engagement, auch daß man die musikalischen Vorgänge nicht nur hört, sondern auch sieht. Der Hörer wird nicht in die Handlung hineinversetzt, sondern ihr gegenübergestellt.“<sup>380</sup>

Wie Henze schreibt, habe er vieles, was Brecht für die Schauspielbühne formuliert und unter dem Schlagwort episches Theater zusammenfasst, für die Musiktheaterbühne gangbar gemacht: die Integration der Orchestermitglieder als an der Handlung beteiligte Akteure; eine Musik, die die Handlung kommentiert und eine Dramaturgie der Distanzierung, die ein Einfühlen der Hörer zu vermeiden versucht. All dies führt er auf seine bühnendispositorische Vorentscheidung, sein multidimensionales Konzept zurück, das auch die Simultanszenen bedingt. Erwähnt werden muss, dass dieser deutliche Brecht-Bezug erst viele Jahre nach der Entstehung des Werks im Zusammenhang mit diesem Sammelband gezogen wird, das Brecht zu Thema hat. Einige Jahre nach der UA rekapituliert dann Henze über seine Oper in einem auf Englisch geführten Interview:

„Composing ‚River‘ was fascinating from a technical and emotional point of view. I had to layout scenes; sometimes three were going on simultaneously and each was completely different from the others.“<sup>381</sup>

Die Simultanszenen gehörten laut Henze zu seinen technisch anspruchsvollsten Kompositionen und sie stehen für ihn klar im dramaturgischen Mittelpunkt der Oper. Auch was die Affektbehandlung angeht, seien diese Szenen sehr kompliziert gewesen, da die Grundstimmungen der beteiligen Teilhandlungen stets sehr unterschiedlich waren.

1995 zeichnet Henze dann in seiner Autobiographphie die Arbeit an der Komposition aus seiner Sicht retrospektiv nach. Danach bittet er den englischen Dramatiker Bond im Herbst 1972 um „ein mehrdimensionales Libretto auf der Basis von Christopher Marlowes *Edward II*“. <sup>382</sup> Henze

---

<sup>380</sup> Albrecht Dümling, „Vieles von Brechts Theaterdenken ist mir in Fleisch und Blut übergegangen.“ Ein Interview mit Hans Werner Henze“, in: Ders. (Hrsg.), *Laßt euch nicht verführen. Brecht und die Musik*, München 1985, S. 640–648, hier S. 643.

<sup>381</sup> Henze/Ian Strasfogel, „All knowing music. A dialogue on opera“, in: Dieter Rexroth (Hrsg.), *Der Komponist Hans Werner Henze*, Mainz et al. 1986, S. 137–142, hier: S. 140.

<sup>382</sup> Henze, *Reiselieder*, S. 384.

schwebt laut eigener Aussage bereits zu diesem Zeitpunkt eine Oper vor, die auf mehrere Bühnen aufgeteilt werden soll. Bond ist von einer solchen Adaption nicht zu überzeugen und schlägt stattdessen einen eigenen, neu verfassten Dramentext vor, dessen erste Version er Henze postalisch zusendet.<sup>383</sup> Diese Geschichte mit „Szenen voller kriegerischer Aktionen“ regt Henze „im höchsten Maße an“, sodass sie für seine ursprüngliche Absicht, „das Musiktheater diesmal mehrdimensional zu gestalten“, angemessen erscheint.<sup>384</sup> Kurze Zeit später sprechen Henze und Bond „über die Platzierung der drei Orchestergruppen an drei verschiedenen Spielorten“.<sup>385</sup> Circa vier Jahre vor der UA steht die Teilung der Bühne und des Orchesters in drei eigenständige Teile im Zentrum dieses mehrdimensionalen Musiktheaterkonzepts. Mitte Februar des Folgejahres entstehen Skizzen zum szenischen Ablauf der „dramatischen Simultanvorgänge“.<sup>386</sup> Im Juni 1973 erstellt Henze dann „einen Besetzungsplan für die drei Orchestergruppen“<sup>387</sup>, da für ihn seine „musikalischen Vorstellungen eng verbunden [...] mit den dramatischen Vorgängen im Libretto [...]“ sind.<sup>388</sup> Henze möchte mit „der Musik so menschennah und wirklichkeitstreuer sein wie nur möglich“.<sup>389</sup> Schließlich nutzt er wieder den zur Debatte stehenden Begriff: „Ich habe schon die Simultanzenen *Fatigue*, *Execution* und *Battlefield* geschrieben [...]“.<sup>390</sup> Damit bezieht sich Henze auf die von Bond vorgegebenen Kapiteltitel der einzelnen aufeinanderfolgenden Dramenszenen, die Henze in der vierten Opernszene zusammenfasst. Er legt dabei großen Wert auf die Umsetzbarkeit seines Simultaneitätskonzepts:

„Die musikalisch-szenischen Aktionen in *River* werden am Modell ausprobiert, die Dauer eines Auftritts, die Vorgänge bei den zahlreichen Simultanhandlungen, alles wird planvoll und sorgfältig gegeneinandergesetzt.“<sup>391</sup>

Henze inszeniert sich hier als Theaterpraktiker, dem die szenische Machbarkeit seiner Konzepte und Kompositionen überaus wichtig sind. Auch darin unterscheidet er sich von Zimmermann, der sich durch die Komplexität seiner Oper zunächst das Negativprädikat der Unaufführbarkeit einhandelt. Trotz dieses Praxistests der Simultanzenen während des Kompositionssprozesses erinnert er sich, dass ihm eine Stellprobe der Oper die akustische Herausforderung im Zuge der szenischen Proben zur Londoner UA vor Augen führte:

---

<sup>383</sup> Ebd.

<sup>384</sup> Ebd.

<sup>385</sup> Ebd., S. 396.

<sup>386</sup> Vgl. ebd.

<sup>387</sup> Ebd., S. 384.

<sup>388</sup> Ebd., S. 396.

<sup>389</sup> Ebd., S. 406.

<sup>390</sup> Ebd., S. 408.

<sup>391</sup> Ebd.

„Ich hatte dort die drei Spielorte des Stücks, jeden mit der ihm zugehörigen Instrumentalgruppe versehen, so untergebracht, daß Bühne I und ihre Musik auf dem zugedeckten Orchestergraben platziert wurde, Bühne II vom Zuschauerraum aus links hinter dem Proszenium und Bühne III weiter hinten, wo die Musiker auf einem meterhohen Podest platziert waren. Leider stellten sich bei den nun beginnenden Gesamtproben einige akustische Schwächen heraus. Die Position von Orchester II war ungünstig: Der Schall verschwand auf der Seitenbühne oder blieb im Schnürboden hängen, er erreichte den Saal mit weniger als der Hälfte seines Potentials. [...] Auch sollte sich herausstellen, daß wer im Zuschauerraum rechts von der Bühne saß, das Orchester III nicht hören konnte, daß also die beabsichtigte Mischung von Linien, Stimmen und Farben nicht so richtig zustande kam.“<sup>392</sup>

Im konkreten Bühnenraum des Royal Opera House bemerkte Henze letztlich die akustischen Schwierigkeiten, die mit seinem Bühnen- und Orchesterkonzept einhergehen: Je nach Positionierung der Ensembles wird deren Schall in unterschiedlicher Qualität in den Zuschauerraum transportiert, keines der Orchester profitiert hier von den akustischen Vorteilen des Orchestergrabens, da dieser zugedeckt ist. Je nach Sitzposition kann das Publikum teilweise die Orchester II und III nicht richtig hören. Vor diesem Problem stand Zimmermann nicht mehr, nachdem er für die zweite Fassung der *Soldaten* das Orchester wieder vereinheitlicht und in den Graben gesetzt hatte. Henze scheint aber die akustischen Probleme gelöst zu haben, da die UA nach seinen Erinnerungen ein fulminanter Erfolg war.<sup>393</sup>

Die *Neue Zeitschrift für Musik* widmet dem Komponisten 1997 zu dessen 70. Geburtstag ein Themenheft, in dem Dümling abermals ein Interview mit Henze über Musik und Politik führt:

„Ich schrieb *Wir erreichen den Fluss*, ein Stück, bei dem es sich um die Unterdrückung der einfachen Leute handelt, der Armen, und um bisher nicht dagewesene Dimensionen von Vernichtung der Schwachen, der Opfer, um Krieg, Massenmord, und wo von dem Unglück geredet wird, das die Unterlegenen trifft, und von dem Hochmut, mit denen die Sieger die Unterlegenen behandeln.“<sup>394</sup>

Während er in seinem früheren Gespräch mit Dümling die ästhetisch-dramaturgische Nähe zu Brecht betont, ist es hier der sozialkritische Impetus, den Henze an seiner Oper hervorhebt. Für

---

<sup>392</sup> Ebd., S. 436.

<sup>393</sup> Ebd., S. 439f.

<sup>394</sup> Dümling, „Man resigniert nicht. Man arbeitet weiter.“ Albrecht Dümling sprach mit Hans Werner Henze über Musik und Politik“, in: *NZfM* 4/1996, S. 5–11, hier: S. 8.

Henze ist seine Oper ein klares politisches Bekenntnis, mit der er Unterdrückung, Krieg und Massenmord kritisieren will.

Es zeigt sich, dass sich Henzes Sicht auf das eigene Werk im Laufe seines Lebens leicht verändert bzw. sich durch immer weitere Aspekte zusammenfügt. Zu Zeiten der ersten Produktion betont er den Zusammenhang zwischen dem mehrdimensionalen Konzept und der sozialkritischen Stoßrichtung des Werks. Er legt offen, was in seinem Werk aus welchen Gründen passiert und sogar, wie dies zu interpretieren sei. Später betont er nochmal die Nähe zu Brechts Theatertheorie und betont die Wichtigkeit der Sprachverständlichkeit während der Simultanszenen. Mit einem vergleichenden Blick auf die Simultaneitätskonzepte von Zimmermann und Henze, die sich aus deren Selbstzeugnissen ablesen lassen, fallen die Unterschiede deutlich ins Auge. Während Zimmermann in seinen Schriften ein in sich schlüssiges Gedankenkonstrukt erschafft, das er an immer wieder neuen Werken wie u. a. den *Soldaten* konkretisiert, liegt Henze eine derart ganzheitliche Denkweise fern, weshalb sich Hinweise auf sein Simultaneitätskonzept auch nur in den Schriften im zeitlichen Umfeld der *Fluss*-UA und auf Nachfrage in Interviews finden. Henze formuliert darin diverse Punkte, die für ihn maßgeblich bei der Komposition der Simultanszenen im *Fluss* waren. Seit Mitte der 60er-Jahre hat er sich offen zum Sozialismus bekannt. In dieser Zeit war er auf der Suche nach szenisch-musikalischen Ausdruckmitteln, um dieser politischen Überzeugung musikalisch eine Sprache zu verleihen. Er fand sie in den Theaternmitteln des von Brecht begründeten epischen Theaters, die u. a. dem Bühnengeschehen eine kommentierende Funktion zuschreiben. Damit zusammenhängend ist Henze besonders die Verständlichkeit der Sprache wichtig. Auffällig ist auch Henzes Praxisnähe: Wo Zimmermann theoretisiert, prüft Henze seine Konzepte immer wieder auf deren praktische Umsetzung und nimmt dementsprechend Anpassungen vor.

### 3. Das Nebeneinander des Gleichzeitigen in Henzes Librettoversion

Die Textgrundlage für *Wir erreichen den Fluss* ist ein vom englischen Dramatiker Edward Bond neu verfasstes Drama, das den englischen Titel *We come to the River* trägt. Diese Zeitgenossenschaft zwischen Komponisten und dem Verfasser der literarischen Vorlage, sofern man Bonds Text als solche bezeichnen kann, bedeutet zugleich ein anderes Verhältnis zwischen den beiden Textprodukten literarische Vorlage und Libretto. Während Zimmermann auf einen Stoff aus dem späten 18. Jahrhundert zurückgreift, da er in dessen dramaturgischer Anlage eine Ähnlichkeit zu seinen eigenen Ansichten und Konzepten sieht, und den Text u. a. durch Textcollagen zu einem eigenen Libretto umarbeitet, kann Henze bereits in die Entstehung der literarischen Vorlage dramaturgisch eingreifen.

Von Anfang an ist Bond Henzes mehrdimensionales Konzept bekannt und mit diesem Wissen erstellt er seinen dramatischen Text. Das Drama und das auf dessen Basis angefertigte Libretto sind sich dadurch inhaltlich ähnlicher, als dies die beiden Textsorten *Vorlage* und *Libretto* im Falle der *Soldaten* sind. Auch die letztendliche Autorschaft relativiert sich, da Bond den Text zwar grundsätzlich verfasst, Henze aber Wünsche dazu äußert und wesentliche Änderungen an der Faktur vornimmt. Dementsprechend eignen sich die Begriffe *literarische Vorlage* und *Libretto* nur bedingt zur Differenzierung der verschiedenen Textstadien. Viel eher existiert der Text in zwei Versionen, die sich vor allem durch ihre ästhetische Faktur voneinander unterscheiden: Im englischen Methuen-Verlag ist im Jahr der Uraufführung eine Version erschienen, die in vorliegender Arbeit *Dramenversion* heißen soll und die den Text in einer konventionellen Dramenform wiedergibt.<sup>395</sup> In dieser Version sind die 16 von Bond verfassten Szenen in konventioneller Form nacheinander abgedruckt. Demgegenüber existiert noch eine *Librettoversion* vom Schott-Verlag, welche die Szenen entsprechend Henzes mehrdimensionalem Konzept der Bühnenaufteilung in eine Dreispaltigkeit überführt, bei der oft zwei bis drei dieser Dramenszenen nebeneinander geschrieben wurden. Dadurch ergibt sich eine Verdichtung auf elf Opernszenen. Die Dramenversion existiert nur auf Englisch, während die Librettoversion sowohl auf Englisch<sup>396</sup> als auch in einer von Henze erstellten, deutschsprachigen Übersetzung vorliegt, auf die im Folgenden immer wieder Bezug genommen wird.<sup>397</sup>

Die folgende Handlungszusammenfassung beruht auf der Szenenreihenfolge der Dramenversion, daher folgen die Szenennummern jeweils in Klammern nach der Handlungszusammenfassung: Im Werk geht es um einen blutig niedergeschlagenen Aufstand durch ein fiktives Imperium. In seinem Feldlager erstattet der General den Boten seines Kaisers davon Bericht. Er empfiehlt, einen Gouverneur in den zurückeroberten Gebieten zu installieren (1). In der Nähe belustigen die Soldaten sich über einen der ihren, der kriegsmüde geworden zu sein scheint (2). Ein unter Schock stehender und in Erklärungsnot geratener Deserteur wird dem General vorgeführt und zum Tod verurteilt (3). Indes feiert die Zivilgesellschaft den Sieg mit einem Festakt für den General (4). In einem improvisierten Gefängnis versucht der Deserteur, sich vor seinen Bewachern zu rechtfertigen (5). Der Arzt eröffnet dem General, dass dieser aufgrund einer Kriegsverletzung früher oder später erblinden wird (6). Der Deserteur wird schließlich durch das Standgericht erschossen (7). Der Paradeplatz wird für die Ankunftsfeier des neuen Gouverneurs gesäubert und festlich hergerichtet (8). Die Kenntnis über seine bevorstehende

---

<sup>395</sup> Edward Bond, *The Fool & We Come to the River*, London 1976.

<sup>396</sup> Henze, *We come to the River. Actions for music by Edward Bond* [Textbuch], Mainz 1976.

<sup>397</sup> Ders., *We come to the River/Wir erreichen den Fluss. Actions for music by Edward Bond. Übersetzung: Hans Werner Henze* [Textbuch], Mainz 1976.

Erblindung öffnet dem General paradoixerweise erst die Augen: Er erkennt im Angesicht zahlloser toter und verwundeter Soldaten auf dem Schlachtfeld nun die Gräueltaten, die er angerichtet hat. Indes durchsuchen zwei Frauen die leblosen Soldaten. Die jüngere der beiden erzählt von den Abscheulichkeiten des Krieges und meint, ihren Ehegatten in einem der Opfer zu erkennen (9). Während der Parade bemerkt der Gouverneur die neue und ihm sehr verdächtig vorkommende Geisteswandlung des Generals, der schließlich angewidert die Festlichkeit verlässt (10). Soldaten folgen ihm auf das Schlachtfeld, wo dieser die junge Frau wiedersieht, und ihr rät, ihr Kind der älteren Frau zu überlassen. Der Gouverneur erteilt aus nichtigen Gründen einen Schießbefehl gegenüber der jungen Frau. Der sich für sie einsetzende General wird festgenommen und ins Sanatorium verschleppt (11). Die alte Frau versucht indes, mit dem Kind den Fluss zu überqueren. Der General muss hilflos mitansehen, wie die alte Frau und das Kind erschossen werden (12).

Der zweite Teil spielt im Sanatorium, wo der General sich inmitten Wahnsinniger befindet, die an einem imaginären Boot bauen. Ein Soldat gelangt inkognito dorthin und fleht den General an, einen Aufstand anzuzetteln. Im Anschluss ist es der Gouverneur, der die Aufforderung des Kaisers überbringt, der General möge ihn im nun ausgebrochenen Bürgerkrieg unterstützen. Beide Anfragen lehnt der General ab (13). Der Gouverneur berichtet den Ministern im Anschluss von seiner erfolglosen Visite beim General. Nach dem Ende dieser Sitzung wird er von einem Soldaten erschossen, der danach zu seiner Familie flieht (14). Der Kaiser erfährt an seinem Hof, dass der Gouverneur von ebenjenem Soldaten niedergestreckt wurde, der zuvor dem General im Sanatorium einen Besuch abgestattet hatte. Er ordnet daraufhin an, den General zu liquidieren (15). Im Sanatorium berichtet der Arzt dem General, dass der Soldat nach dem Attentat sich und seine ganze Familie ausgelöscht hat, um der Gefangennahme zu entgehen. Aus Verzweiflung über diesen Bericht will sich der General selbst blenden, wird von den Pflegern mithilfe einer Zwangsjacke jedoch daran gehindert, bevor er schließlich von den Assassinen des Kaisers geblendet wird. Nun erscheinen ihm in einer Art imaginärem Tribunal die durch ihnen zu Tode gekommenen Kriegsopfer. Die Wahnsinnigen fürchten sich vor dem halluzinierenden General. Sie meinen in ihm einen Spion zu erkennen, der sie und ihr imaginäres Boot in Gefahr bringt. Sie stürzen sich auf ihn und bringen ihn um (16).<sup>398</sup>

Auf Anraten Henzes ändert Bond am Text und seiner Dramaturgie im Entstehungsprozess immer wieder etwas, um dessen Konzept besser entsprechen zu können. Gerade dieser produktive,

---

<sup>398</sup> Vgl. dazu auch die Inhaltszusammenfassung auf der Homepage des Schott-Verlags <https://www.schott-music.com/de/we-come-to-the-river-wir-erreichen-den-fluss-no152636.html?cv=1> und dem gleichfalls vom Schott-Verlag erstellten E-Paper von Rainer Schochow, *Hans Werner Henze: Ein Führer zu den Bühnenwerken*, Schott 2011, S. 44–45, <https://www.yumpu.com/de/document/view/3574083/hans-werner-henze-schott-music>, beide abgerufen am 02.05.2024.

künstlerische Austausch und die letztendlich gemeinsame Arbeit am Libretto hat einen großen Einfluss auf die Simultaneitätskonzeption des Textes von Bond und später auch auf die Musik Henzes.<sup>399</sup> Einen Einblick in die gemeinsame Arbeit am Libretto liefert neben Henzes autobiografischen Äußerungen die bis heute nur in Auszügen veröffentlichte Korrespondenz beider Künstler, die in der Paul Sacher Stiftung in Basel archiviert ist. Während die *Reiselieder* eher Henzes retrospektiv formulierte Ansichten wiedergeben, dokumentiert die Korrespondenz auch Bonds ästhetische und politische Ansichten der damaligen Zeit.<sup>400</sup> Der hier in wenigen Auszügen zitierte Briefwechsel zeigt, wie sehr die Simultanszenen im *Fluss* das Produkt der gemeinschaftlichen politisch-künstlerischen Arbeit von Henze und Bond sind, wenngleich das multidimensionale Konzept vom Komponisten stammt. Gerade die in der Korrespondenz geführte Diskussion um Kunst, Politik und die Textverständlichkeit gewährt spannende Einblicke in die Genese des Werks und der Simultanszenen.

Vom ersten *draft* des Librettos zeigt sich Henze „[v]ery impressed“<sup>401</sup> und dennoch hat er Verbesserungsvorschläge für die von ihm geplante multidimensionale Szenographie. Seit Beginn der Textentstehung berücksichtigt Bond das multidimensionale Konzept Henzes und weist den Komponisten auf die dadurch entstandene ungewöhnliche Länge hin: „It may seem too long – but remember that a lot of it overlaps.“<sup>402</sup> Henze nimmt in diesem Typoskript handschriftliche Änderungen vor, die vor allem Änderungen der Szenenreihung und Kürzungen des Textes betreffen. In einem Brief vom 14.3.1973 formuliert Bond nun auch seine politische Motivation zum künstlerischen Schreiben und grenzt sich darin von Henze ab:

„There are obviously some differences between us. I think you are too willing to hand over your artistic responsibilities to people who don't understand them. I think [...] there has to be a state of tension between art + politics. Art is moral desire + word passion, + it must therefore always judge politics. I don't think this means I am not a communist. I was born in the working class, + art for me is a responsibility to my own people. So my plays are not slogans, they are accounts of how slogans are made + why they are necessary. If I did less than this, I would be patronising my own class, [...] If you feel that the differences between us are too great you should say so. I think you shouldn't set the text to music unless it really expresses your own feelings + ideas.“<sup>403</sup>

<sup>399</sup> Vgl. Sang Myung Han, *action music. Das Konzept der musik-theatralischen Kompositionen von Hans Werner Henze 1966 – 1976*, [Diss.] FU Berlin 2009, S. 195.

<sup>400</sup> Zum kritisch-distanzierten Umgang mit Egodokumenten wie Briefen vgl. Christian Heuer, „.... authentischer als alle vorherigen“: Zum Umgang mit Ego-Dokumenten in der populären Geschichtskultur“, in: Eva Ulrike Pirker et al. (Hrsg.), *Echte Geschichte. Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen*, Bielefeld 2010, S. 75–92.

<sup>401</sup> Telegramm von Henze an Bond vom 10.01.1973 (Sammlung Hans Werner Henze, Paul Sacher Stiftung).

<sup>402</sup> Brief von Bond an Henze vom 28.01.1973, ebd.

<sup>403</sup> Brief von Bond an Henze vom 14.03.1973, ebd.

Pointiert drückt Bond hier seine politische und künstlerische Positionierung aus, insbesondere in Abgrenzung zu jener Henzes. Beide ziehen die Motivation ihrer künstlerischen Tätigkeit aus einem großen gesellschaftlichen Engagement, fühlen sich der politischen Linken nahe und haben daher für das Opernprojekt eine gemeinsame Agenda. Schon Petersen betonte, dass sich Henze ab den 1960er-Jahren gleich gesinnte Mitarbeiter suchte, die mit den politischen Botschaften seiner Werke mitgingen.<sup>404</sup> Bond lässt es sich aber auch nicht nehmen, Henze hier zu kritisieren. Während Bond sich der Arbeiterklasse zugehörig fühlt, verortet er zumindest Henzes Publikum scheinbar im Bürgertum, das die Botschaften Henzes politischer Kunst nicht vollumfänglich verstünde. Henze gehe daher zu willkürlich mit seiner künstlerischen Verantwortung um, weshalb Bond es ihm freistellt, das gemeinsame Opernprojekt weiterzuverfolgen.

Neben der politischen Stoßrichtung war für beide auch die durchgehende Textverständlichkeit ein hohes künstlerisches Gut, so schreibt Bond in einem Brief nach einer Durchsicht der ersten Partiturversion: „I thought the first part works okay but the first scene in the 2<sup>nd</sup> half is unclear. The audience wouldn't be able to follow it in the theatre. I'm going to do some work on this.“<sup>405</sup> Gerade die Dramenszenen des zweiten Teils sind reichhaltiger an Gleichzeitigkeiten. Bond realisiert vermutlich erst im Laufe des Kompositionsprozesses die Tragweite von Henzes Simultaneitätskonzept und stellt daher den zweiten Teil des Dramas dahingehend dramaturgisch um und reichert bereits einzelne Dramenszenen mit mehreren Handlungsorten an. Einzelne Aktionen habe er „simplified“<sup>406</sup>, um nicht die Sprachverständlichkeit in deren Parallelführung zu gefährden. Bereits in der Arbeit an der Textvorlage formen sich die Simultanszenen durch den zugleich künstlerisch-politischen Austausch zwischen Henze und Bond merklich aus. Die kollegial-freundschaftliche, aber auch spannungsgeladene Zusammenarbeit mit Bond lässt den *Fluss* zu einem explizit politischen Werk von größter Wichtigkeit in seinem Œuvre werden.<sup>407</sup> Neben den politisch-ästhetischen Ansichten Bonds, die dieser in den Begleitbriefen zu den verschiedenen Textversionen äußert, gewähren die mitgesendeten Libretto-Typoskripte selbst einen direkten Einblick in Henzes Umgang mit Bonds Szenenvorgaben. In der ersten revidierten Textfassung findet sich im Szenenverzeichnis diese handschriftliche Anweisung von Henze: „The sections bracketed together should be played wholly or partly together.“<sup>408</sup> Bond hat hier auf Weisung Henzes die Dramenszenen 1–2, 4–6 und 7–9 enger beieinander notiert, um auf deren jeweilige Zusammengehörigkeit im Libretto hinzuweisen. Henze passt handschriftlich die Nummerierung dergestalt an, dass von den ursprünglich 16 Dramenszenen am Ende elf

<sup>404</sup> Petersen, „Hans Werner Henze und Edward Bond. Gemeinsame Werke“, S. 45f.

<sup>405</sup> Brief von Bond an Henze vom 10.01.1974, (Sammlung Hans Werner Henze, Paul Sacher Stiftung).

<sup>406</sup> Brief von Bond an Henze vom 06.01.1975, ebd.

<sup>407</sup> Vgl. Petersen, „Hans Werner Henze und Edward Bond. Gemeinsame Werke“, S. 46.

<sup>408</sup> Librettotyposkript 1 mit hss. Korrekturen, ebd.

Opernszenen übrig bleiben. In diesem Typoskript hat Bond die Szenen konventionell nacheinander aufgeschrieben, was sich bis zur Publikation des Schott-Verlags noch ändern sollte. Henze notiert stellenweise auch schon die Bühne, auf denen die entsprechende Handlung stattfinden wird.<sup>409</sup>

Aufgrund der unterschiedlichen ästhetischen Faktur der beiden Textversionen unterscheiden sie sich auch im Hinblick auf die Simultaneitätsbehandlung erheblich. Bond stellt in der Dramenversion nacheinander dar, was im Libretto dann gleichzeitig und nebeneinander geschieht. Erst in der letzten Szene wechselt auch das Layout der Dramenversion in die Zweispaltigkeit, wobei diese hier die Gleichzeitigkeit von den Wahnvorstellungen des Generals (linke Spalte) und die sich tatsächlich in der Realität abspielenden Ereignisse (rechte Spalte) markiert.<sup>410</sup> Diese in der Textgattung Libretto recht neuartige Textdarstellung, dass jeder einzelnen Bühne Text zugeordnet wird, bedingt auch das Querformat der Librettoversion. Sie weicht auf inhaltlicher Ebene nur bei einzelnen textlichen Stellen von der Dramenversion ab, die sich durch die Vergleichzeitigung ergeben. Henze stellt auch den Text innerhalb einer Szene aus dramaturgischen Zwecken ab und zu um, dies geschieht jedoch sehr behutsam.

Laut Forschungsbericht und Henzes eigenen Schriften handelt es sich bei den Opernszenen I/1, 3, 4 und II/9 um Simultanszenen. Doch auch in anderen Opernszenen führt Henze mehrere Szenen aus der Dramenversion parallel. Dies wirft die Frage auf, warum nur diese vier als Simultanszenen bezeichnet werden. Henze realisiert in Bezug auf den Medientransfer vom Drama zum Libretto auf der Textebene drei verschiedene Szenentypen, von denen zwei je eine unterschiedliche Simultaneitätsbehandlung aufweisen: 1. Szenen, die auf einer Dramenszene beruhen und nur auf einer Bühne stattfinden (u. a. I/2), 2. mehrere Dramenszenen, die auf je einer eigenen Bühne spielen (I/1, 3 und 4) und 3. Szenen, die auf einer Dramenszene beruhen und auf mehrere Bühnen aufgeteilt sind (u. a. II/11). Mehrere räumlich getrennte Teilhandlungen werden in I/1 (Kantine/Hauptquartier), I/3 (Gesellschaftsräume/Wachstube/Arzt) und I/4 (Schlachtfeld/Hinrichtung/Arbeitskommando) dargestellt.

## I/1

In der ersten Szene seiner Oper fasst Henze die ersten beiden Dramenszenen Bonds zusammen und lässt diese auf den Bühnen II (Dramenszene 1) und III (Dramenszene 2) ablaufen. Während diese beiden Szenen in der Dramenversion noch nacheinander abgedruckt sind,<sup>411</sup> werden sie in der Librettoversion gemäß dem dreispaltigen Layout nebeneinander dargestellt. Bühne I wird

---

<sup>409</sup> Ebd.

<sup>410</sup> Bond, *We come to the river*, S. 119.

<sup>411</sup> Vgl. Bond, *We come to the river*, S. 83–85.

während der ersten Szene der Oper noch nicht bespielt. Erst in der dritten Szene kommt sie vollumfänglich zum Einsatz.

*BÜHNE II*

**HAUPTQUARTIER**

*zelt des generals. dunkelheit, ruhe. kerzen. ein offizier sitzt am tisch, schreibfertig. der general diktiert.*

**general:** sir, ich darf unseren sieg melden. (*der offizier schreibt.*)

der gegner ist vernichtet,

der rest zerschlagen,  
verfolgt und gefangen.

die rebellенstreitkräfte

bestehen nicht mehr.

ich spediere die anführer in die hauptstadt.

*BÜHNE III*

**KANTINE**

*soldaten feiern. gesaufe, rauch, bewegung.*

**soldaten:** bier!

**soldat 1:** mein bajonett ging ihm quer durch den leib.

**soldaten 2, 3:** wer ist dran? runde?

**soldaten 5, 7:** wer zahlt die runde?

**soldat 1:** die kippe im biss,  
die der wind in gang hielt

saß er da und die zigarette brennt noch.

**soldat 3:** (*sich mit soldat 4 streitend*)  
wenn er nach links geschwenkt wär –,  
sie hätten uns zerrieben.

**soldat 4:** dummes zeug.

**soldaten:** bier!

O Maggie, Maggie May  
mein herz tut mir so weh,  
denn man hat dich in Van Diemans  
land verschleppt.

Abb. 21: Librettoausschnitt aus *Wir erreichen den Fluss*, Szene I/I, S. 8

Dementsprechend bleibt die linke Spalte des Librettos in dieser Szene unbeschrieben und ist daher in Abbildung 21 nicht mit aufgeführt, gezeigt werden die mittlere und die rechte Spalte der Librettoversion. Henze teilt die Dramenszenen im Libretto jedoch nicht nur in der Horizontalen auf die einzelnen Bühnen auf, er bricht auch in der Vertikalen die Dialogstruktur der jeweiligen Teilhandlungen zum Zweck der Textverständlichkeit auf. In dieser Abbildung ist zudem zu erkennen, wie Henze dazu den General und die Soldaten sich in einer Art Pseudo-Ensemble mit ihrer jeweiligen Rede vermeintlich abwechseln lässt, obwohl beide Situationen unabhängig voneinander in den verschiedenen Räumen Kantine und Hauptquartier stattfinden. Dennoch sind kaum Textanteile der beiden Bühnen auf der gleichen Zeilenhöhe, d. h. direkt nebeneinander notiert. Der Dialoganteil des Generals taucht meistens links neben den Lücken des Soldatendialogs auf. So entstehen kürzere und längere Lücken bzw. Unterbrechungen im Text, die entweder eine verbale Unterbrechung der Kommunikation auf der entsprechenden Bühne bedeuten oder anzeigen, dass währenddessen auf der anderen Bühne

weiterkommuniziert wird. Über die Bühnengrenzen hinweg entsteht auf der Textebene damit der Eindruck einer Kontrapunktik der Textanteile zueinander.

Henze teilt die Textanteile in verschiedene Spalten auf, um die verschiedenen Räume zu verdeutlichen. Nebeneinandergeschriebenes kann gemäß der visuellen Logik der Textfaktur von Henzes Librettos als gleichzeitig Gesungenes aufgefasst werden. In der Dramenversion finden sich diese Unterbrechungen des Textbilds in den jeweiligen Szenen nicht; sie sind also der Vergleichzeitigkeit der beiden Szenen durch Henze geschuldet. Erst die textliche Präsenz der jeweils anderen Handlung ergibt die Unterbrechung im Textbild. Obwohl bei Bond diese Szenen noch nacheinander aufgeschrieben sind, was eine Chronologie der Ereignisse implizieren könnte, macht er in einer Regieanweisung in der ersten Szene auf die Gleichzeitigkeit der zweiten Szene aufmerksam („Loud noises from the Soldiers in the Canteen“).<sup>412</sup> Obwohl die beiden Räume voneinander abgetrennt sind, scheinen sie durch einen übergreifenden Schauplatz vereint zu sein, da die Kantine sich in Hörweite des Hauptquartiers befindet. Dies deutet sowohl auf die räumliche Nähe als auch auf die zeitliche Parallelität der Teilhandlungen hin. Durch Henzes Anpassung der Textfaktur ändert sich zumindest in dieser Szene nichts an der Kausalität des Textes von Bond, der die Gleichzeitigkeit der ersten beiden Dramenszenen bereits vorsah. Neben diesem schnellen Hin und Her der Textanteile liegen aber auch direkt nebeneinanderstehende, d. h. sich auf gleicher Zeilenhöhe befindende Textanteile vor, die sich zudem auch über mehrere Zeilen erstrecken.

**general:**

die zahl uns'r verluste zweiundzwanzigtausend an toten beträgt.

von den feindverlusten ist nichts zur hand.  
ihr heer hat sich würdig geschlagen.  
ich halte es für unerlässlich, daß ihre kaiserliche majestät einen starken gouverneur in diese provinz schickt,

**soldat 1:** was willst du tun?

**soldat 2:** will raus aus der armee.

**soldat 1:** du kannst nicht raus.

**soldat 2:** heiraten und viele kinder haben. ich steh auf am morgen und da wird kein töten sein an diesem tag. ich arbeit schwer, und es ist kalt und es regnet, aber niemand mordet. ich bin glücklich so lang als niemand verlangt, daß ich töte, und dann begrabe, was ich getötet hab.

Abb. 22: Librettoausschnitt aus *Wir erreichen den Fluss*, Szene I/I, S. 9

Abbildung 22 zeigt, wie der General sachlich-nüchtern von den Todeszahlen in den eigenen Reihen berichtet, während der kriegsmüde Soldat 2 von einem Leben ohne Morden träumt. Während die zurückliegende Schlacht auf Bühne II gefühlskalt resümiert wird, zeigen sich auf

---

<sup>412</sup> Bond, *We come to the river*, S. 83.

der Bühne III gerade die stark traumatisierenden Auswirkungen von dieser. Die gegensätzlichen Affekthaltungen zum selben Sachverhalt werden folglich gleichzeitig vorgetragen. Dies ist zentral für das Werk und die Simultanszenen und wird später noch mehrfach auftauchen. Stets steht die Gewalt, sei sie politisch-gesellschaftlich verordnet, vom Individuum dadurch opportunistisch angewendet oder von Opfern erlitten, simultan nebeneinander. Dieses Textbild vermittelt nun den Eindruck einer Gleichzeitigkeit beider Textanteile, während Abbildung 21 eher einen raschen Wechsel nahelegt. In der Dramenversion ist die Hauptquartier-Szene kürzer als die Kantine-Szene. In der Librettoversion führt dies dazu, dass der dramatische Text auf Bühne II tendenziell mehr Unterbrechungen unterliegt, um diesen über einen großen Anteil der Opernszene zu strecken; der dramatische Text auf der Bühne III läuft hingegen meistens durch. Auch endet der dramatische Text auf Bühne II zuerst, was zur Folge hat, dass diese erste Szene der Oper mit der Teilhandlung auf Bühne III ausklingt:

BÜHNE I	BÜHNE II	BÜHNE III
		<p><b>hauptfeldwebel:</b> raus.  <b>adjutant:</b> raus.  <b>may:</b> wer bezahlt die gläser?  <i>(die soldaten eilen hinaus. der hauptfeldwebel hält die soldaten 1, 2, 3 und 4 auf.)</i>  <b>hauptfeldwebel:</b> du, du, du und du.  ich hab was zu tun für euch.  <i>(die vier soldaten sehen einander an.)</i>  <b>hauptfeldwebel, adjutant und soldaten ab.)</b></p>

Abb. 22: Librettoausschnitt aus *Wir erreichen den Fluss*, Szene I/I, S. 11

Obwohl die Oper makrostrukturell von der Simultaneität mehrerer Handlungen lebt, tauchen solche Alleinführungen von Bühnenhandlungen an einigen Stellen auf. Die kausale und personelle Verbindung zwischen den beiden Teilhandlungen verkörpert auch die Figur des Adjutanten, der zum Ende der Opernszene hin die Bühnengrenze überquert: Nachdem der General die lauten Geräusche aus der Kantine gehört hat, schickt dieser seinen Adjutanten zur Schlichtung dorthin, wo er am Ende der Szene auftaucht.<sup>413</sup> Ein solcher Übergang von der einen Teilbühne zur anderen geschieht mehrere Male in der Oper und manifestiert damit die realistisch-imitierende Erzählweise und räumliche Unmittelbarkeit der einzelnen Teilhandlungen zueinander. I/1 führt zwei Dramenszenen parallel, deren Dialoganteile sich rasch abwechseln und stellenweise überlagern. Die Simultaneität ist also nicht durchgehend, sondern tritt immer wieder auf und wird zugunsten der Fokussierung auf eine der beiden Handlungen gelenkt. Die Textdarstellung in dieser Szene liegt in drei Arten vor: einem raschen Wechsel der Textanteile in den

<sup>413</sup> Henze, *Wir erreichen den Fluss* [Textbuch], S. 9f.

beiden Spalten, einer Gleichzeitigkeit beider Textblöcke sowie einer längeren Alleinführung einer Teilhandlung. Die Szene könnte durch den gemeinsamen Großschauplatz damit auch die formalen Bedingungen eines Tableaus erfüllen und somit nicht als Simultanszene gelten. Durch das streng dreigeteilte Textlayout überwiegt hier jedoch der Eindruck zweier getrennter Schauplätze gegenüber einem Tableau-typischen Großschauplatz.

### I/3

I/2 wird in der Forschungsliteratur nicht als Simultanszene bezeichnet, denn tatsächlich wird in dieser Opernszene auch nur die dritte Dramenszene *Court Martial* verarbeitet und von Henze zwischen den Bühnen I und II positioniert. Im Libretto wird dies dadurch verdeutlicht, dass der Text grundsätzlich zwar der Spalte von Bühne I zugeordnet ist, jedoch nach links Richtung Bühne II eingerückt wird und dadurch sowohl den Textraum von Bühne I als auch II berührt. Diese textliche Einrückungstechnik taucht auch später im Textbuch noch auf, um eine Nähe bzw. eine direkte kommunikative Situation zwischen zwei Teilbühnen zu verdeutlichen. I/2 fungiert wie ein verbindendes Element zwischen den beiden Simultanszenen I/1 und 3 und dient quasi als dramaturgische ‚Verschnaufpause‘.

In I/3 werden dann zum ersten Mal im Libretto alle drei Spalten mit Text gefüllt. Henze verarbeitet hier die drei Dramenszenen 4 bis 6: *Guard Room/Wachstube* auf Bühne I, *Assembly Room/Gesellschaftsräume* auf Bühne III und *Doctor/Der Arzt* auf Bühne II. Schon an den neuen Teilhandlungsorten im Vergleich zur ersten Opernszene ist zu erkennen, dass jede Bühne dynamisch den Ort wechseln kann. Während Bühne III die Kantine in I/1 darstellt, findet dort nun die Feier in den Gesellschaftsräumen statt. Wie in I/1 stellt Bühne II jedoch weiterhin das Zelt des Generals dar; dieser Ort bleibt bis hierhin also zunächst gleich. Die Szene beginnt mit den beiden Teilhandlungen in der Wachstube und in den Gesellschaftsräumen, d. h. mit dem Gegensatzpaar Gefangenschaft und Feier. Die szenografische Verortung dieser beiden Teilhandlungen auf den beiden äußeren Bühnen I und III mit der zunächst unbespielten Bühne II dazwischen verdeutlicht die Distanz dieser beiden Handlungen auf räumlicher, aber auch auf gesellschaftlicher Ebene zueinander. Wie schon in I/1 wechseln sich die Dialoganteile in den Teilhandlungen zunächst ab, wobei es hier eher Dialogblöcke und keine einzelnen Sätze sind.

Abbildung 22 zeigt nun die komplette Seite eines Librettos und nicht mehr nur einen Ausschnitt wie die vorherigen Abbildungen. Es ist zu erkennen, dass Henze hier die beiden Teilhandlungen abwechselnd fokussiert, indem er nacheinander Dialogblöcke auf die Bühnen I und III verteilt, die sich an ihren Rändern mit ihren Regieanweisungen leicht überlappen. Zuerst liegt der

Handlungsfokus auf dem Dialog der Soldaten in der Wachstube, der sich dann in die Gesellschaftsräume verlagert, wo gerade die Gäste eintreffen.

<b>WACHSTUBE</b>	<b>GESELLSCHAFTSRÄUME</b>
<p><i>kleiner, kahler raum. der deserter und die vier soldaten sind eingetreten. sie stehen oder sitzen auf dem boden. eine matratze.</i></p> <p><b>soldat 1:</b> gebt gut acht auf ihn. ich lege mich hin. (<i>er legt sich auf die matratze.</i>)</p> <p><b>soldat 3:</b> ein spielchen?</p> <p><b>deserter:</b> nein.</p> <p><b>soldat 2:</b> willst du den priester?</p> <p><b>deserter:</b> nein.</p> <p><b>soldat 4:</b> deine eltern?</p> <p><b>deserter:</b> (<i>schulterzuckend</i>) nein.</p>	<p><i>örtliche gesellschaftsräume. damen und herren in zeremonieller kleidung. die damen tragen lorbeerzweige. ein polierter tisch mit gläsern und wein. eine harfe.</i></p> <p><i>(adjutant und vier offiziere treten ein, auch Major Hillcourt.)</i></p> <p><b>herr 1:</b> wir sind delegiert von der hiesigen gesellschaft.</p> <p><b>dame 1:</b> zu ehren den großen sieg.</p> <p><b>dame 2:</b> und den sieger.</p> <p><b>rachel:</b> wir sind patriotische töchter der nation.</p> <p><i>(der general kommt herein und schüttelt einigen von ihnen die hände. rachel wird für einige sekunden ohnmächtig.)</i></p> <p><b>dame 1:</b> meine tochter rachel, sir, sie hat für die feier etwas gedichtet.</p> <p><b>rachel:</b> (<i>zu sich kommend</i>) der titel lautet: heil dem befreier.</p>
<p><i>(soldat 4 zieht ein kartenspiel hervor.)</i></p> <p><b>soldat 4:</b> macht's dir was?</p> <p><b>deserter:</b> (<i>schüttelt den kopf.</i>)</p> <p>nein, ist schon gut.</p> <p><b>soldat 4:</b> (<i>häufelt die karten, entschuldigt sich.</i>)</p> <p>die zeit wird lang. (<i>soldat 4 teilt aus.</i>)</p> <p><i>soldaten 2, 3 und 4 spielen.)</i></p>	

Abb. 23: Librettoausschnitt aus *Wir erreichen den Fluss*, Szene I/3, S. 13

In dieser Form alternieren die Dialogblöcke zu Beginn von I/3. Während in I/1 dieser Wechsel nach einzelnen Sätzen bzw. den Satzfragmenten des Generals stattfindet, geschieht er hier erst nach ganzen Dialogeinheiten. Der Text der Wachstube wird dann für längere Zeit unterbrochen, damit der Handlungsfokus auf der Siegesarie von Rachel auf Bühne III liegen kann. Auf Bühne I spielen die Wachsoldaten indes in einer stummen Handlung Karten. Die Unterbrechung eines Textes dient dabei der Aufmerksamkeitssteuerung auf den Text der jeweils anderen Bühne(n):

<p><b>rachel:</b></p> <p>wolken schweben über das schlachtfeld hin über den opfergang. es ist ein altar für das vaterland. gott vater hat das gebet erhört welches die kanone sprach er schickt den fried für das vaterland. ein reicher kinderseg sei sein alterstrost, denn er bewachte ihr lachen mit dem schwert.</p> <p><i>(der arzt erscheint und geht langsam auf das zelt des generals zu.)</i></p>
---

Abb. 24: Librettoausschnitt aus *Wir erreichen den Fluss*, Szene I/3, S. 14

Abbildung 24 zeigt die Siegesarie Rachels auf Bühne III, der kein anderer Dialog auf einer anderen Bühne gegenübersteht, sowie die erste Regieanweisung von Bühne II, die den Auftritt des Arztes beschreibt. Es finden also während der Arie zumindest zwei stumme Handlungen auf den anderen beiden Bühnen statt: das Kartenspiel und der Auftritt des Arztes. Textunterbrechungen in einer Spalte des Librettos müssen also nicht zwangsläufig eine Handlungsunterbrechung bedeuten, sondern nur die Abwesenheit von Mono- bzw. Dialog. Szenisch findet folglich Handlung auf den Bühnen statt. Auf Bühne II wird die dortige Handlung zunächst durch wiederkehrende Regieanweisungen erzählt: In einer stummen Handlung betritt der Arzt das Zelt des Generals und wartet dort. Der General verabschiedet sich von der Festgesellschaft auf Bühne III, um in sein Zelt auf Bühne II zu gehen. Der Dialog zwischen dem General und dem Arzt eröffnet schließlich die dritte Teilhandlung von I/3.

BÜHNE I	BÜHNE II	BÜHNE III
warum bist du getürmt? <b>deserteur:</b> ich weiß nicht. sie brachen hervor aus dem unterholz und rannten auf uns zu, schießend, bajonette aufgepflanzt. ich rannte davon. später fand ich mich weit fort auf der landstraße.		
ich konnte nicht zurück. zu spät. so saß ich da unter dem baum – an der seite der straße und wartete.		
<b>soldat 4:</b> (zu soldat 2) also spielst du dies blatt? <b>soldat 3:</b> (bietet dem deserteur zigaretten an.) rauchst du?		
(deserteur und soldat 2, 3 und 4 nehmen zigaretten und zünden sie an.)	(der general tritt in das zelt ein.)	<b>general:</b> meine damen und herren verzeihung, ich muß zurück an die arbeit. (der general geht allein auf sein zelt zu. zivilisten und offiziere tanzen formell.)
		<b>DER ARZT</b> das zelt des generals. es ist noch nacht. ein paar kerzen. der arzt hat gewartet. er steht auf. <b>general:</b> herr doktor? <b>arzt:</b> wie geht es ihrem kopf, sir? <b>general:</b> gut.

Abb. 25: Librettoausschnitt aus *Wir erreichen den Fluss*, Szene I/3, S. 15

Aus Abbildung 25 geht hervor, wie der Fokus der Opernszene nicht mehr auf den Gesellschaftsräumen, sondern nun auf den Rechtfertigungsversuchen des Deserteurs in der Wachstube liegt. Wieder ist die Simultandramaturgie bestimmt vom Wechsel der Textblöcke, zunächst zwischen Bühne I und III, später wird der Fokus auf die mittlere Bühne gelenkt. Auf Bühne III bereitet der General zuvor seinen Übergang auf die Bühne II vor, der durch die Regieanweisung auf dieser Bühne verdeutlicht wird. Auch hier findet wieder ein Übergang einer Figur von der einen

Bühne auf die andere statt, wie dies bereits beim Adjutanten in I/1 der Fall war. Sowohl die Arie Rachels als auch der Erklärungsversuch des Deserteurs konkurrieren nicht mit anderen Teilhandlungen, sondern bilden in dem Moment das Aufmerksamkeitszentrum der Opernszene. Auf der Textebene ergeben sich Aufmerksamkeitszentren dadurch, dass die entsprechenden Textblöcke nicht durch gleichzeitig auftretenden Text in einer anderen Spalte an Ausdrucks-kraft verlieren. Innerhalb der Gleichzeitigkeit von bis zu drei Texten sind diese Momente der Alleinführung von Text markant. An diesen beiden Stellen geht es Henze und Bond also nicht um die gegenseitige Kommentierung, sondern um die jeweilige Handlung als solche. Die ästhetische Faktur der Librettoversion und damit die Funktion des Textes wechselt zwischen einer kommentierenden und distanzierenden Simultaneität und einer handlungsfokussierenden und damit emotional verbindenden Alleinführung hin und her.

BÜHNE I

**soldat 2:** deine leute tot?  
**deserteur:** (achselzuckend) wer weiß?  
 ich lebte in einem heim.

**soldat 4:** drei kreuze!

**deserteur:** es war wie eine kaserne.  
 neuhundert kinder.

sogar das essen roch nach kindern.  
 wir schliefen in einem hohen raum . . .

warum hab' ich unter dem baum  
 gewartet

und bin nicht rasch davon!

bist du ein guter schütze?

BÜHNE II

**arzt:** keine schmerzen?  
**general:** (wegwerfend) nicht wichtig.  
*(der general setzt sich, der arzt desgleichen, nach ihm.)*  
**general:** eilt es, herr doktor?  
 morgen wär mehr zeit . . .  
**arzt:** ein schwieriger fall.  
 da ist die alte schußwunde im bein.  
**general:** (schnell, beiläufig) hinten am knei.  
 war fast noch ein junge damals.  
 soeben erst im dienste des kaisers.  
 manchmal ist es etwas steif. ein stock  
 für ein paar tage hilft mir weiter.  
**arzt:** es ist nicht leicht zu erklären.  
 wenn sie ausschaun aufs schlachtfeld,  
 sehn sie dinge, die ich nicht seh.  
 sie bewegen truppen: die wirkung  
 bleibt nicht aus. ich kann nicht sehen,  
 was sie sehen. augenblicklich wirkt es  
 sich aus an einem anderen ort,  
 weit entfernt, stunden, tage später.  
 es bewirkt sieg und verderben.

**general:** (unsicher) bitte weiter.

**arzt:** ganz so wirkt ihre wunde.

BÜHNE III

*(der tanz endet. die zivilisten gehen.  
 die offiziere bleiben.)*  
**rachel:** gut nacht.  
**damen:** gut nacht.  
**junge damen:** unsern dank.  
**damen:** gut nacht.  
**herren und offiziere:** gut nacht.

Abb. 26: Librettoausschnitt aus *Wir erreichen den Fluss*, Szene I/3, S. 16

Die *Arzt*-Szene ist in der Dramenversion die letzte der drei hier parallel geführten Szenen und setzt auch in der Librettoversion als letzte von I/3 ein, beschließt diese allerdings nicht. Henze greift durch seine Parallelführung der Dramenszene zwar nicht in die Kausalität der Handlung

ein, wie dies Zimmermann in II/2 und IV/1 seiner *Soldaten* gemacht hat, dennoch wird die von Bond intendierte Reihenfolge der Szenen und damit deren ursprüngliche Linearität ausgehebelt. Mit dem Einsatz der *Arzt*-Teilhandlung findet für eine gewisse Zeit kein Dialog auf der Bühne III statt. Für einen Moment werden die Teilhandlungen auf den Bühnen I und II nebeneinandergestellt. Zunächst liegt der Fokus auf dem Gespräch zwischen Arzt und General. Dieser Dialogtext läuft ohne Unterbrechungen durch. Unterdessen berichtet der Deserteur den Bewachern auf Bühne I von seinen traumatisierenden Kriegserlebnissen. Der Text dieser Teilhandlung spaltet sich im Textbild des Librettos auf. Dies beruht vermutlich auf einer Darstellungsstrategie, um die unterschiedliche Textquantität in ähnlicher Ausdehnung darzustellen. In Abbildung 25 tritt der Dialog auf Bühne III wieder hinzu und es kommt zu einer Gleichzeitigkeit von Dialogen in allen drei Bühnenhandlungen.

Während der Text auf Bühne II zunächst ohne weitere Unterbrechungen des Textbilds durchläuft, ist jenes des Soldatendialogs auf der Bühne I auseinandergezogen. Damit ist das Textverhältnis dieser beiden Spalten zueinander vergleichbar mit dem von I/1. Den Großteil von I/3 nehmen Parallelführungen von jeweils zwei Bühnenhandlungen ein. Am Ende der Seite 16 im Libretto (Abb. 26) kommt es zu einer der wenigen und kurzzeitigen Simultaneitätsmomenten aller drei Teilhandlungen, doch auch hier vermittelt das Textbild eher eine Kontrapunktik der drei Handlungen als eine absolute Simultaneität des Gesungenen. Sogar der bis dahin durchlaufende Text auf Bühne II ist von Unterbrechungen im Textbild geprägt. Selbst an diesem Höhepunkt der Handlungssimultaneität ist die Parallelführung der drei Texte also nur punktuell. Vielmehr handelt es sich hier um ein sehr rasches Hin und Her der Textanteile, also eine Kontrapunktik der nebeneinanderstehenden Texte.

**general:** und wann?

**arzt:** ich weiß nicht.

**general:** bald?

**arzt:** kann nicht sagen, ob morgen  
oder nach monaten.

**general:** blind? ganz und gar?

**arzt:** ja.

**general:** (versucht, die fassung zu bewahren)  
was können sie tun?

gibt es kein mittel?

**arzt:** es gibt gar nichts.

**general:** denke?

**arzt:** (unterbrechend) garnichts.

**general:** garnichts. ist das sicher?

**arzt:** ja.

**huren:** stinkt nach kuh.

wie beim bauern.

muh!

(sie alle lachen.)

**hure 3:** (betrunken und rührselig.)

der leutnant Jones hat die bein verlorn.  
(die offiziere lachen.)

**adjutant:** major Hillcourt,  
tröstet die dame.

(hure 3 legt sich auf den tisch. sie zieht ihre

röcke hoch und der major besteigt sie.

die anderen offiziere stehen in einer gruppe

darum herum und halten kandelaber über

ihreköpfe. dies suggeriert romantische bilder

von offizieren, die klavier spielenden

mädchen zuhören.)

Abb. 27: Librettoausschnitt aus *Wir erreichen den Fluss*, Szene I/3, S. 17

Nun geschehen kurz nacheinander auf allen drei Bühnen ungeheuerliche Ereignisse: Der Deserteur wünscht sich, dass der Soldat 2 ihm in den Kopf schießt, der Arzt offenbart dem General dessen baldige Erblindung und in den Gesellschaftsräumen werden die Prostituierten angekündigt. Danach wird der Dialog in der Wachstube unterbrochen, sodass nur noch die Bühnen II und III gleichzeitig Text führen. Hier nun werden zum ersten Mal in dieser Opernszene die Handlungen der Bühnen II und III parallel geführt. Das Publikum bekommt gleichzeitig die Diagnose des Generals und die beginnenden Ausschweifungen der Ballgesellschaft gezeigt: Gesellschaftliche Dekadenz und körperlicher Verfall sind direkt nebeneinander dargestellt. Die Textanteile wechseln sich an dieser Stelle nicht ab, sondern stehen ohne Unterbrechungen parallel nebeneinander. Diese beiden Teilhandlungen werden gemeinsam weitergeführt, bis beide ungefähr zeitgleich enden. Die Teilhandlung auf der Bühne I setzt wieder ein. Die Arie des Deserteurs, in der er seine unschuldige Kindheit besingt, beschließt I/3.

In I/3 werden zum ersten Mal alle drei Bühnen bespielt bzw. im Libretto alle drei Spalten mit Text gefüllt. Gleich von Beginn an werden die Handlungen der zwei äußeren Bühnen einander entgegengesetzt, um die Gleichzeitigkeit vollkommen konträrer Lebenswirklichkeiten zu verdeutlichen. In Momenten der komplexen Gefühlsäußerung fokussiert Henze jedoch für einen Moment die Aufmerksamkeit auf eine Bühne: bei Rachels Arie auf der Bühne III, bei der Nachricht der Erblindung auf Bühne II und beim Kriegsbericht des Deserteurs auf Bühne I. Zu einer längeren Gleichzeitigkeit aller drei Bühnen kommt es im dramaturgischen Höhepunkt der Opernszene nur kurzzeitig, stets steht die Verständlichkeit aller Dialoganteile im Vordergrund der Textanordnung. Meistens laufen zwei Teilhandlungen gleichzeitig ab, jede Bühne wird mal mit einer anderen gepaart: Bühnen I und III zu Beginn, Bühnen I und II in der Mitte und Bühnen II und III am Ende von I/3. Es scheint, als ob Bond und Henze die Parallelführung zweier Teilhandlungen noch als das für die Sprachverständlichkeit verträgliche Maß betrachten.

## I/4

I/4 wird von Henze selbst und in der Forschungsliteratur als eine der komplexesten Simultanszenen dieser Oper betrachtet. Es werden alle drei Bühnen bespielt, wobei im Vergleich zu I/3 abermals eine Steigerung des Simultaneitätsgrads auf der Textebene festzustellen ist, was sich aus einer intensiveren Nutzung aller drei Bühnen gleichzeitig ergibt.<sup>414</sup> Henze hat hier die Dramenszenen 7 (*Execution/Hinrichtung*), 8 (*Fatigue/Arbeitsdienst*) und 9 (*Battlefield/Schlachtfeld*) zusammengefasst. Diesmal gibt es in den Dramenszenen jedoch kaum Hinweise darauf, dass diese Handlungen auch gleichzeitig stattfinden sollen. Kein Nebentext

---

<sup>414</sup> Vgl. Kap. B.II.2.

verweist auf Aktionen in den anderen beiden Dramenszenen und es gibt auch keine personellen Überschneidungen. Vielmehr werden erst durch die Parallelität dieser drei Teilhandlungen auf der Opernbühne Verknüpfungen hergestellt, die es in der Dramenversion so explizit noch nicht gibt.

Henze überführt die Dramenszenen nicht nur aus der von Bond vorgegebenen Sukzession in eine Simultaneität der Textfaktur, sondern setzt sich hier deutlich über die von Bond vorgegebene Szenenreihenfolge hinweg, mehr noch als in der vorherigen Opernszene. Bond ordnet die Szenen in der Dramenversion in der bereits erwähnten Reihenfolge an, Henze lässt die Simultanszene jedoch mit der Schlachtfeld-Handlung auf Bühne II beginnen. Später tritt auf Bühne I die Hinrichtungsszene hinzu und abermals später erscheinen auf Bühne I Soldaten zum Arbeitsdienst. Die Doppelbesetzung der Bühne I wird ermöglicht, da vor dem Auftritt des Arbeitsdienstes das Erschießungskommando mit dem Deserteur über Bühne II auf die Bühne III marschiert. Es wechselt in dieser Szene keine einzelne Person die Teilhandlungen, sondern das gesamte Personal einer Teilhandlung wechselt die Bühne.

I/4 beginnt mit der Handlung auf dem Schlachtfeld auf Bühne III. Für zwei Seiten des Librettos werden die Klagerufe der verwundeten Soldaten und die Suche der jungen und alten Frau nach brauchbarer Kleidung der toten Soldaten gezeigt. Der General steht regungslos innerhalb dieser Szenerie. Nachdem seit Beginn der Szene für eine längere Zeit nur die Schlachtfeld-Handlung auf der Bühne II dargestellt wird, tritt auf Bühne I die Hinrichtungsszene hinzu. Abbildung 27 zeigt den Text von Bühne I und II, kurz nachdem die Hinrichtungsszene begonnen hat. Während auf Bühne I der Hauptfeldwebel das Erschießungskommando befehligt, beklagen auf dem Schlachtfeld die Soldaten ihre Wunden.

**deserteur:** ich dacht, sie ließen mich gehn!

**soldat 2:** ich verbind dir die augen. am besten gleich hier. bevor wir hinausgehn. lehn dich an. so wird's schon gehn. (soldat 2 verbindet dem deserteur die augen und fesselt ihm die hände auf dem rücken.)

**hauptfeldwebel:** achtung.

**deserteur:** vielleicht überlegen sie es noch. laßt uns noch warten.

**soldat 2:** kein großer bahnhof heut! es geht ganz schnell.

**hauptfeldwebel:** sträfling und eskorte eilmarsch, eins, zwei!

**5:** du elendes schwein. gib uns eine zigarette. zünde uns eine zigarette an und steck sie mir in den mund.

**6:** sie kommen den graben entlang.  
**alle:** morgengrau –

**general:** blind. blind. ich schließ die augen und hör dinge sich bewegen um mich herum. Ist es der wind?

**verwundete soldaten** (flüsternd)

**1:** hilfe. es verfault.

**2:** warum sind sie so still?

**3:** wer da? wer da?

**4:** ein schmaler streifen am horizont.

**5:** du elendes schwein! gib uns eine zigarette!

**7:** wer ist sieger?

**3:** bringen sie uns endlich weg?

Abb. 28: Librettoausschnitt aus *Wir erreichen den Fluss*, Szene I/4, S. 22

Die Textanteile beider Handlungen überlappen sich hier zu großen Teilen. Während sich die Dialogblöcke in I/3 noch tendenziell abgewechselt haben, stehen sie hier nun direkt nebeneinander, was einen höheren Grad an Simultaneität suggeriert. Es werden nicht zwei völlig kontäre Affekthaltungen bzw. Lebensrealitäten nebeneinander gesetzt, wie dies noch in I/3 der Fall war, sondern zwei gleichermaßen grausame, ausweglose Szenarien: die kurz bevorstehende Erschießung auf Bühne I und die Kollateralschäden einer Schlacht auf Bühne II.

Während die Szenensimultaneität in I/3 die absurde Situation der unterschiedlichen Auswirkung der Kriegshandlung auf verschiedene gesellschaftliche Schichten thematisiert, vermittelt dieser Teil von I/4 die Ausweglosigkeit aus der Gewaltspirale des Krieges: Entweder der Soldat stirbt langsam auf dem Schlachtfeld durch tödliche Verwundungen durch den Feind oder er versucht, den Kriegshandlungen zu entfliehen, nur um dann als Deserteur durch die eigenen Leute hingerichtet zu werden. Während die verwundeten Soldaten auf Bühne II den General um Hilfe anflehen und die junge Frau in einem der toten Soldaten ihren Mann identifiziert zu haben glaubt, marschiert laut Regieanweisung das Erschießungskommando von Bühne I über Bühne II auf Bühne III, damit auf Bühne I die dritte Teilhandlung *Arbeitsdienst* beginnen kann. Dieses Überqueren der Bühne II des Erschießungskommandos wird von den verwundeten Soldaten scheinbar wahrgenommen, denn sie flüstern in diesem Moment: „Wer da? Wer da?“ und „Sie kommen den Graben entlang. Etwas bewegt sich.“<sup>415</sup> Ebenjene Textstellen finden sich nicht in der Dramenversion,<sup>416</sup> da diese Ausrufe erst durch die Gleichzeitigkeit dieser beiden Handlungen Sinn ergeben.

## ARBEITSDIENST

ein feldwebel steht an einer seite des exerzierplatzes, schick gekleidet, trägt ein ausgehöckchen. vier soldaten fegen den boden. sie tragen arbeitskleidung. sie bewegen sich in einer linie. die vier besen sind exakt einer wie der andere: lange weiße stiele und schwere besen mit langen rauhen borsten.  
**feldwebel:** nicht zusammen! das kann man nicht ansehen, wie ihr fegt. faßt man denn so den stiel an? achtung, wie man das macht! den rechten arm zackig am ellbogen winkeln, dabei fest die hand am griff, so daß vom besenstiel die spitze an der rechten brust liegt, und den linken arm so in position ganz unten an dem griff und fest attachiert an dem punkte, der etwa auf dem halben weg zum linken schenkel liegt, und die daumen gestreckt am

### verwundete soldaten

7: wer ist sieger?  
*(der general geht zur jungen frau und versucht, sie fortzuziehen.)*

**general:** laßt die leichen sind faulig von gift.

**junge frau:** dies ist mein mann!  
**general:** absurd! wie willst du's wissen?

kein gesicht mehr, er ist wie jeder hier.

**junge frau:** ich kenn sein haar.

### verwundete soldaten

1-4: (summend)  
5: zigarette, zigarette, zigarette, zigarette, zigarette.

6: (flüsternd) da! da! da!

7: eins. zwei. drei. (stöhnd)  
ah-eins. zwei. drei. ah, ah.  
eins. zwei. drei. ah. ah.

**soldat 2:** nein. nein. wir solln hier warten.

**deserteur:** ja, ja, warten wir. sie brauchen zeit zum überlegen.

**soldat 2:** (den deserteur beruhigend während er patronen an die übrigen soldaten verteilt und während sie laden.)

Abb. 29: Librettoausschnitt aus *Wir erreichen den Fluss*, Szene I/4, S. 23

<sup>415</sup> Henze, *Wir erreichen den Fluss* [Textbuch], S. 22.

<sup>416</sup> Vgl. Bond, *We come to the river*, S. 95.

Die Handlungssimultaneität erzeugt weitere kausale Zusammenhänge und macht dadurch das Hinzufügen von Text durch Henze notwendig. Die ästhetische Faktur des Textes beeinflusst also auch dessen Inhalt. Während die verletzten Soldaten auf dem Schlachtfeld sowie der verurteilte Deserteur auf ihren Tod warten, wird der Paradeplatz für die feierliche Ankunft des Gouverneurs hergerichtet. Mit der dritten Teilhandlung *Arbeitsdienst* auf Bühne I tritt hier neben der Ausweglosigkeit aus den Kriegshandlungen die Unkenntnis der Zivilgesellschaft über diese hinzu, die von Zynismus, Banalität und Gleichgültigkeit begleitet wird. Die Parallelführung der Teilhandlungen auf allen drei Bühnen findet hier nun länger statt als die nur punktuelle Gleichzeitigkeit dreier Teilhandlungen in I/3.<sup>417</sup> Die dramatischen Texte zum Arbeitsdienst und das Schlachtfeld laufen dabei ohne größere Unterbrechungen nebeneinanderher und sind textkontrapunktisch nicht aufeinander abgestimmt, wie es u. a. der Beginn von I/1 ist. Der Text der Bühne III hat viele Unterbrechungen, die das Warten auf die Urteilsvollstreckung als qualvolle Tortur markieren. Dadurch wird der Handlungsfokus in diesem Moment auf die Bühne I und II gelenkt, während das Geschehen auf Bühne III eher in den Hintergrund tritt.

Neben der zuvor beschriebenen Interaktion der beiden Bühnenhandlungen kommt es unmittelbar vor der Hinrichtung des Deserteurs zu einem weiteren dramaturgischen Sinnzusammenhang zwischen den Teilhandlungen. Kurz vorher endet die dialogische Handlung auf Bühne I, um die Aufmerksamkeit auf die anderen beiden Bühnen zu lenken. Bis zum Ende der Szene finden sich in der linken Spalte nur noch vereinzelte Regieanweisungen. Auf dem Schlachtfeld berichtet ein Soldaten von einem Tötungserlebnis. Genau in dem Moment, in dem er erzählt, dass er den Abzug seiner Waffe betätigte, wird der Deserteur auf der Bühne III durch das Erschießungskommando hingerichtet:

BÜHNE II

**3, 4:** eins. zwei. drei.  
**7:** eins. zwei. drei.  
 ich zieh den abzug. ich warte.  
 sah seine augen, den schweiß im gesicht.  
 ich drück den abzug.

und da schoß er.  
**1-4:** hilf . . . ah . . .

**junge frau:** (sanft) schlaf. schlaf.  
**general:** ich hab nicht getötet.  
 dies sind kriegstote. sie geben ihr leben.

BÜHNE III

**adjutant:** still!  
**soldat 2:** schießt!  
 (augenblicklich schießen die soldaten  
 holperig drauf los, die soldaten 1, 3 und 4  
 rufen „schieß“, wenn sie schießen.  
 der deserteur stürzt tot zu boden.  
 der hauptfeldwebel marschiert zu seinem  
 körper, hält, schaut hinunter, dreht sich  
 zum adjutanten und salutiert.)

Abb. 30: Librettoausschnitt aus *Wir erreichen den Fluss*, Szene I/4, S. 25

<sup>417</sup> Vgl. Henze, *Wir erreichen den Fluss* [Textbuch], S. 23–25.

Henze lässt in seiner Librettoversion diese beiden Handlungen in einem gemeinsamen dramaturgischen Höhepunkt kulminieren. In der Dramenversion fehlt wieder der Text dieser Stelle der Schlachtfeld-Szene.<sup>418</sup> In der sukzessiv festgehaltenen Szenenstruktur der Dramenversion kann es nicht derart plakativ zur dramaturgischen Querverbindung dieser beiden Stellen kommen, da diese dort nicht nebeneinander aufgeschrieben sind. Nach einem letzten Dialog zwischen dem Hauptfeldwebel und seinem Adjutanten endet die Handlung auf Bühne III nach der Erschießung. Während des Dialogs auf Bühne III unterhält sich der General auf dem Schlachtfeld mit der jungen Frau. I/4 endet, wie sie begonnen hat: mit den Klagerufen der verwundeten Soldaten.

In I/4 werden für einen längeren Zeitraum alle drei Bühnen bespielt. Da diese Simultanszene mit der Schlachtfeld-Szene auf der mittleren Bühne anfängt und mit dieser endet, kann sie als Haupthandlung dieser Szene betrachtet werden, die vom Arbeitsdienst und dem Erschießungskommando quasi von links und rechts kommentiert wird. Es sind gerade diese gegenseitigen Kommentierungsfunktionen, die Henzes Simultanszenen ausmachen. In dieser Szene ist die Dauer aller drei gleichzeitig bespielten Bühnen bis dahin am größten, die Wirkung der Textsimultaneität ist hier sehr komplex. Nicht nur wechseln sich Dialogblöcke auf verschiedenen Bühnen ab, diese laufen auch direkt parallel nebeneinanderher. I/3 und I/4 sind die einzigen beiden Szenen der Oper, in denen jeweils drei Szenen Bonds Dramenversion parallel geführt werden und daher in der Forschung immer wieder als Simultanszenen bezeichnet werden.

## I/5–II/8

In I/1, 3 und 4 fasst Henze jeweils zwei bzw. drei Dramenszenen zu einer Opernszene zusammen und transformiert diese jeweils von der Sukzession in die Simultaneität. Unter diesem Aspekt sind sie der Verfahrensweise von II/2 und IV/1 in Zimmermanns *Soldaten* ähnlich. Doch auch in I/5, 6, 7 und II/8 kommt es in der Librettoversion weiterhin zur Verteilung des dramatischen Textes einer Dramenszene auf die drei Bühnenspalten, obwohl der Text dieser Opernszenen jeweils nur einer Dramenszene entspringt. Im Laufe des Librettos scheint sich Henzes Praxis der Textverarbeitung und somit dessen Simultaneitätsbehandlung dynamisch zu ändern. Im Folgenden wird den simultanen Elementen der Szenen nachgegangen, auch wenn sie nicht im engeren Sinn als Simultanszenen gelten.

I/5 liegt die zehnte Dramenszene *Governor* zugrunde. Sie beginnt mit der Militärparade auf Bühne III und wechselt im Laufe der Szene auf Bühne I, da der Festzug in Bewegung ist.<sup>419</sup> Im

---

<sup>418</sup> Vgl. Bond, *We come to the river*, S. 96.

<sup>419</sup> Vgl. Henze, *Wir erreichen den Fluss* [Textbuch], S. 28–33.

Libretto findet sich kein Hinweis darauf, dass bei diesem Wechsel Bühne II passiert wird, wie es in I/4 noch der Fall war. Dies impliziert eine Bühnenkonzeption Henzes, die es ermöglicht, von Bühne III auf Bühne I zu wechseln, ohne Bühne II passieren zu müssen. Die zwei bespielten Bühnen repräsentieren in dieser Szene also nicht zwei verschiedene Handlungsorte, auf denen gleichzeitig verschiedene Dinge geschehen. Stattdessen fusionieren sie hier zu einem einheitlichen Schauplatz und werden nacheinander vom selben Personal betreten. Im Bühnenwechsel drückt sich also kein Wechsel des Schauplatzes, sondern viel eher die Bewegungsdy namik des Festzugs aus – die Bühnen können also auch einen einheitlichen Schauplatz repräsentieren. Allein auf der Textebene fehlt I/5 also die Voraussetzung der Parallelführung mehrerer Dramenszenen und Schauplätze, um eine Simultanszene nach dem Verständnis von Henze zu sein.

Die Haupthandlung von I/6 ist das Schlachtfeld, das wieder auf Bühne II angesiedelt ist, wo auch der Großteil dieser Opernszene spielt. Der dramatische Text entspricht der Dramenszene 11. Nur für einen kurzen Monolog wechselt der General auf Bühne I, da diese Bühne u. a. den inneren Monologen vorbehalten ist.<sup>420</sup> Durch Regieanweisungen in der Spalte von Bühne II wird deutlich, dass auch die Bühne III in einer stummen Handlung ohne Dialog bespielt wird.<sup>421</sup> Nachdem die Soldaten auf der Bühne II die junge Frau exekutiert haben, taumelt „der General [...] auf Bühne I und bleibt dort stehen“.<sup>422</sup> Auch I/6 ist auf textlicher Ebene trotz der Nutzung aller drei Teilbühnen keine Simultanszene, da auch ihr nur eine Dramenszene zugrunde liegt und sich die Textanteile abwechseln. Wenn der General auf Bühne I monologisiert, ist der Textfluss auf Bühne II unterbrochen. Zudem stellen alle drei Bühnen keine einzelnen Teilhandlungsorte, sondern einen einheitlichen Schauplatz dar, wobei die Nutzung von Bühne I alleinig in ihrer Monologfunktion begründet liegt.

In I/7, die auf der 12. Dramenszene beruht und die letzte Szene des ersten Teils der Oper darstellt, werden sogar alle drei Bühnen explizit mit Textanteilen bespielt. Zunächst beginnt diese Opernszene auf Bühne II, die den Fluss darstellt, der durch Trittsteine überquert werden kann. Die Regieanweisung zu Beginn verdeutlicht, dass sich dessen Ufer auf Bühne II und III befinden. Auch hier sind alle drei Bühnen wieder als ein zusammenhängender Großschauplatz zu verstehen: der titelgebende Fluss und sein Uferbereich. Die alte Frau stillt das zuvor gefundene Baby. Als Soldaten auftauchen, beginnt sie, die Trittsteine zum anderen Ufer zu nehmen. Die Alleinführung der Handlung auf der mittleren Bühne dauert ähnlich wie der Beginn von I/4 lange an, bis eine Regieanweisung in der rechten Spalte den Auftritt des Gouverneurs, des

---

<sup>420</sup> Vgl. Kap. B.II.2.

<sup>421</sup> Vgl. Henze, *Wir erreichen den Fluss* [Textbuch], S. 36f.

<sup>422</sup> Ebd., S. 37.

gefesselten Generals sowie weiteren, militärischen Personals auf Bühne III ankündigt. Die Soldaten umzingeln nun die alte Frau nicht nur auf der Ebene der Handlung, sondern auch auf der Ebene der Textfaktur. Die Umzingelung der alten Frau wird durch das Ausschwärmen der Soldaten auf Bühne I und III verdeutlicht. Das anschließende Duett der alten Frau und des Generals ist hier ausnahmsweise nicht nur inhaltlich zusammenhängend und durch Textkontrapunktik aufeinander abgestimmt, sondern findet diesmal wirklich an einem gemeinsamen Ort statt.<sup>423</sup>

<p><b>soldat 5:</b> aas.</p> <p><b>soldat 7:</b> sau.</p>	<p><b>alte frau:</b> geh weg.</p> <p><b>alte frau:</b> geh weg. (ein soldat versucht, das kind zu greifen. die alte frau hält es über ihren kopf.)</p> <p><b>alte frau:</b> dies kind hier ist stumm. ich fluch euch mit der – mit seiner stimme mit dem fluch von kindern.</p>	<p><b>(soldaten fangen an, über die steine auf sie zuzuspringen, sie kommen von beiden seiten.)</b></p> <p><b>alte frau:</b> geh weg.</p> <p><b>soldat 1:</b> vorsicht. <b>soldat 2:</b> wildkatz.</p> <p><b>soldat 4:</b> kuh. <b>soldat 1:</b> schwein.</p> <p><b>general:</b> ich fluch euch mit der stimme der kinder. mit dem tod von kindern. du sollst niemals kinder zeugen.</p>
---	---	--

Abb. 31: Librettoausschnitt aus *Wir erreichen den Fluss*, Szene I/7, S. 40

Nachdem die alte Frau mit dem Kind die Flucht ergreift und in den Fluss springt, endet der Textanteil auf Bühne II. Danach agiert nur noch das militärische Personal auf den anderen beiden Bühnen und damit von den jeweiligen Ufern des Flusses aus. Sie kommunizieren von den beiden Ufern aus miteinander. Das Textbild wirkt graphisch wie der Beginn von I/3, dieses Mal besteht jedoch eine direkte kommunikative Situation. Nachdem die Soldaten erfolglos ins Wasser schießen, um die alte Frau zu treffen, endet I/7. Hier finden die Handlungen auf den drei Bühnen nicht unabhängig voneinander statt, sodass von einem gemeinsamen Handlungsrahmen gesprochen werden kann, der sich über alle drei Teilbühnen erstreckt. Dass die drei Bühnen grundsätzlich örtlich nah beieinanderliegen, zeigt sich daran, dass die handelnden Personen während und zwischen den Szenen die Bühnen wechseln und über deren Grenzen hinaus miteinander direkt kommunizieren.

Mit der achten Szene beginnt der zweite Teil der Oper, der nicht mehr auf oder in der Nähe des Schlachtfeldes, sondern nun im Sanatorium spielt. Der Ort *Garten* erstreckt sich in dieser Szene über die Bühnen II und III, auf denen sich der General (Bühne II) und die Wahnsinnigen (Bühne III) aufhalten. Da gerade die Monologe der Wahnsinnigen eine erhebliche Textmasse darstellen, muss sich Henze hier zum ersten Mal einer Klammer bedienen, um die Gleichzeitigkeit

<sup>423</sup> Ebd., S. 41.

von Texten zu verdeutlichen. Er muss sie hier untereinander hinschreiben, da sie alle auf Bühne III agieren.<sup>424</sup> Der General reagiert auf der Bühne II gequält auf die Monologe der Wahnsinnigen. Laut Regieanweisung tritt der Soldat 2 auf Bühne I auf und wechselt sogleich auf die Bühne II. Bühne I wird in dieser Szene ohnehin kaum bespielt, sie ist den Auftritten des Soldaten 2, der Krankenwärter sowie einem kurzen Monolog des Generals vorbehalten.

*BÜHNE II*

**general:** stimmen! stimmen!

*BÜHNE III*

und fand mich vor einem sehr großen  
grab. menschen waren eng  
zusammengepreßt und lagen  
übereinander.  
**wahnsinnige 1:** meine augen sind blind  
von dem licht auf dem wasser.  
**wahnsinnige 4:** kommt alle zur insel.  
steigt ein.  
**wahnsinnige 8:** Raud sprach:  
„ich werde niemals ein christ“  
und verlachte gott.  
**wahnsinniger 9:** man sprach viel  
von dem festen dunkel, als alle welt  
verschlungen war von einer  
unendlichen wolke von staub.  
unzählige brände tobten tagelang  
weiter.  
**wahnsinniger 8:** nur die köpfe  
waren noch sichtbar. nahezu allen  
lief blut von den häuptern über  
die schultern.  
**wahnsinnige 7:** man stach glühendes  
eisen in seinen körper, die augen  
brannte man aus, heiße haken  
stieß man in die kehle.  
**wahnsinniger 1:** steig ein! steig ein!

**general:** tag und nacht! stimmen!

Abb. 32: Librettoausschnitt aus *Wir erreichen den Fluss*, Szene II/8, S. 47

Nun beherrscht die Szene für einen längeren Abschnitt das Zwiegespräch zwischen Soldat 2 und dem General auf Bühne II. Die beiden anderen Bühnen führen zu dieser Zeit keinen dramatischen Text. Auf die Rede des Generals reagieren die Wahnsinnigen aufgebracht, sodass sie auf die anderen Bühnen stürmen.<sup>425</sup> Ähnlich wie in II/5 resultiert der Übergang zwischen den Bühnen aus der Dynamik des Geschehens. Der Ausbruch der Wahnsinnigen ruft die Wärter auf den Plan, die die Wahnsinnigen wieder an ihren Platz auf Bühne III treiben, wo sie ihre Monologe vom Beginn der Szene fortsetzen.<sup>426</sup> Kurzzeitig findet nur diese Handlung auf der

<sup>424</sup> Vgl. ebd., S. 46f.

<sup>425</sup> Vgl. ebd., S. 52.

<sup>426</sup> Ebd., S. 53f.

Bühne III statt. Als Nächstes wird der General auf Bühne II vom Arzt aufgesucht. Nun laufen wieder Handlungen auf Bühne II und III gleichzeitig ab. Der Arzt betritt zunächst Bühne II und wechselt dann auf die Bühne III zur Unterredung mit dem Gouverneur. Vor seiner Arie „stürzt“ der General „auf die Bühne I“, danach „eilt“ er wieder „zurück auf Bühne II“.<sup>427</sup> Hier erfüllt Bühne I wieder vorrangig die Monologfunktion.

Obwohl der Handlungsort von Bühne I im Libretto nicht deutlich definiert ist, kann ihm der Garten zugerechnet werden bzw. zumindest ein direkt anschließender Ort innerhalb der Irrenanstalt. Der Wechsel der Personen über die verschiedenen Bühnen ist entweder motiviert durch die Dynamik der Handlung oder durch den Wechsel der Äußerungen der handelnden Figur entsprechend Henzes Bühnenfunktionen. Da auch in dieser Szene nicht mehrere Dramenszenen zusammengefasst und dadurch nicht mehrere Orte gleichzeitig gezeigt werden, handelt es sich auch hier um keine Simultanszene. Auch ist kaum eine absolute Gleichzeitigkeit der Texte in den drei Spalten, sondern eher ein rascher Wechsel erkennbar.

Die Opernszenen fünf bis acht können trotz der gleichzeitigen Nutzung mehrerer Bühnen nicht als Simultanszenen bezeichnet werden, da die Bühnen innerhalb dieser Szenen jeweils zu den Großschauplätzen Paradeplatz, Flussufer und Garten zusammenwachsen und nur eine Dramenszene wiedergeben, während sie zuvor getrennte Schauplätze repräsentierten. Da die Figuren hier zudem direkt miteinander kommunizieren, kommt es auch nicht zu Pseudo-Duetten, wie dies u. a. in I/3 der Fall ist.

## II/9

II/9 wird in der Forschungsliteratur oft als große Simultanszene der Oper bezeichnet.<sup>428</sup> Im Gegensatz zu I/3 und 4 liegt dieser Opernszene jedoch nur die Dramenszene 14 zugrunde. Die Zuschreibung erfolgt aufgrund der Tatsache, dass die drei gleichzeitig dargestellten Schauplätze u. a. personell eng miteinander verwoben sind und ihren gemeinsamen Höhepunkt in der Erschießung des Gouverneurs haben. Bereits in der Dramenversion fasst Bond in der 14. Dramenszene jedoch drei verschiedene Orte zusammen. So lauten die durch die Dramenszene verteilten Regieanweisungen:

„This section is in three parts which overlap. A) Government room. The governor sits at a table with the Aide and three ministers. [...] B) Gateway outside the meeting room. Second Soldier

---

<sup>427</sup> Ebd., S. 57.

<sup>428</sup> Vgl. Kap. B.II.1.

stands at attention in the dark. [...] C) Slum room. Second soldier's wife stands alone. The three children sleep on a low bed.“<sup>429</sup>

Bond schildert die Handlungen an diesen drei Orten wie von der Dramenversion gewohnt nacheinander, weist aber auf die zeitliche Überlappung der Teilhandlungen hin. Er fasst hier also in einer Dramenszene zusammen, was er im ersten Teil seines Dramas noch in drei aufeinanderfolgenden Szenen aufgeteilt hätte. Dies ist höchstwahrscheinlich im Überarbeitungsprozess seines Textbuchs geschehen. Henze verteilt diese drei Handlungsorte dann auf die drei Bühnen und lässt sie stellenweise gleichzeitig ablaufen. Im Gegensatz zur Parallelführung der drei Dramenszenen in I/4 hebelt Henze hier nicht die von Bond vorgegebene Reihenfolge der Dramenszene aus. II/9 beginnt auf Bühne III mit den Ereignissen im Regierungszimmer, indem der Gouverneur von seinem Besuch beim General berichtet. Schnell tritt auf Bühne II der „Torweg außerhalb des Sitzungszimmers“ hinzu, wo der Soldat 2 Wache steht.<sup>430</sup> Dadurch wird die räumliche Trennung, aber auch die örtliche Unmittelbarkeit der beiden Teilhandlungen deutlich. Kurz darauf tritt auf Bühne I das „Zimmer in den Slums“ hinzu, in dem die Frau und die drei Kinder des Soldaten 2 wohnen.

#### BÜHNE I

(zimmer in den slums)  
die frau von soldat 2 steht darin. die drei kinder schlafen auf einem niedrigenbett.  
**frau von soldat 2:** er schaut, wie die kinder spielen, und spricht mit ihnen wie ein freundlicher fremder.  
ich wachte auf in der nacht und er lag bei mir so still in dem dunkel mit offenen augen.

ich fragte ihn, was schlafst du nicht? er sagte gar nichts.  
zuletzt stand er auf und starnte durch das leere fenster auf die straße.  
seit der zeit seiner haft hat er

#### BÜHNE II

licht dort im saal. es sieht leer aus.  
niemand zeigt sich am fenster.  
sie sitzen um den tisch und morden meine kinder. bei elektrischem licht.  
was fragen die kinder?  
mutter, was ist der vögel zug?  
vater, warum ist gras grün?  
sag mir, warum tanzt das meer?

warum sind berge so weit?  
nein, unsre kinder fragen:  
vater, warum müssen wir frieren?

#### BÜHNE III

zu kämpfen. sie wurden verraten von den leuten zu haus. wie kann man kämpfen ohne waffen und munition?  
**minister 1:** die industrie investiert nicht mehr wie einst. der krieg dauert zu lang. nie ein entscheidender sieg und nie ein entscheidendes fiasco bewirken, daß das vertrauen nachläßt.  
**adjutant:** sie befördern redliche kerls auf die schlachtbody.  
**minister 2:** und auch daheim sieht es aus, als verfiel alle, gewalttaten in der stadt, raubmord, man kann nicht allein ausgehn.  
**minister 3:** verlustlisten wachsen.  
**minister 2:** profite auch.  
**minister 1:** doch in der besten der möglichen welten ist was faul.  
**adjutant:** ein nationaler bettag.  
**minister 1, 2, 3:** tote soldaten benützen keine waffen.  
**minister 1:** was sollen wir tun?  
**minister 3:** vorsicht!  
**minister 1:** vorsicht! vorsicht!  
**adjutant:** belohnung für jeden toten rebell.  
**minister 1, 2, 3:** gott, mach uns vollkommen, gib uns der löwen hunger,

Abb. 33: Librettoausschnitt aus *Wir erreichen den Fluss*, Szene II/9, S. 61

<sup>429</sup> Bond, *We come to the river*, S. 110ff.

<sup>430</sup> Henze, *Wir erreichen den Fluss* [Textbuch], S. 60.

Abbildung 33 zeigt die auf die drei Bühnen verteilten und gegeneinander gesetzten Textanteile der Dramenszene 14. Während der Text des Regierungszimmers (Bühne III) ohne Unterbrechungen durchläuft, scheinen die Frau und der Soldat 2 an dieser Stelle ein räumlich getrenntes Pseudo-Duett zu singen. Während die Handlung im Regierungszimmer unabhängig von den anderen beiden abläuft, evoziert Henze durch die Abwechslung der Textanteile der Bühnen I und II eine innere Abhängigkeit der Handlungen voneinander. Gleichzeitig wird hier eine stellenweise Parallelität und ein rascher Wechsel der Textanteile erzeugt. Nach diesem Pseudo-Duett brechen die Textanteile auf den Bühnen I und II kurz ab, um den Fokus auf Bühne III zu lenken, wo die Minister im Regierungszimmer rege diskutieren. Ohne Störung durch die anderen beiden Bühnen bekommt das Publikum mit, wie die Regierungsmitglieder sich abfällig über die Bevölkerung der besetzten Provinz äußern.<sup>431</sup> Die kurzeitige Alleinführung der Handlung auf Bühne III erklärt sich durch die Darstellung der Unmenschlichkeit der Besatzungsmacht, die ablenkungsfrei erzählt werden soll.

Das bühnen- und raumübergreifende Pseudo-Duett zwischen dem Soldaten 2 und seiner Frau wird fortgeführt. Währenddessen verlässt der Gouverneur die Versammlung und „läuft eilig in die Dunkelheit hinein“.<sup>432</sup> Diese Regieanweisung findet sich noch in Spalte III, wohingegen die nächste Regieanweisung, die unmittelbar folgt, dann schon im Zwischenraum zwischen Bühne II und III notiert ist: „Er grüßt Soldat 2 im Vorübergehen. Soldat 2 erschießt ihn. [...].“<sup>433</sup> Durch diese unterschiedliche Verortung der aufeinanderfolgenden Regieanweisung wird die Bewegung des Gouverneurs von Bühne III auf Bühne II auf der Textebene veranschaulicht. Nach seinem Attentat auf den Gouverneur betritt Soldat 2 die Bühne I und „umarmt seine Frau“.<sup>434</sup> Die Handlung auf Bühne III ist nach dem Attentat beendet. Unterdessen treten auf Bühne II Beamte, Minister und der Adjutant auf, die den Schuss gehört haben. Wie in I/1 reagieren die Figuren auf akustische Reize der anderen Teilbühnen, was deren unmittelbare Nähe zueinander noch einmal unterstreicht. Sie kommen von hinter der Bühne bzw. von Bühne III. Die Opernszene endet mit der Soldatenfamilie auf Bühne I und den aufgebrachten Militärs auf Bühne II.

Genauso wie die Opernszenen fünf bis acht basiert II/9 nur auf einer Dramenszene. Diese Dramenszene beinhaltet jedoch bereits drei verschiedene Schauplätze, deren Teilhandlungen Bond sukzessiv beschreibt. Henze vergleichzeitig in der Librettoversion dann diese drei Handlungen auf der Ebene der Textfaktur. Bei Bond ergibt sich durch die Regieanweisung, dass diese drei

---

<sup>431</sup> Ebd., S. 62.

<sup>432</sup> Ebd., S. 63.

<sup>433</sup> Ebd.

<sup>434</sup> Ebd.

Handlungen bereits simultan intendiert waren. Henze macht im Libretto explizit, was bei Bond durch Regieanweisungen implizit angelegt ist. Auch die Trennung der Szene in drei sich markant unterscheidende Räume legt die Bezeichnung Simultanszene hier wieder nahe. Die drei Bühnen repräsentieren abermals drei unterschiedliche Räume und keinen unmittelbaren Großschauplatz wie in den Szenen zuvor.

## II/11

In II/10 lässt Henze die 15. Dramenszene auf Bühne II ablaufen, weswegen diese Opernszene keine besondere Simultaneitätswirkung auf der Textebene aufweist. Damit ist II/10 der zweiten Opernszene ähnlich. In II/11, der letzten Szene der Oper, erhöht sich noch einmal stark der Komplexitätsgrad, da hier zwar nicht verschiedene Räume parallel geführt werden, dafür aber unterschiedliche Ebenen der Wahrnehmung, was hier zum ersten und einzigen Mal in der Oper geschieht. Aufgrund dieser Andersartigkeit in der Funktion der szenischen Simultaneität wird diese Szene in den Forschungsbeiträgen interessanterweise nicht als Simultanszene bezeichnet. Dennoch lohnt sich eine Analyse, da gerade das Textbild äußerst komplex gestaltet ist.

Die zugrunde liegende Dramenszene 16 spielt weiterhin im Sanatorium. Zum ersten Mal kommt es am Ende auch in der Dramenversion von Bond zur Zweispaltigkeit des Textes.<sup>435</sup> Dies geschieht ab dem Moment, in dem die vorher im Drama getöteten Personen (wie der Soldat 2 und die junge und die alte Frau) als Visionen des Generals in Erscheinung treten und somit gleichzeitig mit den realen Ereignissen agieren. In der linken Textspalte tauchen die Toten als Erscheinungen auf, in der rechten Spalte agieren parallel dazu die realen Figuren (Doktoren, Krankenpfleger, Mörder und Wahnsinnige). Die beiden Spalten repräsentieren in der Dramenversion Bonds also keine unterschiedlichen Orte, wie dies der Regelfall in der Librettoversion Henzes ist, sondern differenzieren zwischen realen Ereignissen und den Einbildungen des Generals. Dadurch unterscheiden sich die Funktionen der Spaltendarstellung von Bonds Dramenversion und Henzes Librettoversion. Die von Bond vorgegebene Trennung zwischen Realem und Imaginiertem übernimmt Henze in seiner Librettoversion nicht.

Alle drei Bühnen in II/11 bilden gemeinsam den Schauplatz der Irrenanstalt. Zu Beginn der Opernszene unterhält sich der Arzt auf Bühne II mit dem General auf Bühne I. Es findet hier wieder ein direktes Gespräch zwischen den Teilbühnen statt, die einen zusammenhängenden Ort repräsentieren. Es handelt sich um einen raschen Wechsel der Textanteile auf diesen beiden Bühnen, der eben nicht nur auf ein inneres Verhältnis des Gesungenen verweist, wie dies u. a. bei dem Soldaten 2 und seiner Frau in II/9 der Fall war, sondern auch ein direktes Gespräch

---

<sup>435</sup> Bond, *We come to the river*, S. 119ff.

darstellt. Im Laufe des Gesprächs ergreift der General den Arzt laut Regieanweisung und zieht ihn aggressiv an sich heran.<sup>436</sup> Um die körperliche Nähe auf der Textebene zu verdeutlichen, sind die Regieanweisung sowie der folgende Text des Generals nach rechts eingerückt, sodass der Dialog von Bühne I und II ineinandergreift. Diese Einrückung vermittelt eine unmittelbare Nähe der beiden Protagonisten zueinander – dergestalt war auch schon der dramatische Text in I/2 eingerückt.

und?	es wurde umstellt.
und dann?	er erschoß sich und die frau und die kinder. sie waren tot als die soldaten einbrachen.
wieviele kinder?	mehr fragen?
	(der general packt den arzt.)
	(krankenwärter 1 kommt nach vorn.)
<b>general:</b> wieviele kinder sind tot?	<b>arzt:</b> drei, ich denke.
<b>general:</b> man versprach mir blindheit und wahnsinn und tod! ich reiß mir die augen aus!	<b>arzt:</b> jacke! jacke!
(der general versucht, seine augen mit den händen zu zerstören. der arzt und krankenwärter 1 kämpfen mit ihm.)	<b>general:</b> oh gott, gib mir den wahnsinn!
	(krankenwärter 2 läuft mit einer zwangsjacke herbei.)

Abb. 34: Librettoausschnitt aus *Wir erreichen den Fluss*, Szene II/11, S. 69

Dadurch ergibt sich nicht nur eine formelle, sondern auch eine inhaltlich-dramaturgische Verbindung von I/2 mit II/11: Während der General in I/2 ein Todesurteil verhängt, wird hier im Laufe der Szene das Todesurteil am General vollstreckt. In Abbildung 34 ist das Gespräch zwischen dem General und dem Arzt veranschaulicht. Der General erkundigt sich nach dem Attentat. Als der Arzt ihm nicht die gewünschte Auskunft verweigert, wird der General handgreiflich. Die plötzliche körperliche Nähe äußert sich im Textbild durch den eingerückten Text des Generals, sodass die Texte der beiden Bühnen weiter ineinander verschränkt sind. Diese Aktion ruft die Krankenwärter und später auch die Mörder auf Bühne II.<sup>437</sup>

Im Folgenden vermittelt das Textbild ein rasches Nacheinander der Dialoganteile der Figuren auf Bühne II, unterbrochen von größeren Monologen des Generals in der eingerückten Spalte

<sup>436</sup> Henze, *Wir erreichen den Fluss* [Textbuch], S. 69.

<sup>437</sup> Ebd., S. 70f.

der Bühne I. Die eng miteinander verbundenen Textanteile auf den Bühnen I und II werden dergestalt weiter fortgeführt, bis die Mörder den General mit einem Messer blenden. Ab dem Zeitpunkt der Erblindung wird der General von den Erscheinungen der Kriegsopfer heimgesucht, die in der Dramenversion allesamt in der linken Spalte stattfinden. Laut Regieanweisung erscheint die junge Frau auf Bühne II mit einem kurzen Text, die dann langsam zur Bühne I geht.<sup>438</sup> Kurz darauf tritt der Deserteur mit Text auf Bühne I in Erscheinung. Im Gegensatz zum General ist sein Text jedoch nicht eingerückt. Dadurch ergeben sich vier verschiedene Textblöcke in dieser Szene. Dokumentiert ist in Abbildung 34 neben der Erscheinung des Deserteurs auf Bühne I auch der fortdauernde Monolog des Generals im Zwischenraum zwischen Bühne I und Bühne II sowie die Erscheinung der jungen Frau, die langsam von Bühne II auf Bühne I geht.

Durch dieses Verfahren der Texteinrückung erhöht sich auch der Komplexitätsgrad des Textbildes von einem Dreispalten- zu einem *de facto* Vierspaltensystem. Die real existierenden Personen auf Bühne II, insbesondere der General, werden von den Erscheinungen von Bühne I und III quasi umzingelt. Dadurch ergibt sich eine Umkehrung der Situation aus I/7: Während dort die noch lebende alte Frau von den Soldaten eingekreist wurde, sind es nun die Opfergestalten, die den General umgeben. Wo Bond die beiden Bewusstseinsebenen nebeneinander stellt, keselt Henze hier die Realität von der Imagination regelrecht ein. Der eingerückte Text des Generals zwischen Bühne I und II wirkt unter diesem Aspekt wie das Verbindungsglied zwischen der imaginierten und der realen Welt. Anschließend stoßen noch die Wahnsinnigen zur Szene, die sich rasch auf alle drei Bühnen verteilen.<sup>439</sup>

In dem Moment, in dem sich die Wahnsinnigen auf den General stürzen, wird auch deren Text in den Zwischenraum zwischen Bühne I und II eingerückt.<sup>440</sup> Da das titelgebende Gedicht am Ende der Oper von den imaginierten Opfern gesungen wird, endet das Libretto mit der gemeinsamen Rezitation dieses Gedichtes auf den Bühnen I und III. Obwohl auch in dieser letzten Szene alle drei Bühnen auf sehr komplexe Art und Weise genutzt werden, wurde sie in der Forschung nicht als Simultanszene rezipiert, was mehrere Gründe hat: Henze bedient sich hier nur einer Dramenszene, die im Gegensatz zu I/9 auch nur einen Schauplatz beinhaltet. Daher dient die Mehrspaltigkeit nicht der Präsentation mehrerer Räume. Auch die von Bond vorgegebene Trennung in Realität und Vision wird von Henze aufgehoben, da er die verstorbenen Opfer auf allen drei Bühnen auftreten lässt.

---

<sup>438</sup> Ebd., S. 72f.

<sup>439</sup> Ebd., S. 75.

<sup>440</sup> Ebd., S. 76.

BÜHNE I

BÜHNE II

BÜHNE III

(der general sieht die junge frau zunächst nicht.)

**general:** meine augen! was geschah mit meinen augen?  
ich seh so schöne dinge. (sieht zur jungen frau.)  
ich tötete dich. ich unterschrieb die order.

**deserteur:** (tritt ein)

ich komm spät. ich war müde und hab  
mich am straßenrand ausgeruht.  
wie geht es dem kind?

**junge frau:** er lächelt jetzt.

**general:** der deserteur. ich tötete auch dich.  
sag mir! wird die welt wahnsinnig? wird eine  
schreckliche sonne sie verbrennen? daß nichts  
bleibt als wüste, besät mit toten? antworte!  
laß mich gesunden bevor ich sterbe. die alte frau.  
sie erschossen dich im wasser. deine wunden  
wurden gewaschen, während sie entstanden.  
gib antwort auf meine frage!

(die alte frau nimmt das kind  
dem deserteur ab.)

**deserteur:** behutsam!

(die alte frau singt zum kind.)

(die junge frau deckt ihr kind ab  
und schaut es an.)

**junge frau:** lächle. vater arbeitet.  
(sie geht langsam zu bühne I.)

**junge frau:** er kommt bald heim.  
den pfad entlang, durchs gehölz,  
durch das tor und steht in der tür.

(zum kind) vater hat einen baum  
gepflanzt. er wird dir zeigen,  
wie man hinaufsteigt.

(die alte frau tritt ein.  
sie geht auf bühne I zu.)

Abb. 35: Librettoausschnitt aus Wir erreichen den Fluss, Szene II/II, S. 73

Beide Textversionen sind ungefähr zur selben Zeit entstanden. Während die Dramenversion als Fassung nach Bonds Vorstellungen betrachtet werden kann, beruht die Librettoversion auf Henzes Fassung, die dessen Bühnendisposition berücksichtigt. Da der Inhalt bis auf wenige hinzugefügte Textstellen größtenteils identisch ist, geht die unterschiedliche Simultaneitätswirkung direkt auf die Abweichungen in der Textfaktur zurück. Die Dramenversion bleibt fast durchgehend der konventionellen Textsukzession treu, erst in der letzten Szene wechselt die konventionelle Einspaltung zur Darstellung der beiden Wahrnehmungsebenen des Generals in die Zweispaltung. Hier hat die Mehrspaltung eine andere Funktion als jene in der Librettoversion. Während Bond in der ersten Hälfte pro Szene einen Handlungsort verwendet, nutzt er im zweiten Teil bis zu drei Handlungsorte pro Szene. Zudem werden die Dramenszenen in der zweiten Hälfte länger, was auf Bonds Überarbeitungsprozess zurückzuführen ist.

Das Libretto ist durchgehend dreispaltig angelegt, um den Text den drei Teilbühnen klar zuzuordnen zu können. In der ersten Hälfte des Librettos dominiert die Vergleichzeitigung ursprünglich hintereinander geschalteter Szenen der Dramenversion, zu denen die Opernszenen I/1, I/3 und I/4 gehören. Demgegenüber stehen jene Librettoszenen, in denen Henze eine Dramenszene auch auf einer der Bühnen darstellt. Dergestalt sind die Opernszenen I/2 und II/10. Die restlichen Opernszenen (I/5, I/6, I/7, II/8, II/9 und II/11) beruhen auf nur einer Dramenszene, die

Henze jedoch auf mehrere Bühnen aufteilt, wobei die 9. Opernszene auf einer Dramenszene basiert, die bereits mehrere Handlungsorte beinhaltet. In der 11. Opernszene setzt sich Henze dann mit der Mehrspaltigkeit der letzten Dramenszene auseinander, die anders funktioniert als jene der Librettoversion. Unter all diesen Gesichtspunkten lassen sich I/1, I/3 und I/4 sowie II/9 am ehesten dem Konzept der Simultanszene zurechnen, da hier entweder verschiedene Dramenszene und/oder mehrere Orte zusammengefasst werden.

#### 4. Polyphonie und Kontrapunktik der verräumlichten Orchesterschichten in der Komposition

Auf der Ebene der Musik finden sich ebenso Funktionen und Strategien, mit denen diese auf der Textebene generierte Simultaneität dargestellt bzw. unterstützt wird. *Wir erreichen den Fluss* ist geprägt von Henzes politischem Engagement, das deshalb als das Schlaglicht des politisch engagierten Musiktheaters der 1970er-Jahre bewertet wird.<sup>441</sup> Während er politisch radikal, konsequent und progressiv war, positionierte er seinen Kompositionsstil in der Breite der europäischen Tradition. So sah er noch viele Möglichkeiten, neue kompositorische Pfade auf dem „Weg von Wagner zu Schönberg“ zu erschließen, was auch in seiner Musik deutlich zu hören sei, so Petersen.<sup>442</sup> Trotz des Einflusses der Darmstädter Schule, die sich in der gleichzeitigen Adaption von Dodekaphonie und der Integration von Avantgarde-Techniken wie der Aleatorik sowie elektroakustischen Elementen zeige, bleibe die Verbindung zur europäischen Tradition auch im *Fluss* durchgängig sichtbar und hörbar.<sup>443</sup> *Wir erreichen den Fluss* wird als musiktheatraler Höhepunkt von Henzes gesellschaftskritischem Kunstschaffen angesehen.<sup>444</sup> Dass Henze trotz seines polystilistischen und dennoch traditionsverbundenen Ansatzes gleichzeitig in einem gewissen Maße auch im (post)serialistischen Denken verortet ist, legen die Reihentabellen nahe, die er präkompositorisch anfertigte. Es existieren vier von Henze handschriftlich beschriebene Seiten, die mit *Tragedia*, *General*, *Soldier 2* und *Governor* betitelt sind.<sup>445</sup> Während die *Tragedia*-Reihen als werkumspannend zu begreifen sind, werden die anderen der jeweiligen Figur zugeordnet. Auf dem *Tragedia*-Blatt notiert Henze zwölf Zwölftonreihen untereinander und jeweils rechts von jeder Reihe ihre Umkehrung, so wie auch Zimmermann sein präkompositorisches Reihenmaterial angefertigt hat.<sup>446</sup> Diese *Tragedia*-Reihen bilden das

<sup>441</sup> Vgl. Kap. B.II.2 und B.II.1.

<sup>442</sup> Petersen, „Hans Werner Henze 1926–2012. Nachruf auf einen großen Komponisten und passionierten Sozialisten“, in: *Das Argument* 6/2012, S. 805–809, hier: S. 806.

<sup>443</sup> Ebd., S. 807.

<sup>444</sup> Vgl. Henzes Lebensdaten unter: <https://www.hans-werner-henze-stiftung.de/hans-werner-henze>, abgerufen am 02.05.2024.

<sup>445</sup> Henze, *Reihentabellen zu We come to the river* (Sammlung Hans Werner Henze, Paul Sacher Stiftung).

<sup>446</sup> Vgl. Kap. B.I.4.

Grundmaterial für die drei Orchester und die meisten Figuren.<sup>447</sup> Auch die *General*-Reihentabelle weist zwölf solcher Reihen inklusive ihrer Umkehrungen auf. Während die *Tragedia*-Reihen mit Grundtönen und deren Erhöhung (#) arbeitet, weisen die *General*-Reihen sowohl Erhöhungen (#) als auch Verminderungen (b) auf. Die Reihentabelle des *Soldier 2* ist im Vergleich zu diesen beiden weitaus umfangreicher ausgestaltet. Henze notiert hier zwölf dicht beschriebene Zeilen, wobei alle mit einer Folge von neun Tönen beginnen, worauf jeweils eine Reihe aus vierzehn Tönen folgt, an die sich wiederum eine Reihe von 27 Tönen anschließt. In der unteren Blatthälfte notiert Henze dann nach genau diesem Schema die Umkehrung jeder der oberen Reihen. Aufgrund der Anzahl der Töne und der zwangsläufig daraus folgenden Tonwiederholungen innerhalb der Reihen handelt es sich hier also um keine Zwölftonreihen im strengen Sinne. *Soldat 2* besitzt demzufolge ein viel reichhaltigeres musikalisches Material, aus dem Henze für die Komposition dieser Figur schöpfen kann. Dadurch wird der Soldat 2 musikalisch zur Hauptfigur der Oper, was sich in seiner Rolle als tragischer Antiheld der Oper bestätigt.

Im nicht streng dodekaphonisch angelegten Reihenmaterial für *Soldat 2* materialisiert sich Henzes Auffassung der Verbindung von Tradition und Avantgarde. Zwar fertigt Henze Zwölftonreihen an, deren Verarbeitung bei ihm aber keinem strengen Reglement unterliegen. Immer steht der musikalische Ausdruck im Vordergrund, zu dessen Gunsten serielle Regeln umgangen werden können. Die *Governor*-Reihentabelle ähnelt im Aufbau wieder denen der *Tragedia* und des Generals, wobei Henze dieser Figur nur neun verschiedene Zwölftonreihen und deren Umkehrung zuspricht. Aus diesen Reihenblättern lässt sich eine klare Hierarchie der Personen ablesen, die interessanterweise den Dienstgraden bzw. der sozialen Stellung der Figuren entgegensteht: Der Gouverneur hat am wenigsten Reihenmaterial, der General etwas mehr und der Soldat 2 schließlich am meisten. Diese Reihen werden innerhalb der Oper im Vergleich zu den Szenenreihen der *Soldaten* weitaus undogmatischer verarbeitet, was typisch für Henzes Personalstil ist.<sup>448</sup> Bei Henze ist das Reihenmaterial auch kaum am musikalischen Schichtungsverfahren der Simultanszenen beteiligt. Im Gegensatz zu Zimmermann ordnet Henze nicht jeder musikalischen Schicht eine eigene Reihe zu, vielmehr dienen die Reihen der musikalischen Figurencharakterisierung.

Die Aufteilung des Orchesters in drei kammermusikalisch besetzte Ensembles unter einem einheitlichen Dirigat in der Partitur basiert auf dem multidimensionalen Konzept Henzes, das

<sup>447</sup> Petersen, Hans Werner Henze. Ein Handbuch, S. 46.

<sup>448</sup> Vgl. dazu u. a. Tumat, Dichterin und Komponist. Ästhetik und Dramaturgie in Ingeborg Bachmanns und Hans Werner Henzes „Prinz von Homburg“, Kassel 2004, S. 240.

bereits vor Beginn der Komposition feststeht.<sup>449</sup> Sie erfolgt analog zur Dreiteilung der Bühne, die eine simultane Szenenführung ermöglicht und die besondere Narrationsform der Oper bedingt. Diese musikalisch-szenographischen Grundlagen sind Voraussetzung für die Realisierung der Simultanszenen. Das Ensemble, das der Bühne I zugeordnet ist, besteht aus Flöte, Oboe, Klarinette, Gitarre, Harfe, Klavier, Percussion, Viola d'amore und Viola da gamba. Das Ensemble der Bühne II ist mit Flöte, Klarinette, Fagott, Horn, Trompete, Posaune, Celesta sowie einem Streichquintett besetzt. Der Bühne III sind die Instrumente Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, Trompete, Basstrompete, Tuba und ein Streichquartett zugeordnet.<sup>450</sup> Fast jedem dieser Hauptinstrumente weist Henze mehrere Zweit- und Percussioninstrumente zu, welche die jeweiligen Musizierenden noch zusätzlich spielen müssen. Die Besetzung der Orchester ist eng geknüpft an die Funktion der zugeordneten Bühne und die räumliche Disposition der Ensembles: Dem vorderen Orchester I sind vor allem szenisch intime Momente zugeordnet; dementsprechend besetzt Henze dieses Orchester mit eher filigranen Holzblasinstrumenten. Demgegenüber sind die Orchester II und III durch die Blechblasinstrumente mit größerer Klangkraft ausgestattet. Das Orchester II ist instrumentell sehr divers besetzt, da hier die zentralen Szenen der Oper stattfinden, was eine klangliche Varianz erfordert. Da viele Militärszenen auf Bühne III stattfinden, ist hier das Orchester entsprechend der Tradition der Militärmusik mit Blechbläsern und Schlagwerk besetzt. Hinzu kommen ein Schlagzeuger und eine Militärkapelle auf der Bühne.<sup>451</sup> Dabei schwebt Henze eine klare räumliche Verteilung der Teilbühnen und Ensembles vor:

„Der Orchestergraben wird zugedeckt, das ergibt die Bühne I. Vom Zuschauerraum aus rechts, auf der Seite der Bühne I, befindet sich das Orchester I. Bühne II, vielleicht etwas erhöht oder angeschrägt, befindet sich auf dem ersten Teil der Hauptbühne, an der Seite vom Zuschauerraum aus links, auf einem Podium von etwa 80 cm Höhe, befindet sich das Orchester II. Der rückwärtige Teil der Hauptbühne, höher als Bühne II, stellt die Bühne III dar, das Orchester III sitzt auf der vom Zuschauerraum aus rechten Seite, auf einem etwa 2m hohen Podium.“<sup>452</sup>

Der Dirigent steht vor dem Orchester I und dirigiert von hier aus alle drei Orchester.<sup>453</sup> Laut Henze ist die Musik im Hinblick auf die hier geschilderte räumliche Aufteilung komponiert,

<sup>449</sup> Henze, *Wir erreichen den Fluss. Studienpartitur*, Mainz 1976, S. 1.

<sup>450</sup> Vgl. die Besetzungsliste in Henze, *Wir erreichen den Fluss. Studienpartitur*, S. X–XIII.

<sup>451</sup> Ebd., S. XII.

<sup>452</sup> Ebd., S. XIX.

<sup>453</sup> Ebd.

daher erachtet er eine andere räumliche Lösung als unmöglich.<sup>454</sup> Damit die „Wirkung von Ferne und Nähe“ beibehalten wird und die Simultanszenen auf der Bühne funktionieren, darf in diese Raumdisposition nicht eingegriffen werden; die szenische Aktion sei untrennbar und dialektisch mit der Musik verbunden.<sup>455</sup> Dieser Orchesterplan stellte Henze auch vor akustische Herausforderungen.<sup>456</sup>

Die Partitur ist durchgehend in die drei Orchestersysteme unterteilt. Durch drei eckige Klammern auf jeder Seite werden die Besetzungen der drei Orchester geordnet. Oben stehen die Stimmen des Orchesters III, in der Mitte diejenige des Orchesters II und unten jene des Orchesters I. Die Gesangsstimmen stehen zwischen den Stimmen der Blechbläser und der Streichinstrumente in der Mitte des jeweiligen Systems. Durch die Erkenntnisse des Forschungsberichts, den Äußerungen Henzes und Bonds sowie der Librettoanalyse liegt es nahe, im Folgenden nur auf die Opernszenen I/1, I/3, I/4 und II/9 einzugehen. Da jedoch auch in den anderen Szenen alle drei Orchester zu Einsatz kommen, ist es gerade interessant zu sehen, wie unterschiedlich Henze mit den drei Orchestern im Vergleich zu den Simultanszenen und den anderen Opernszenen umgeht.

Die musikalische Simultaneitätswirkung beruht in *Wir erreichen den Fluss* grundlegend auf den je einer der drei Bühnen mehr oder weniger fest zugeordneten drei Orchestern, die sich sowohl in ihrer Besetzung, ihrer räumlichen Verortung auf der Bühne und in ihrer jeweiligen kompositorischen Ausgestaltung als solche deutlich voneinander unterscheiden. Fast durchgehend erklingen in der Oper bis zu drei verschiedene Orchesterschichten, mal als Klangcollage heterogener Elemente, mal als Polyphonie aufeinander abgestimmter Satzschichten. Der unterschiedliche Mischgrad der Orchester beeinflusst diese Simultaneitätswirkung, gerade in jenen Passagen, in denen die konventionelle Notation in einem Orchester auf graphische Notation in einem anderen trifft. Henze bedient sich zudem der unterschiedlichsten musikalischen Stile, mit deren Hilfe er Personen charakterisiert, gesellschaftliche Zugehörigkeiten markiert und verschiedenste Affekte verdeutlicht. Die verwendete musikalische Stilistik in Henzes Oper reicht dabei von freier Atonalität, mehr oder weniger streng durchgeführter Dodekaphonie über neoklassizistisch-tonale Musik bis hin zur kontrollierten Aleatorik und geführter Improvisation.<sup>457</sup> So sind die Gleichzeitigkeit verschiedener Stilistiken als musikalische Repräsentanten szenischer Gleichzeitigkeit zu verstehen.

---

<sup>454</sup> Ebd.

<sup>455</sup> Ebd.

<sup>456</sup> Vgl. Kap. B.II.2.

<sup>457</sup> Vgl. Hatten, „Pluralism of theatrical genre“, S. 293.

Henzes polystilistischer Ansatz wurde von ihm selbst immer wieder mit dem Begriff der *musica impura* beschrieben, der bedeutet, dass seine Musik stets mit Elementen u. a. politischer Realität „verunreinigt“ werden soll.<sup>458</sup> In *Wir erreichen den Fluss* äußert sich dieses Konzept in einer komplex geschichteten Gleichzeitigkeit der drei Orchester, die durch ihre jeweilig individuelle Instrumentierung auch gesellschaftliche Konnotationen der musikalischen Schichten erzeugen: Die Gitarre in Orchester I ist zum Beispiel stets dem niederen Soldatenrang zugeordnet, das Streichquartett der Bühne III dem höheren Bürgertum. Die kontrastierenden Klangfarben und stilistischen Charakterisierungen der unterschiedlichen Instrumentierungen werden eingesetzt, um die differenzierte Wahrnehmung von zwei bis drei Simultanaktionen auch auf akustisch-musikalischer Ebene zu gewährleisten. Es ergibt sich dadurch ein wahrnehmbar unterschiedlicher musikalischer Ausdruckscharakter eines jeden Orchesters. Henze selbst schreibt dazu, dass „Der Klang vom Orchester III [...] durchweg etwas Ordinäres, Rülpsendes, Abstoßendes, Höhnisches“ [hat].<sup>459</sup> Demgegenüber ist der „Klang von Orchester II [...] flexibel und auf die verschiedensten Ausdrucksweisen anwendbar“.<sup>460</sup> Zuletzt haben „die Instrumente des Orchester I etwas Belegtes [...] etwas Hilfloses, aber auch etwas Zärtliches und Fragiles“.<sup>461</sup> Die in Tabelle 1 aufgelistete Bündelung der Mittel, Strategien und Funktion von Simultaneität in Henzes *Wir erreichen den Fluss* und ihrer Systematisierung dient als Orientierungshilfe für die folgende musikalische Analyse von Henzes Simultanszene:

1.	<b>Musikalische Kommentierung des zugeordneten Bühnengeschehens:</b> Die Teilbühnen haben die Funktion, die intimen Momente zu zeigen (Bühne I), die Haupthandlung darzustellen (Bühne II) und die Militärszene (Bühne III) zu inkludieren. Die jeweilige Klangschicht unterstützt dies durch Instrumentarium und Satzart. Bei rasch aufeinanderfolgenden Aktionen auf den Bühnen wechseln sich die Orchester mit Spielen ab.
2.	<b>Gegenseitige Kommentierung der simultanen Szenen:</b> Durch gleichzeitiges Erklingen von zwei oder drei Klangschichten unterschiedlicher Grundstimmungen wird auch das Bühnengeschehen gegenseitig musikalisch kommentiert.
3.	<b>Hierarchisierung der Handlungen:</b> Durch die räumliche Anordnung der Bühnen und Orchester mit ihrer klanglich-dynamischen Ausgestaltung kann eine Vorder- bzw. Hintergründigkeit der verschiedenen Handlungen etabliert werden.
4.	<b>Musikalischer Verschmelzungsgrad der Orchesterschichten:</b> Eine Polyphonie aufeinander abgestimmter Satzschichten sowie eine die Ensembles übergreifende

<sup>458</sup> Vgl. Michael Kerstan, „Hans Werner Henze’s Concept of *Musica Impura*. On the Historical Significance of Music for Social Progress“, in: Heister et al. (Hrsg.), *Word Art + Gesture Art = Tone Art. The Relationship Between the Vocal and the Instrumental in Different Arts*, Cham 2023, S. 203–222.

<sup>459</sup> Brockmeier (Hrsg.), *Musik und Politik*, S. 265.

<sup>460</sup> Ebd.

<sup>461</sup> Ebd.

	Kontrapunktik, die eine Homogenität der Ensembles befördern, etablieren einen szenisch-räumlichen Zusammenhang zwischen den drei Bühnen. Eine Klangcollage heterogener Elemente der drei Ensembles unterstützt hingegen die Verschiedenheit des gleichzeitig Gezeigten und der Affekte. Der Unterschied zwischen diesen beiden Möglichkeiten ist graduell.
5.	<b>Kontrastierende Klangfarben und stilistische Charakterisierungen der unterschiedlichen Instrumentierungen</b> werden eingesetzt, um die differenzierte Wahrnehmung von zwei bis drei Simultanaktionen auch auf akustisch-musikalischer Ebene zu gewährleisten. Deren Gleichzeitigkeit unterstützt die Gleichzeitigkeit verschiedener Szenen. Unter diesen Punkt fällt auch die Simultaneität verschiedener Notationsformen wie konventionelle und graphische Notation.
6.	<b>Sprachverständlichkeit:</b> Da die durchgehende Verständlichkeit des Gesungenen auch in den Simultanszenen höchste Priorität hat, komponiert Henze seine drei Orchesterschichten und Gesangsanteile dergestalt, dass sie immer gut verständlich sind.
7.	<b>Überwältigung:</b> Meist im Zusammenhang mit gewaltsgemäßen Ereignissen wird durch den Wechsel in die graphische Notation, die Steigerung der Dynamik und die Klangcollage heterogener Elemente eine gewollte, kurzzeitige musikalische Reizüberflutung hervorgerufen, die den dargestellten Schrecken spürbar machen soll. Zu diesem Zwecke wird kurzzeitig auf die Sprachverständlichkeit verzichtet.
8.	<b>Kompositorische Mittel klanglicher Zurücknahme:</b> Ungeachtet der räumlichen Verortung eines Ensembles kann durch dessen verringerte Dynamik bzw. durch Spielarten wie Vibrati, Haltetönen, graphischer Notation oder schlicht <i>tacet</i> dieses in den musikalischen und szenischen Hintergrund treten. Durch verstärkte Dynamik können diese Mittel auch zur klanglichen Präsenz genutzt werden.
9.	<b>Gebundenes und ungebundenes Metrum:</b> Durch die Simultaneität metrisch gebundener mit ungebundener ( <i>senza misura</i> ) Musik werden gleichzeitig zwei klangliche Welten präsentiert. Durch die Unterbrechung des Metrums wird zumeist eine kontemplative Stimmung der Szene vermittelt. Gesangseinsätze metrisch ungebundener Schichten orientieren sich dann zumeist an der Klangschicht der metrisch gebundenen Musik.
10.	<b>Die Abwesenheit von szenisch-musikalischer Simultaneität</b> weist auf die Wichtigkeit der allein gezeigten Teilhandlung hin.

Tab. 1: Systematisierung der Funktion von Simultaneität in Henzes *Wir erreichen den Fluss*

## I/1

In der ersten Opernszene werden die ersten beiden Dramenszenen parallel geführt. Es erklingen in dieser Eröffnungsszene die Orchester II und III analog zu den auf den Bühnen II und III verteilten Handlungen. Das Orchester I hat in dieser Szene durchgehend *tacet* notiert. Vom ersten Takt an spielen beide Orchester in einer die Ensembles übergreifenden Kontrapunktik gleichzeitig. Der gemeinsame Klang vermittelt das Bild eines regen Treibens auf beiden Schauplätzen, dem Hauptquartier und der Kantine. Abbildung 36 zeigt die ersten Takte der Oper.

$\frac{2}{4}$   $\text{♩} = 100$  (march)

**STAGE III (ORCHESTRA III)**

oboe  
clarinet  
bassoon  
horn  
trumpet  
bass trumpet  
tuba

**CANTEEN** Soldiers celebrating. Drink, smoke, movement.  
**KANTINE** soldaten feiern, gesäute, rauch, bewegung.

violin  
viola  
\* violoncello  
double bass

\*with contact microphones  
mit kontakt-mikrofonen

**STAGE II (ORCHESTRA II)**

piccolo  
piccolo clarinet  
bassoon  
horn  
trumpet  
trombone (tenor)

**HQ** General's tent. Dark, quiet. Candles. An officer sits at the desk ready to write. The general dictates.  
**HAUPTQUARTIER** zelt des generals. dunkelheit, ruhe, kerzen. ein offizier sitzt am tisch, schreibfertig. der general diktirt.

1 violins  
2 violins  
viola  
violoncello

Abb. 36: Partiturausschnitt von *Wir erreichen den Fluss*, Szene I/I, Takt 1–5, S. 1

Beide Orchester unterliegen einem gemeinsamen, durchgehenden 2/4-Takt und setzen gemeinsame musikalische Akzente, wie die rasch aufeinanderfolgenden triolischen Motive in den Celli, den Posaunen, dem Horn und der Basstrompete. Das Vorspiel ist geprägt von einem ständigen Wechsel von Sextolenaufakten, gefolgt von triolischen Rhythmen und weiteren synkopierten Signalen in beiden Ensembles. Sie agieren zunächst wie ein einheitliches Orchester in einem homogenen polyphonen Satz. Nur die sichtbare räumliche Trennung beider auf der

Bühne etabliert sie als getrennte Ensembles. Das Streichquartett des Orchesters III wird wegen dessen akustisch nachteiligen Positionierung im hinteren Orchester mikrofoniert. Die ersten Worte der Oper, die Siegesverkündung des Generals auf Bühne II, werden durch ein eintaktiges *tacet* in allen Ensembles deutlich hervorgehoben.<sup>462</sup> Ebenso ist es beim ersten Ausruf der Soldaten in der Kantine auf Bühne III.<sup>463</sup> Der Dialogbeginn auf beiden Bühnen wird durch die kurzzeitige Abwesenheit von Orchesterklängen deutlich gemacht. Dadurch wird auch gleich zu Beginn die Wichtigkeit der Sprachverständlichkeit betont.

Abb. 37: Partiturausschnitt von *Wir erreichen den Fluss*, Szene I/I, Takt 73–76, S. 15

Rasch lösen sich die beiden Orchester satztechnisch voneinander und sind immer mehr als eigenständige musikalische Schichten wahrnehmbar. Zu einem ersten deutlichen Bruch der ensembleübergreifenden Kontrapunktik kommt es beim Trinklied der Soldaten, das von einem Akkordeon in Orchester III begleitet wird. Das Orchester II behält zunächst seinen hochrhythmisierteren Duktus bei.<sup>464</sup> In dem Moment aber, in dem der General die Soldaten singen hört, rückt das Orchester II musikalisch in den Hintergrund, indem alle Instrumente langsame Viertelton-Vibrati im piano auf einem bzw. zwei Liegetönen spielen. In Abbildung 37 erkennt man den musikalischen Wechsel zu den Viertelton-Vibrati.

<sup>462</sup> Henze, *Wir erreichen den Fluss*. Studienpartitur, S. 5.

<sup>463</sup> Ebd., S. 6.

<sup>464</sup> Ebd., S. 12f.

continue playing in the mood of the previous two string bars  
in der stimmung der vorangegangenen zwei stiecherakte weiterspielen

ob.  
clar.  
bsoon.

when they pass by stage II, orchestra of stage II picks up from III which fades out.  
wenn sie bühne II passieren, übernimmt orchester II von III, das verklängt.

NCO, aide and soldiers leave.  
hauptfeldwebel, adjutant und soldaten ab.

continue playing in the same mood  
in der gleichen art weiterspielen

vl.  
va.  
vc.  
db.

fl.  
clar.  
bsoon.

(tr.)  $P = 100$   $\text{ppp}$

dolce

1  
2

enter the organ player  
der organist tritt auf

stop playing when the organ music begins  
daher, wenn die orgel einsetzt

STAGE III (ORCHESTRA III)

STAGE II (ORCHESTRA II)

Abb. 38: Partiturausschnitt von *Wir erreichen den Fluss*, Szene I/I, Takt 160, S. 33

Dadurch bleibt das Orchester II klanglich im Hintergrund, während auf Bühne III die Soldaten ihr Trinklied singen. Zudem kommt es zu einem Metrenwechsel bzw. -verlust: Während das Trinklied im  $\frac{3}{4}$ -Takt steht, sind die Viertelton-Vibrati *senza misura* notiert. Die Einwürfe des Generals orientieren sich nun an Klangereignissen auf Bühne III. Nachdem der General seinen Adjutanten zu den Soldaten schickt, um dem dortigen Treiben Einhalt zu gebieten, endet das Trinklied und die restlichen Instrumente setzen dort wieder ein.<sup>465</sup> Der Fokus liegt nun vollständig auf der Bühne III. Diese kurzzeitige Abwesenheit von szenisch-musikalischer Simultaneität liegt am dramaturgisch zentralen Moment: Inhaltlich geht es um die ersten Gedanken der

<sup>465</sup> Ebd., S. 18f.

Kriegsmüdigkeit des Soldaten 2. Im Anschluss finden beide Orchester kurzzeitig zu einer gemeinsamen, kontrapunktischen Polyphonie zusammen. Nachdem die Soldaten aus der Kantine geschickt wurden, endet die Musik und die Handlung von Bühne und Orchester II.<sup>466</sup> Für die letzten 16 Takte fokussiert sich nun die Handlung auf Bühne III, in welcher der Hauptfeldwebel den Soldaten einen Auftrag erteilt. Die Szene endet mit der Improvisation über Tonfolgenpatterns im pianissimo in den Instrumenten von Orchester III, das vom Orchester II in dem Moment übernommen wird, in dem auch die Figuren von Bühne III auf Bühne II wechseln (s. Abb. 38).

Bereits in der ersten Opernszene bedient sich Henze zahlreicher Strategien und Funktionen musikalisch-szenischer Simultaneität: von der Polyphonie und der Kontrapunktik der Satzschichten zugunsten eines einheitlich wirkenden Orchesters, über die heterogen ausgestalteten Klangschichten analog zu den verschiedenen Handlungen, bis hin zur kurzzeitigen Alleinführung einer Handlungsebene mit dazugehörigem Orchester im Sinne der Lenkung der Aufmerksamkeit auf zentrale Handlungspunkte.

### I/3

Mit dem Einsatz der Orgel beginnt II/2, für die es auch auf der Musikebene keine Anzeichen für eine etwaige szenische Simultaneität gibt: Begleitet von der Orgel führen der General und der Deserteur ein Zwiegespräch, das in der Verurteilung von Letzterem mündet.<sup>467</sup> In I/3 erklingen analog zur Parallelführung dreier Dramenszenen zum ersten Mal alle drei Orchester. Die Szene beginnt mit einem kurzen instrumentalen Vorspiel des Orchesters I, das von elegischen Melodiebögen der Holzbläser bestimmt ist.<sup>468</sup> Die Musik zeichnet sich durch weich fließende, einander ablösende Instrumentallinien mit großen Intervallsprüngen aus. Dies verstärkt die persönlich-intime Funktion der Handlung auf der Bühne I. Die Dialoge der Soldaten werden zudem mit hart angeschlagenen und szenisch gespielten Gitarrenakkorden begleitet. Kurz nach den ersten Worten des Soldaten 1 setzt das Orchester III ein, was den Handlungsbeginn in den Gesellschaftsräumen auf Bühne III markiert.<sup>469</sup> Musikalisch ist diese Teilhandlung bestimmt von tänzerisch-dynamischen Motiven im gesamten Orchester III. Ab dem Gesangseinsatz auf Bühne III wird das Orchester I zurückgenommen und verharrt – vergleichbar mit I/1 – in der Wiedergabe einer gleichbleibenden, melodisch-rhythmischem Tonfolge.

---

<sup>466</sup> Ebd., S. 31.

<sup>467</sup> Ebd., S. 34–36.

<sup>468</sup> Ebd., S. 37.

<sup>469</sup> Ebd., S. 38.

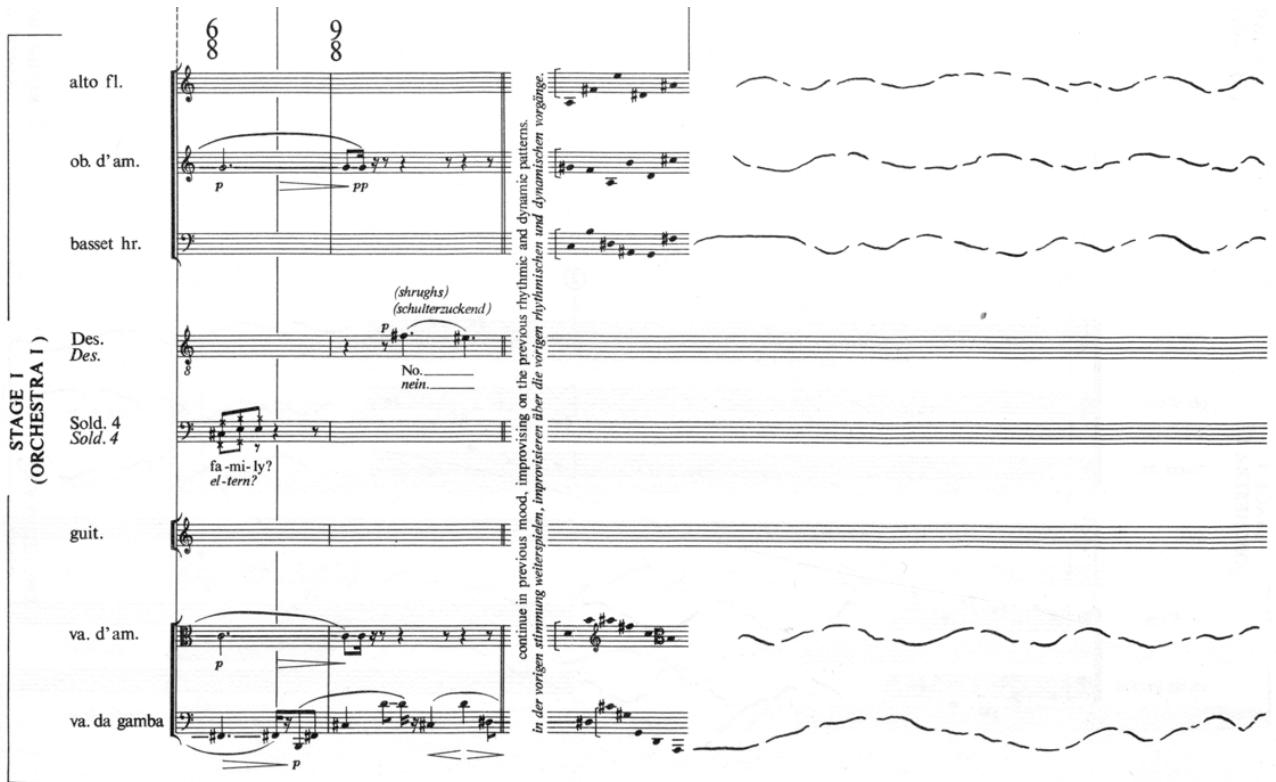


Abb. 39: Partiturausschnitt von *Wir erreichen den Fluss*, Szene I/3, Takt 16–18, S. 39

In Abbildung 39 ist zu erkennen, wie Henze für jedes Instrument in Orchester I eine Notenfolge vorgibt, über die „in der vorherigen Stimmung“ und den „vorherigen rhythmischen und dynamischen Vorgänge[n]“ improvisiert werden soll.<sup>470</sup> Dadurch tritt die Bühne I aus dem Handlungsfokus heraus, obwohl diese bühnendispositorisch näher am Publikum ist. Dergestalt hält sich Orchester I musikalisch über weite Strecken klanglich zurück.<sup>471</sup> Währenddessen spielt Orchester III fröhlich beschwingte Klänge, zu denen die Festgesellschaft aufläuft. Diese Teilhandlung steht nun im musikalisch-szenischen Vordergrund.

Höhepunkt dieser Feier ist die hauptsächlich von einer Harfe begleitete Arie von Rachel, in die immer wieder kurze Motive von Oboe, Klarinette und Trompete eingestreut sind. Das Orchester I ist wieder auskomponiert, wenn auch im piano, womit es sich weiterhin klanglich im Hintergrund hält. Neben der musikalischen Begleitung der Handlung auf Bühne I ist es auch kontrapunktisch auf das Ensemble der Bühne III abgestimmt, wobei es scheint, dass es die Arie der Rachel förmlich „verunreinigt“: Während der Arie kehrt das Orchester III kurzzeitig zur Tonalität zurück; die Harfe arpeggiert in C-Dur und As-Dur. Die darunterliegende, atonale Klangschicht des Orchesters I steht dieser Tonalität diametral gegenüber.

<sup>470</sup> Ebd., S. 39.

<sup>471</sup> Ebd., S. 39–45.

Abb. 40: Partiturausschnitt von *Wir erreichen den Fluss*, Szene I/3, Takt 60–64, S. 47

Einerseits kommentiert Orchester I durch seinen lamentohaften, elegischen Duktus die Todesthematik der stummen Handlung auf Bühne I, gleichzeitig kommentiert es dadurch Rachels Arie musikalisch bzw. führt deren feierlichen Duktus ad absurdum. Die Musik der Bühne I trübt die Musik der Bühne III ein bzw. verleiht ihr einen fahlten Beigeschmack. Es erklingt gleichzeitig eine tonale und eine atonale Orchesterschicht.<sup>472</sup> Quasi diametral stehen sich Affekthaltungen auf den Bühnen und Klangsprachen in den Orchestern gegenüber. Stellenweise wird die Arie auf der Bühne III von Seufzermotiven in der Viola da Gamba merklich kommentiert.<sup>473</sup> Zum Ende von Rachels Arie beginnt Orchester II zu spielen, womit nun zum ersten Mal alle drei Orchester in dieser Oper gleichzeitig erklingen (s. Abb. 41). Da die Handlung auf Bühne II zunächst nur aus der stummen Aktion des Doktors besteht, spielen die Instrumente des Orchesters II dementsprechend im pianissimo und piano-pianissimo notierte Haltetöne, um auch musikalisch das Orchester II im Hintergrund zu halten.

<sup>472</sup> Ebd., S. 45–48.

<sup>473</sup> Vgl. ebd., S. 46.

STAGE II (ORCHESTRA II)

fl. clar. bsoon. hr. tr. tbne.

vl. 1 2 va. vc. db.

5

1

PP

PPP

(follow the flute)  
(der flöte folgen)

PPP

with soft mute/ mit weichem dpfr.

with soft mute/ mit weichem dpfr.

PPP

ca.  $\text{♩} = 66$

PP

PP change bow independently from each other: bogenwechsel unabhängig voneinander

PP change bow independently from each other: bogenwechsel unabhängig voneinander

PP

Abb. 41: Partiturausschnitt von *Wir erreichen den Fluss*, Szene I/3, Takt 71-72, S. 48

Bis zum Dialogbeginn zwischen dem Doktor und dem General auf Bühne II werden in Orchester II mehrere kompositorische Strategien realisiert, die diese Orchesterschicht klanglich in den Hintergrund treten lassen und die bereits zuvor zum Einsatz kamen. Neu sind die in Abbildung 42 zu erkennenden, heulenden Glissandi in den Violinen und der Bratsche, die zwischen Tönen im Quintabstand hin- und hergleiten und dabei stets lauter und leiser werden. Überlagert werden diese von den Haltetönen in den Blasinstrumenten. Diese Art der dynamisch wechselnden, musikalischen Hintergrundkulisse behält Orchester II noch längere Zeit bei, wenngleich der Dialog zwischen Doktor und General bereits angefangen hat.<sup>474</sup> Die Handlung der Bühne III bleibt im Aufmerksamkeitsfokus. Während im Orchester II weiter diese Klangflächen wabern, wechselt der musikalische Fokus nach dem Ende von Rachels Arie hin zum Orchester I durch eine ab schwelende Dynamik in Orchester III und eine anschwellende Dynamik in Orchester I.<sup>475</sup>

<sup>474</sup> Ebd., S. 48–68.

<sup>475</sup> Vgl. ebd., S. 55f.

Abb. 42: Partiturausschnitt von *Wir erreichen den Fluss*, Szene I/3, Takt 98f., S. 55

Durch den dynamischen Wechsel von der klassischen Notation in die im piano ausgeführte Patternimprovisation wechselt der Aufmerksamkeitsfokus zwischen den ersten beiden Bühnen rasch hin und her.<sup>476</sup> Anschließend kommt es zum teilbühnenübergreifenden Pseudo-Duett zwischen dem General und dem Deserter.<sup>477</sup> Analog dazu verbinden sich beide Orchesterschichten, wobei Orchester I durch seine Instrumentierung, Dynamik und räumliche Verortung klanglich dominiert. Die Klangschichten sind auch nicht derart kontrapunktisch-homogen wie die Orchester II und III zu Beginn der Oper. Das Streichquartett setzt sich deutlich vom Klang des Orchester I ab und ist schon fast als eigene Klangschicht zu betrachten.<sup>478</sup>

Mit den Schlüsselmomenten der Szene geht auch der Höhepunkt musikalischer Komplexität einher: Der Deserter wünscht sich seine Einschussstelle, der General realisiert, dass er erblindet und in den Gesellschaftsräumen beginnt die Unzucht. Allen drei Orchestern sind nun unterschiedliche Satzangaben beigefügt: *Lo stesso tempo, marcia funebre* und *barcarola*.<sup>479</sup> Musik und Szene agieren nun stellenweise sowohl gleichberechtigt als auch abwechselnd durch die

<sup>476</sup> Ebd., S. 67f.

477 Ebd., S. 68–73.

478 Ebd.

479 Ebd., S. 82.

bereits bekannten Strategien der Handlungsfokussierung.<sup>480</sup> Die Szene endet mit dem Fokus auf der Bühne I. Dennoch spielen bis zuletzt alle drei Orchester, wobei Orchester I am stärksten besetzt ist. Die Orchester II und III fügen sich jedoch spätestens ab Ende der szenischen Handlungen auf den Bühnen II und III deutlich in die Klangschicht des Orchesters I ein.<sup>481</sup> In I/3 steigert sich die Komplexität der musikalischen Simultaneität durch das Hinzutreten des dritten Orchesters sowie die unterschiedlichen Klangcharaktere der drei Ensembles. Deren Gleichzeitig- und Gegensätzlichkeit bestimmen die Musik dieser Simultanszenen. Zum Zweck der Textverständlichkeit und der Aufmerksamkeitsfokussierung nutzt Henze auch in dieser Szene verschiedene kompositorische Strategien, die sich graduell unterscheiden. Durch die verschiedenen musikalischen Strategien der Handlungsfokussierung steuert Henze den Grad der Aufmerksamkeit, den eine Teilhandlung erhält, d. h. ob diese gänzlich in den Hintergrund tritt oder die aktuelle Haupthandlung merklich kommentiert. Durch Variation dieser Hintergrundklänge schafft es Henze auch in der hintergründigen Handlung, die affektive Grundhandlung dynamisch zu erzählen. Zudem realisiert er in dieser Szene stellenweise eine Mischform aus kontrapunktischer Verbindung und collagenartiger Unabhängigkeit der drei Ensembles zueinander.

#### I/4

Die Komplexität der Simultaneität aller drei Orchester wird in I/4 nochmals gesteigert. Zu Beginn erscheint der Bühnenschlagzeuger auf Bühne III, der zunächst von Haltetönen in Orchester III und später zusätzlich von Orchester I begleitet wird.<sup>482</sup> Kurz darauf beginnt Orchester II die Haupthandlung auf dem Schlachtfeld klanglich zu begleiten. Während es vorher fast durchgehend im klanglichen Hintergrund war, spielt es sich in dieser Szene nun markant in den klanglichen Vordergrund. Die Spiel- und Kompositionstechniken, die vorher zur Zurücknahme des Orchesters dienten, verleihen ihm durch ihre erhöhte Dynamik nun szenische Präsenz. In Abbildung 43 sind die Stimmen der verwundeten Soldaten zu erkennen, die abgesehen von den gemeinschaftlich ausgestoßenen, sehr lauten Vokalisen alle sehr unterschiedlich angelegt sind: Zum Teil glissandieren sie ihre Töne, teilweise singen sie Haltetöne oder Tonvibrati.<sup>483</sup>

Das bisher etablierte Bühnen-Orchester-Verhältnis wird zu Beginn dieser Szene aufgehoben: Die Orchester I und III spielen, obwohl zu diesem Zeitpunkt nur eine Handlung auf Bühne II vollzogen wird. Während in Orchester II komplexe musikalische Strukturen vorherrschen,

---

<sup>480</sup> Ebd., S. 82–89.

<sup>481</sup> Ebd., S. 90–97.

<sup>482</sup> Ebd., S. 98.

<sup>483</sup> Ebd., S. 100ff.

spielen die anderen beiden Orchester lediglich durchgehende Haltetöne.<sup>484</sup> Dieses Verhältnis der drei musikalischen Schichten zueinander ändert sich erst ab Beginn der Hinrichtungshandlung auf Bühne I.<sup>485</sup> Das Orchester II wechselt in die zur Improvisation auffordernde graphische Notation.

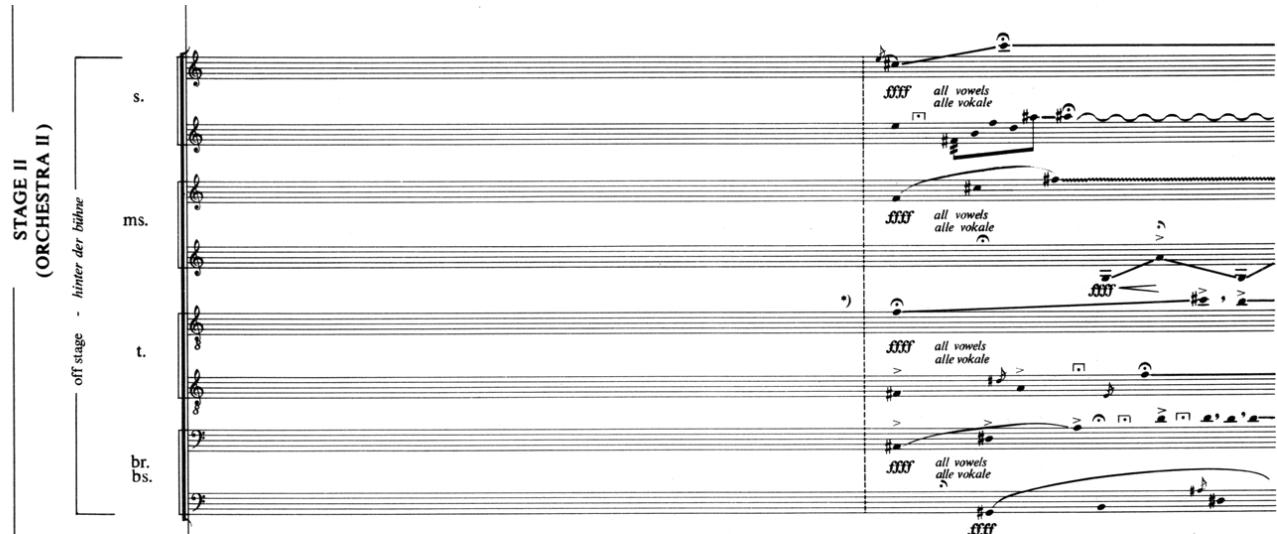


Abb. 43: Partiturausschnitt von *Wir erreichen den Fluss*, Szene I/4, Takt 12, S. 99

In Abbildung 44 ist zu erkennen, wie die verwundeten Soldaten ihre Vokalisen hinter der Bühne in langsamen Viertelton-Vibrati singen, während weitere Soldaten diese über graphische Notation auf der Bühne improvisieren, wie es auch das Orchester II tut. Anstelle der konkreten Noten skizziert Henze durch geschnörkelte Linien und andere graphische Repräsentationen klanglicher Vorgänge, wie die einzelnen Instrumente im Hintergrund ungefähr weiterspielen sollen. Es erfolgt also eine gelenkte Improvisation. Henze nutzt hier diese Art von graphischer Notation, um einen diffusen Klangteppich zu erzeugen. Durch die Improvisation erhält Orchester II einen chaotischen, arbiträren Charakter, der klanglich die wirren Zustände auf dem Schlachtfeld repräsentiert. Orchester III spielt weiterhin überwiegend Liegetöne im mikrofonierten Streichquartett und Orchester I zeichnet sich durch einen kontrapunktisch ausgefeilten Satz in konventioneller Notation aus.<sup>486</sup> Durch diese deutlich voneinander unterscheidbaren Satzarten in den drei Orchestern können trotz des musikalisch kalkulierten Chaos auf Bühne II die Vorbereitungen des Erschießungskommandos auf Bühne I klar vernommen und verfolgt werden. Nachdem sich das Personal von Bühne I auf den Weg zur Bühne III macht, beginnt die dritte

<sup>484</sup> Vgl. ebd., S. 104.

<sup>485</sup> Ebd., S. 107.

<sup>486</sup> Ebd., S. 108–111.

Teilhandlung dieser Opernszene auf der soeben frei gewordenen Bühne I.<sup>487</sup> Es schließt sich ein Szenenabschnitt an, in dem wieder alle drei Bühnen gleichzeitig bespielt werden und alle drei Orchesterschichten gleichermaßen erklingen.

Abb. 44: Partiturausschnitt von *Wir erreichen den Fluss*, Szene I/4, Takt 69, S. 111

Bis zur Erschießung des Deserteurs auf Bühne III, dem nächsten Höhepunkt, ist der musikalische Heterogenitätsgrad sehr hoch: Auf Bühne I gibt der Feldwebel den vier Soldaten genaue Fegeanweisungen, auf Bühne II klagen die verwundeten Soldaten und die Frauen, während das Erschießungskommando auf Bühne III den Bühnentrommler abgelöst hat. Die Klangcollage

<sup>487</sup> Ebd., S. 119.

heterogener Elemente der drei Ensembles unterstützt die Verschiedenheit des Gezeigten auf musikalischer Ebene.<sup>488</sup> Es handelt sich hier um einen der längsten und komplexesten Simultanabschnitte der Oper. Auch die Gesangsanteile wechseln sich nicht ab, sondern es wird über die Bühnengrenzen hinweg durcheinandergesungen. Es finden sich demnach keine kompositorischen Strategien der Zurücknahme. Selbst die Kategorie des Pseudo-Ensembles greift hier kaum, denn ist keine Kontrapunktik des Gesangs zwischen den Schauplätzen auszumachen. Stattdessen herrscht eher der Eindruck des unabhängigen Nebeneinanders mehrerer Satzschichten vor, sodass an dieser Stelle für einen Moment das Diktum der Sprachverständlichkeit ganz offenkundig nicht eingehalten wurde. Hier überfordert Henze sein Publikum bewusst.

Diese komplexe Orchesterklangschichtung dauert bis kurz nach der Erschießung des Deserteurs auf Bühne III an. Während das Orchester I sofort verstummt, verringert sich in den anderen beiden Orchestern die musikalische Komplexität, damit die jeweiligen Dialoge wieder differenziert und verständlich wahrnehmbar sind.<sup>489</sup> Rasch ist damit die Textverständlichkeit wiederhergestellt. Auch das Orchester von Bühne III verstummt kurz nach der Exekution für den Rest dieser Szene.<sup>490</sup> Für einen Moment steht das nur vom Streichquartett des Orchesters II begleitete Lamento der jungen Frau um ihren vermeintlich auf dem Schlachtfeld verstorbenen Mann im Zentrum der Aufmerksamkeit.<sup>491</sup> Im Anschluss an diesen Sologesang tritt die Militärkapelle zusätzlich zu den klanglichen Schichten von Orchester II und des wiedereinsetzenden Orchesters I bis zum Ende dieser Szene hinzu,<sup>492</sup> die am Ende von I/4 hinter der Bühne zu spielen beginnt und in den ersten Takt der nächsten Szene die Bühne betritt.<sup>493</sup> Obwohl diese Opernszene mit nur einer Teilhandlung endet, bleiben bis zum Ende drei verschiedene orchestrale Schichten bestehen.

I/4 weist die längsten und musikalisch komplexesten Abschnitte des simultanen Spiels der drei Orchester auf. Durch die Erhöhung der Dynamik werden aus den Strategien der musikalischen Zurücknahme jene der Präsenz. Da die Handlung vorrangig auf der Bühne II stattfindet, bleibt Orchester II vorwiegend im klanglichen Vordergrund. Das Chaos auf Bühne II verdeutlicht Henze durch eine geleitete Improvisation mittels graphischer Notation in allen drei Ensembles. Gezielt missachtet Henze bei den szenischen Höhepunkten sein Diktum der Sprachverständlichkeit zugunsten einer kurzzeitigen überwältigenden Wirkung des musikalischen Apparates.

---

<sup>488</sup> Ebd., S. 123–137.

<sup>489</sup> Ebd., S. 138.

<sup>490</sup> Ebd., S. 141.

<sup>491</sup> Ebd.

<sup>492</sup> Ebd., S. 142.

<sup>493</sup> Vgl. ebd., S. 151.

## I/5–II/8

Die Opernszenen I/5 bis II/8 werden in der Forschung nicht als Simultanszenen rezipiert, da hier weder mehrere Dramenszenen noch verschiedene Räume gleichzeitig präsentiert werden, was als eine Grundvoraussetzung für Simultanszenen in dieser Oper gilt. Ab I/5 beruht jede Opernszene nur noch auf je einer Dramenszene, was jedoch keineswegs bedeutet, dass in jeder Opernszene immer nur ein Orchester erklingt. Weiterhin verteilt Henze den Text einer Dramenszene auf mehrere Bühnen. Auf musikalischer Ebene betreibt er auch hier verschiedene Formen musikalisch-szenischer Simultaneität, da er bis zu drei Orchester gleichzeitig einsetzt. In I/5 spielen an keiner Stelle mehrere Orchester gleichzeitig. Die Szene wird von einer Militärkapelle dominiert, die ihren Auftritt auf der Bühne III hat und über diese geht, um von Bühne I wieder abzugehen.<sup>494</sup> Nachdem sie verschwunden ist und die agierenden Personen von Bühne III auf Bühne I mitgewandert sind, erklingt das Orchester I, das die Szene bis zu ihrem Ende begleitet.<sup>495</sup> Weder Orchester II noch III spielen in der gesamten Szene, weshalb kaum besondere musikalische Simultaneität in dieser Szene vorliegt.

Die Haupthandlung von I/6 spielt sich wieder auf Bühne II ab, auf der die verzweifelte Flucht der jungen und der alten Frau durch den Fluss vom Orchester II begleitet wird. Mit dem Auftritt des Generals auf der Bühne III setzt aber auch immer wieder Orchester III ein.<sup>496</sup> Der Duktus des Orchesters III ist auf die Verfasstheit des Generals gemünzt und von Angst und Leidenschaft geprägt. Grundsätzlich erfüllt die Musik des Orchesters III in dieser Szene eher die Funktion der Affektbeschreibung des Generals, ungeachtet dessen, auf welcher Bühne sie sich befindet. Dies wird durch die Tatsache untermauert, dass das Orchester immer dann verstummt, wenn auch der General auf Bühne II für mehrere Takte keinen Gesangsanteil hat.<sup>497</sup> Mit der Eskorte der jungen Frau durch die Soldaten wird die Handlung auf die Bühne III verlagert.<sup>498</sup> Die Orchester II und III sind nunmehr zu ihrer vollen Besetzungsstärke angewachsen. Abermals ist die Erschießung der jungen Frau der musikdramaturgische Höhepunkt der Szene, die in allen drei Orchestern durch ein chaotisches, überwältigendes Durcheinander in graphische Notation in allen Instrumenten kommentiert wird. Ähnlich dem in Abbildung 45 dargestellten Orchester II sind alle drei Orchester notiert. Henze gibt jedem Instrument eine Notenfolge sowie eine affektive Spielanweisung vor (*schreiend vor Abscheu, Trauer ausdrückend, Schmerz ausdrückend, wie eine Passionsmusik etc.*) und skizziert dann graphisch den weiteren Verlauf des jeweiligen Instruments. Dabei nutzt Henze verschiedene graphische Repräsentationen des

<sup>494</sup> Ebd., S. 152–169.

<sup>495</sup> Ebd., S. 170–182.

<sup>496</sup> Ebd., S. 183–208.

<sup>497</sup> Ebd., S. 188f. und 193.

<sup>498</sup> Ebd., S. 209ff.

klanglichen Ergebnisses: Striche, Linien, Punkte, Dreiecke, leere und ausgefüllte Rechtecke sowie notenähnliche Gebilde. Die Dynamik reicht von *forte* bis *forte-fortissimo*.

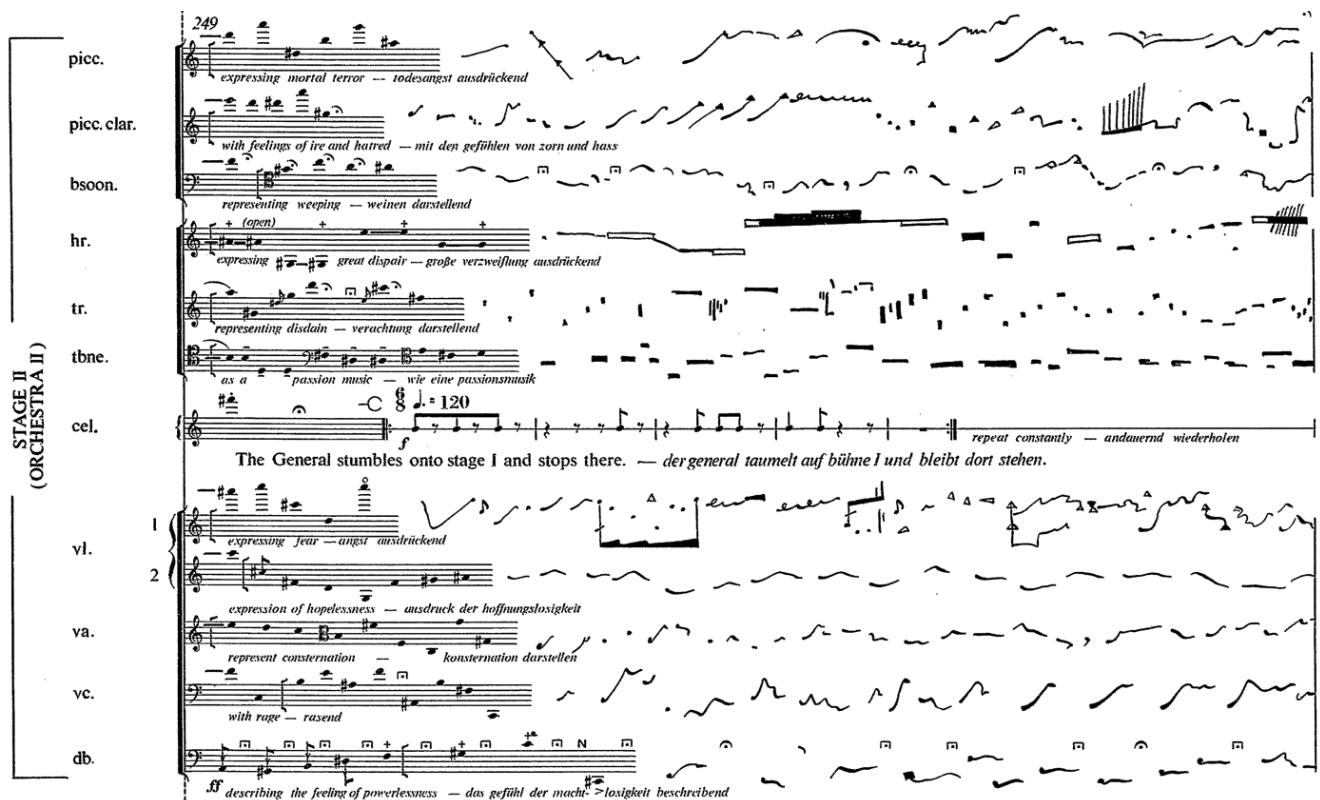


Abb. 45: Partiturausschnitt von *Wir erreichen den Fluss*, Szene I/6, Takt 249, S. 212

Dieser Effekt soll für 20 bis 30 Sekunden andauern. Während dieser reizüberflutenden Kakophonie des Grauens taumelt der General für seinen anschließenden Monolog auf Bühne I. Bis zum Ende der Szene spielen dann alle drei Orchester wieder nach konventioneller Notation in einer mehr oder weniger gemeinsamen polyphonen Kontrapunktik.<sup>499</sup> Obwohl keine Simultaneität der Schauplätze vorliegt, lebt die Musik dieser Szene von der Gleichzeitigkeit der drei Orchester und ihrem überwiegend heterogen-collageartigen Verhältnis zueinander. Musikalisch wagt Henze punktuell Stellen der Überforderung und Überwältigung, die sich als klangliche Repräsentation von Gewalt und Krieg interpretieren lassen.

Entsprechend des dynamischen Bühnenwechsels der Figuren in I/7 wechseln sich auch die Orchester mit dem Spielen ab. Die drei Bühnen stellen den Großschauplatz des Flusses mit seinen beiden Ufern dar. Zu Beginn begleitet Orchester II den Monolog der alten Frau.<sup>500</sup> Ab Hinzutreten der Soldaten auf Bühne I schließt sich auch Orchester I an.<sup>501</sup> Ab dem Auftritt des

<sup>499</sup> Ebd., S. 213–229.

<sup>500</sup> Ebd., S. 247f.

<sup>501</sup> Ebd., S. 249–254.

Gouverneurs, des Generals und der weiteren militärischen Figuren setzt dann auch Orchester III ein.<sup>502</sup> In der Szene spielen die Orchester zumeist nur, wenn die Figuren auf ihren zugeordneten Bühnen singen. Da dies im raschen Wechsel geschieht, setzt bis zu diesem Punkt immer wieder eines oder zwei der Orchester aus. Nach der Etablierung aller drei Bühnen in dieser Szene spielen alle drei Orchester dann wieder recht durchgehend.<sup>503</sup> Die Orchester vertonen meist die Handlungen auf den ihnen zugeordneten Bühnen. Der musikalische Mischgrad der drei Orchester ist hier wieder eher kontrapunktisch-polyphon, was die Simultaneitätswirkung abschwächt, da die drei Teilorchester hier eher als einheitlicher Klangapparat erscheinen.

Zu Beginn von II/8 spielt die Viola da Gamba des Orchesters I mehrere Kadenzen, die immer wieder durch die Body-Percussion des sich über die Bühnen II und III bewegenden Wahnsinnigen 10 unterbrochen werden.<sup>504</sup> Nach diesem szenischen Instrumentalduett beginnen alle drei Orchester gleichzeitig zu spielen, obwohl die Wahnsinnigen zunächst nur auf der Bühne III singen.<sup>505</sup> Während des Chorals der Wahnsinnigen verstummen alle drei Orchester.<sup>506</sup> Ab dem Auftritt des Soldaten auf Bühne I und dessen Unterhaltung mit dem General auf Bühne II verstummen dann zunächst die Wahnsinnigen und mit ihnen das Orchester III. Das Gespräch zwischen dem Soldaten und dem General wird von den sehr reduzierten Orchestern I und II begleitet, zeitweise nur von jeweils einem Instrument, um die vertraute Stimmung hervorzuheben, wobei die Gitarre wieder den Soldaten 2 begleitet, wie dies bereits in I/3 der Fall war.<sup>507</sup> Auch nach seinem Bühnenwechsel bleibt Orchester I dem Gesang des Soldaten 2 zugeordnet. Ab dem Moment, in dem die Wahnsinnigen auf das Gesagte des Generals reagieren, spielt zunächst wieder nur das Orchester III.<sup>508</sup> Sobald die Wahnsinnigen auf die Bühnen II und I ausströmen, beginnen auch die jeweiligen Orchester wieder zu spielen.<sup>509</sup> Nach dieser nächsten Wahnsinnigen-Episode, die graphisch notiert ist, um die Unberechenbarkeit der Wahnsinnigen und das szenische Chaos musikalisch umzusetzen,<sup>510</sup> tritt der Arzt auf die Bühne III, wechselt aber inklusive der orchestralen Begleitung auf die Bühne II zum General. Der Gouverneur bleibt auf Bühne III. Zu diesem Zeitpunkt nun spielt das Orchester II, wenn der General singt, wohingegen das Orchester III spielt, wenn der Gouverneur singt. Der Doktor fungiert hier als eine Art Vermittler zwischen diesen beiden Figuren und wechselt die Bühne inklusive

---

<sup>502</sup> Ebd., S. 255.

<sup>503</sup> Ebd., S. 261ff.

<sup>504</sup> Ebd., S. 286–288.

<sup>505</sup> Ebd., S. 289–295.

<sup>506</sup> Ebd., S. 296–299.

<sup>507</sup> Ebd., S. 299–314.

<sup>508</sup> Ebd., S. 318–322.

<sup>509</sup> Ebd., S. 323ff.

<sup>510</sup> Vgl. ebd., S. 330f.

Orchesterbegleitung je nach Dialogpartner.<sup>511</sup> Der Monolog des Generals auf Bühne I wird dann vom Piano solo im Orchester I begleitet, während die Wahnsinnigen auf Bühne III improvisierte Tonfolgenpattern auf ihren Blockflöten spielen.<sup>512</sup> Die Szene endet mit dem abermaligen chaotischen Monologisieren aller Wahnsinnigen auf den Bühnen II und III, begleitet von allen drei Orchestern.

In I/5 erklingen die drei Orchester kaum simultan, in I/6 ist die kompositorische Struktur der drei Orchester jedoch mindestens genauso komplex wie in den Simultanszenen I/3 und I/4, obwohl keine szenische Raumpluronalität vorliegt. Die kompositorischen Strategien der Simultaneität sind vielfältig gewählt. In I/7 wird die Bühnen-Orchester-Relation wieder weitgehend eingehalten und es finden sich kaum Stellen mit graphischer Notation oder anderen Strategien der klanglichen Zurücknahme. Durch den bühnenübergreifenden Schauplatz in I/8 fokussieren sich die Orchester merklich mehr auf die Erfüllung ihrer musikalischen Funktion und die Personencharakterisierung als die strikte Begleitung ihrer jeweiligen Bühnen. In fast all diesen Szenen wird sich auf alle drei Orchester gestützt. Die Rezeption dieser Szenen zeigt, dass nicht nur auf der musikalischen Ebene Bedingungen für die Simultanszenen erfüllt sein müssen, sondern auf allen werkkonstituierenden Ebenen des Musiktheaters. Allein ausgeklügelte musikalische Simultaneität reicht nicht, wenn auf szenischer Ebene keine nennenswerte Gleichzeitigkeit vorliegt.

## II/9

Auch II/9 beruht auf nur einer Dramenszene, die aber von Bond schon auf mehrere Schauplätze verteilt wurde. Entsprechend der Funktionen der Bühnen wird die Handlung im *Regierungszimmer* der Bühne und dem Orchester III (Militärszene), der *Torweg* der Bühne und Orchester II (Haupthandlung) und das *Zimmer in den Slums* Bühne und Orchester I (intime Szene) zugeordnet. Musik und Szene beginnt mit Orchester III und der Handlung im Regierungszimmer,<sup>513</sup> nach ca. 20 Takten tritt mit dem Auftritt des Soldaten 2 im Torweg das Orchester II hinzu.<sup>514</sup> Das im klanglichen Vordergrund stehende Orchester III ist kontrapunktisch auskomponiert, während das im Hintergrund agierende Orchester II durch lange Haltenoten und stellenweise graphischer Notation mit geringer Dynamik dazu angehalten ist, entweder eine bestimmte rhythmisch-melodische Phrase zu repetieren oder ein langsames Viertelton-Vibrato zu spielen.<sup>515</sup> In Abbildung 46 sind in den Bläsern und Streichern von Orchester II lange, wechselnde

---

<sup>511</sup> Vgl. ebd., S. 339–354.

<sup>512</sup> Ebd., S. 356ff.

<sup>513</sup> Ebd., S. 378f.

<sup>514</sup> Ebd., S. 380.

<sup>515</sup> Ebd., S. 381–390.

Halteakkorde im *subito piano* und *pianissimo* zu erkennen. Musik und Gesang von Orchester II und Soldaten 2 sind *senza misura* notiert und Letzterer richtet sich nach den klanglichen Ereignissen im Regierungszimmer. Das gleichzeitig erklingende Orchester III ist im 9/8-Takt notiert, die dortige Unterredung wird begleitet von Staccato-Akzenten in der Bassposaune und übergebundenen, großen Intervallsprüngen im Fagott, d. h. musikalisch gesehen dem genauen Gegenteil.

Abb. 46: Partiturausschnitt von *Wir erreichen den Fluss*, Szene I/9, Takt 50, S. 385

Die Gegensätzlichkeit ergibt sich durch die Gegenüberstellung zwischen einer metrisch gebundenen und einer ungebundenen Klangschicht: Szenisch steht dazu bürokratische Hektik einem in sich ruhenden Wachsoldaten gegenüber. Ab Einsatz des Orchesters I finden alle drei Klangschichten kurzzeitig zu einer ensembleübergreifenden Kontrapunktik zusammen,<sup>516</sup> die sich jedoch rasch wieder voneinander emanzipieren: Die Wehklagen der Frau des Soldaten 2 auf Bühne I werden von Gitarrenakkorden begleitet, der Satz des Orchesters II hat sich von den Halteakkorden zu hochrhythmisierten Quintolenfiguren gewandelt und während die Minister im Regierungszimmer über die Profite des Krieges sprechen, begleitet sie ein lebhaft gestaltetes

<sup>516</sup> Ebd., S. 391ff.

Streichquartett.<sup>517</sup> Durch den Wechsel zwischen homogen-kontrapunktischem Zusammenklang und heterogen-emanzipiertem Gegenklang balanciert Henze in dieser Szene die Musik gekonnt aus und schafft eine klangliche Analogie zu der Tatsache, dass es sich szenisch um eine Zwischenform aus Großschauplatz und Einzelschauplätzen handelt, zwischen der immer wieder changiert wird.

Mit dem Attentat auf den Gouverneur endet abrupt und für kurze Zeit die Musik aller drei Orchester.<sup>518</sup> Dies lässt sich als klare musikalische Wertung des Ereignisses interpretieren: Im Gegensatz zum musikalischen Chaos im Zuge der Ermordung des Soldaten und der Frau wird die Tötung eines ranghohen Politikers nur mit Schweigen bedacht. Sie wird also musikalisch nicht als Atrozität beurteilt. Danach begleitet das Orchester III die hektisch-aufgeregte Stimmung der Minister auf Bühne III. Sobald diese auf Bühne II angelangt sind, verstummt Orchester III. Hektische Quintolen- und Sextolenläufe in den Streichern in Orchester II vermitteln währenddessen ein aufgeregtes Treiben auf Bühne II. Nachdem die Minister den Leichnam des Gouverneurs herausgetragen haben, endet die Handlung auf dieser Bühne und Orchester II verstummt ebenfalls.<sup>519</sup> Die Szene endet auf der Bühne I mit der von delikaten Streichern untermaulten Unterhaltung zwischen dem Soldaten und seiner Frau.

Musikalisch stehen die Orchesterschichten in II/9 kaum in klanglicher Konkurrenz zueinander. Der Verschmelzungsgrad changiert zwischen Homo- und Heterogenität, um den Wechsel zwischen Groß- und Einzelschauplatz zu verdeutlichen. Zur Führung der Aufmerksamkeit nutzt Henze die bekannten Strategien der Handlungsfokussierung.

## II/11

Die Handlung von II/10 läuft durchgehend auf Bühne II ab, obwohl alle drei Orchester spielen. Die meisten Musizierenden aller Ensembles spielen durchgehend die ihnen zugewiesenen Percussioninstrumente. Die Musik dieser Szene ist von einer sich von der restlichen Oper deutlich absetzenden Klangästhetik durchzogen, die sich vor allem durch die intensive Nutzung von Percussion wie Glocken und Gongs auszeichnet. Die komplette Szene verläuft wieder ohne Metrum. Begleitet wird die Beratung des Kaisers mit seinen Ministern vonakkordischen Zusammenklängen von Harfe, Celesta, Banjo, Viola da Gamba und dem Kontrabass über alle drei Orchester hinweg und immer wieder auftauchenden Einwürfen der Percussion. Dazu agiert der Bühnentrommler im Hintergrund auf Bühne III. An diesem Bühnen-Orchester-Verhältnis

---

<sup>517</sup> Ebd., S. 393–414.

<sup>518</sup> Ebd., S. 415.

<sup>519</sup> Ebd., S. 420.

ändert sich die ganze Szene über nichts. Die drei Ensembles sind hier als ein einheitliches, percussionlastiges Orchester aufzufassen.

II/11 ist die letzte Szene der Oper, in der sich Henze musikalisch mit der zum ersten Mal auftretenden Simultaneität von realen und imaginierten Personen auseinandersetzt. Zu Beginn macht eine Regieanweisung darauf aufmerksam, dass sich ein „schneller Dialog“ zwischen dem Arzt auf Bühne II und dem General auf Bühne I ereignet.<sup>520</sup> Währenddessen nimmt sich Orchester III durch in piano gesetzte Haltetöne und langsame Viertelton-Vibrati klanglich zurück.<sup>521</sup> Die Übermittlung der Nachricht von der Ermordung des Soldaten 2 und seiner Familie hat eine kurze Unterbrechung aller drei Orchester zur Folge.<sup>522</sup> In der Textversion ist der nun folgende Text des Generals eingerückt, da er sich körperlich dem Arzt angenähert hat, was sich auch in der Partitur äußert.

STAGE II (ORCHESTRA)

cel. (cel.)

1 vln.

2 vln.

va.

vc.

db.

Gen. gen.

I've lived long enough to earn death ! Ich hab lang genug gelebt, um den tod zu verdienen !

Young men die. junge männer sterben.

Mothers die. mütter sterben.

Children die. kinder sterben.

Why must I live on and on ? warum muß ich immer weiter leben ?

STAGE I (ORCHESTRA)

fl.

ob.

clar.

pno.

gradually faster and stronger  
allmählich schneller und stärker

Abb. 47: Partiturausschnitt von Wir erreichen den Fluss, Szene II/11, Takt 73, S. 486

<sup>520</sup> Ebd., S. 472.

<sup>521</sup> Ebd., S. 472–476.

<sup>522</sup> Ebd., S. 478.

Aus Abbildung 47 geht eindeutig hervor, wie die Stimme des Generals nun nicht mehr im System des Orchesters I steht, sondern sich zwischen den Systemen der Orchester I und II befindet. In dem Moment, in dem der General sich vor lauter Verzweiflung die Augen auszukratzen versucht und von den Wärtern in eine Zwangsjacke gesteckt wird, schlägt seine Singstimme und das ihn begleitende Orchester I kurzzeitig in die graphische Notation um, was dem chaotischen Moment eine ebenso unkalkulierbare Musik beifügt.<sup>523</sup>

Der General wird sowohl von den Wahnsinnigen auf Bühne I und II als auch von den Erscheinungen auf Bühne I und III umzingelt. Musikalisch kündigen Trompeten, Orgel und Akkordeon hinter der Bühne die Halluzinationen an, die durch die Erblindung hervorgerufen werden.<sup>524</sup> Henze verlagert die Unterscheidbarkeit der beiden Ebenen Realität und Imagination von der textlichen auf die musikalische Ebene: Die Erscheinung der jungen Frau wird von Orchester III und diejenige des Deserteurs von Orchester I begleitet.<sup>525</sup> Während die Erscheinungen auf den Bühnen I und III agieren und dementsprechend von Orchestern I und III begleitet werden, finden die realen Ereignisse um den Arzt und die Mörder auf Bühne II statt. Der General befindet sich nach seiner Erblindung in einer Art liminalen Zustand zwischen diesen beiden Welten, was sich in der Partitur durch die Notation seiner Gesangsstimme zwischen dem ersten und zweiten System spiegelt (vgl. Abb. 47). Bis kurz vor der Ermordung des Generals sind alle drei Orchester in konventioneller Notation notiert. Am Ende verbinden sich zwischenzeitlich Orchester I und II und später II und III zu einem homogen-kontrapunktischen Klangkörper.<sup>526</sup> Im Moment der Ermordung des Generals durch die Wahnsinnigen brechen kurzzeitig perkussive Klangeruptionen in den Orchestern aus:

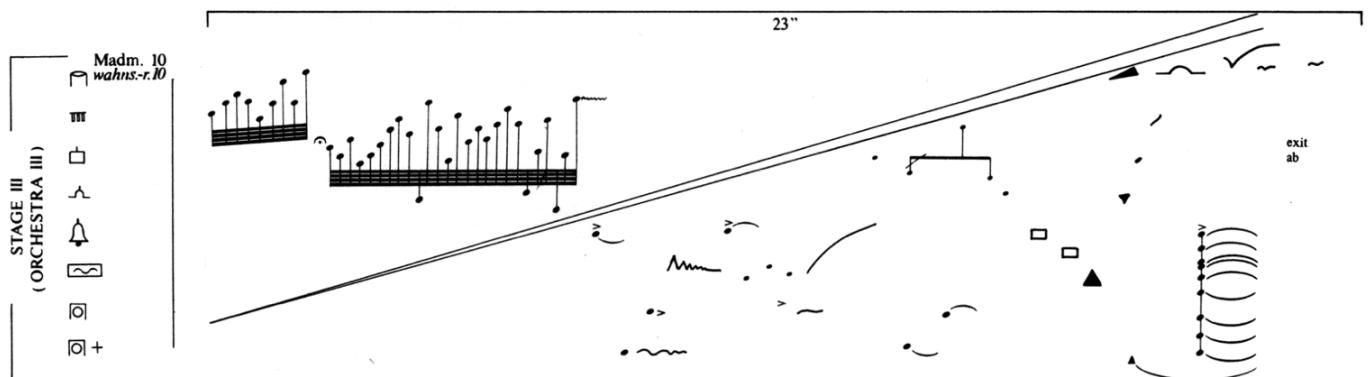


Abb. 48: Partiturausschnitt von *Wir erreichen den Fluss*, Szene II/II, Takt 342, S. 541.

<sup>523</sup> Ebd., S. 485f.

<sup>524</sup> Ebd., S. 511ff.

<sup>525</sup> Ebd., S. 514ff.

<sup>526</sup> Ebd., S. 538ff.

Die Ermordung des Generals wird von einer Percussion-Batterie in allen drei Orchestern für 23 Sekunden begleitet. Abbildung 48 zeigt stellvertretend die musikalische Reaktion von Orchester III. Die Oper endet dann mit dem titelgebenden Choral aller realen und imaginären Figuren auf den Bühnen I und III, der von allen Orchestern in einem gemeinsamen Orchester- satz begleitet wird.

Henze realisiert in seiner Oper mehrere Wege der musikalischen Simultaneität, die zu Beginn systematisch dargestellt und im Laufe des Unterkapitels an Beispielen konkretisiert wurden. Für die Simultaneitätswirkung ist vor allem der deutlich wahrnehmbare, klangliche Unterschied der drei Orchester zueinander ausschlaggebend. Bereits Han bemerkt, dass der „gesamte Klang des Orchesters III, der für die obere Gesellschaft steht, [...] durch die Blechbläser und die elektrisch verstärkten Streicher“ kraftvoller wirkt „als der von Orchester I, der für die Welt der Unterdrückten eingesetzt wird“.<sup>527</sup> Der jeweilige Orchesterklang hat sowohl eine affektive als auch eine sozial-politische Aussagekraft. So wird der von Henze beabsichtigte Kontrast zwischen den Bühnen I und III, zwischen Gewalt und Intimität und die handlungstragende Rolle der Bühne II durch ihre klanglichen Differenzen hörbar.<sup>528</sup> In jenen Szenen, in denen die drei Bühnen keinen unterschiedlichen Schauplätzen zugeordnet sind, übernehmen die Orchester verstärkt ihre dramaturgischen Funktionen und sorgen für die Kommentierung der Szene bzw. verweisen auf die Verfasstheit einer bestimmten Figur über die Bühnengrenzen hinweg.

##### 5. Zwischen „einleuchtender Werkkonzeption“ und „unzulänglicher Aufführung“

Henzes Bühnenwerk wird am 12. Juli 1976 im Royal Opera House in London in englischer Sprache uraufgeführt und kommt bereits am 18. September desselben Jahres an der Deutschen Oper in Berlin zur nationalen Erstaufführung, für welche die von Henze angefertigte deutschsprachige Übersetzung des Textes verwendet wird. Im Vergleich zum weltweiten und andauernden Erfolg Zimmermanns *Soldaten* sind Henzes *We come to the River/Wir erreichen den Fluss* bislang weniger Neuproduktionen vergönnt. Henzes Oper wurde bis dato in London, Berlin, Stuttgart, Köln, Nürnberg, Santa Fe, Hamburg und Dresden inszeniert, wobei nur in London und Santa Fe die englischsprachige Version verwendet wurde; die deutschen Inszenierungen beruhen alle auf der deutschsprachigen Übersetzung des Librettos.

Für die Londoner UA übernimmt der Komponist selbst auch die Regie, sein Bruder Jürgen Henze gestaltet die Kostüme und das Bühnenbild. Für das Dirigat zeichnet David Atherton

---

<sup>527</sup> Han, *action music*, S. 206.

<sup>528</sup> Vgl. ebd., S. 207.

verantwortlich. Die zweite Aufführung dieser Produktion wird von der BBC live im Radio übertragen und kommentiert.<sup>529</sup> Ein Radiosprecher weist vor Beginn der Oper auf die markante Bühnenteilung hin:

„As in the famous ballroom scene from the first act finale of Mozarts *Don Giovanni* the action takes place simultaneously on three different levels. Each of them supported by its own orchestra on the stage. The playing area is extended by means of an apron covering the normal orchestra pit with stage one being formed by this apron. Stage two immediately behind and to the right of it and stage three elevated at the rear on the left.“<sup>530</sup>

Der BBC-Kommentator erläutert für das hörende Publikum die szenographische Grundkonzeption dieser Oper. Sogleich wird eine Parallele zur Ballszene aus Mozarts *Don Giovanni* gezogen, was auch in diversen Beiträgen der Musikwissenschaft erfolgt ist.<sup>531</sup> In der Londoner Inszenierung ist die Bühne dreigeteilt, wobei jedem dieser Bühnenteile ein eigenes Orchester zugewiesen ist. Die vom Kommentator beschriebene Verortung der einzelnen Bühnen entspricht Henzes Vorgaben aus der Partitur. An diese Uraufführung erinnert sich 2005 auch Richard Fairman.<sup>532</sup> Er charakterisiert die Oper und deren Produktion als ehrgeizig und von hohen Idealen geprägt und bezeichnet sie als „Henze's Marxist extravaganza“.<sup>533</sup> Laut Fairman hat Henze sein eigenes Werk gut inszeniert: „Bond's scenario demands action on three separate stages, each with its own chamber orchestra, a level of complexity that was brilliantly handled by Henze's own production.“<sup>534</sup> Auch die Leistung von Orchester und den Sängerinnen und Sängern lobt Fairman. Obwohl er die Oper aufgrund der unaufhörlichen Gewaltdarstellungen und der unerbittlichen Entschlossenheit, das Publikum mit ihren politischen Ansichten zu erschlagen, nicht besonders mochte, stellt die Londoner UA für ihn ein unvergessliches Erlebnis dar.<sup>535</sup> Am 18. September des gleichen Jahres bringt Volker Schlöndorff den *Fluss* an der Deutschen Oper Berlin zur nationalen Erstaufführung. Der Regisseur machte ursprünglich Henze und Bond miteinander bekannt; es dirigiert Christopher Keene. Irene-Marianne Kinne fällt über diese Produktion ein eher negatives Urteil:

---

<sup>529</sup> Ich bedanke mich bei der Henze-Stiftung für die Bereitstellung dieser unveröffentlichten Audioaufnahme.

<sup>530</sup> Ebd. [Audiotranskription M.S.].

<sup>531</sup> Vgl. Kap. B.II.1.

<sup>532</sup> Richard Fairman, „We come to the river: London, 1976“, in: *Opera magazine* 13/2005, S. 30–31. In diesem Beitrag finden sich auch zwei Fotos zu dieser Produktion.

<sup>533</sup> Ebd., S. 30.

<sup>534</sup> Ebd., S. 31.

<sup>535</sup> Ebd.

„Die mit Spannung erwartete deutsche Erstaufführung der Oper *Wir erreichen den Fluß* fand nur geteilte Aufnahme. Dieses Werk vom Widerstand gegen Gewalt und Machtmißbrauch [...] mißfiel einem Großteil des Publikums nicht nur aufgrund der oft krassen Handlung, sondern wegen des Mangels an Textverständlichkeit und wegen seiner musikalischen Exaltiertheit. Aus dem 54köpfigen Sängerensemble, das bravourös 101 Figuren zu verkörpern hatte, ragten nur wenige Solisten [...] durch überzeugenden Ausdruck hervor. Der an einer Schlagzeugbatterie entlangrasende Musiker unterstrich das Clownske einer den Abend häufig beherrschenden Trivialmusik. Dazwischen scharf konturierte, sich überschneidende Handlungsabschnitte: Tanz der Reichen, Folterung der Armen, Marschdefile und Irrenhausmilieu. Diese intellektuell erklügelten Collagen erreichten trotz geschickt arrangierter Simultanszenen (Volker Schlöndorff) und trotz meisterhafter Orchesterleistung (unter der engagierten Stabführung von Christopher Keene) keine befriedigende Breitenwirkung.“<sup>536</sup>

Kinne berichtet hier von der allgemeinen Abneigung des Publikums gegenüber dem Werk und dessen Inszenierung. Gerade die bemängelte fehlende Textverständlichkeit dieser Aufführung steht in starkem Widerspruch zu Henzes Ansprüchen. Zudem wirft sie Henzes Komposition mangelnden Ausdruck und musikalische Trivialität vor. Auch die Simultanszenen scheinen nicht überzeugt zu haben. Während Kinne zumindest dem Regisseur Schlöndorff ein geschicktes Arrangement der Simultanszenen attestiert, bewertet Konold die Leistung des Regisseurs rückblickend als mangelhaft, da er wenig Rücksicht auf Henzes mehrdimensionales Konzept gelegt habe:

„Volker Schlöndorff scheiterte bei der deutschen Erstaufführung in Berlin im September 1976 nicht zuletzt daran, daß er das nicht beachtete und dadurch Unübersichtlichkeit und Durcheinander riskierte, was dem Stück sehr schadete. Selbst ein routinierter Opernkritiker wie Joachim Kaiser verwechselte die unzulängliche Aufführungskonzeption fehlerhaft mit der einleuchtenden Werkkonzeption.“<sup>537</sup>

In der Debatte um die ersten beiden Inszenierungen der Oper scheint noch unklar zu sein, was von den Simultanszenen in Henzes Komposition vorgegeben war und was die Regie davon gut bzw. schlecht in Szene gesetzt hatte. Sowohl der im Zitat genannte Musikkritiker Kaiser als auch Kinne schienen in ihren Kritiken die Unzulänglichkeiten der Inszenierung auf die Komposition Henzes zurückzuführen. Konold verteidigt hingegen Henzes Werk. Einig sind sich alle

<sup>536</sup> Irene-Marianne Kinne, „Berliner Festwochen 1976 im Überblick“, in: *ÖMZ* 11/1976, S. 627–628.

<sup>537</sup> Konold, „Hans Werner Henzes *We come to the River*“, in: Mahling/Pfarr (Hrsg.), *Musiktheater im Spannungsfeld zwischen Tradition und Experiment (1960 bis 1980)*, S. 95–103, hier: S. 97.

drei (Kinne, Konold und Kaiser), dass die Berliner Erstaufführung unzulänglich war. 1977 wird die Oper in Stuttgart produziert, abermals führt Henze Regie und es dirigiert Dennis Russell Davies. Diese Produktion wird in der folgenden Spielzeit sogar wieder aufgenommen, was für einen gewissen Erfolg dieser Inszenierung spricht. Ungefähr zur selben Zeit erlebt der *Fluss* auch in Köln seine Premiere; Wolfgang Rennert dirigiert und Michael Hampe inszeniert.

Die Nürnberger Erstaufführung feiert 1981 unter der Regie von Michael Hampe Premiere. In seinem Essay im Programmheft dieser Produktion betont John Russell Brown die deckungsgleichen politischen und künstlerischen Vorstellungen von Henze und Bond: Die erste Version des Librettos verlange bereits verschiedene simultane Spielorte, ohne dass vorher eine Absprache über Inhalt und Form zwischen den beiden stattgefunden hätte.<sup>538</sup> Henze sei sowohl von dem Stoff als auch dieser dramaturgischen Disposition sehr angetan gewesen. Bestimmte musikalisch-dramaturgische Vorstellungen Henzes, die er unabhängig von diesem Stoff eingeplant hatte, verbanden sich gut mit dem Text von Bond, allen voran die Simultanhandlungen. Bereits zu diesem Zeitpunkt ist die Handlung von Bond nämlich aus vielen simultanen Vorgängen zusammengesetzt, die jedoch nacheinander dargestellt werden.<sup>539</sup> Die im Programmheft abgedruckte Strichfassung des Textbuches zeigt, wie die Oper für diese Produktion eingerichtet wurde und was dies für die Simultanszenen bedeutet. In Szene 1 und 3 wurde nur behutsam gekürzt. Bis auf wenige entfernte Textbausteine bleibt die von Henze intendierte Simultanwirkung bestehen. In Szene 4 ist jedoch ein längerer Abschnitt von Bühne drei komplett gestrichen, sodass aus drei gleichzeitigen Handlungen für eine geraume Zeit nur zwei gleichzeitige Handlungen werden.<sup>540</sup> Ob auch das Orchester in dieser Zeit verstummt, ist nicht mehr zu rekonstruieren. Die Striche in Szene 7 und 8 dienen der Verkürzung der Oper, die in Szene 8 teilweise erheblich sind. Es fallen nahezu alle Gesänge der Wahnsinnigen dem (Rot-)Strich zum Opfer. In Szene 9 sind es wieder nur einzelne Dialogfragmente auf einer einzelnen Bühne, die die komplexe Simultanwirkung erneut etwas zurückfahren.<sup>541</sup> Auch Jungheinrich spricht in seinem Beitrag zu diesem Programmheft wieder von vier Simultanszenen.<sup>542</sup>

Von der Kritik wurde die Nürnberger Inszenierung besser besprochen als die Berliner Produktion. Rudolf Stöckl erkennt in der angesprochenen Inszenierung Hampes primär humanistische Absichten. Das Besondere der Oper zeige sich bereits in der äußeren Aufmachung:

---

<sup>538</sup> John Russell Brown, „Der Autor Edward Bond“, in: Programmheft zu *Wir erreichen den Fluss*, Musiktheater Nürnberg, 14. März 1981, S. 17–18.

<sup>539</sup> Ebd.

<sup>540</sup> Programmheft zu *Wir erreichen den Fluss*, Musiktheater Nürnberg 14. März 1981, S. 97.

<sup>541</sup> Ebd., S. 114f.

<sup>542</sup> Jungheinrich, „Realität: Rattengesicht und Hoffnung. Henzes Wege zu ‚Wir erreichen den Fluss‘“, in: Ebd., S. 41–48, hier: S. 46.

„[D]urch drei verschiedene Spielflächen, die zum Teil über den Orchesterraum sich erstrecken, durch ein mehrfach unterteiltes, jedoch stets sichtbar postiertes Orchester, das zum Teil auf der Bühne, zum Teil in den Proszeniumslogen untergebracht war.“<sup>543</sup>

Hampe sei, so Stöckl, eine realistische Inszenierung nach den Vorstellungen Henzes gelungen. Die gleichzeitige Abfolge mehrerer Handlungen sei auf dieser simultanen Bühne optisch bestens zu verfolgen gewesen, akustisch sei sie jedoch weniger gelungen: Durch die Gleichzeitigkeit von drei Spiel- und Musizierabläufen fühle sich das Publikum akustisch überfordert. Es sei zwar gerade noch in der Lage, dass eine Kombination von verschiedenen Strukturen stattfinde, aber was da ablaufe, bleibe ihm bei der Fülle der Eindrücke weitgehend verschlossen. Stöckl hebt einige Stellen von Henzes Komposition und die durchgehend hohe Qualität der Besetzung lobend hervor.<sup>544</sup> Auch Stöckl kritisiert, dass die Simultanszenen zu komplex und akustisch nicht immer nachzuvollziehbar seien. Die Strichfassung dieser Produktion, die scheinbar ganze Teilhandlungen wegkürzte, konnte da wohl keine Abhilfe schaffen.

1984 gelangt die Oper in Santa Fe zu ihrer US-amerikanischen Erstaufführung. Die musikalische Leitung liegt bei Dennis Russell Davies und Bernhard Kontarsky, die Regie führt Alfred Kirchner. Über diese Produktion schreibt Bernard Holland in der *New York Times*:

„The stage of the Santa Fe Opera has been deepened to its utmost to accommodate the many layers of ‚We Come to the River‘. Three separate orchestras help define basic centers of action, and often the musicians join the opera itself. [...] Two to three different scenes play simultaneously on Mr. Henze’s stage. [...] The scenery of John Conklin consists of a multilevel trench-like network lined with elegantly off-white ‚designer‘ sand bags.“<sup>545</sup>

Holland beschreibt, wie die szenographische Anlage der Oper das Haus vor große Herausforderungen stellt und wie die gesamte Tiefe des Bühnenraumes ausgenutzt werden musste. Auch er betont die Orchesterteilung als besonderes Merkmal der Oper. Das Bühnenbild, d. h. die Abgrenzung der einzelnen Teilhandlungen durch Sandsäcke, verstärke die Bühnentrennung und den militaristischen Charakter des Stücks.

In Hamburg kommt die Oper 2001 unter dem Dirigat von Ingo Metzmacher auf die Bühne. Dort wird sie als Operndebüt des Schauspielregisseurs Falk Richter in Szene gesetzt, der sich

---

<sup>543</sup> Rudolf Stöckl, „Das Scheitern des Generals: Henzes *Wir erreichen den Fluß* in Nürnberg“, in: *Das Orchester* 6/1981, S. 553.

<sup>544</sup> Ebd.

<sup>545</sup> Bernard Holland, „Opera: Henze’s ‚River‘ performed in Santa Fe“, in: *The New York Times* vom 03.08.1984.

laut einer *TAZ*-Kritik eng an den Anweisungen und Vorgaben der Partitur orientiert habe, was die Rezensentin Dagmar Penzlin auf die ohnehin schon komplexe Struktur der drei Spielebenen zurückführt; schließlich sei die Oper mit „Simultanszenen gespickt“.<sup>546</sup> Kager schreibt, die Hamburger Inszenierung könne nicht restlos überzeugen, denn „das in drei Spielflächen gegliederte Bühnenbild“ verursache ein „erhebliches akustisches Problem“:

„Das dritte der drei Orchester, die Henze auf der Bühne spielen lässt, um die Instrumente gleichsam aus dem Inneren der Protagonisten sprechen zu lassen, wird auf einem Podium so weit ferngerückt, dass es kaum noch hörbar ist. Umso bedauerlicher, weil Henze mit dieser von Tanzrhythmen dominierten Gruppe einen Kontrast zur tödlichen Militärmaschine schaffen wollte, um deren Zynismus in simultan gespielten Stimmen zu karikieren.“<sup>547</sup>

Auch in Hamburg scheinen die seit der UA vorherrschenden Akustikprobleme nicht vollends gelöst worden zu sein. Obwohl mit dominanten Bläsern besetzt, kann sich das Orchester III im Raum der Hamburger Staatsoper nicht durchsetzen. Diese akustische Unzulänglichkeit hat direkte Auswirkungen auf die musikalische Simultanwirkung, die dadurch natürlich abgeschwächt wird.

Zuletzt wird die Oper 2012 von Elisabeth Stöppler in Dresden inszeniert. Für das Dirigat dort zeichnet Erik Nielsen verantwortlich. In Dresden wird sich nicht streng an die Vorgaben Henzes gehalten, sondern dessen raumdispositorische Aufführungsanweisungen werden frei interpretiert: Dort wird in den halb zugedeckten Gräben Orchester II statt Orchester I platziert. Nach Henze soll das Orchester I sogar auf den zugedeckten Gräben positioniert werden.<sup>548</sup> Zudem erstreckt sich die Stellung einzelner Instrumentalisten von der Bühne in den Zuschauerraum hinein: „Die Klangteppiche kommen aus dem Graben, werden auf verschiedenen Ebenen von der Bühne gewebt und sogar in der Mittelloge hoch überm Parkett.“<sup>549</sup> Auch das Bühnenbild, das sich durch einen weit in den Zuschauerraum hineinragenden Laufsteg auszeichnet, wurde von dieser und weiteren Besprechungen als passende Brechung des Bühnen-Zuschauerraum-Verhältnisses beschrieben, das diesem epischen Musiktheaterwerk in die Hände spiele.<sup>550</sup> Auch Ursula Decker-Bönniger erkennt in ihrer Rezension an, dass das simultane Geschehen durch

<sup>546</sup> Dagmar Penzlin, „Kritisch hingeschaut. Falk Richters erste Oper: Henzes ‚We Come to the River‘“, in: *TAZ* vom 26.09.2001, S. 23.

<sup>547</sup> Kager, „Widerstand gegen Gewalt. Luigi Nonos ‚Intolleranza‘ und Hans Werner Henzes ‚We come to the river‘“, in: *ÖMZ* 11–12/2001, S. 61–63.

<sup>548</sup> Vgl. Kap. B.II.2.

<sup>549</sup> Michael Ernst, „Bildgewaltiges politisches Theater: Hans-Werner Henzes ‚We come to the River‘ an der Dresdner Semperoper“, in: *NMZ* vom 14.09.2012.

<sup>550</sup> Vgl. Martin Morgenstern, „Grenzen des Realismus. Die Dresdener Semperoper begann mit Hans Werner Henzes ‚We come to the river‘ eine große Hommage an den Komponisten“, in: *Das Orchester* 60/2012, S. 65.

das in den Zuschauerraum hineinragende Bühnenbild räumlich entzerrt wurde.<sup>551</sup> Lucas Wiegmann lobt die sich durch Stöpplers Inszenierung noch verstärkende Wirkung der Simultaneität:

„Die größte Leistung der Regie besteht darin, die vielen Rollen, ja allein die unzähligen Laufwege zu einem überwältigenden Tableau zusammengesetzt zu haben. Wie auf einem monumentalen Schlachtengemälde passiert an jeder Ecke etwas, man sieht die trauernde Witwe, den zynischen Hauptmann, den zweifelnden jungen Soldaten.“<sup>552</sup>

Die Simultanszenen habe Stöppler trotz der vielen gleichzeitigen Handlungen durchweg verständlich inszeniert, so Wiegmanns positives Urteil. Durch den freien Umgang mit Henzes Vorgaben kann die Inszenierung den Dresdener Gegebenheiten besser entsprechen, was sowohl der Akustik als auch der epischen Erzählform zugutekommt. Kritisiert wird jedoch, dass die politisch-historische Anbindung durch die Aktualisierung und die Verortung der Handlung in einem Theater teilweise fehle. Auch die auf vielen Plätzen eingeschränkte Sicht wird bemängelt. Durch die freiere Anordnung der Orchestergruppen gemäß den akustischen Begebenheiten des Dresdener Opernhauses wurde die Akustik in keiner Besprechung kritisiert. Während Stöppler und Nielsen das Akustikproblem nun gelöst haben, entstehen in der Inszenierung allerdings visuelle Probleme. Henzes multidimensionales Konzept stellt offenbar Ansprüche, die kaum in vollem Umfang erfüllt werden können. Von der Dresdener Produktion existiert zwar keine für den kommerziellem Markt bestimmte DVD-Aufnahme, dennoch ist im historischen Archiv der Semperoper eine mit mehreren Kameras angefertigte Aufnahme des Premierenabends erhalten.<sup>553</sup> Von Beginn an ist ein freier Umgang mit Henzes raumdispositorischen Vorgaben zu erkennen. In Abbildung 49 sind deutlich die Positionen der drei Orchester in der Dresdener Inszenierung zu erkennen: Das Orchester I ist auf der rechten Seite der Bühne auf einem Podest platziert, während Orchester II im Orchestergraben in der Mitte der Bühne ist und Orchester III hinten zentral erhöht steht. Damit werden zwar grob die Vorgaben Henzes eingehalten, allerdings stellt vor allem die Positionierung von Orchester II im Graben mittig den größten Eingriff in diese Vorgaben dar. Orchester I und II tauschen quasi ihre Positionen. Der Dirigent steht links neben dem Steg erhöht. Die beiden Teilhandlungen II und III sind auch räumlich klar voneinander getrennt: Auf der linken Seite befindet sich erhöht die Stube des Generals, in

---

<sup>551</sup> Ursula Decker-Bönniger, „Manifest gegen Gewalt“, in: *Online Musik Magazin*, <http://www.omm.de/veranstaltungen/musiktheater2012/2013/DD-wir-erreichen-den-fluss.html>, abgerufen am 02.05.2024.

<sup>552</sup> Lucas Wiegmann, „Full Metal Jacket an der Dresdner Semperoper“, in: *DIE WELT* vom 14.09.2012.

<sup>553</sup> Ich bedanke mich an dieser Stelle beim Historischen Archiv der Semperoper für die Bereitstellung des Videomaterials.

der dieser allein sitzt, während die restliche Bühne die Spielfläche der feiernden Soldaten ist. Das Licht fällt zu diesem Zeitpunkt deutlich auf den General auf der linken Bühnenseite. Grundsätzlich sind die Spielflächen der drei Bühnen hier nicht strikt getrennt, da das Bühnenbild eine solche Trennung nicht kenntlich macht.

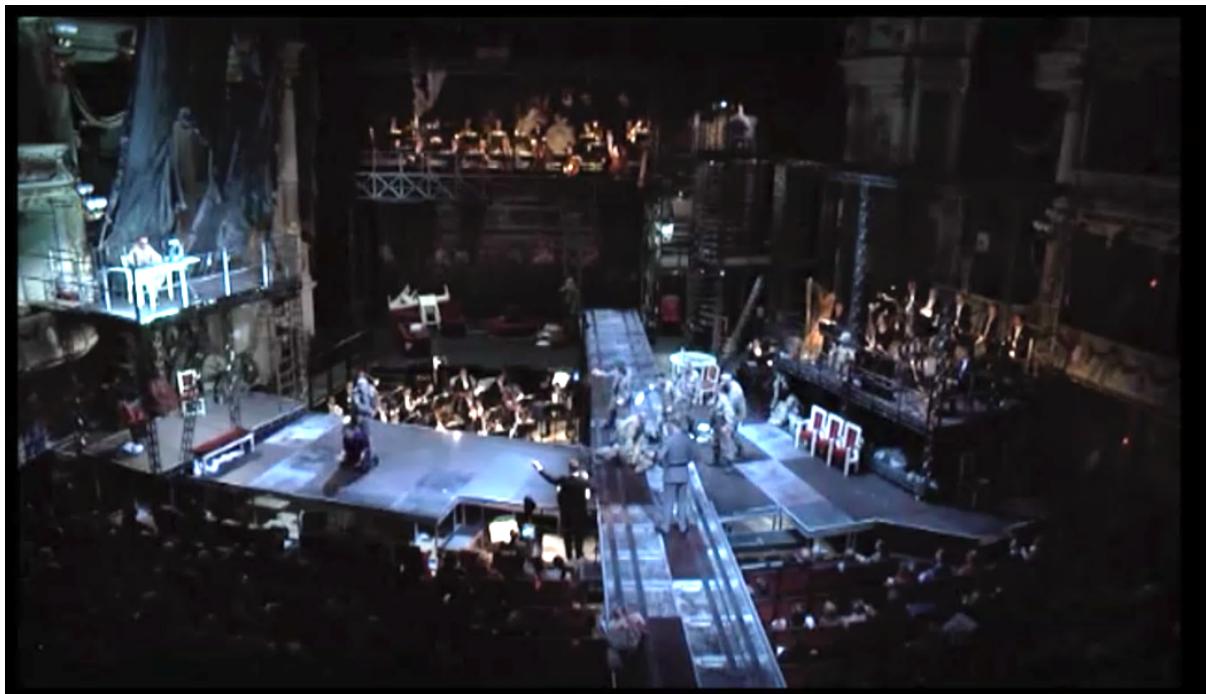


Abb. 49: Totale von I/I des Videomitschnitts der Dresdener Fluss-Produktion 2012, 7:20 min.

Die beiden beginnenden Teilhandlungen von I/3 finden zunächst ebenso deutlich getrennt von einander statt. Die Feier in den Gesellschaftsräumen beginnt auf dem erhöhten Podest hinter Orchester III (Abb. 50, oben), die Handlung der Wachstube findet auf der rechten Seite der Bühne vor dem Orchester I statt (ebd., unten). Beide szenischen Handlungen sind jeweils in der Nähe des ihnen zugeordneten Orchesters verortet, um diese Zugehörigkeit zu etablieren. Dabei hat sich der Handlungsort der Teilhandlung auf Bühne III deutlich verschoben: Während sich die Wachstuben-Handlung aus I/1 noch in der Mitte der Szene abgespielt hat, beginnt diese in I/3 nun auf dem oberen Podest hinten. Später wird der Schauplatz noch auf die Hauptbühne in der Mitte erweitert. Die Videodramaturgie der Premierenaufnahme verstärkt diese Gleichzeitigkeit noch zusätzlich. Ähnlich dem Bildschnittverfahren der *Soldaten*-DVD-Produktionen<sup>554</sup> wird hier zwischen den gleichzeitig ablaufenden Teilhandlungen hin und her geschnitten, wobei die Totale immer wieder eingefügt wird. In den beiden Schnittbildern der Abb. 50 ist erkennbar,

<sup>554</sup> Vgl. Kap. B.I.5.

dass die einzelnen Bühnenabschnitte auch unterschiedlich ausgeleuchtet werden, um sie als eigenständige Schauplätze zu konsolidieren.

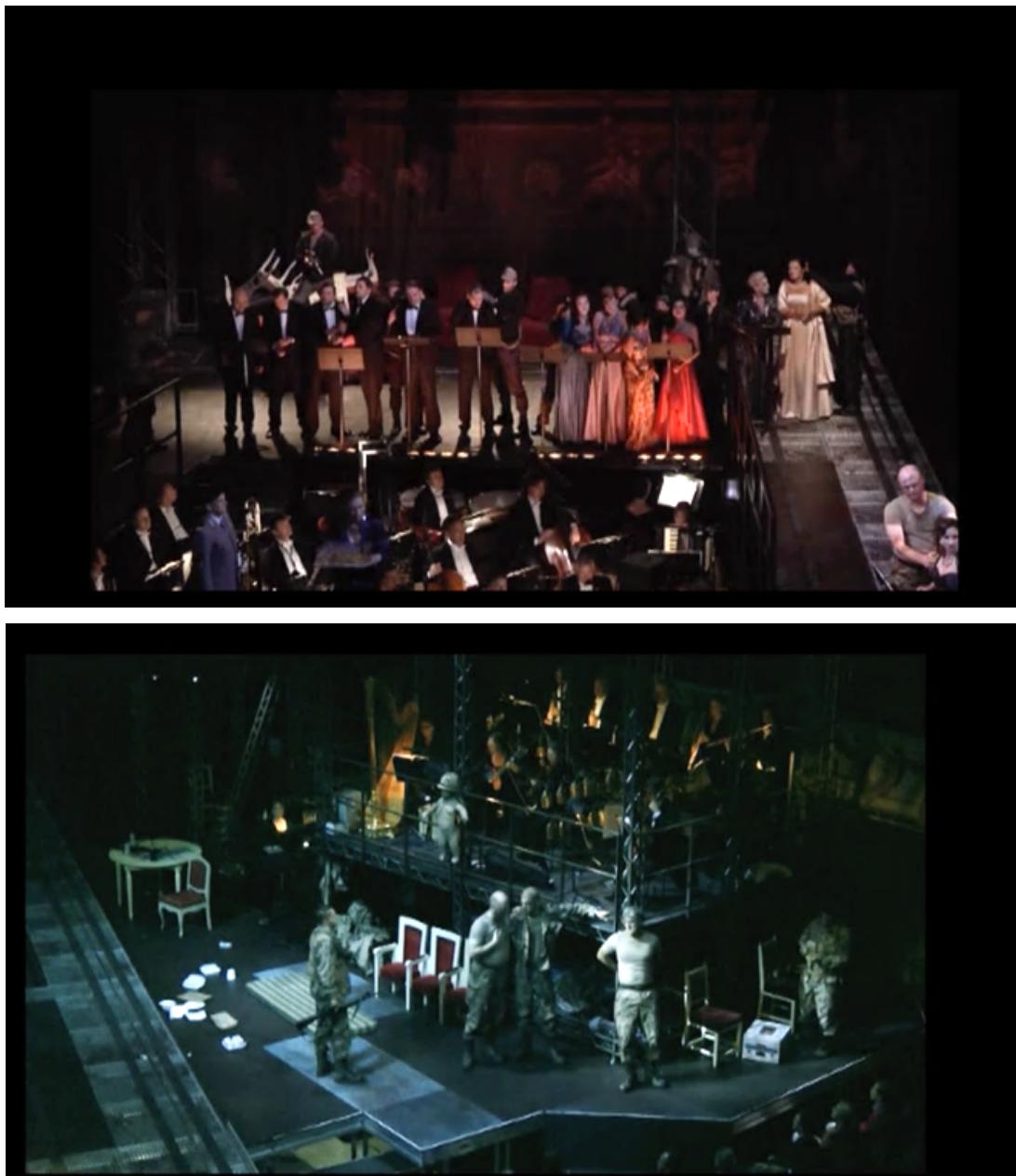


Abb. 50: Schnittbilder von I/3 der Dresdener Fluss-Produktion 2012, ca. 15:30 min.

Die Festgesellschaft ist in ein warmes, helles und die Wachstube in ein dunkleres, kaltes Licht gehüllt. Die dritte Teilhandlung, das Gespräch zwischen Arzt und General, findet dann wieder auf dem Podest auf der linken Bühnenseite statt. Während dieses linken Podest und die hintere, erhöhte Spieldiene nur von den Akteuren der Bühnen II und III bespielt werden, ist es gerade die mittlere Spieldiene der Dresdener Bühne direkt vor dem Publikum, die von den Figuren aller drei Aktionsbereiche immer wieder bespielt wird und sich so zum figurendiffundierenden

Handlungszentrum entwickelt. Dort agieren in dieser Szene zeitweise der Arzt von Bühne II, Rachel von Bühne III sowie vereinzelte Soldaten aus der Wachstube von Bühne I. Während sie sich gemeinsam auf dieser Hauptspielebene befinden, nehmen sie jedoch in dieser Inszenierung voneinander keine Kenntnis.

Auch in II/9 findet sowohl die strikte Trennung als auch die räumliche Verzahnung der einzelnen Handlungen auf der Dresdener Bühne statt. Das hintere, erhöhte Podest stellt nun das Regierungszimmer von Bühne III dar, in dem sich die Minister und Militärs vor erhängten Leichen unterhalten. Das vordere linke Podest ist der Wachposten des Soldaten II von Bühne II. Dort, wo vorher der General in seinem Hauptquartier zu zweifeln begann, kommt nun auch der Soldat ins Grübeln. Die Mitte der Bühne ist für dessen Frau und Kinder von Bühne I vorgesehen. Auch in den drei Ausschnitten dieser Szene ist auf Abbildung 51 eine unterschiedliche Beleuchtung dieser drei Teilhandlungen zu erkennen, wobei der Wachposten fast im Dunklen steht und die Mutter hell erleuchtet und zentral positioniert ist. Es ist diese Bühnenmitte, wo später der Soldat den Gouverneur erschießt und dann sogleich bei seiner Familie steht. Während das Libretto und die Partitur beide den Eindruck vermitteln, die Bühnen sollten eher hintereinander aufgebaut sein, wodurch Bühne II als die mittlere zu verstehen ist, nimmt in der Dresdener Inszenierung die Bühne I diese Funktion ein. Bühne II ist dann links davon und Bühne III liegt eher dahinter. Die Dresdener Inszenierung geht also recht frei mit den Vorgaben Henzes um, sowohl was die Positionierung der drei Orchester angeht als auch in welchem Bereich sich die einzelnen Teilhandlungen abspielen. Dadurch erreicht Stöppler eine Inszenierung, die den Gegebenheiten des Dresdener Bühnenraums Rechnung trägt, was zu einer zufriedenstellenden Akustik führt.

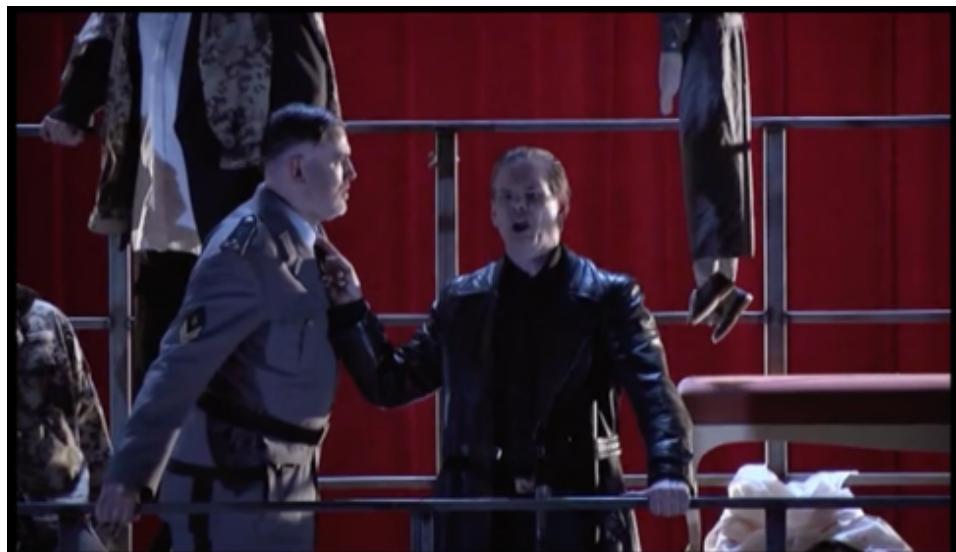




Abb. 51: Schnittbilder von II/9 der Dresdener Fluss-Produktion 2012, ca. 99:10 min.

*Wir erreichen den Fluss* wurde bis heute achtmal produziert, wovon die UA-Produktion auf England und eine in die USA entfällt. In Deutschland wurde sie sechsmal produziert. Dieses Verhältnis ist zunächst erstaunlich, da Zimmermanns Oper als das weitaus komplexere Werk und auch dessen Ästhetik als durchaus gewöhnungsbedürftig gilt. Während jedoch Zimmermanns Oper seit dessen UA auf eine fast ununterbrochene Inszenierungshistorie zurückblicken kann, stieß der Fluss zwischen 1984 und 2001 offenkundig auf wenig Interesse. Auch seit 2012 wurde das Stück nicht mehr inszeniert. Grund dafür könnten die immer wieder beanstandeten akustischen Probleme sein, die sich aus Henzes Aufteilung der Orchester im Raum ergeben: Er selbst bemerkte diese bei der UA, und auch die Kritiken der Berliner, Nürnberger und Hamburger Produktionen erwähnen sie. Dies scheint umso problematischer, da für Henze die Textverständlichkeit ein wichtiges musikästhetisches Paradigma (nicht nur) dieser Oper war. Die

Orchesterdisposition in Henzes Werk ist dann doch aufwendiger als bei Zimmermann, das nur einen großen Orchestergraben benötigt.

Auch das visuell-szenische Element der Simultanszenen wird in der Rezeption oft als zu kompliziert beschrieben. Es scheint, als sei Henze an seinen eigenen Ansprüchen der durchgehenden Textverständlichkeit letztlich gescheitert. Da Zimmermann keinen solchen Anspruch der Textverständlichkeit formuliert, können seine reizüberflutenden Simultanszenen in dieser Hinsicht nicht als gescheitert gelten. Zu den am besten besprochenen *Fluss*-Produktionen gehören die Nürnberger und die Dresdener Inszenierungen. Um die bisherige Situation zur Qualität der *Fluss*-Inszenierungen zusammenzufassen, kann auf ein Bonmot des Komponisten selbst zurückgegriffen werden:

„Ursprünglich für Aufführungen in Räumlichkeiten gedacht, leeren Hallen oder Hangars, in denen es möglich wäre, drei verschiedene Spielorte und die drei diesen Spielorten zugeordneten Instrumentalgruppen zu platzieren, ist dieses Stück bisher doch immer im traditionellen Rahmen der Opernhäuser montiert worden. Eine der musikalischen Form angemessene Realisierung steht weiterhin aus, obwohl Handlung und Botschaft des Buches bedauerlicherweise an Aktualität nichts verloren haben.“<sup>555</sup>

Henzes *Wir erreichen den Fluss* ist aufgrund seiner Grundanlage der drei Bühnen und Orchester gefüllt mit Momenten musikalisch-szenischer Simultaneität. In der Forschungsdebatte wurden v. a. vier Simultanszenen besprochen, in denen verschiedene Schauplätze szenisch und musikalisch gegeneinander gesetzt werden, deren Zweck in der gleichzeitigen Darstellung von Herrschaft und Ohnmacht gesehen wird. Henze selbst leistet dieser weit verbreiteten Forschungsansicht erheblichen Vorschub durch seine Essays, in denen er das Politische stets als größte treibende Kraft für seine Kunst angibt. Auch die Zusammenarbeit mit Bond und das Grundkonzept der Mehrdimensionalität fußt auf den gemeinsamen politischen Ansichten und einer Übertragung von Brechts epischem Theater auf die Oper. In der Musik stehen sich dann stets gesellschaftlich konnotierte Klangschichten gegenüber, die das Gezeigte kommentieren. Die Inszenierungen offenbaren die Schwierigkeiten, die das Raumkonzept von Henze mit sich bringt. Die Simultanszenen von *Wir erreichen den Fluss* befinden sich in einem Spannungsfeld zwischen der Textverständlichkeit auf der einen Seite und der komplexen Struktur der drei szenisch-musikalischen Ebenen auf der anderen. Nur wenige Inszenierungen konnten dieses Spannungsverhältnis zufriedenstellend austarieren.

---

<sup>555</sup> <https://www.hans-werner-henze-stiftung.de/hans-werner-henze/werkverzeichnis/detail/wir-erreichen-den-fluss>, abgerufen am 02.05.2024.

### III. Hans Zenders *Stephen Climax* (1986)

Hans Zender (1936–2019) war ein einflussreicher Akteur der zeitgenössischen Musikszene in Deutschland, der eine Doppelbegabung als Komponist und Dirigent besaß. Zu seinen Wirkungsstätten als Kapellmeister und später Generalmusikdirektor gehörten u. a. die Opernhäuser von Freiburg, Bonn, Kiel, Saarbrücken und Hamburg. Als Komponist machte er sich insbesondere um die Etablierung der komponierten Interpretation als Gattung verdient, die sich in einem Graubereich zwischen Arrangement und Neukomposition bewegt, wie u. a. seine Orchesterbearbeitung für Schuberts *Winterreise* (1993). Seine Japanreisen in den 1970er-Jahren inspirierten ihn zur *Lo-Shu* Werkreihe (1977–97) und den *Kalligraphien* (1998–2004), die beide mit einem ostasiatisch-inspirierten, zirkulären Zeitverständnis operieren. Ähnlich wie Zimmermann hat Zender im Laufe seines kompositorischen Schaffens über Fragen des Zeit- und Klangerlebens in der Musik nachgedacht. Seine Essayistik gehört zu einem Schwerpunkt seines künstlerischen Tuns. Zender machte sich also sowohl um die Schaffung als auch die Pflege zeitgenössischer Musik verdient. Mit Zimmermann verband ihn seit einem gemeinsamen Aufenthalt in der Villa Massimo 1963 eine tiefe Freundschaft. Sie vereinte die tiefe intellektuelle Auseinandersetzung mit Fragen der musikalischen Zeitgestaltung und die Skepsis gegenüber der Darmstädter Schule. Zender wohnte der UA der *Soldaten* bei und dirigierte selbst eine Produktion wenige Jahre später. Immer wieder knüpfte Zender in seinen Schriften und Kompositionen an viele Aspekte von Zimmermann an.

*Stephen Climax* (1986) ist eine von drei vollendeten Opern des Komponisten, die Divergenzen und Andersartigkeiten thematisieren, was durch Montage bzw. Simultandarstellungen dieser heterogenen Elemente verdeutlicht und gegeneinander in ein Spannungsverhältnis gesetzt wird. Im *Stephen Climax* werden dazu zwei verschiedene Handlungen unterschiedlichen literarischen Ursprungs simultan nebeneinandergestellt, um in deren Andersartigkeit Koinzidenzen zu finden. Dazu komponiert Zender zwei verschiedene Orchesterschichten, die zwei verschiedene musikalische Stilistiken aufweisen.

Zenders Schaffen zeigt nicht nur seine Fähigkeit zur Wahrung traditioneller Werke, sondern auch seine Bereitschaft, sie in zeitgenössischem Kontext neu zu erfinden. Stets wollte er sein Publikum mit oberflächlich Unvereinbarem, Widersprüchlichem konfrontieren, um ein neues Denken, ein neues Hören zu provozieren. Seine Werke haben es daher schwer, sich im heutigen Opern- und Konzertbetrieb zu behaupten und er gehört noch nicht – im Gegensatz zu Zimmermann und Henze – zu den etablierten Größen der Neuen Musik.<sup>556</sup>

---

<sup>556</sup> Gruhn, Art. „Zender, Hans“, in: *KdG-Online*, <http://www.munzinger.de./document/17000000656>, abgerufen am 02.05.2024.

## 1. „Simultaneität mehrerer gegenläufiger Formen“ – Zenders Simultanszenen in der Forschung

Das dritte Fallbeispiel, das sowohl von Seipt und Utz in den Kanon der Simultanszenen-Opern aufgenommen wird, ist Hans Zenders *Stephen Climax*.<sup>557</sup> Auch im folgenden Forschungsbericht zu Zenders Oper taucht die gemeinsame Nennung der drei Werke auf. Volker Wacker publiziert ca. zwei Jahre nach der UA einen der ersten Forschungsbeiträge zur Oper und geht auch auf die Besonderheit der beiden gleichzeitig ablaufenden Handlungen ein. Der dramaturgische Ansatz durchbreche „den Rahmen einer gewöhnlichen Operndramaturgie, sofern diese von *einer* Handlung“ ausgehe. Ebenso werde „eine ‚nicht-aristotelische‘ Erzählhaltung postuliert, die noch über die Begrifflichkeiten Brechts“ hinausziele.<sup>558</sup> Rasch ist Wacker auch beim Zimmermann-Vergleich, so schreibt er, „die Worte ‚Collage‘, ‚simultane Handlungen‘ verweisen [...] auf einen bestimmten musikgeschichtlichen Anknüpfungspunkt [...]: Bernd Alois Zimmermann und *Die Soldaten*“.<sup>559</sup> Von Beginn an beherrscht der Zimmermann-Vergleich die Forschungsdebatte um Zenders *Stephen Climax*. Wacker sieht Zender in der direkten künstlerischen Nachkommenschaft von Zimmermann, so gehe er dessen Weg weiter und komme „zu einer Simultanität von zwei Handlungen, die sich als zwei Libretti darstellen“.<sup>560</sup> Damit suggeriert Wacker, dass sich die Simultaneität nicht erst in der Komposition zeige, sondern schon auf textlicher Ebene konstruiert werde. In dieser Konsequenz „zweier simultaner Handlungen, die unabhängig voneinander ablaufen“<sup>561</sup>, stehe die Entscheidung Zenders, den beiden Teilhandlungen je ein Orchester zuzuordnen. Diese von Wacker postulierte Zuordnung vermische sich bei den immer wieder auftretenden „Simultanaktionen“.<sup>562</sup> Dann nutzt er den zur Debatte stehenden Begriff:

„Als eine einzige Simultanszene ist der I. Akt gestaltet, zum einen in den Überlagerungen von Simeon- und Dublin-Handlung, zum anderen in der schon in der Joyceschen Vorlage enthaltenen Simultanität von Vorgängen.“<sup>563</sup>

---

<sup>557</sup> Vgl. Kap. A.IV.

<sup>558</sup> Wacker, „Hans Zenders Oper ‚Stephen Climax‘. Betrachtungen und Aspekte“, in: Constantin Floros et al. (Hrsg.), *Musiktheater im 20. Jahrhundert* (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft Bd. 10), Laaber 1988, S. 239–258, hier: S. 242.

<sup>559</sup> Ebd.

<sup>560</sup> Ebd.

<sup>561</sup> Ebd., S. 245.

<sup>562</sup> Ebd., S. 247.

<sup>563</sup> Ebd., S. 248.

Während bei Zimmermann die szenisch-musikalische Simultaneität nur punktuell auf bestimmte Szenen verteilt ist und sich diese bei Henze grundsätzlich durch die gesamte Oper zieht, scheint laut Wacker der komplette erste Akt von Zenders Oper eine einzige Simultanszene zu sein. Wacker gibt den beiden Teilhandlungen entsprechend der Schauplätze (Dublin) bzw. Hauptfiguren (Simeon) ihrer literarischen Vorlagen unterschiedliche Namen. Dieses Prinzip eines dauernden Überlappens der beiden Handlungen im ersten Akt werde dann im zweiten Akt weitgehend zugunsten nacheinander geführter Szenenfolgen aufgegeben.<sup>564</sup> Erst in II/10 gehe dann ein „Wiedererreichen einer Simultaneität der Handlungen wie im I. Akt“ vonstatten.<sup>565</sup> Wacker bezeichnet nur den ersten Akt als Simultanszene, spricht aber der zehnten Szene des zweiten Akts eine ebenso besondere szenisch-musikalische Simultaneität zu.

Viele weitere Forschungsbeiträge sind nicht frei von subjektiv gefärbten Wertungen über die Oper. So urteilt Frieder Reininghaus, *Stephen Climax* sei ein sperriges Produkt, dessen Partitur wie „übel beleumundete Kapellmeister-Musik“ anmute; das Werk sei „wenig einleuchtend und gelungen“.<sup>566</sup> Auch Koch schreibt nicht ohne kritischen Unterton, im *Stephen Climax* materialisiere sich Zenders „Utopie zu glauben, es sei möglich, Tönendes und vielfältig Theatralisches baukastenartig [...] zur Großform aufzubauen“ und kritisiert damit die collagenartige, pluralistische Kompositionsweise, die er eher als mittelmäßigen Eklektizismus zu identifizieren meint.<sup>567</sup> Konold konstatiert dagegen recht wertneutral, dass er die Oper aufgrund ihrer musikalischen und szenischen Anwendung einer pluralistischen Stilistik in der Nachfolge der *Soldaten* sieht.<sup>568</sup> Ebenso meint Schmidt, dass im *Stephen Climax* das mythologische Material „in mehreren Schichten übereinandergelegt“ sei und spricht später von der „Überlagerung zweier Handlungsstränge“.<sup>569</sup> Für Hiekel gehört die Durchbrechung der Linearität in der Darstellung zu einem der wichtigsten Aspekte in Zenders Musiktheaterwerken:<sup>570</sup>

---

<sup>564</sup> Ebd., S. 250.

<sup>565</sup> Ebd., S. 255.

<sup>566</sup> Reininghaus, „Musiktheater am Ende des 20. Jahrhunderts“, in: de la Motte-Haber (Hrsg.), *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert* (Bd. 4), Laaber 2000, S. 99–130, hier: S. 126.

<sup>567</sup> Koch, „Die Gegenwartslage der Oper“, hier: S. 227.

<sup>568</sup> Konold, „Oper – Anti-Oper – Anti-Anti-Oper“, in: Hermann Danuser (Hrsg.), *Musiktheater heute. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 2001*, Mainz et al. 2003, S. 47–60, hier: S. 59.

<sup>569</sup> Schmidt, „„Die Bilder werden neu entdeckt, aber als Zeichen, die der Vergangenheit angehören“. Zenders Musiktheater und die Instanz der Geschichte“, in: Werner Grünzweig et al. (Hrsg.), *Hans Zender. Vielstimmig in sich* (= Archive zur Musik des 20. und 21. Jahrhunderts Bd. 12), Berlin 2008, S. 77–98, hier: S. 80, 82.

<sup>570</sup> Hiekel, „„Der logische Verstand ist unfähig, die Welt als Gesamtheit zu erfassen“. Die Ausfaltung von Widersprüchlichkeiten in Hans Zenders Musiktheaterwerken“, in: Ulrich Tadday (Hrsg.), *Hans Zender* (= Musik-Konzepte Sonderband), München 2013, S. 70–91, hier: S. 73.

„Das Faszinierende an *Stephen Climax* liegt darin, dass hier in einem Maße die Kraft und Intensität simultanen Darstellens zur Entfaltung gelangen, wie man es in der Operngeschichte zuvor – trotz Zimmermanns *Soldaten*, Henzes *We come to the River* [...] kaum je erlebt hat.“<sup>571</sup>

Hier kommt es neben jenen bereits erwähnten Forschungsbeiträgen von Seipt und Utz zu einem weiteren Vergleich der drei hier behandelten Opern. Laut Hiekel gehe es in Zenders Werk dabei um die Frage eines wesentlichen Zusammenhangs von Narrativität, Linearität, Kausalität und Finalität einerseits und der Gleichzeitigkeit des zunächst Unvereinbaren andererseits.<sup>572</sup>

Jiyoung Kang schreibt, dass die Simultanszenen Zenders eine von Zimmermanns Konzept der *Kugelgestalt der Zeit* abgeleitete Kompositionstechnik darstellen, und benennt dabei an mehreren Stellen explizit Simultanszenen.<sup>573</sup> In einer tabellarischen Darstellung der einzelnen Szene des zweiten Akts wird den Szenen 1, 7 und 10 die Eigenschaft *Simultanszene* zugeschrieben.<sup>574</sup> Laut Kang werde in *Stephen Climax* durch Überlagerung der verschiedensten szenisch-musikalischen Materialien aus unterschiedlichen Epochen die „Simultaneität mehrerer gegenläufiger Formen bzw. Affekte verwirklicht“.<sup>575</sup> Gruhn bemerkt im *KdG*-Artikel zum Komponisten, dass er in der Oper „[d]ie aus der Dramentheorie übernommene und in ihrer komplexen Pluralität von B. A. Zimmermann eingeführte Überlagerung von Handlungsabläufen in Simultanszenen“ aufgegriffen habe.<sup>576</sup> Zwar liege der Oper eine durchgehende Simultaneität zweier unabhängiger Handlungen zugrunde, als explizite Simultanszene bezeichnet Gruhn hier jedoch nur den III. Akt.<sup>577</sup>

Über das Libretto spricht Isabelle Soraru im Zusammenhang der beiden simultan wiedergegebenen Handlungen von „deux narrations parallèles“ und im Zusammenhang mit der szenischen Realisierung dann von „deux actions simultanées“.<sup>578</sup> Soraru schreibt nicht (wie Helleu im Zusammenhang mit Zimmermann) von *scènes simultanées*, was daran liegen könnte, dass eben nicht die Szenen parallel sind, sondern die darin enthaltenen Aktionen bzw. Narrationsanteile. Vielmehr handelt es sich nur um eine von der Textbasis übernommene Szene. Auch Hiekel

---

<sup>571</sup> Ebd., S. 80.

<sup>572</sup> Hiekel, „Der logische Verstand ist unfähig, die Welt als Gesamtheit zu erfassen“, S. 80.

<sup>573</sup> Jiyoung Kang, *Der komplexe Pluralismus in den Musiktheaterwerken Hans Zenders*, [Diss.] UdK Berlin 2015, S. 37.

<sup>574</sup> Ebd., S. 63.

<sup>575</sup> Ebd., S. 88.

<sup>576</sup> Gruhn: Art. „Zender, Hans“.

<sup>577</sup> Ebd.

<sup>578</sup> Isabelle Soraru, „Dans les dédales de *Stephen Climax*: Le livret d’opéra contemporain en question“, in: Pierre Michel/Marik Froidefond/Jörn Peter Hiekel (Hrsg.), *Unité – Pluralité. La musique de Hans Zender. Actes du colloque de Strasbourg 2012*, Paris 2015, S. 143–154, hier: S. 145f.

nutzt nicht etwa *scenes simultanées*, geht aber auf viele bisher bekannte Debattenpunkte zur Oper ein und fasst diese wie folgt zusammen:

„[Zender] développe [...] d'une façon très originale des moyens formels qui visent à la fois une narration linéaire traditionnelle et des expériences marquantes au-delà de la causalité et de la linéarité. [...] Ce qui est important [...] est produit par la superposition des deux lieux de l'action: La cime de la montagne du désert syrien et les lieux qui se réfèrent à Dublin. Une mise en scène pourra toujours rendre visible cette superposition par un étagement dans l'espace. [...] Ce qui fascine de *Stephen Climax*, c'est la force et l'intensité avec lesquelles se déploient ici deux actions simultanées, [...]. La question posée est alors celle d'une relation essentielle entre d'un côté la narrativité, la linéarité, la causalité et la finalité, et, de l'autre, l'apparition simultanée de ce qui est au premier abord irréconciliable.“<sup>579</sup>

Zunächst weist Hiekel auf die besondere dramaturgische Stellung dieser Oper hin, die zwar zwei konventionelle Handlungen präsentiert, deren Kausalität und Linearität jedoch nicht konventionell bedingt seien. Gerade die gleichzeitige Überlagerung beider mehr oder weniger geradlinigen Handlungen stehe im Zentrum dieser Oper. Die Verantwortung für die herausgehobene Präsentation zweier verschiedener Handlungsorte sieht Zender in der Inszenierung dieser Oper. Damit erhält die szenische Realisation hier einen hohen Stellenwert zur Erzeugung der Simultaneitätswirkung. Gerade die Intensität der Entfaltung der beiden Handlungen stellt für Hiekel auch das Faszinosum dieser Oper dar.

Die Musikwissenschaft rückt Zenders Oper immer wieder in die Zimmermann-Nachfolge, noch deutlicher als dies bei *Wir erreichen den Fluss* geschehen ist. Dies begründet sich u. a. in der Ähnlichkeit der Zeitdramaturgie: Auch Zender stellt Handlungen weit auseinanderliegender Zeitpunkte auf der Bühne gleichzeitig dar. Interessanterweise wird der Begriff *Simultanszene* im Zusammenhang mit dieser Oper nicht derart einheitlich verwendet, wie dies noch bei Zimmermann und Henze der Fall war. Auch der direkte Bezug zu Henzes Oper findet nur punktuell statt.

---

<sup>579</sup> „Zender entwickelt auf sehr originelle Weise formale Mittel, die sowohl auf eine traditionelle lineare Erzählung als auch auf markante Erfahrungen jenseits von Kausalität und Linearität abzielen. [...] Was wichtig ist [...], wird durch die Überlagerung der beiden Orte der Wahl erzeugt: Der Berggipfel in der syrischen Wüste und die Orte, die sich auf Dublin beziehen. Eine Inszenierung kann diese Überlagerung immer durch eine räumliche Staffelung sichtbar machen. [...] Was an *Stephen Climax* fasziniert, ist die Kraft und Intensität, mit der sich hier zwei simultane Handlungen entfalten. [...] Die Frage ist, ob es eine wesentliche Beziehung zwischen Narrativität, Linearität, Kausalität und Endgültigkeit auf der einen Seite und dem gleichzeitigen Auftreten von etwas auf den ersten Blick Unvereinbarem auf der anderen Seite gibt.“ [Übers. M.S.], Hiekel, „Hans Zender comme compositeur de théâtre musical: Quelques réflexions à partir de *Stephen Climax*“, in: Ebd., S. 155–164, hier: S. 157, 160 und 164.

## 2. „Die Pluralismus-Vorstellung Zimmermanns“ – von Zender weitergedacht

Zender hat sich zwischen 1976 bis in sein Todesjahr 2019 regelmäßig zu seinem Simultaneitätskonzept im Allgemeinen und zu den Simultanszenen im *Stephen Climax* im Speziellen geäußert. Zentral ist dabei seine Revision und Bearbeitung der Konzepte Zimmermanns, denen er zunächst in ausgewählten Punkten zustimmt: Auch Zender sieht im Serialismus eine notwendige Grundvoraussetzung für die Komposition mehrerer Zeitschichten. Er widerspricht Zimmermann jedoch, was die philosophischen Bezugspunkte angeht. Zu den Eigenheiten von Zenders Konzept zählt das besondere Augenmerk auf die Sinne des Hörens und des Sehens sowie auf das erkenntnisfördernde Potenzial des Anti-Kausalen und Anti-Logischen zum Zwecke eines neuen Erkenntnisgewinns. Zenders Schriften umfassen bis heute mehrere publizierte Bände. Seit den 1960er-Jahren verfasst er eigene Werkeinführungen und spätestens seit den Neunzigern veröffentlichte er zudem regelmäßig werkübergreifende, musikästhetische Reflexionen seines eigenen kompositorischen Schaffens, zu denen die Sammlungen *Happy New Ears* von 1991 und *Wir steigen niemals in denselben Fluß* von 1998 gehören. Alle bis 2003 verfassten Texte Zenders sind im Sammelband *Die Sinne denken* zusammengefasst.<sup>580</sup> Danach hat Zender durch die Veröffentlichungen *Waches Hören. Über Musik*<sup>581</sup>, *Denken hören – Hören denken*<sup>582</sup> und zuletzt *Mehrstimmiges Denken*<sup>583</sup> ausgiebig Zeugnis von seiner musikalischen Reflexion und damit auch vom Ursprung und von der Ausformung seines musikalischen Simultaneitätskonzepts im *Stephen Climax* abgelegt. Zenders Konzept ist eingebettet in eine werkübergreifende Musikästhetik, die sein musikalisches Denken bestimmt.

Ähnlich wie bei Zimmermann und Henze erfordern auch die Schriften Zenders einen kritisch-reflexiven Umgang. Zender liefert in seinen Schriften oft wiederkehrende Selbstinterpretationen, die einen Zeitraum über mehrere Jahrzehnte umspannen, weshalb sie als einzelne Essays aus verschiedenen Zeiten zu interpretieren sind. Seine Schriften sind zumeist Auftragswerke, jedoch sind diese kaum nur Erklärungshilfe, oft bezieht sich Zender auf seine grundsätzliche Musikästhetik oder auf andere Komponierende, zumeist auf Zimmermann.<sup>584</sup> Zender verknüpft sein kompositorisches Schaffen weniger mit seiner Biografie, sondern begründet dieses oft aufbauend auf der jüngeren Musik- und Geistesgeschichte. Dabei zeichnet er in seinen Schriften nicht das Bild von einem einheitlichen musikphilosophischen System, sondern eher eines,

---

<sup>580</sup> Hiekel (Hrsg.), *Hans Zender. Die Sinne denken. Texte zur Musik 1975–2003*, Wiesbaden 2004.

<sup>581</sup> Ders. (Hrsg.), *Waches Hören. Über Musik*, München 2014.

<sup>582</sup> Hans Zender, *Denken hören – Hören denken. Musik als eine Grunderfahrung des Lebens*, München 2016.

<sup>583</sup> Ders., *Mehrstimmiges Denken. Versuche zu Musik und Sprache*, München 2019.

<sup>584</sup> Hiekel, „Einleitung des Herausgebers“, in: Ders. (Hrsg.), *Hans Zender. Die Sinne denken*, S. IX–XVI.

welches angeregt durch verschiedene Strömungen ist, wobei sich gerade in dieser Eklektik der Kern seines Schaffens befindet.<sup>585</sup>

Zenders erste aussagekräftige Schrift zu diesem Thema stammt aus dem Jahr 1976 und ist bezeichnenderweise eine Auseinandersetzung mit den *Soldaten*, deren UA er in Köln beiwohnte. Laut eigener Aussage beeindruckte ihn dieses Werk nachhaltig, gleichzeitig irritierte es ihn aber aufgrund scheinbarer stilistischer und formaler Uneinheitlichkeit. Die Oper sei „kein geschlossenes Ganzes“, sondern lediglich ein „komponierter Entwicklungsprozess“.<sup>586</sup> Trotzdem erkenne er in der kompositorischen Anlage der Oper spannende Ideen, die Zimmermann in ihrer Konsequenz jedoch nicht zu Ende gedacht habe.<sup>587</sup>

Im Zuge des Entstehungsprozesses von *Stephen Climax* macht sich Zender zwischen den Jahren 1979 und 1985 immer wieder Gedanken- und Arbeitsnotizen. In diesen meist fragmentarisch und aphoristisch gehaltenen Kurztexten kommt er auch auf sein zentrales Simultaneitätskonzept zu sprechen. In Bezug auf die Begründung der beiden zugrunde liegenden literarischen Stoffe spricht er von einer „polaren Gegensatzwelt“; die beiden Hauptfiguren Stephen und Simeon fungieren als Gegensatzpaar zueinander.<sup>588</sup> Obwohl die beiden zunächst nichts miteinander zu tun haben, gehen sie doch eine Verbindung durch ihre intendierte Gegensätzlichkeit ein. Damit hinterfragt Zender auch das kausal gebundene Denken, welches „nur einen winzigen Teil der Realität erfassen“ könne.<sup>589</sup> Durch die gleichzeitige Darstellung zweier historischer Ebenen vollziehen sich die Dinge von außen betrachtet dort nicht zwangsläufig kausal, sondern in Relation zueinander: Der Zuschauer erkennt in seiner Betrachtung der beiden parallel geführten Handlungen Querverbindungen, die er in einer Einzelbetrachtung nicht erkannt hätte. Mit dieser Absage an die Kausalität erinnert Zenders Konzept aber auch an Zimmermanns *Kugelgestalt der Zeit*. Die konzeptuelle Verwandtschaft und die Weiterentwicklung von Zimmermanns Gedanken expliziert Zender dann:

„Die Zimmermannsche Idee der tönenden Kugel: die Gleichzeitigkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft beziehungsweise die Beschwörung dieser Gleichzeitigkeit. Ich ergänze: Gleichzeitigkeit auch des Anfangs und des Endes psychischer Prozesse.“<sup>590</sup>

---

<sup>585</sup> Ebd., S. X.

<sup>586</sup> Ders., „Gedanken zu Zimmermanns *Soldaten*“, in: Hiekel (Hrsg.), *Die Sinne denken*, S. 8–10, hier: S. 8.

<sup>587</sup> Ebd., S. 9.

<sup>588</sup> Ders., „Notizen zu *Stephen Climax*“, in: Ebd., S. 270–283, hier: S. 270.

<sup>589</sup> Ebd.

<sup>590</sup> Ebd.

Zender betrachtet sich als Weiterentwickler des in seinen Augen von Zimmermann noch nicht zur vollen Reife gekommenen pluralistischen Denkansatzes: Nicht nur sollen verschiedene Zeitebenen gleichzeitig präsentiert werden, sondern auch noch verschiedene Affekthaltungen: Neben den unterschiedlichen äußereren Handlungen sollen auch die stark divergierenden inneren Einstellungen der handelnden Personen gleichzeitig gezeigt werden. Dies konkretisiert er durch die Gegenüberstellung des Asketen Simeon im 5. Jahrhundert und des Hedonisten Stephen des frühen 20. Jahrhunderts, deren grundverschiedene Affekthaltungen stets gegeneinander gesetzt werden. Ähnlich wie Zimmermann betrachtet auch Zender Gleichzeitigkeit als etwas Ureigenes der Musik: „Dem Musiker sind Gleichzeitigkeiten von gegensätzlichen Formen seit jeher vertraut: das Phänomen des Akkordes, jede Mehrstimmigkeit, der Kontrapunkt, Überschichtungen und gegenläufige Prozesse [...].“<sup>591</sup> Diese Argumentation ähnelt der von Zimmermann in *Intervall und Zeit*,<sup>592</sup> wo Zimmerman das basale Beispiel des Intervalls nutzt, bezieht Zender sich auf komplexere Gebilde wie Polyphonie und Kontrapunktik. Von dieser musikalischen Grundsätzlichkeit entwickelt Zender dann seinen Gedanken weiter: „Noch kaum geübt aber sind wir in der Wahrnehmung der Gleichzeitigkeit verschiedener Affekte.“<sup>593</sup> Mit Affekten sind hier die von ihm bereits angesprochenen psychischen Prozesse gemeint. Seine Oper solle ein Stück sein, das gleichzeitig komisch und sehr ernsthaft ist, weshalb er die äußerst unterschiedlichen Lebensausschnitte von Stephen und Simeon gegenüberstellt.

Laut Zender schaffe eine grundlegende Zwölftonreihe eine formale Einheit innerhalb der stilistischen Mehrsprachigkeit, die der Pluralismus im Allgemeinen und die Oper im Speziellen vorweist. Dieses strikte Festhalten an einer einzigen Reihe sorgt für ein „Gegengewicht gegen die vielen zentrifugalen Elemente, welche das Ganze schier zersprengen wollen“.<sup>594</sup> Bei aller Pluralität verschiedener Musikstile und unterschiedlicher gleichzeitig präsentierter Zeitschichten bildet die einheitliche Reihe bei Zender das musikalische Zentrum. Später geht er dann noch etwas detaillierter auf den Zusammenhang von Simultanität und Affektdarstellung ein:

„Noch einmal zur Frage der Simultanität: Erscheinen zwei Affekte gleichzeitig in einer musikalischen Form, so heben sie sich in einem gewissen Sinn gegenseitig auf; [...] Simultanität mehrerer gegenläufiger [...] Affekte als eine Möglichkeit einer neuen komplexen Erfahrung.“<sup>595</sup>

---

<sup>591</sup> Ebd.

<sup>592</sup> Vgl. Kap. B.I.2.

<sup>593</sup> Zender, „Notizen zu *Stephen Climax*“, S. 270.

<sup>594</sup> Zender, „Notizen zu *Stephen Climax*“, S. 273.

<sup>595</sup> Ebd., S. 274.

Immer wieder kommt Zender auf die Gleichzeitigkeit des Gegensätzlichen mit dem Ziel einer neuen ästhetischen Erfahrung zu sprechen. Zwei gleichzeitig auftretende, konträre Affekte heben sich „in einem gewissen Sinn“ gegenseitig auf. Dieses Hervorrufen einer neuen sinnlichen Erfahrung scheint zentral für die Formgestaltung der Oper zu sein, daher seien die beiden Handlungen und die dazugehörige Musik zweigeteilt angelegt:

„Die Musik der Simeon-Oper und die Musik der Joyce-Oper müssten so unabhängig voneinander komponiert sein, dass man sie eventuell auch nacheinander statt gleichzeitig aufführen könnte. [...] Nein, es muss simultan bleiben.“<sup>596</sup>

Zender formuliert hier das Gedankenspiel, dass die den jeweiligen Teilhandlungen zugeordneten Teilkompositionen unabhängig voneinander sein müssten, sodass diese notfalls einzeln aufführbar wären. Auf dieser Idee beruhen vermutlich die beiden Vokal- und Orchestersuiten, die Zender aus dem jeweiligen musikalischen Material der beiden Orchester arrangiert hat und „Dubliner Nachtszenen“ und „Wüste: Tageszeiten Simeons“ benennt.<sup>597</sup> Um seiner Grundidee der Affektsimultanität jedoch gerecht zu werden, müssen die beiden scheinbar unabhängig komponierten Teil-Opern jedoch simultan gespielt werden. Für Zenders Simultanitätskonzept spielt auch die ästhetische Kategorie des Raums eine wichtige Rolle, die bei ihm sowohl einen realen als auch einen imaginären Charakter zu haben scheint. So beschreibt er die formelle Anlage seiner Oper metaphorisch:

„Labyrinth als Grundtyp der Gesamtform: Charaktere des Labyrinths nicht nur horizontal im Raum der Bühne, sondern auch vertikal, durch die zeitliche Simultanität der beiden Handlungen. Labyrinth im Quadrat: zwei Handlungen, die sich zu verschiedenen historischen Zeiten abspielen, beeinflussen sich doch durch ihre synchrone Erscheinung – Escher auf dem Theater!!“<sup>598</sup>

Zender beschreibt hier die Struktur seiner Oper als Labyrinth: Die Oper weise nicht nur eine reale räumliche Trennung in rechts und links bzw. oben und unten auf, sondern eine zusätzliche Spaltung in verschiedene Zeitebenen. Dadurch steht auch Zender (wie Zimmermann) in der jungen Tradition eines neuen raumzeitlichen Verständnisses. Durch die gleichzeitige Erscheinung beider Zeiten und Räume beeinflussen sich diese auf einer ästhetischen Ebene, obwohl

---

<sup>596</sup> Ebd., S. 278.

<sup>597</sup> Vgl. <https://www.breitkopf.com/work/20254/stephen-climax>, abgerufen am 02.05.2024.

<sup>598</sup> Zender, „Notizen zu *Stephen Climax*“, S. 279.

sie nicht kausal aneinandergebunden sind. Durch die Verknüpfung ursächlich unzusammenhängender Teile zieht Zender einen Vergleich seiner Oper mit den unmöglichen Figuren Eschers, wodurch er wieder die kompositorische Komplexität seiner Oper betont.

Nach Abschluss der Komposition erklärt Zender die besondere ästhetische Faktur seiner Oper aus der jüngeren Operngeschichte heraus. Für ihn war die Entwicklung der Moderne in den 50er- und 60er-Jahren an einen Punkt gelangt, an dem es nicht mehr möglich gewesen sei, eine konventionelle Oper zu schreiben. Dies begründet er mit der opernfeindlichen Haltung der Avantgarde, die von „Bilderlosigkeit und dem Verbot der Berührung und Durchdringung der Künste“ geprägt gewesen sei.<sup>599</sup> Spätestens ab den 1970er-Jahren begannen Komponisten daher restaurativ zu denken; Strömungen wie Neoromantik und Neotonalität kamen auf. Zender reklamiert für sich, mit *Stephen Climax* eine vermittelnde Position zwischen der Avantgarde und der Restauration einzunehmen: „Die Bilder werden neu entdeckt, aber als Zeichen, die der Vergangenheit angehören. Da die Vergangenheit die Gegenwart mitprägt.“<sup>600</sup> Er verortet sich selbst demnach im Spannungsfeld zwischen diesen beiden kompositionsästhetischen Polen. Aus dieser ästhetisch-historischen Konsequenz heraus sieht er retrospektiv die Form seiner Oper motiviert:

„Aus diesen Überlegungen heraus habe ich als Grundlage meiner Oper zwei Bilderwelten gewählt, welche zwei verschiedenen historischen Zeiten angehören, und eine musikalische Welt aufgebaut, in welcher die Sprache der Moderne durchsetzt wird von Einbrüchen charakteristischer Stilpunkte der europäischen Musikgeschichte, von der Gregorianik bis zum Salon des 19. Jahrhunderts. Die versunkenen Welten werden nicht zitiert, sondern gleiten in einen Transformationsprozess. Aus den Reibungsflächen der verschiedenen Welten entstehen Zwischenformen, deren Sinn mehrdeutig und offen ist; aus den Zusammenstößen der Stile und logischen Systeme resultiert der Schock des Erschreckenden oder des Komischen; aus der Elektrizität des Widersprüchlichen, Anti-Logischen, Absurden wird eine neue Kraft abgeleitet, [...].“<sup>601</sup>

Hier nun begründet Zender seine Entscheidung zu zwei synchronen Handlungen mit einem ästhetischen Streit der jüngeren Musikgeschichte, bei dem sich Avantgarde und Restauration gegenüberstehen: Wie in der Musikgeschichte der 1960er- und 70er-Jahre konkurrieren auch im *Stephen Climax* Altes und Neues miteinander; sein pluralistischer Ansatz integriere beide Konzepte. Den beiden zeitlich weit auseinanderliegenden Teilhandlungen habe er je eine

<sup>599</sup> Ders., „Über *Stephen Climax*“, in: Ebd., S. 284.

<sup>600</sup> Ebd.

<sup>601</sup> Ebd.

musikalische Schicht beigestellt, die jedoch von historischen Musikzitaten durchsetzt sei. Sinn und Zweck dieser Integration und des Gegenüberstellens sei eine Möglichkeit zur Polysemantik sowie eine Art „produktiver Schrecken“, der aus dem zunächst unlogisch Erscheinenden einen neuen Sinneseindruck ableiten solle.<sup>602</sup> Aus der Gleichzeitigkeit beider Welten solle etwas Neues, Drittes entstehen. 1993 bekräftigt Zender noch einmal seine starke Bezugnahme auf Zimmermann:

„Im *Stephen Climax* habe ich die noch ziemlich verschwommene Pluralismus-Vorstellung Zimmermanns zu einer totalen Simultanität zweier voneinander gänzlich unabhängiger Handlungen weiterentwickelt und seine vereinzelten Ansätze zur Einbeziehung fremder Stile zu einer Polystilistik radikalisiert [...].“<sup>603</sup>

Um sein eigenes Simultaneitätskonzept anzupreisen und als schlüssig darzustellen, bezeichnet er hier Zimmermanns Pluralismus-Konzept als schwammig und behauptet hier erneut, dass erst er die Ansätze Zimmermanns zu einem einheitlichen Konzept der radikalen Polystilistik zusammenführe. Auch in seiner Dankesrede zur Verleihung des Goethe-Preises 1997 geht Zender auf die verschiedenen historisch-ästhetischen Aspekte seines Simultaneitätskonzeptes ein:

„Ausgangspunkt meiner eigenen kompositorischen Arbeit war der Serialismus der Darmstädter Schule, der mich in seiner geschlossenen Logik bestach – und gleichzeitig frustrierte. [...] In diese Situation fällt meine Bekanntschaft und Freundschaft mit Bernd Alois Zimmermann, die mich tief beeinflusste. Zimmermanns kompositorisches Denken kreiste um eine Neudefinition der musikalischen Zeit. Zeit war für ihn das Medium, in dem sich alle denkbaren Formen von Musik begegnen und in einer virtuellen Simultanität durchdringen. [...] Mit diesen von der modernen angelsächsischen Literatur beeinflussten Vorstellungen brach Zimmermann aus dem geradlinigen in die Zukunft gerichteten fortschrittlichen Denken aus, das die Darmstädter Schule beherrschte. [...] In Zimmermanns Collage-Technik erblickte ich zum ersten Mal einen legitimen Weg, dem abstrakten Labyrinth der Darmstädter Schule zu entkommen. [...] Aber auch die puren Zitate geschichtlicher Formen, wie sie Zimmermann gleich Fenstern zur Vergangenheit in seinen Werken anbrachte, konnten mir nicht genügen. [...] So verband ich in meiner Oper *Stephen Climax* eine repräsentative Reihe historischer Stile der europäischen Musikgeschichte durch serielle Techniken [...]. Ebenso erhellt war für mich Pichts Beschreibung der

---

<sup>602</sup> Ebd.

<sup>603</sup> Ders., „Zum Musiktheater heute“, in: Ebd., S. 59–62, hier: S. 62.

Zeit. [...] Zeit ist irreversibel. [...] Und doch wird nichts vergessen: Alle Kräfte des Vergangenen wirken weiter, nichts ist endgültig definiert.“<sup>604</sup>

Zender beschreibt damit seine kompositorische Sozialisation durch die Darmstädter Schule, die ihn sehr prägte. Besonders nachhaltig beeindruckte ihn Zimmermann, dessen Zeitverständnis es war, das ihn von den ästhetischen Positionen der Darmstädter Schule abrücken ließ. Aber auch Zimmermanns Konzepte erachtet Zender als ungenügend, so denkt er dessen bloße Zitationstechnik historischer Musik in Kombinatorik mit George Pichts Philosophie der irreversiblen, aber memorierten Zeit zu einem neuen musikalischen Pluralismus weiter.

1999 elaboriert Zender seine kompositorischen Konzepte des *Stephen Climax* weiter. Diese Oper bestehe aus „zwei textlich wie musikalisch autonomen, voneinander unabhängigen Schichten, die zum Teil simultan, zum Teil im durch scharfe Schnitte getrennten Nebeneinander erklingen“.<sup>605</sup> Er relativiert hier, dass seine beiden Handlungen nicht durchgehend simultan nebeneinanderstünden, sondern dass ihre Präsentation auch stellenweise nacheinander erfolge. Er geht vor allem auf die musikalischen Ebenen ein, die sich genauso wie die beiden Handlungsebenen verhielten. Er weist darauf hin, dass er seinen verschiedenen Figuren zudem noch gewisse historisch-musikalische Materialien und markante Intervalle zuordnet. So wird Stephen, der Protagonist der eigentlich moderneren Joyce-Handlung, mit der Quarte sowie hochmittelalterlicher Musik charakterisiert.<sup>606</sup> Weiterhin gibt es viele Anleihen quer durch die Musikgeschichte, die jedoch nicht in ihrer historischen Linearität, sondern durcheinander in Erscheinung treten.<sup>607</sup> Zudem spricht Zender die gewollte Absurdität an, die entsteht, wenn die zitierte alte Musik mithilfe von Ton- und Dauerreihen manipuliert wird. In dieser Kompositionswise der steten Konfrontation zweier Welten – sei dies auf zeitlicher, erzählerischer oder kompositorischer Ebene – sieht Zender die strukturelle Komik seiner Oper.<sup>608</sup>

In seinem zentralen, kompositionästhetischen Text *Gegenstrebige Harmonik* formuliert Zender wieder die in seinen Augen stattgefundene kompositionshistorische Entwicklung, die auch für diese Oper relevant ist: Ausgangspunkt ist die Beschreibung der Entwicklung, die das Komponieren linearer (also horizontaler) musikalischer Verläufe im Verhältnis zur Steuerung des Zusammenklangs (also der vertikalen Dimension) von den Anfängen des europäischen musikalischen Denkens bis in Zenders Zeit hinein genommen hat. Gerade die Serialisierung aller

<sup>604</sup> Ders., „Wovor spricht die Sprache der Musik? Rede zur Verleihung des Goethe-Preises 1997“, in: Ebd., S. 243–253, hier: S. 247–249.

<sup>605</sup> Zender, „Wegekarte für Orpheus? Über nichtlineare Codes der Musik beim Abstieg in ihre Unterwelt“, in: Ebd., S. 85–94, hier: S. 88.

<sup>606</sup> Ebd.

<sup>607</sup> Ebd., S. 89.

<sup>608</sup> Ebd.

musikrelevanten Parameter (Tondauer, -lautstärke, -höhe und Klangfarbe) in den 1950er-Jahren, in der Zender die Befreiung des Klangs aus seinen linearen Zusammenhängen sieht, betrachtet er als neuralgischen Dreh- und Angelpunkt für diese Entwicklung:

„Seit 1000 Jahren ist das musikalische Denken im Rahmen der europäischen Kultur mit der Ausbildung der Fähigkeit beschäftigt, die klingende Gestalt als mehrdimensionales, aus gleichzeitig erscheinenden Bestandteilen sich zusammensetzendes Geschehen zu erfassen. Dabei heben sich die beiden extremen Möglichkeiten, der in die Simultanität mündende Treffpunkt mehrere Tonhöhen und die Überlagerung unterschiedlicher Liniengebilde, im Lauf der Entwicklung immer deutlicher voneinander ab, sie werden auch in den wechselnden Stilepochen recht verschieden artikuliert und gegenübergestellt.“<sup>609</sup>

Zender schlägt einen großen Bogen durch die Musikgeschichte und betrachtet sie als Fortschrittserzählung unter besonderer Berücksichtigung der Mehrstimmigkeit, die er als Simultanität verschiedener Einzelstimmen beschreibt. Entlang der Entwicklung von Mehrstimmigkeit habe sich ebenso ein Denken ausgebildet, diese Mehrstimmigkeit in seine Einzelteile zerlegen zu wollen. Dabei beschreibt Zender hier sowohl Harmonik als auch Kontrapunktik als sich unabhängig voneinander entwickelnde, extreme Möglichkeiten musikalischer Simultanität. In der Neuen Musik sei die Harmonik nicht mehr grundtönig gedacht, sondern erscheine als „in die Simultanität geklappte Linie“. <sup>610</sup>

Zender betrachtet die Vergangenheit als einen Wissensschatz, den es zu bergen gilt: „Es dürfte bereits deutlich werden, dass [...] Lösungen [...] durch eine Art Rückkopplung verschütteter Erfahrungen der Geschichte mit unserer modernen Rationalität“ gesucht werden können.<sup>611</sup> Kurz darauf paraphasiert er die musikdramatische Anlage seiner Oper, die sich aus diesen Gedanken speist: „Wir lernen, Geschichte nicht mehr nur als linearen Prozess zu sehen, [...] sondern als mehrdimensionales, nichtlineares Gefüge [...].“<sup>612</sup> Seine szenographische Anlage der Oper kann als Analogie zu einem kompositorischen Konzept „einer unlösbaren Verbindung linearer Vorgänge mit simultanen Klängen“ gesehen werden.<sup>613</sup> Zender überträgt musikalische Simultanität in eine szenisch-dramaturgische Simultanität. Auch er sieht im Serialismus eine der wichtigsten Grundvoraussetzungen für das Komponieren verschiedener Zeit- und Handlungsschichten.

---

<sup>609</sup> Ders., „Gegenstrebige Harmonik“, in: Ebd., S. 95–135, hier: S. 95.

<sup>610</sup> Ebd.

<sup>611</sup> Ebd., S. 97.

<sup>612</sup> Ebd.

<sup>613</sup> Ebd., S. 112.

In seiner 2014 herausgegebenen Sammelschrift *Waches hören. Über Musik* publiziert Zender mehrere Aufsätze, in denen er immer wieder auf verschiedene Aspekte seines kompositorischen Schaffens eingeht. So beschreibt er in *Wahrnehmung und Stille* die ästhetischen Kategorien Raum und Zeit unter besonderer Berücksichtigung ihrer zeitgenössischen Wahrnehmung als Grundpfeiler seines Komponierens:

„Denn die Wahrnehmung des Auges suggeriert uns eine feste räumliche Welt, die scheinbar offen vor uns liegt. Das Hören dagegen verweist uns auf das Medium der Zeit. Es erlebt immer eine sich verändernde Welt; diese fließt von der Vergangenheit in die Zukunft, die uns verborgen ist. Wir müssen das Hören verstehen, um besser zu verstehen, was Musik ist. Man kann auch umgekehrt sagen: Durch Musik verstehen wir die Wahrnehmungsform des Hörens besser.“<sup>614</sup>

Zender verknüpft hier die beiden Kategorien jeweils mit den Wahrnehmungsorganen des Hörens (Zeit) und des Sehens (Raum). Er denkt Musik nicht nur vom komponierten Werk her, sondern auch von dessen Rezeption vom hörenden und sehenden Subjekt aus. Wer das Hören versteht, kann Musik verstehen, so seine These. Für ihn muss Musik daher auch immer einen Beitrag zum Verstehen des eigenen Hörens leisten, dadurch erweitert Zender Zimmermanns Raum-Zeit-Konzeption zusätzlich um ein wahrnehmungspsychologisches Moment, bleibt aber in seiner Ansicht der Zeit dem *Kugelgestalt*-Konzept von Zimmermann verhaftet:

„Gegenwart ist keineswegs ein Nichts an Zeit zwischen Vergangenheit und Zukunft, sondern vielmehr eine begrenzte Dauer, die wir durch einen Gewaltakt der unaufhörlich besinnungslos dahinströmenden Lebenszeit und ihrem ebenso besinnungslos in die Tiefe stürzenden Gedächtnis abringen. Um ein Ereignis, einen Ton oder eine Gestalt zu identifizieren, in ihrer Individualität zu erfassen, müssen wir sie in der Zeit dieser begrenzten Dauer festhalten – bevor wir sie, diesmal bewusst, wieder in den Strudel von Leben und Absterben entlassen.“<sup>615</sup>

Für Zender ist Gegenwart der kurze Umschlagspunkt der Zukunft in die Vergangenheit. Alle drei Einheiten der Zeit liegen also schon in ihrer Natur eng beieinander. Durch Musik versucht Zender, Ereignisse festzuhalten und dadurch erfahrbar zu machen. Musik hat für ihn demzufolge auch eine konservatorische Funktion. Auch in *Musik verstehen* argumentiert Zender wieder nah an seinem Vorbild, so beschreibt er abermals die Grundlagen der musikalischen

---

<sup>614</sup> Ders., „Wahrnehmung und Stille“, in: Ders., *Waches Hören. Über Musik*, München 2014, S. 7–12, hier: S. 11.

<sup>615</sup> Ebd., S. 12.

Simultaneität in der mehrstimmigen Musik: „Die Mehrstimmigkeit wiederum ist [...] Quelle der Harmonik, die sich zur eigenen Wahrnehmungsebene entwickelt, aber zugleich auch der Polyphonie als der simultanen Wahrnehmung individueller Linien.“<sup>616</sup> Tatsächlich überträgt er immer wieder in seiner Argumentation die Kontrapunktik eines mehrstimmigen Satzes auf die simultane Wahrnehmung individueller Linien, seien sie musikalisch oder szenisch. Wieder ist es der Aspekt der Wahrnehmung des rezipierenden Subjekts und der neuen Sinneseindrücke, mit dem Zender über die Konzepte Zimmermanns hinausgeht. Das Wahrnehmen und letztendliche Verstehen von Musik sei laut Zender bereits ab dem Hochmittelalter zu einem mehrdimensionalen, vielschichtigen Vorgang geworden. So verortet er sich in der jahrhundertealten Tradition abendländischer Zeitphilosophen:

„Es gibt ein Denken, das der simultanen, quasi zeitlosen Wirklichkeitserfassung des Auges nachgebildet ist: es ist jenes Denken, das in Gestalt der griechischen Philosophie und Metaphysik die europäische Denkweise bis hin zur Naturwissenschaft geprägt hat. Ich will es das Augendenken nennen.“<sup>617</sup>

Das Simultane und das Zeitlose werden hier kategorial quasi gleichgesetzt und mit dem eigentlich raumgebundenen Sinnesorgan des Auges assoziiert. Auf dem von Zender so bezeichneten „Augendenken“ beruht nach ihm grundlegend die Erkenntnisfähigkeit abendländischer Philosophie und Naturwissenschaft. Wieder ist es das Sinnesorgan bzw. die sinnliche Erfahrung, die für Zender hier im Zentrum der Wahrnehmung steht: Erst durch einen Denkprozess, welcher der Sinneserfahrung des Sehens nachempfunden wird, kann Erkenntnis erlangt werden.

In *Bernd Alois Zimmermann, die Alternative* schreibt er, es sei zwar kaum möglich, wegen dessen stilistischer Vielfalt „kompositorisch an ihn anzuschließen“. Sein Musikdenken sei aber „von neuartigen Konzepten bis zum Zerbersten angefüllt“, wodurch sie zu so etwas wie „einem neuen musikalischen Weltbild“ führen.<sup>618</sup> Zender kommentiert in diesem Aufsatz u. a. Zimmermanns zeitphilosophisches Konzept:

„Was hat es mit dieser ‚Kugelgestalt der Zeit‘ auf sich? Hier muss ich mich von Zimmermanns eigener philosophischer Deutung entfernen und eine andere vorlegen. Von Augustinus bis Hegel herrschte im Abendland eine Vorstellung von zielgerichteter Zeit. Es handelte sich um eine gesetzmäßig sich nach vorne bewegende Zeit, die zudem [...] zu immer vollkommeneren Zu-

---

<sup>616</sup> Zender, „Musik verstehen“, in: Ders., *Waches Hören. Über Musik*, S. 13–33, hier: S. 22.

<sup>617</sup> Ebd., S. 32.

<sup>618</sup> Ders., „Bernd Alois Zimmermann, die Alternative“, in: Ebd., S. 96–104, hier: S. 96.

ständen und zu einer gipfelhaften Endzeit fortschreitet. Die klassischen Musikformen, aber auch jede Vorstellung von Avantgarde fußen auf dieser stringenten Zeitstruktur. Nietzsche und die Modernen hingegen können die Zeit nur als einen ungelenkten offenen Prozess denken.“<sup>619</sup>

Zender widerspricht hier Zimmermanns Interpretation der abendländischen Zeitphilosophie, der von der Einheit von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft seit Augustinus sprach, womit er sein eigenes Simultaneitätskonzept zu untermauern versuchte.<sup>620</sup> Zender entgegnet, dass bis ins 19. Jahrhundert hinein eine Vorstellung von zielgerichteter, sich nach vorne bewegender Zeit vorherrschte. Erst danach wende sich die Philosophie einer offeneren Zeitvorstellung zu. Laut Zender wollte Zimmermann mit seiner *Kugelgestalt* eine potenzielle Gleichzeitigkeit aller Ereignisse und aller Zeiten ins Bewusstsein rufen. Bei diesem stünden sich „die geschichtlichen Sedimente, ihre Wahrheiten, Epochen, Stile etc. [...] als Ereignisse *sui generis* gegenüber, und nicht als Glieder einer Kausalkette“.<sup>621</sup> Zimmermanns Erfindung der musikalischen Collage sei nicht nur eine „quasi surrealistische Schocks erzeugende Konfrontation verschiedener musikalischer Systeme und Stile“, sondern vielmehr eine „Umfunktionierung und damit tatsächlich eine innere Überwindung des Serialismus“<sup>622</sup>, denn alle Collagen erscheinen eingebettet in das Netzwerk der seriellen Proportionierung.

Trotz dieser punktuellen Widersprüche zu Zimmermann betrachtet Zender ihn auch in *Denken hören – Hören denken* von 2016 als wegweisend für das zeitgenössische Komponieren: Nachdem er über die von George Picht als postmodern identifizierte Omnipräsenz der Kunstformen aller Zeiten und Kulturen spricht, schreibt Zender, bei „Zimmermann heißt diese neue Situation *Kugelgestalt der Zeit*: indem wir alle kulturellen Positionen der geschichtlichen Zeit neu ins Bewusstsein heben, erfahren wir uns als geschichtliches Wesen [...]“.<sup>623</sup> Zimmermanns Konzept ist laut Zender der in Musik gegossene Zeitgeist der Postmoderne der 1960er- und 70er-Jahre. Im Anschluss spricht Zender über den Serialismus, der u. a. durch die postserialistische, polystilistische Phase abgelöst wurde:

„Ähnlich früh entwickelte Bernd Alois Zimmermann seine Idee des musikalischen Pluralismus, in geistiger Frontstellung zur seriellen Schule, die ihm [...] fremd bis ablehnend gegenüberstand. [...] Zimmermann war es, der just auf dem Höhepunkt der seriellen Phase die Welt und besonders die Zunft der Komponisten schockierte, indem er durch seine provozierende Technik

---

<sup>619</sup> Ebd., S. 99.

<sup>620</sup> Vgl. Kap. B.I.2.

<sup>621</sup> Ebd., S. 100.

<sup>622</sup> Ebd.

<sup>623</sup> Ders., „Musik zwischen Logos und Pathos“, in: Ders., *Denken hören – Hören denken. Musik als eine Grundsprache des Lebens*, München 2016, S. 12–36, hier: S. 26.

der Collage zeigte, daß diese nicht einfach Zitat historischen Materials ist, sondern produktiver Umgang mit früheren Schichten unseres Bewußtseins werden kann.“<sup>624</sup>

Zender bezeichnet Zimmermanns Kompositionsstilistik als Gegenentwurf zum Serialismus, obwohl auch sie stark vom Reihendenken geprägt ist. Die Collagetechnik interpretiert Zender als musikalische Darstellung mehrerer Bewusstseinsschichten, so wie er dies stets in seinen Schriften für seine Komposition proklamiert. Die Weiterentwicklung des Simultaneitätskonzeptes von Zimmermann zu Zender liegt nach ihm auch begründet in der Progression der kompositorischen Stilistik vom reinen Serialismus zum Pluralismus.

In *Mehrstimmiges Denken* elaboriert Zender 2019 letztmals die ästhetischen Grundlagen seines Komponierens. In der Einleitung formuliert er bereits, dass in dieser Publikation „einige Gedanken über [...] *Stephen Climax* wiedergegeben“ werden, „die sich während ihrer Entstehung bildeten und [...] in aller Klarheit erst jetzt gesagt“ werden können.<sup>625</sup> Zender erweitert hier die bisher dargestellten abendländischen Denktraditionen um weitere Positionen. Für ihn ist das sich durch sein ganzes kompositorisches Schaffen ziehende Konzept der Vielschichtigkeit Ausdruck seiner philosophischen Weltanschauung:

„Die Wirklichkeit ist unendlich vielschichtig. Die Wahrheiten, die wir mit unserem Verstand erfassen können, sind eindeutig – und das heißt: eindimensional. Also können wir das, was wir die unendlich vielschichtige Wirklichkeit genannt haben, gar nicht rational erfassen?“<sup>626</sup>

Zender eröffnet hier eine Dichotomie aus Wahrheit und Wirklichkeit, wobei Wahrheit als etwas subjektiv Erfahrbares definiert wird, was wir in seiner Eindimensionalität rezipieren können. Die Wirklichkeit ist dagegen vielschichtig und daher nicht rational erfassbar. Implizit bedeutet dies, dass die rezipierbare Vielschichtigkeit in der Oper einen ästhetischen Zugang zu dieser Wirklichkeit bieten soll. Die Widersprüchlichkeit simultaner Eindrücke, die er zuvor schon als das Absurde, das Anti-Logische bezeichnet hat, erhebt Zender dahingehend zum Gipfel des Erkenntnisgewinns und des Zugangs zur Wirklichkeit:

„Die Vielheit, ja die Widersprüchlichkeit wird geradezu ins Bewusstsein gehoben. Man könnte überspitzt formulieren, dass es die Verschiedenartigkeit ist, der ‚Pluralismus‘, welcher den Künsten heute gemeinsam ist. Durch das Stilmittel der Collage erreicht große Kunst heute

---

<sup>624</sup> Ebd., S. 28f.

<sup>625</sup> Ders., *Mehrstimmiges Denken. Versuche zu Musik und Sprache*, Freiburg/München 2019, S. 17.

<sup>626</sup> Ebd., S. 28.

manchmal eine gleichzeitige Präsenz von ganz gegensätzlichen Schichten unseres erinnernden Bewusstseins.“<sup>627</sup>

Erst in der pluralistischen Darstellungsweise könne die Kunst der Widersprüchlichkeit der Realität gerecht werden, weshalb Pluralismus und Collage sehr zeitgemäße Stilistiken seien. Für Zender ist beides immer mit dem Ziel eines neuen Erkenntnisgewinns verbunden: Auf seine Weise habe Zimmermann dies als einer für die Zukunft prägendsten Komponisten des 20. Jahrhunderts mit seinem Begriff der *Kugelgestalt* zu fassen versucht. Damit habe er sich endgültig auch von einer immer ausschließlich in die Zukunft strebenden Grundrichtung der Zeit verabschiedet.<sup>628</sup>

In seinem letzten Buch widmet Zender *Stephen Climax* bezeichnenderweise auch das abschließende Kapitel, das er emblematisch mit dem Prolog aus *Ariadne auf Naxos* von Richard Strauss beginnt, in dem auf der Handlungsebene die gleichzeitige Darbietung zweier Stücke verlangt wird. Dieser Moment sei laut Zender so atemberaubend, da dieser „wie in einer Vision das Erleben vom Zukünftigen im Gegenwärtigen“ zeige.<sup>629</sup> Für Zender wurde in diesem Moment die klassische Zeitvorstellung des europäischen Musiktheaters aufgehoben. Auch finden sich hier wieder direkte Bezüge zu Zimmermann, der „Zeit seines Lebens mit den Gedanken einer Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen beschäftigt“ gewesen sei.<sup>630</sup> Während sich bei Strauss das Spiel mit den Zeitebenen auf eine Posse auf der Handlungsoberfläche beschränke, welche die Funktion habe, Formen der *opera seria* und *buffa* miteinander zu vermischen, sei bei Zimmermann die Auseinandersetzung mit Zeit durch alle Schichten des Werks sedimentiert. Nach der *Soldaten*-UA sei Zender entschlossen gewesen, ein abendfüllendes Werk mit diesem Thema zu schaffen.<sup>631</sup> Um das Phänomen der Gleichzeitigkeit verschiedener Zeitabläufe sinnlich fassbar zu machen, zeige Zimmermann kurz vor Schluss der *Soldaten* zwölf simultan laufende Filme verschiedener Ausschnitte des musikalischen Theaters. Für Zender sei diese Lösung jedoch nicht schlüssig, da der einzelne Hörer die dichte Signalfolge mit seiner Wahrnehmung nicht komplett verarbeiten könne.<sup>632</sup> Um das bei Zimmermann erlebte Grundproblem der sinnlichen Wahrnehmung besser zu lösen, überlegte Zender, zwei Stoffe aus zwei getrennten Kulturturkreisen und historischen Zeiten zu nehmen. Hinzu kam, dass in der Zeit der Entstehung von

---

<sup>627</sup> Ebd., S. 104.

<sup>628</sup> Ebd., S. 105.

<sup>629</sup> Ebd., S. 146f.

<sup>630</sup> Ebd., S. 147.

<sup>631</sup> Ebd.

<sup>632</sup> Ebd.

Zenders Oper viele Fachleute davon überzeugt gewesen seien, dass die traditionelle Form der Oper geschichtlich ihrem Ende zuging.

Zender (re-)formuliert in seinen Schriften viele Aspekte, die für die Simultanszenen im *Stephen Climax* wichtig sind: die Rezeption von Zimmermanns Theorien, das Problemfeld von Linearität, Kausalität, Narrativität, das gleichzeitige Auftreten von Gegenläufigem bzw. Unvereinbarem und dessen ästhetischer Fasslichkeit, Affektgleichzeitigkeit, eine neue Form des Hörens und Sehens sowie eine Kombination aus Stilistiken der jüngeren Musikgeschichte.

### 3. Das Nebeneinander des Ungleichzeitigen in Zenders Libretto

Während Zimmermann in seinem Libretto die gleichzeitig gesungenen Textfragmente untereinander geschrieben hat und Henze durch sein Spaltenlayout die verschiedenen Dramenszenen nebeneinander abbildete, liefert Zender mit seinem Textbuch zum *Stephen Climax* einen dritten Lösungsansatz, wie Simultanszenen auf der Textebene dargestellt werden können.<sup>633</sup> Er fertigt das Libretto zur Oper selbst auf der Grundlage zweier Hauptquellen an, die er wie folgt angibt:

„Text vom Komponisten zusammengestellt unter Verwendung von Texten und Motiven aus: 1.) Leben des heiligen Simeon des Säulenstehers (*Acta Sanctorum*) 2.) James Joyce: *Ulysses* (Deutsche Übersetzung von Hans Wollschläger [...]])“<sup>634</sup>

Zu einer der ersten Besonderheiten im Vergleich zu den anderen beiden hier behandelten Opern gehört, dass Zender für sein Libretto nicht nur auf einen dramatischen Text zurückgreift, sondern sich gleich auf mindestens zwei Quellenstoffe bezieht: Er collagiert zum einen das in der Romanvorlage bereits dramatisierte Circe-Kapitel aus James Joyces *Ulysses* (1922)<sup>635</sup> mit einer Episode aus dem Leben des Säulenheiligen Simeon, die Zender aus Hugo Balls *Byzantinisches Christentum* (1923)<sup>636</sup> bekannt war. Die literarische Quelle zum Leben des heiligen Simeon wird von Zender so exakt im Libretto nicht genannt, sondern ergibt sich nur aus seinen Selbstzeugnissen und vereinzelten Forschungsbeiträgen.<sup>637</sup> *Acta Sanctorum* ist hier nur ein umfassender Begriff für Darstellungen zum Leben von Heiligen und Märtyrern, auf den sich aber die meisten Forschungsbeiträge berufen. Zender stellt seinen Text selbst zusammen und geht auch recht unterschiedlich mit seinen beiden Quellen um: Während er die verwendeten Auszüge der

<sup>633</sup> Ders., *Stephen Climax. Oper in drei Akten. Textbuch*, Wien 1985.

<sup>634</sup> Ebd., S. 1.

<sup>635</sup> James Joyce, *Ulysses. Deutsche Übersetzung von Hans Wollschläger*, Berlin 1983, S. 604ff.

<sup>636</sup> Hugo Ball, *Byzantinisches Christentum. Drei Heiligenleben (zu Joannes Klimax, Dionysius Areopagita und Symeon dem Styliten)*, München 1923.

<sup>637</sup> Vgl. u. a. Hiekel, „Der logische Verstand ist unfähig, die Welt als Gesamtheit zu erfassen“, S. 73.

deutschen Übersetzung des *Ulysses* zum Großteil unbearbeitet übernimmt und in diesem dramatischen Text lediglich Kürzungen vornimmt, dichtet er den Prosatext von Ball selbst zu einer dramatischen Handlung um.

Im Folgenden werden zum Zwecke der besseren Verständlichkeit die beiden Handlungen, die in der Oper gleichzeitig präsentiert werden, nacheinander wiedergegeben: Am 16. Juni um 23 Uhr im Jahre 1904 herrscht reges Treiben im Dubliner Vergnügungsviertel, in dem sich an diesem Abend auch die Studenten Stephen und Lynch eingefunden haben. Beide unterhalten sich sowohl über musische Themen aber auch über Stephens zuvor an Krebs verstorbene Mutter. Die Prostituierten Kitty, Zoe und Florry machen den immer wieder auftretenden betrunkenen Soldaten Carr und Compton Avancen. Die Frauen ziehen sich zunächst zurück in Bellas Freudenhaus. Während Lynch seinem Freund Stephen sein neuestes Gedicht vorträgt, beginnt Bloom in unmittelbarer Nähe mit Gymnastikübungen, um wieder in Form zu kommen. Nachdem eine Eisenbahn vorbeigerollt ist, erscheinen am Abendhimmel rote Lichtreflexionen, die vor allem Bloom in den Bann ziehen. Wieder platzen die beiden Soldaten kurz in die Szene, was von Stephen und Lynch amüsiert kommentiert wird. Indes lauschen Passanten dem Gesang von Lynch und Stephen, die im Anschluss mit den Prostituierten ins Gespräch kommen, das mit einem Pantomimenspiel endet. Anschließend verstreuen sich die Passanten wieder und die Frauen kehren abermals ins Haus zurück. Stephen und Lynch folgen ihnen. Nach einer Unterhaltung zwischen Bloom und Zoe beschließen auch sie, Bellas Haus gemeinsam zu betreten. Zu Beginn des zweiten Akts betreten Zoe und Bloom Bellas Haus. Der Moment, bei dem Bloom über die Schwelle stolpert, wird drei Mal gestoppt, zurückgespult und wiederholt. Die Frauen bieten den Männern etwas zu trinken an. Nun folgen verschiedene übernatürliche Erscheinungen aufeinander: Blooms verstorbener Großvater, der Prophet Elias sowie Kardinal Borgia, die jeweils nur von einer Person wahrgenommen werden können. Im Anschluss tritt Bella auf und beginnt mit den anderen Prostituierten, die Männer masochistisch zu malträtieren, was in einer surrealen Traumsequenz mündet. Zurück in der Realität bezahlt Stephen die Frauen, es schließt sich eine lockere Unterhaltung zwischen allen Beteiligten an, die in einer von Stephen und Lynch improvisierten Kabarettnummer endet. Vor dem Haus ziehen wieder Carr und Compton lautstark vorbei und im Haus beginnen alle zu musizieren und zu tanzen. Im Anschluss taucht Stephens Mutter ihm als Vision auf. Vor Schreck flüchtet er nach draußen, gefolgt von Lynch und Bloom. Zu Beginn des dritten Akts stößt Stephen mit der Begleitung von Carr zusammen, was Letzterer als Affront auffasst und einen Streit provoziert, der zu einer Schlägerei führt, die Stephen verliert. Dies ruft zwei Polizisten auf den Plan, die jedoch von Bloom beschwichtigt

werden können. Am Boden liegend hört Stephen Stimmen, die zu ihm sprechen. Mit Blooms Hilfe richtet sich Stephen wieder auf; beide gehen nach Hause.

Folgende Handlung wird zeitgleich dargestellt: An einem frühen Morgen in der Mitte des fünften Jahrhunderts auf einer steinigen Anhöhe in der syrischen Wüste steht der Vorsteher Antonios auf einem großen Stein und weckt die Mönche auf. Sie strömen heran, versammeln sich um Antonios und stimmen nun selbst ein Gebet an. Anschließend lassen sie sich zu einer liturgischen Ruhehaltung nieder, um die Tageslesung des Vorsängers zu hören. Antonios unterbricht diesen und weist auf ankommende Pilger hin. Sie suchen medizinischen Rat beim Säulensteher Simeon, der gerade noch beim Gebet ist und nicht gestört werden darf. Eine Pilgerin gibt sich als Simeons Mutter zu erkennen, die ihren Sohn unverzüglich sehen will. Antonios betritt auf ihre Bitte hin die Mandra, die Heiligenstätte. Als er wieder herauskommt, verkündet er, dass die Männer ihn sehen dürfen, seine Mutter jedoch nicht. Prozessionshaft gehen die Mönche in die Mandra, während die Mutter ein Klagelied anstimmt und sich vor der Mandra zusammenrollt. Der zweite Akt spielt im Inneren der Mandra: Simeon predigt von seiner Kanzel ein sündenfreies Leben. Danach wendet er sich den drei Ratsuchenden zu, kümmert sich um deren Fürbitten und beginnt mit ihnen und seinen Mönchen eine Prozession, die in der Heilung aller drei Ratsuchenden endet. Nach dem Abgang der Ratsuchenden fällt die Aufmerksamkeit auf Simeons mittlerweile verstorbene Mutter außerhalb der Mandra. Die Mönche tragen die Tote auf einer Bahre in die Mandra. Während die Mönche den Tod der Mutter betrauern, erweckt Simeon sie wieder erfolgreich zum Leben. Sie beginnt zu tanzen und eilt dann schnell davon. Abschließend verlassen langsam auch die Mönche die Szenerie. Die Oper endet damit, dass Antonios, der Vorsänger und die letzten verbliebenen Mönche Jesus um Erbarmen bitten.

Aus den beiden genannten literarischen Vorlagen konzipiert Zender zwei parallel laufende, jedoch auf narrativer Ebene voneinander unabhängige Handlungen, die zeitlich, räumlich und von ihrer affektiven Grundhaltung kaum weiter auseinanderliegen könnten: die ausschweifenden Nachterlebnisse in Dublin im Jahre 1904 auf der einen Seite und das Asketentum des Simeon in der syrischen Wüste im 5. Jahrhundert auf der anderen Seite. Gemäß der Zweiteilung der Oper ist auch die Besetzungsliste in die zwei Abteilungen „1) In der Syrischen Wüste“ und „2) In der Dubliner Nachtstadt“ gesplittet.<sup>638</sup> Entsprechend dieser Gliederung wird im Folgenden von der Stephen- oder Dublin-Handlung bzw. von der Simeon- oder Syrien-Handlung gesprochen, um Bezug auf eine der beiden Teilhandlungen zu nehmen. Solche

---

<sup>638</sup> Zender, *Stephen Climax. Textbuch*, S. 3f.

Handlungsbezeichnungen finden sich auch bei Zender selbst und in der einschlägigen Forschungsliteratur.<sup>639</sup> Zender selbst fasst die beiden Handlungen in seinen *Bemerkungen zur Realisierung der Oper*, die im Libretto dem dramatischen Text vorangestellt sind, wie folgt zusammen:

„*Stephen Climax* ist eine Collage zweier voneinander völlig unabhängiger Handlungen. Die eine spielt im Bordellviertel von Dublin, am 16. Juni 1904, zwischen 22 und 24 Uhr. Die andere Handlung spielt am Morgen eines bestimmten Tages in der Mitte des 5. Jahrhunderts n. Chr. auf einem Berg in der Syrischen Wüste, wo der Säulensteher Simeon und eine sich um ihn scharende Gruppe von Mönchen leben.“<sup>640</sup>

Hier besteht die szenische Simultaneität aus der gleichzeitigen Darstellung zweier historisch weit auseinanderliegender Handlungen. Diese Tatsache lässt die beiden Handlungen zunächst mehr oder weniger unabhängig voneinander ablaufen, worauf Zender hier wieder emphatisch hinweist. Dass diese Unabhängigkeit jedoch relativ ist, hat Zender selbst bereits während des Entstehungsprozesses der Oper in seinen *Notizen* bemerkt.<sup>641</sup> Weiter schreibt er in seinen *Bemerkungen*, dass beide Handlungen simultan laufen sollen, „ohne sich zu berühren“. Ob er dies inhaltlich oder räumlich-performativ meint, bleibt zunächst unklar. Zudem sei es denkbar, diese auf zwei „völlig getrennten Bühnen zu inszenieren“.<sup>642</sup> Damit deutet Zender an, dass die beiden Teilhandlungen eine größere Autonomie besäßen als jene in Zimmermanns *Soldaten* und Henzes *Fluss*, obwohl auch diese beiden in ihren Schriften ebenso die Utopie einer Spielstätte formulierten, die eine solche Emanzipation der verschiedenen Bühnenebenen voneinander ermögliche.<sup>643</sup> Anschließend beschreibt Zender die Bühne und das Bühnenbild: Für die Simeon-Handlung erachtet er die Säule und die diese umzäunende Mandra als unverzichtbar, für die Stephen-Handlung ist es das Freudenhaus der Bella Cohen. Dies sind die beiden zentralen Bauten der beiden Teilhandlungen, die im zweiten Akt jeweils betreten werden. Zender sieht zwar eine szenographische Trennung der beiden Handlungen vor, lässt aber auch eine Möglichkeit offen, „wo alle drei Akte im gleichen Bühnenbild spielen“.<sup>644</sup>

Anhand des Skizzenmaterials, das im Zender-Nachlass im Archiv der Akademie der Künste in Berlin liegt, lässt sich der Entstehungsprozess des Textbuchs grob nachzeichnen. Das Libretto

---

<sup>639</sup> Vgl. Kap. B.III.1 und 2.

<sup>640</sup> Zender, *Stephen Climax. Textbuch*, S. 5.

<sup>641</sup> Vgl. Kap. B.III.2.

<sup>642</sup> Zender, *Stephen Climax. Textbuch*, S. 5.

<sup>643</sup> Vgl. Kap. B.I.2 und B.II.2.

<sup>644</sup> Zender, *Stephen Climax. Textbuch*, S. 5.

liegt dort in zwei Fassungen vor: einer Arbeitsfassung und einer finalen Fassung.<sup>645</sup> In der Arbeitsfassung heißt es in den *Bemerkungen* über die beiden Handlungen noch wie folgt: „Es wäre denkbar, sie auf zwei völlig getrennten Bühnen zu inszenieren; in ‚normalen‘ Bühnenverhältnissen wird sich wohl eine ‚zweistöckige‘ Realisierung des Bühnenbildes empfehlen.“<sup>646</sup> Zender hatte während des Entstehungsprozesses seiner Oper demzufolge noch eine horizontale Trennung seiner beiden Teilhandlungen vor Augen, in der sich die Bühne in ein *Oben* und *Unten* aufgliedert. In der finalen Version wurde daraus dann ein *Rechts* und *Links*.<sup>647</sup> Dies ist wahrscheinlich der Praktikabilität geschuldet: Ein Nebeneinander ist auf einer konventionellen Bühne einfacher zu realisieren als ein Übereinander, was einen aufwendigen zweistöckigen Bühnenaufbau voraussetzt. Im dramatischen Text findet sich ein markanter Unterschied zwischen diesen beiden Textfassungen: In der ersten Szene des zweiten Akts stoppt in der Arbeitsfassung lediglich die Zeit in der Stephen-Handlung und Simeon hält seine Rede während dieses Handlungsstopps weiter.<sup>648</sup> In der finalen Version wird die Zeit in der Stephen-Handlung dreimal zurückgespult, während die Rede Simeons parallel dazu immer weiterläuft. Dies hat unmittelbare Auswirkung auf die Simultaneitätswirkung dieser Stelle.

## Akt I

Der Forschungsbericht zu *Stephen Climax* hat gezeigt, dass der nicht weiter in Szenen unterteilte erste Akt u. a. von Wacker und Hiekel als durchgehende Simultanszene bezeichnet wird. Der dramatische Text ist ähnlich wie bei Henzes Librettoversion mehrspaltig gestaltet, nur dass Zender analog zu den beiden Handlungen das Layout nicht drei-, sondern zweispaltig anlegt. Während bei Henze alle drei Spalten gleich breit sind und durchgehend diese Breite beibehalten (abgesehen von den Texteinrückungen), ist in Zenders Libretto die linke Spalte, die die Stephen-Handlung wiedergibt, in diesem Akt etwas breiter als die rechte Spalte, in der die Simeon-Handlung steht.<sup>649</sup> Der erste Akt beginnt mit unterschiedlichen Regieanweisungen in beiden Spalten, die die jeweilige Ausgangssituation beschreibt. Die Regieanweisung dieser Abbildung beschreibt bereits die enorme Gegensätzlichkeit der geteilten Szenerie: Während in Dublin das Nachtleben pulsiert, graut der Morgen in der syrischen Wüste. Neben der inhaltlichen

---

<sup>645</sup> Diese Textfassungen haben die Signaturen Zender 841, 842 und 843 (1. Textfassung) und Zender 844 (2. Textfassung) im Zender-Archiv der Akademie der Künste Berlin.

<sup>646</sup> Zender, *Stephen Climax. Oper in drei Akten. Text vom Komponisten* (erste Fassung 1980), S. 3 [Archiviale der Akademie der Künste Berlin, Sig. Zender 841].

<sup>647</sup> Vgl. Ders., *Stephen Climax. Textbuch*, S. 5.

<sup>648</sup> Vgl. Sig. 842 im Hans-Zender-Archiv der Akademie der Künste Berlin, S. 2f.

<sup>649</sup> Vgl. Zender, *Stephen Climax. Textbuch*, S. 7.

Komponente der Gegensätzlichkeit, ist schon in dem hier abgebildeten Beginn das grundlegende Textlayout sowie die Stoßrichtung der ästhetischen Faktur des ersten Akts angelegt.

*16. Juni 1904. Dublin, Mabbot Street, Eingang zur Nachtstadt, vor dem sich ein ungepflasterter Straßenbahn-Ausweichplatz mit skelettartigen Gleisen, roten und grünen Irrlichtern und Gefahrensignalen erstreckt. Reihen kulissenhafter Häuser mit klaffenden Türen. Vereinzelt Laternen mit blassen, regenbogenbunten Lichtflächen. Es ist 11 Uhr abends. Verschiedene Straßen münden auf den Platz. Rechts liegt Bella Cohens Zehnschilling-Haus; links, etwas erhöht, ein kleiner Aussichtspunkt, der auch als Warteplatz für Straßenbahnbenutzer dient. Der blinde Jüngling (unauffällige Kleidung, weißer Blindenstock) überquert, von einer Seite kommend, die noch fast dunkle Bühne in ver-*

*Mitte des 5. Jahrhunderts. Früher Morgen auf einer steinigen Anhöhe in der syrischen Wüste (Kal'at Sim'an). Im Hintergrund die Säule, auf deren Spitze Simeon steht, umgeben von einem ca. 1 Meter hohen Gitter. Die Säule ist von einer mannhohen, quadratischen Mauer eingezäunt; ein – im Augenblick verschlossenes – Tor liegt etwa in der Mitte der Bühne. Davon etwas entfernt ein einfacher Versammlungsplatz der Mönche.*

Abb. 52: Librettoausschnitt aus Stephen Climax, Akt I, S. 7

Die Regieanweisung der Stephen-Handlung ist wortwörtlich der deutschen *Ulysses*-Übersetzung von Wollschläger entnommen, die kurz vor Beginn der Komposition erschienen ist, jene der Simeon-Handlung ist von Zender selbstverfasst. Gemäß der konventionellen Leserichtung von links nach rechts und der unterschiedlich großen Spaltenbreite liegt die Vermutung nahe, dass die Stephen-Handlung die Haupthandlung dieser Oper ist, sofern von einer solchen gesprochen werden kann. Zumindest für den ersten Akt ändert sich an dieser unterschiedlichen Spaltenbreite nichts mehr.

<b>KINDER</b> Sag „Guten Tag“! (wiederholend)	
<b>IDIOT</b> ‘ten Trog!	
<b>EIN KIND</b> Sag „Großes Licht“!	
<b>KINDER</b> Sag „Großes Licht“! (wiederholend)	
<b>IDIOT</b> Kro Lich.	<b>ANTONIOS</b> Zeit ist es, vom Schlafen aufzustehen, abzulegen das Finstre, zu nehmen Waffen des Lichten ...
<b>EIN DRAGONERWEIB</b> So laßt ihn doch in Ruhe, ihr verdammten Gören! Verfluchte Biester!	
<b>EIN KIND</b> Woher kommt das große Licht? (wiederholend)	

Abb. 53: Librettoausschnitt aus Stephen Climax, Akt I, S. 8

Nach den bislang zitierten Regieanweisungen beginnt der dramatische Haupttext in beiden Handlungsräumen und -zeiten gleichzeitig. Der Eindruck der Hierarchisierung der beiden Handlungen verstärkt sich durch die folgende Dialoganordnung und die Textverteilung der beiden Teilhandlungen: Jener Text der Stephen-Handlung läuft bis auf zwei Ausnahmen ohne Unterbrechungen durch, während die Simeon-Handlung immer wieder unterbrochen bzw. vereinzelt eingestreut wird. Ähnlich ist auch Henze auf der Textebene in verschiedenen Opernszenen des *Flusses* vorgegangen. Der erste Akt beginnt damit, dass in Dublin Kinder einen Idioten ärgern, bis ein Wirt dazwischengeht und nach und nach die Hauptcharaktere der Stephen-Handlung auftreten. Gleichzeitig weckt in Syrien Bruder Antonios die Mönche zum ersten Gebet. Während auf der linken Textseite das rege Treiben auf der Mabbot Street in Dublin durchgängig ohne Unterbrechungen des dramatischen Textes festgehalten ist, taucht auf der rechten Seite die Anrufung Antonios an seine Brüder in insgesamt vier Textblöcken auf. Die Gleichzeitigkeit beider Teilhandlungen bzw. die Parallelität beider Texte innerhalb des zweispaltigen Layouts geschieht hier also immer wieder punktuell an den Stellen, an denen der Monolog des Antonios kurz hinzutritt. Obwohl Zender an keiner Stelle in seinen Essays, Bemerkungen oder den Regieanweisungen eine etwaige Hierarchisierung der beiden Handlungen erwähnt, legt doch eine derartige Präsentation des Textes im Libretto so etwas nahe. Wie Henze muss sich auch Zender trotz der Mehrspaltigkeit ab und zu der Klammer bedienen, um gleichzeitig gesungene Texte einer Teilhandlung zu markieren:

STEREOLIN

Zwischen dem gleichen Wert und dem halben . . .  
ein Geheimnis . . . cho-rei-os a-logos, a-lo-gos!!

## VORSÄNGER

Er hat uns errettet  
aus der Finsternis . . .

LYNCH

Du mit deinen Verswurzeln, Wurzelfüßen, ha-ha!  
Übrigens, Stephen: ein anderes Geheimnis: ich  
bin pleite. Die letzte Sauftour hat mich er-  
ledigt. — Was ist?

STEPHEN

Der Liebe bitteres Geheimnis . . . Natürlich!  
*(wirft ihm seine Börse zu)* Da, nimm dir, was du  
brauchst.

... und in das Reich  
seines lieben Sohnes  
hineinversetzt ...

Abb. 54: Librettoausschnitt aus Stephen Climax, Akt 1, S. 12

Während das Duett von Stephen und Lynch auf der linken Librettoseite durch die eckige Klammer markiert wird, ist der Text des Vorsängers auf der rechten Seite von drei Punkten unterbrochen. Die immer wieder eingestreuten Textpassagen des Vorsängers ähneln strukturell jenen von Antonios. Einziger Unterschied sind die Punkte am Anfang und am Ende seiner eingestreuten Textblöcke. Dies ist ein Hinweis darauf, dass sein gesungener Text eigentlich durchgängig angelegt ist und nur durch die schiere Menge der auf der linken Seite eingeklammerten Texte im Layout auseinandergerissen werden musste. Während die Textunterbrechungen von Antonios eine Pause seines Gesangs vermuten lassen, ist die Textunterbrechung hier vermutlich der Textmenge auf der linken Seite geschuldet.<sup>650</sup> Ähnlich wie beim Vergleich zwischen dem Libretto und der Komposition von *Wir erreichen den Fluss* ist die Faktur des Textes nicht immer zuverlässig in ihren Aussagen zur Simultaneität der beiden Handlungen.

*Bloom setzt sich auf eine Bank in der Nähe des Aussichtspunktes, von wo aus er die Ereignisse gut übersehen kann.*

**BLOOM**

Tja! Gymnastik! Strecken! Beugen! Runter auf die Hände! Hält frisch! Aber regelmäßig muß man üben, sonst nutzt's nichts.

**ANTONIOS**

Setzt euch zu uns! Simeon wird euch sicher empfangen, wenn er sein Gebet ganz beendet hat. Tag und Nacht steht er dort, ruht nie, sitzt nie, schläft nie; ist lautere Güte, lautere Güte! Niemals aber darf seine Gebetszeit gestört sein; und nie darf eine Frau sich vor ihm zeigen.

**MUTTER (verschleierte Person)**  
Ich will zu ihm.

**ANTONIOS**

Ganz unmöglich, ganz unmöglich, daß eine Frau . . .

**MUTTER**

Ich will und werde ihn sehen!

**MÖNCH**

Keine Frau darf das Innre betreten . . .

**MUTTER**

Ich bin seine Mutter, seine Mutter, von weither gekommen, von weither, ihn zu sehen!

**MÖNCH**

... seine Mutter!

Abb. 55: Librettoausschnitt aus Stephen Climax, Akt I, S. 15

<sup>650</sup> Ob diese textliche Unterbrechung auch ein Pausieren des Gesangs während des Duetts bedeutet, wird in Kap. B.III.4 geklärt.

Wie bereits erwähnt, wird der Text der Stephen-Handlung nur an zwei Stellen im ersten Akt unterbrochen. In Abbildung 55 findet sich die erste Stelle, die verdeutlicht, wie auf der linken Seite eine stumme Handlung fortgeführt wird, da Bloom hier von Gymnastikübungen spricht, die er szenisch vermutlich weiter ausführen wird. Die Unterbrechung des dramatischen Textes muss also nicht zwangsläufig mit einer szenischen Zäsur der Teilhandlung einhergehen. Ein tatsächlicher Handlungsabbruch findet in der Stephen-Handlung erst im zweiten Akt statt.

Parallel zur Regieanweisung in der Dublin-Handlung und dem kurzen Sport-Monolog von Bloom spricht Antonios zu den Pilgern. Nach einer kurzen Unterredung gibt Simeons Mutter sich zu erkennen und versucht danach, Zugang zu ihrem Sohn zu erhalten. Bei beiden Unterbrechungen der Stephen-Handlung herrscht dann zwangsläufig die Simeon-Handlung auf der Textebene vor.<sup>651</sup> Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, dass es keine Stelle im Textbuch gibt, an denen beide Spalten keinen Haupttext führen, es also gleichzeitig zu zwei stummen Handlungen bzw. Handlungsunterbrechungen kommt. Eine reine Handlungsbeschreibung durch Regieanweisungen, wie dies zu Beginn der Oper geschehen ist, wäre zwar auch mitten im Stück durchaus denkbar. Zender lässt jedoch in mindestens einer der beiden Spalten Dialog stattfinden. Im Text der vorherigen Abbildung ist es nun umgekehrt wie zu Anfang des Akts: Nun wird der Text der Stephen-Handlung für eine längere Zeit unterbrochen und der Text der Simeon-Handlung läuft auf der rechten Seite allein weiter. Ähnlich der Textdramaturgie in *Wir erreichen den Fluss* wechseln sich auch hier Textparallelität und Textalleinführung ab. Von einer durchgehenden Simultaneität kann zumindest auf der Textebene demnach keine Rede sein, wie dies Zender selbst und Hiekel behauptet haben.

Bemerkenswert ist an beiden Stellen, an denen die Simeon-Handlung kurzzeitig allein geführt wird, dass es sich um Auftritte der Mutter Simeons handelt. Bei ihrem Auftreten fokussiert sich die Handlung der Oper jeweils ganz auf diese Figur. Dadurch wird ihr eine zentrale Rolle in dieser Teilhandlung zugewiesen, was an die verbindende Rolle der Mütter in II/2 der *Soldaten* erinnert. Ähnlich wie Henze lenkt hier auch Zender die Aufmerksamkeit durch gezielte Alleinführung einer Teilhandlung auf diese. Neben diesen bewussten Handlungsalleinführungen, die sich durch den ersten Akt ziehen, kommt es aber auch zu längerer, sich gegenseitig überlappender Gleichzeitigkeit beider Handlungen. An dieser Stelle ereignen sich in den beiden Handlungen zwei sehr unterschiedliche Dinge: Während in Dublin Stephen und Lynch die Passanten mit ihrem Gesang erfreuen, den Carr und Compton spöttisch kommentieren, singen im frühmittelalterlichen Syrien die Mönche gemeinsam einen lobpreisenden lyrischen Choral.

---

<sup>651</sup> Die zweite Unterbrechung der Stephen-Handlung findet sich auf Seite 22 im Libretto.

PASSANTEN	MÖNCHEN
Bravo, bravo!	
CARR und COMPTON	Als Feuerzeichen
Haha, zwei Sänger, zwei Sänger vor dem Herrn!	leuchtet ihr uns
<i>Ein Teil der Passanten versammelt sich im folgenden vor dem Standort Stephens und hört ihm eine Zeitlang zu. Ein anderer Teil des Chores tritt jetzt erst auf (vor allem Frauen) und mokiert sich über die Vorgänge.</i>	über der Welt, Apostel!
PASSANTEN	Lob sei Christus,
Was ist das für ein Konzert? Sie krähen wie die Hähne! Soldaten sind's, man merkt's an ihrem Gang. — Mediziner sind's, man merkt's an ihrem Geschrei. Nichts im Kopf und nichts im Sack. Aber ein großes Maul, ein großes Maul.	der Stärke euch gab!
<i>Der Chor der Passanten formiert sich gegenüber von Stephen vor dem Eingang zu Bellas Haus, in dessen Tür schon seit längerem Florry lehnt. Florry wird vom Chor in die Mitte genommen und vollführt einen langsam, obszönen Tanz. — Die beiden Soldaten beginnen, als „Antwort“ an die Adresse der „Damen“, stampfend den</i>	Mit meiner Leidenschaften unlösbarer Fessel
	bin ich gebunden
	und seufze, schreie,
	Heiland, zu dir:

Abb. 56: Librettoausschnitt aus Stephen Climax, Akt I, S. 19

Die Gleichzeitigkeit konträrer Affekte ist also nicht nur den beiden Protagonisten vorbehalten. Dem feuchtfröhlich-ausschweifendem Hedonismus steht ein kontemplativ-dogmatischer Ritus gegenüber. Gemeinsam ist beiden das Moment des Besingens ihres jeweiligen Affektes. Ein unterschiedliches Text-Raum-Verhältnis in beiden Spalten ist deutlich zu bemerken. Während der Dublin-Text in Prosaform dicht hintereinander geschrieben ist, verteilt sich der im Vergleich dazu kürzere Choralttext in Versform mit regelmäßigen Unterbrechungen auf denselben Textraum, wodurch er auseinandergezogen wirkt. Dies geschieht vermutlich zu dem Zweck, den Text der Mönche an die Länge des Dubliner Dialogs anzupassen.

Zender nutzt in seinem Textbuch verschiedene Strategien zur Präsentation der Gleichzeitigkeit beider Teilhandlungen. Die erste, welche hier punktuelle Gleichzeitigkeit genannt werden soll, findet sich zu Beginn des Aktes mit dem immer wieder eingestreuten Antonios-Monolog. Oft sind es auch nur Regieanweisungen in der Simeon-Handlung, die dem dramatischen Dialog in der Stephen-Handlung eine stumme Handlung in Syrien beifügen.<sup>652</sup> An anderen Stellen wiederum tauchen nebeneinanderstehende Textblöcke auf, die suggerieren, dass in beiden

<sup>652</sup> Vgl. Zender, *Stephen Climax. Textbuch*, S. 10f.

Teilhandlungen Figuren zeitgleich, aber unabhängig voneinander singen (Abb. 56). Damit ähneln sich die verschiedenen Simultaneitätsstrategien der Textfaktur der Libretti von Zender und Henze.

Neben diesen verschiedenen Darstellungsweisen der Handlungsgleichzeitigkeit setzt Zender auch die längere Alleinführung bei nur einer der beiden Teilhandlungen ein. Wenn es am Ende des ersten Akts zur Alleinführung der Stephen-Handlung kommt, wechselt das Libretto-Layout in die konventionelle Einspaltigkeit. In der Abbildung 57 ist der Beginn der Seite 23 des Librettos dargestellt, der durchweg nur die Stephen-Handlung alleinführt und daher komplett einspaltig notiert ist. Der erste Akt endet mit dem Dialog zwischen Bloom und Zoe, kurz bevor sie das Haus betreten. Dieser Aktschluss legt abermals die Vermutung nahe, dass zumindest für diesen Akt die Stephen-Handlung die Haupthandlung darstellt.

BLOOM  
Bist du von Dublin?

ZOE  
Nur keine Angst! Ich komm' aus England. Hop Norten, wo die Schweine Orgel spielen. (*sie grunzt*)

BLOOM  
Wo die Schweine . . . Orgel . . . ?

ZOE  
Tja! Ein besonders gottverlassener Stadtteil von London.

BLOOM  
O! London! „London brennt, London brennt, alles in Flammen, alles in Flammen!“

ZOE (*katzenhaft*)  
Hast du mal einen Glimmstengel für mich?

BLOOM  
Ich rauche nicht, Kind. — Kann man den Mund nicht zu was Besserem gebrauchen?

Abb. 57: Librettoausschnitt aus Stephen Climax, Akt I, S. 23

Der gesamte erste Akt ist grundsätzlich von der Simultaneität der beiden Teilhandlungen geprägt, die jedoch nicht absolut durchgängig ist und sich an den verschiedenen abgebildeten Stellen unterschiedlich darstellt: Mal ist sie punktuell, mal für längere Zeit durchgängig und an wieder anderen Stellen greift sie nicht. Damit etabliert das Textbild dieses Akts bereits die meisten Varianten zur Darstellung der Gleichzeitigkeit beider Teilhandlungen in dieser Oper. Grundsätzlich läuft die Stephen-Handlung durch und wird an vielen Stellen für einen kurzen oder längeren Zeitraum durch die Simeon-Handlung ergänzt, was entweder im raschen Wechsel

der Textanteile der beiden Handlungen oder in der überlappenden Gleichzeitigkeit geschieht. An zwei Stellen übernimmt die Simeon-Handlung dann allein und die Stephen-Handlung ist zumindest auf der Textebene unterbrochen. Diese Stellen sind jedoch von kurzer Dauer. Am Ende des Akts herrscht dann die Stephen-Handlung allein vor und beschließt diesen. Dadurch verschiebt sich abermals die Hierarchie klar zugunsten der Stephen-Handlung.

Durch diese sich durch den Akt ziehende unterschiedliche Textsimultaneität und ihrer stellenweisen Abwesenheit können auch die Aussagen von Zender und der Forschung, es handele sich hier um eine durchgehende Simultanszene, nicht bestätigt werden. Vielmehr ist die übergreifende Simultaneität der beiden Zeitlinien immer wieder durchbrochen von der Vorherrschaft einer der beiden Teilhandlungen. Dieser Wechsel kann als impliziter Szenenwechsel betrachtet werden. Auch wenn Zender im Vergleich zur Arbeitsfassung keine explizite Unterteilung in Szenen mehr für den ersten Akt vornimmt, so ließen sich die Simultanszenen im ersten Akt besser herausarbeiten. Der dynamische Wechsel des Textlayouts zur Einspaltung ist ein markanter Unterschied zum Libretto von Henze.

## II/1

Der zweite Akt ist in zwölf Szenen unterteilt, die sich im Libretto in drei verschiedenen ästhetischen Fakturen präsentieren, wovon zwei bereits aus dem ersten Akt bekannt sind: zunächst ist dies die Zweispaltung mit einem texträumlichen Fokus auf der Stephen-Handlung (s. o.). Dergestalt sind der Großteil von II/1 und II/10 aufgebaut, die in der Forschung, nicht zuletzt aufgrund dieser ästhetischen Faktur, als Simultanszenen bezeichnet werden. Wie im ersten Akt wechselt die erste Szene des zweiten Aktes bei längerer Anwesenheit der Simeon-Handlung auch in die Einspaltung zurück und damit in die zweite bekannte ästhetische Textfaktur. Von den durchgängig einspaltigen Szenen gibt es im zweiten Akt mehrere: Die Szenen 2 bis 6, 8, 11 und 12 beinhalten nur Text der Stephen-Handlung, sind einspaltig gestaltet, weshalb sind in der Forschung verständlicherweise nicht als Simultanszenen eingestuft werden. Es sind gerade diese Szenen, die die Behauptung relativieren, im *Stephen Climax* seien die beiden Handlungen durchgängig simultan.

In II/7 herrscht hingegen die Simeon-Handlung vor, was durch eine nach rechts eingerückte Einspaltung zum Ausdruck gebracht wird, die an eine vergleichbare Methode der Texteinrückung in Henzes Librettoversion erinnert. Dies ist die dritte Form der ästhetischen Faktur, die in dieser Szene zum ersten Mal eingesetzt wird. Als eine Art Zwischenform ist II/9 zu betrachten, die grundsätzlich nur die Stephen-Handlung präsentiert. Durch eingerückte Regieanweisungen wird jedoch auch eine stumme Simeon-Handlung angedeutet.

Nachdem der erste Akt in der Einspaltungkeit der Stephen-Handlung endet, beginnt die erste Szene des zweiten Akts wieder mit der zweispaltigen Regieanweisung zu den beiden Handlungsorten, vergleichbar mit dem Anfang des ersten Akts. Wieder ist die linke Spalte breiter als die rechte. Die Stephen-Handlung spielt im „Musikzimmer in Bella Cohens Haus“, die Simeon-Handlung „im Inneren des Mandra“.<sup>653</sup> Abermals spielt Zender hier mit der Gleichzeitigkeit von Gemeinsamkeiten und Unterschieden: Während der Wechsel von draußen nach drinnen die Gemeinsamkeit darstellt, kann der Unterschied zwischen einem Freudenhaus und einem Tempel kaum größer sein. Es stehen sich weltliche Vergnugungslust und religiöse Prozession diametral gegenüber. Der dramatische Haupttext beginnt dann mit dem Dialog zwischen Zoe und Bloom, die in das Freudenhaus eintreten, verbunden mit dem Effekt der Zeitschleife. Die Simeon-Handlung wird zunächst nur durch Regieanweisungen beschrieben, während dieser Zeiteffekt in Dublin vonstattengeht. Eine Regieanweisung der Stephen-Handlung macht darauf aufmerksam, dass „in dem Augenblick, in dem die beiden die Schwelle überschreiten wollen [...], die Zeit gleichsam zurück[läuft]“. Beide befinden sich dann „an der gleichen Stelle wie 20 Sekunden vorher“.<sup>654</sup>

BLOOM

Der Gerechte fällt siebenmal. Nach dir: so ists  
höflich.

ZOE

Erst die Dame, dann der Herr.

*Beim Überschreiten der Schwelle erstarrten die beiden Neuankömmlinge wie auch alle übrigen Anwesenden. Die Szene bleibt unbeweglich, wie ein „lebendes Bild“, während Simeons Rede.*

SIMEON

Mit allen Kräften, liebe Brüder, müssen wir bewahren den göttlichen Frieden, der uns geschenkt ist. Die Seele, die ihn verliert, ist traurig, voller Qualen, wie Adam fern vom Paradies. — Darum müssen wir kämpfen ein Leben lang; vor allem mit dem ärgsten Feind, dem Hochmut.

Abb. 58: Librettoausschnitt aus Stephen Climax, Akt I, S. 25

---

<sup>653</sup> Ebd., S. 24.

<sup>654</sup> Ebd., S. 25.

Während dieses ersten Zeitrücklaufs, der in dieser Szene insgesamt dreimal stattfindet, findet in der Simeon-Handlung noch kein Dialog statt. Dort läuft die Handlung weiterhin linear ab, sie ist von diesem Zeiteffekt in Dublin demnach nicht betroffen. Nachdem Zoe und Bloom abermals über die Schwelle stolpern und dabei ihren Text wiederholen, „erstarren die beiden Neuankömmlinge wie auch alle anderen übrigen Anwesenden“.<sup>655</sup> Während dieses expliziten Handlungsstopps der Stephen-Handlung, setzt die erste gesprochene Replik der Hauptfigur der Simeon-Handlung ein (s. Abb. 58). Da es der Hauptcharakter Simeon selbst ist, der hier zum ersten Mal in der Oper zu Wort kommt, wird durch die Handlungsunterbrechung auf der linken Seite der Fokus auf diesen gelegt. Im Gegensatz zum Beginn des ersten Akts, wo die Rede von Antonios neben der weiterlaufenden Dublin-Handlung erscheint, wird hier für Simeons Gebet extra die Dublin-Handlung unterbrochen. Am Ende von Simeons erstem Textblock geht die Szene in Dublin „an dem Punkt weiter, an dem Bloom die Schwelle überschreiten wollte“.<sup>656</sup> Für eine kurze Zeit findet wieder nur die Stephen-Handlung statt, bis die Szene abermals erstarrt und es auf der rechten Seite mit dem zweiten Textblock von Simeon weitergeht.<sup>657</sup> Nach diesem Textblock beginnt die Stephen-Handlung wieder „an dem Punkt, wo Bloom die Schwelle überschritt“.<sup>658</sup> Nun findet für längere Zeit nur die Stephen-Handlung statt, bis Bloom stolpert, das Licht ausgeht und die Szene erneut erstarrt.<sup>659</sup> Für einen kurzen Moment deklamiert Simeon nun seinen dritten und letzten Textblock dieser Szene. Danach wird für den Rest der Szene die Stephen-Handlung alleingeführt, was durch den Layoutwechsel in die Einspaltigkeit verdeutlicht wird.<sup>660</sup>

Durch die Zeitschleifen in der Stephen-Handlung werden in dieser Szene nicht nur zwei unterschiedliche Zeitebenen parallel geführt, sondern sogar zwei unterschiedliche Zeitauffassungen explizit gemacht: Auf der linken Seite wird durch die mehrfache Wiederholung ein zyklisches, sich wiederholendes Zeitverständnis präsentiert, auf der rechten Seite ein sukzessives. Dramatischer Haupttext taucht in der Simeon-Handlung nur dann auf, wenn die Stephen-Handlung angehalten wurde. Trotz der vermeintlichen Simultaneität der Handlungen kommt es kaum zu tatsächlicher Textgleichzeitigkeit im Sinne eines direkten Nebeneinanders der beiden Teilhandlungen auf gleicher Zeilenhöhe, was im ersten Akt noch stellenweise der Fall ist. Dennoch ist diese Szene eine der wenigen in diesem Akt, in der beide Teilhandlungen in Aktion treten.

---

<sup>655</sup> Ebd.

<sup>656</sup> Ebd., S. 26.

<sup>657</sup> Ebd.

<sup>658</sup> Ebd.

<sup>659</sup> Ebd., S. 28.

<sup>660</sup> Ebd., S. 29–31.

## II/2–9

Im zweiten Akt ist es erst wieder die zehnte Szene, die in den Forschungsbeiträgen als Simultanszene rezipiert wird. Tatsächlich herrscht auf der Textebene in den Szenen 2 bis 9 keine nennenswerte Simultaneität vor, da jede dieser Szenen jeweils nur eine der beiden Teilhandlungen alleinführt. Von der zweiten bis zur sechsten Szene ist es lediglich die Stephen-Handlung, die sich dann wieder im einspaltigen Layout präsentiert, wie die entsprechenden Stellen aus dem ersten Akt und der ersten Szene des zweiten Akts.<sup>661</sup> In der siebten Szene wird zum ersten Mal in diesem Libretto die Simeon-Handlung durchgehend alleingeführt:

**SIMEON**

Jetzt, liebe Brüder, sagt mir eure Sorgen!

**ANTONIOS (zum 1. Ratsuchenden)**

Sprich du zuerst!

**1. RAT SUCHENDER (Verwachsener)**

Weh! Weh! Elend bin ich. Scheußlich haftet der Kopf fest am Rumpf. Gleich dem Tier, gleich dem Tier biegt zum Rüssel sich der Mund. *(stampft)* Was macht das Alter *(stampft)* aus mir? Womit verdien ich das?

**SIMEON**

Kümmre dich nicht um die Schmerzen des Körpers. Er ist aus Staub, will zurück zur Erde. Pflegen wir ihn zu viel, zieht er uns hinab zu Boden. Suche, was oben ist . . . Voll Lachen sei trotz Schmerzen, denn du lebst!

**ANTONIOS, CHOR DER MÖNCHEN (wiederholt mehrfach, mit tanzähnlichen Schritten)**

Voll Lachen sei trotz Schmerzen, denn du lebst.

Abb. 59: Librettoausschnitt aus Stephen Climax, Szene II/7, S. 45

Nacheinander bittet Antonios die Ratsuchenden vorzusprechen und einer nach dem anderen befreit Simeon alle von ihrem individuellen Leid. Die ästhetische Faktur von II/7 entspricht fast jener der Alleinführung der Stephen-Handlung, nur dass hier der Text nun nach rechts eingerrückt ist, um zu verdeutlichen, dass es sich hierbei um die eigentlich im Textlayout rechts verortete Simeon-Handlung handelt. Diese Technik der Texteinrückung erinnert an das entsprechende Verfahren in den Opernszenen u. a. I/2 und II/11 aus *Wir erreichen den Fluss*, das die Funktion hatte, den entsprechenden dramatischen Text zwischen zwei Bühnen zu verorten. Der

<sup>661</sup> Vgl. ebd., S. 31–45. Ob diese Alleinführung der Stephen-Handlung auf der Textebene auch Auswirkungen auf die szenische Simultaneität der beiden Handlungen hat, wird in Kap. B.III.5 diskutiert.

sonst eher kleinere Textraum der Simeon-Handlung erhält hier dadurch mehr Breite und avanciert somit für eine kurze Zeit zur Haupthandlung der Oper. Dies ist die einzige Szene der Oper, in der die Simeon-Handlung allein in Aktion tritt. Diese Ausnahme bestätigt die Regel, dass die Stephen-Handlung vermutlich die Haupthandlung der Oper darstellt. Die Bezeichnung *Simultanszene* durch Kang kann daher nicht nachvollzogen werden,<sup>662</sup> II/7 ist auf der Textebene keine Simultanszene. II/8 führt dann wieder nur die Stephen-Handlung allein. Lediglich in II/9 taucht unvermittelt in die Stephen-Handlung hinein eine Regieanweisung zur Simeon-Handlung auf. Grundsätzlich wird in II/9 nur die Stephen-Handlung alleingeführt, nur wenige eingerückte Regieanweisungen geben Auskunft über eine stumme Aktion in der Simeon-Handlung. Diese Regieanweisungen nehmen dann denselben Textraum wie die gesamte Simeon-Handlung in II/7 ein. Dieser Nebentext am Ende der Szene bereitet die Rückkehr zur Zweispaltigkeit und damit zur Parallelität beider Handlungen in II/10 vor.

**ZOE, KITTY, FLORRY**

**Aus Paris! O erzähl doch, mach ein bißchen Parlez-vous!**

*Hier kommt Bewegung in die Simeonszene: Die drei Ratsuchenden brechen langsam auf, der Mönchschor formiert sich, um ihnen das Geleit zu geben.*

*Stephen stülpt sich den Hut auf den Kopf und springt hinüber zum Kamin, wo er mit zuckenden Achseln steht, flossige Hände ausgestreckt, ein gemaltes Lächeln auf dem Gesicht.*

Abb. 60: Librettoausschnitt aus Stephen Climax, Szene II/9, S. 52

## II/10

II/10 ist im Vergleich zu den anderen Szenen dieses Akts recht kurz, dafür dominiert hier eine fast durchgehende Gleichzeitigkeit eng beschriebener Textblöcke in beiden Spalten. Das Textlayout kehrt kurzzeitig wieder in die aus dem ersten Akt gewohnte Zweispaltigkeit zurück, wobei die rechte Spalte der Simeon-Handlung nun breiter ist als die linke der Stephen-Handlung. Ob dies layouttechnische Gründe hat oder in der szenisch-musikalischen Dominanz der Simeon-Handlung begründet liegt, lässt sich erst im Rahmen der Analyse dieser Szene in den nächsten beiden Unterkapiteln klären. Während Stephen und Bloom zwischen den Erscheinungen kurz zurück in der Realität sind und das rege Stadtleben draußen vor dem Haus hören, bemerken die Mönche, dass Simeons Mutter gestorben ist. Wieder ist die Gemeinsamkeit der

---

<sup>662</sup> Vgl. Kap. B.III.1.

beiden Teilhandlungen, dass das Personal drinnen mitbekommt, was draußen geschieht bzw. geschehen ist.

An der nun vorliegenden Textfaktur ist zu erkennen, dass sich die Simeon-Handlung ab der siebten Szene wortwörtlich mehr Raum nimmt. Die auf der Textebene stattfindende Verbreiterung der Simeon-Handlung lässt vermuten, dass diese Teilhandlung hier wie in II/7 kurzzeitig die Haupthandlung darstellt. Gegen diese Vermutung spricht, dass es wieder die Stephen-Handlung ist, die von Anfang bis Ende dieser Szene ununterbrochen dialogisch durchläuft, während der dramatische Haupttext der Simeon-Handlung ab ca. der Hälfte endet und durch Regieanweisungen ersetzt wird.<sup>663</sup> Die letzten beiden Szenen des zweiten Akts widmen sich dann wieder ausschließlich der Stephen-Handlung. Mit Blick auf die Textebene ist im zweiten Akt nur die erste und die zehnte Szene wirklich als Simultanszene zu bezeichnen.

## 10. Szene

STEPHEN

Welt ohne Ende.

BLOOM

Was ich sagen wollte . . . Sehn Sie mal . . .

STEPHEN

Meinen Geist brechen: Wer will das, wer will das? Meinen Geist brechen!!

*Man hört von draußen die Gefreiten Carr und Compton, die noch immer durch die Nachtstadt wandern, trommelnd und singend an Bellas Haus vorbeiziehen.*

CARR und COMPTON

. . . sie ist ja doch ein feines Mädel wie sonst keines —

STEPHEN

Da! Hört ihr? Das Gebrüll auf der Straße.

CARR und COMPTON

Mein Mädel ist ein Yorkshiregirl, Yorkshiregirl . . .

MÖNCH

Seht doch die Mutter, seht doch die Arme!  
Wir vergaßen sie, sie liegt wie tot.

ANTONIOS (*untersucht den leblosen Körper*)  
Kein Atem mehr, kein Zeichen mehr des Lebens!

MÖNCH

Sie ist tot! Tot ist die Mutter Simeons! Was nun? Was sollen wir jetzt tun?

SIMEON

Tragt den Leichnam meiner Mutter vor die Säule!

*Die Mönche legen die Tote auf die Bahre des Gelähmten und tragen sie in einer langsamen Zeremonie, begleitet von den Ratsuchenden, in die Mandra, um sie vor der Säule des Simeon abzustellen. Dann ziehen sie sich etwas zurück und bleiben in stummer Betroffenheit um den Eingang zur Mandra stehen. So verharren sie bis zur Simeon-Szene des 3. Aktes.*

Abb. 61: Librettoausschnitt aus Stephen Climax, Szene II/10, S. 54

<sup>663</sup> Zender, *Stephen Climax. Textbuch*, S. 54.

### Akt III

Der dritte Akt ist wie der erste nicht weiter in Szenen unterteilt. Dieser gilt in der Forschung jedoch nicht wie der erste Akt als durchgehende Simultanszene, da hier zum Großteil die Einspaltung und damit verbunden meist die Stephen-Handlung vorherrscht und alleingeführt wird. Die diesmal nur einspaltig wiedergegebene Regieanweisung weist auf die Schauplätze beider Teilhandlungen hin. Beide Handlungen finden nun wieder draußen statt. Diese Ortswechsel gehören zu den dramaturgischen Gemeinsamkeiten der beiden Teilhandlungen.<sup>664</sup> Erst in der Mitte des Akts wechselt die Handlung von Dublin nach Syrien, womit auch ein Wechsel der Textfaktur einhergeht.

Der Wechsel von der Stephen-Handlung zur Simeon-Handlung wird durch das Einrücken des Textes im Layout angezeigt (s. Abb. 62). Für eine gewisse Zeit wird dann die Simeon-Handlung weiterhin in der breiteren Spalte alleingeführt. Nach diesem Einschub herrscht wieder die Stephen-Handlung vor, die Texteinrückung wird also wieder aufgehoben.<sup>665</sup> Ganz zum Schluss der Oper bekommt die Simeon-Handlung nach einer Regieanweisung in der Stephen-Handlung noch ein letztes Mal einen kurzen Redeanteil. Mit den Worten „Jesus, du Lamm Gottes, erbarme dich uns!“ endet die Oper<sup>666</sup> konträr zu den beiden vorherigen Akten, die beide von der Stephen-Handlung beschlossen wurden.

**STIMMEN (TONBAND)**

Sie ist tierisch verreckt, die Gute. — Dabei sagen die Leute, du hättest deine Mutter umgebracht. Du bist doch ein guter Junge. Was ist? — Du hättest ruhig niederknien können, als sie dich darum bat. — Ich bin pleite. — Stephen! He, he! —

*Auf dem Höhepunkt (bei 4 Min. 10 Sek.) setzt das Bühnenorchester ein, später auch der Mönchschor, und das Tonband blendet langsam aus.*

**CHOR DER MÖNCHEN (noch in der Position des 2. Aktes)**

Warum, warum mußte sie sterben? Gib uns doch Antwort!

**SIMEON**

Mutter, Mutter! Du hast mich getragen, genährt; doch erst jetzt hast du mich ganz geboren! Frei sind wir, Mutter, du bist mit mir im Paradies.

**CHOR DER MÖNCHEN**

Unverständlich ist das! Warum mußte sie sterben?

**SIMEON**

Mutter, Mutter, komm, dein Bräutigam ruft, die Taube gurrt.

**CHOR DER MÖNCHEN**

Sie erhebt sich, sie steht auf!

Abb. 62: Librettoausschnitt aus Stephen Climax, Akt III, S. 65

<sup>664</sup> Ebd., S. 59.

<sup>665</sup> Ebd., S. 66.

<sup>666</sup> Ebd., S. 68.

Zenders Libretto ähnelt in seiner Faktur der Mehrspaltigkeit stark jenem von Henze. Bei Erstrem ist die Mehrspaltigkeit jedoch nicht starr und durchgängig, sondern wechselt dynamisch das Layout. Während Henze auf drei Bühnen verteilt, was zumeist in unterschiedlichen Räumen zur gleichen Zeit passiert, führt Zender in beiden Spalten parallel, was sich zudem noch zu unterschiedlichen Zeiten vollzieht. Während Zimmermanns Oper zeitdramaturgisch als Vorbild bezeichnet werden kann, ist für die ästhetische Faktur sicher Henzes Libretto relevanter. Wie schon der Vergleich der Simultaneitätskonzepte gezeigt hat, scheinen sich im Libretto bei Zender die beiden Ansätze von Zimmermann und Henze zu verknüpfen.

Kang schreibt in ihrer Dissertation, dass Zenders Libretto als Ansatz der beiden voneinander unabhängigen Handlungen eine Idee der „Simultaneität der Szenen“ verwirkliche, die im Wesentlichen von Zimmermann stamme, der „verschiedene szenisch-musikalische Versuche [unternahm], die Pluralität der Geschichte als prozessuale Einheit zu begreifen“.<sup>667</sup> Der offenkundige Einfluss Henzes auf die Faktur des Librettos blieb bisher unerwähnt. Auch Giers Behauptung, die Collagentechnik der Simultaneität zweier Handlungen, „die sich als zwei getrennte Libretti darstellen“, führe zu einer Fragmentierung des Librettos, muss nach den vorangegangenen Untersuchungen kritisch betrachtet werden.<sup>668</sup> Das Libretto Zenders konstituiert sich aus der immanenten und integralen Verknüpfung der beiden Handlungen. Ohne die jeweils andere ergäbe das Textbuch nur mäßig Sinn, sie können nicht szenisch voneinander getrennt inszeniert werden. Stellt sich nun die Frage nach den Simultanszenen, können zumindest auf der Textebene punktuelle Ausschnitte des ersten Akts sowie II/1 und 10 als solche bezeichnet werden. Im dritten Akt legt das Textbuch nahe, dass die Simultaneität eher szenischer Natur ist.

#### 4. Orchesterverräumlichung und Stilpluralismus in der Komposition

Hauptquelle für dieses Kapitel ist die Faksimile-Ausgabe der handschriftlich notierten Partitur Zenders, die – ebenso wie das Libretto – von der Universal Edition 1985 herausgegeben wurde.<sup>669</sup> Früheste erhaltene musikalische Skizzen datieren auf das Jahr 1980.<sup>670</sup> In einer ersten Partiturfassung, die zwischen 1979 und 1980 entstanden sein muss, hat Zender den ersten Akt

---

<sup>667</sup> Kang, *Der komplexe Pluralismus*, S. 42.

<sup>668</sup> Gier, *Das Libretto*, S. 233.

<sup>669</sup> Zender, *Stephen Climax. Oper in 3 Akten*. Partitur, Wien 1985. Ursprünglich lagen die Rechte für dieses Werk bei der Universal-Edition, die den Klavierauszug und die Partitur als Faksimile herausgegeben hat. Im Jahre 2018 sind diese Rechte auf den Verlag Breitkopf & Härtel übergegangen, der mit dem Komponisten zusammen eine neue Edition der Oper erstellen wollte. Dieses Vorhaben wurde durch den Tod des Komponisten 2019 vorerst eingestellt. Breitkopf & Härtel stellte mir dennoch dankenswerterweise die Faksimile-Version für vorliegende Arbeit zu Verfügung.

<sup>670</sup> Vgl. die Signaturen Zender 504, 505, 508 im Hans-Zender-Archiv der Akademie der Künste Berlin.

noch in zwölf Szenen eingeteilt, der in der zweiten Fassung, die zwischen 1982 und 1984 angefertigt wurde, bereits ohne jegliche Szenenunterteilung auskommt.<sup>671</sup> Dadurch verschwindet sowohl der deutliche Bezug zur dodekaphonischen Zahl 12 als auch die Abgrenzungsmöglichkeit der einzelnen Simultanszenen. Der zweite Akt behält seine zwölf Szenen bei. Laut finaler Partitur beendet Zender diese zweite Fassung am 1. Juli 1984.<sup>672</sup>

Zender besetzt für seine Oper zwei verschiedene Orchester. Das erste, das „Mitte Hinterbühne, möglichst sichtbar“<sup>673</sup> positioniert werden soll, besteht aus drei Flöten, drei Oboen, zwei Klarinetten, drei Fagotten, fünf Hörnern, verstärkter Gitarre, Orgel sowie Vibraphon und Xylomarimba und einer Reihe weiterer Percussioninstrumente. Das zweite Orchester, welches im Graben platziert sein soll, besteht aus drei Trompeten, drei Posaunen, einer Basstuba, drei Saxofonen, Klavier, Celesta, Mandoline, Akkordeon, Harfe, einem Synthesizer, ebenfalls Vibraphon, Xylomarimba und diversen weiteren Percussioninstrumenten wie Pauken und Glockenspiel. Zusätzlich ist für das Orchester II eine große Streicherbesetzung vorgesehen, bestehend aus 26 Violinen, zehn Bratschen, acht Celli und sechs Kontrabässen. Sowohl die Schlagzeugbesetzung als auch das Streichorchester machen das Orchester II weitaus größer als das Orchester I. Außerdem verlangt Zender für die Bühne weitere szenisch genutzte Instrumente: ein präpariertes Klavier, ein Schlagbrett, je zwei Trompeten und Posaunen sowie eine Soloflöte.<sup>674</sup> Schließlich kommt noch eine vierkanalige Tonbandanlage hinzu, deren Lautsprechergruppen auf der Bühne links vorne unten und hinten oben sowie rechts hinten oben und vorne unten positioniert sind. Zender schreibt, das Bühnenorchester solle generell etwas leiser und weniger präsent als das Graben-Orchester klingen.<sup>675</sup> Ähnlich wie die *Soldaten* ist auch *Stephen Climax* im (Post-)Serialismus zu verorten: Der gesamten Oper liegt eine einzige Zwölftonreihe zugrunde, die sich auch in den archivierten Musikalien findet.<sup>676</sup>



Abb. 63: Die der Oper *Stephen Climax* zugrunde liegende Zwölftonreihe

<sup>671</sup> Vgl. Grünzweig/Hiekel/ Anouk Jeschke (Hrsg.), *Hans Zender. Vielstimmig in sich* (= Archive zur Musik des 20. und 21. Jahrhunderts Bd. 12), Hofheim 2008, S. 99.

<sup>672</sup> Zender, *Stephen Climax*. Partitur, S. 509.

<sup>673</sup> Ebd., S. II.

<sup>674</sup> Ebd., S. III.

<sup>675</sup> Ebd.

<sup>676</sup> Vgl. die Sig. Zender 1096 im Zender-Archiv der Akademie der Künste Berlin.

Die Originalreihe von Zenders Oper besteht aus der Tonreihenfolge h, a, f, es, d, cis, fis, g, as, b, c, e. Im Gegensatz zu den Opern von Zimmermann und Henze fertigt Zender hier keine weiteren, von dieser Grundreihe abgeleiteten Zwölftonreihen an. Im Gegensatz zu den anderen beiden Komponisten finden sich zumindest im archivierten Nachlass keine weiteren Reihentabellen, die auf eine solche präkompositorische Praxis Zenders schließen lassen. Er nutzt diese eine Reihe „die gesamte Oper hindurch“ sowohl in ihrer ursprünglichen Form sowie „gelegentlich die Reihenfolge der Bestandteile umgekehrt“ oder durch die „partielle Unterbrechung verkürzt oder in anderen Fällen aufgrund der Tonwiederholung“ ausdehnend.<sup>677</sup> Zender zeigt hier einen ähnlich undogmatischen Umgang mit dem Ausgangsmaterial der Zwölftonreihe wie Henze. Gerade bei den musikhistorischen Zitaten im zweiten Akt verzichtet Zender auf eine Verarbeitung der Reihe. Grundsätzlich lassen sich die musikalischen Schichten der beiden Orchester auch durch ihre Strenge bzw. Praxis in der Verarbeitung dieser Reihe unterscheiden.

## Akt I

Von Beginn an erklingen beide Orchester, das Partiturbild ist wie folgt von oben nach unten aufgebaut: Zunächst ist das Orchester I notiert, das mit dem Schlagzeug I abschließt. Zwischen den Orchestern sind die Gesangsstimmen notiert, wobei hier keine klare Reihenfolge eingehalten wird, mal sind zuerst die Figuren der Stephen-Handlung als Erstes notiert, mal jene der Simeon-Handlung, mal sind diese sogar durcheinander notiert.<sup>678</sup> Unter den Gesangsstimmen ist dann das Orchester II notiert, das mit dem Schlagzeug II abschließt.

Auf der ersten Partiturseite findet sich die aus dem Textbuch bekannte Ortsangabe der Simeon-Handlung unter 1) und jene der Stephen-Handlung unter 2) in der Mitte der Partitur zwischen den beiden Orchestersätzen. Es lässt sich dadurch die Vermutung anstellen, dass das Orchester I der Simeon-Handlung und das Orchester II der Stephen-Handlung zugeordnet ist. Tatsächlich lassen sich in diesen zwei Orchestern jeweils Tendenzen in der Zuordnung zu einer der beiden Teilhandlungen erkennen. So setzten ab Ziffer II sowohl die tiefe, gravitative Bassklarinette als auch Fagotte des Orchesters I ein, welche die Anrufung des Antonios begleiten.<sup>679</sup> Das gleichzeitige Kindergelächter in Dublin wird dagegen von raschen Aufwärtsbewegungen in den Streichern und einem schrillen Triangelwirbel in Orchester II zusätzlich dynamisiert.<sup>680</sup> Diese Relation zwischen einer der beiden Bühnenhandlungen und einem der beiden Orchester ist

---

<sup>677</sup> Kang, *Der komplexe Pluralismus*, S.60.

<sup>678</sup> Vgl. Zender, *Stephen Climax*. Partitur, S. 1, 6 und 32.

<sup>679</sup> Ebd., S. 2.

<sup>680</sup> Ebd., S. 3.

jedoch sogleich wieder zu relativieren, da fast immer Instrumente beider Orchester spielen, auch wenn gerade nur kurz Figuren einer Teilhandlung sprechen bzw. singen.<sup>681</sup>

Ab Ziffer 8 treten mehr und mehr Personen in der Dublin-Handlung auf und analog dazu wächst auch das Orchester II an, indem immer mehr Instrumente spielen.<sup>682</sup> Während Antonios stumm ist, können die Schritte der Mönche vernommen werden, die vom Schlagzeug I perkussiv verstärkt werden. Auch eine stumme Handlung wird demnach vom Orchester begleitet. Das Orchester II hingegen untermauert merklich das rege Treiben in Dublin.<sup>683</sup> Nach der kurzen Tonbandeinspielung eines Nebelhorns erringen das Orchester I und der Chor der Mönche wieder die Herrschaft über den musikalischen Gesamteindruck zurück. Je nach Fokus auf eine der beiden Teilhandlungen ist auch das jeweilige Orchester dementsprechend präsent, das andere Orchester verstummt jedoch nie ganz, wie dies noch stellenweise in Henzes *Wir erreichen den Fluss* der Fall ist, wenn dort nur auf einer Bühne Handlung stattfindet. Nach dem Ende des Mönchsgesangs und des Auftritts von Stephen und Lynch steht wieder das Graben-Orchester im klanglichen Vordergrund, teilweise ist das Bühnen-Orchester tatsächlich stumm.<sup>684</sup> Bei Zender finden sich keine derart gestalteten kompositorischen Strategien der Zurücknahme, wie dies bei *Wir erreichen den Fluss* mit der graphischen Notation oder den Wellenformen der Viertelton-Vibrati der Fall ist. *Stephen Climax* ist überwiegend in konventioneller Notation notiert. Auch bei Zender gibt die ästhetische Faktur des Librettos nicht derart präzise Aufschluss über die zeitliche Verteilung der Gesangsanteile. So findet sich im Textbuch der Satz von Antonios „Sicher suchen sie Rat bei Vater Simeon“. Weiter unten steht auf der linken Seite der Satz des Betrunkenen in Dublin „Schon wieder! Die Unterdrücker!“. <sup>685</sup> Diese Textverteilung lässt im Hinblick auf die musikalische Umsetzung vermuten, dass zunächst Antonios in der Simeon-Handlung singt und dann später der Betrunkene in der Stephen-Handlung. In der Partitur ist die Reihenfolge dieser beiden Sätze umgedreht.<sup>686</sup> Die Komposition Zenders stiftet auch dramaturgische Zusammenhänge zwischen den beiden Handlungen, die auf der Textebene noch nicht derart explizit waren. Nach dem Ausruf „Seht, da kommen Leute“ des Antonios, die innerhalb der Simeon-Handlung auf die Pilger gemünzt sind, treten in der Stephen-Handlung Carr und Compton lautstark auf.<sup>687</sup> Ähnlich konstruiert ist die Erschießungsszene in I/4 in *Wir erreichen den Fluss*.<sup>688</sup> Während der Einlage von Carr, Compton, dem Betrunkenen und den Passanten

---

<sup>681</sup> Ebd., S. 4ff.

<sup>682</sup> Ebd., S. 8.

<sup>683</sup> Ebd., S. 11ff.

<sup>684</sup> Ebd., S. 21 ff.

<sup>685</sup> Vgl. Zender, *Stephen Climax. Textbuch*, S. 13.

<sup>686</sup> Zender, *Stephen Climax. Partitur*, S. 30f.

<sup>687</sup> Ebd., S. 31.

<sup>688</sup> Vgl. B.II.4.

liegt der musikalische Fokus auf dem Graben-Orchester, während das Bühnen-Orchester auf einen kleinen Holzbläzersatz zusammengeschrumpft ist.<sup>689</sup>

Im Libretto war diese ganze Episode auf die Stephen-Handlung fokussiert, die Simeon-Handlung wurde nur durch immer wieder auftretende Regieanweisungen beschrieben. Es stellt sich nun also die Frage, ob das Orchester I auch die Stephen-Handlung musikalisch begleitet oder die stumme Handlung in der Simeon-Handlung untermauert. Es gibt auch Stellen innerhalb des ersten Akts, in denen das Orchester II recht eindeutig der Simeon-Handlung zugeordnet ist, so etwa jene, bei der Antonios die Ratsuchenden vertröstet (s. Abb. 64) und von Orgel, Klavier, Harfe und den Geigen aus dem Graben-Orchester begleitet wird. Damit wechselt für eine gewisse Zeit die Handlung-Orchester-Zuordnung bzw. wird aufgehoben.

Abb. 64: Partiturauschnitt aus *Stephen Climax*, *Akt I*, Takt 243–245, S. 42

Auch zu dem Zeitpunkt, in dem im Libretto nur der Dialog zwischen der Mutter mit Antonios und den Mönchen stattfindet, spielen beide Orchester weiter, wobei auch hier Orchester II weiterhin stärker besetzt und damit lauter spielt.<sup>690</sup> Ab diesem Moment, an dem die Stephen-Handlung verstummt, nimmt die Musik einen belebteren Gestus an, was zunächst im Kontrast zum sonst eher kontemplativen Grundaffekt der Simeon-Handlung steht und mit einer dissonanten Akkordschichtung im Holz beginnt. Der Offenbarungseid der Mutter erklingt als unerhörter Akt: Das Instrumentarium wird bestimmt von Streichern und Gitarrenakkordglissandi im

<sup>689</sup> Zender, *Stephen Climax*. Partitur, S. 33ff.

<sup>690</sup> Ebd., S. 43f.

fortissimo, in denen immer wieder eruptive Percussionmotive eingestreut werden, was in der Szene Unruhe verbreitet. Darunter liegen schwere Klavierakkorde, die die Gravitas des Moments zusätzlich verdeutlichen sollen; später treten noch fanfarenartige Posaunenmotive hinzu. Die musikalische Begleitung dieses Aktschnittes speist sich aus dem Instrumentarium beider Orchester. Hier kann noch deutlicher davon ausgegangen werden, dass nun beide Orchester der Stephen-Handlung zugeordnet sind, da die Regieanweisung der Simeon-Handlung ein Verschwinden der Figuren von der Bühne nahelegt („geht mit einigen Mönchen zur Mandra, öffnet die Tür und schließt sie hinter sich und den Mönchen“).<sup>691</sup> Vor den chorischen Mönchgesängen sind die Blechbläser sehr präsent. Auch in der folgenden Stephen-Passage, in der Bloom die beiden Freunde Stephen und Lynch beobachtet, spielen beide Orchester stark besetzt.<sup>692</sup> Auch eine stumme Handlung wird von einem Orchester begleitet.

In der Partitur verdeutlicht Zender zumeist den Fokuswechsel von der einen zur anderen Teilhandlung durch Doppeltaktstriche.<sup>693</sup> Ab dem Einsatz von Antonios spielt das Orchester I auch wieder Antonios-Halteakkorde, die bereits zu Beginn des ersten Aktes erklingen, wenn dieser zu den Jüngern predigt. Der ruhig-kontemplative Duktus dieser Antonios-Stelle wird nach der Abweisung der Mutter jäh vom marsch-artigen Habitus des erneuten Auftritts Carrs und Comptons unterbrochen.<sup>694</sup> Zeitweise setzt daher immer wieder das Orchester I aus bzw. es setzt nur wenige kurze Akzente.<sup>695</sup> Nicht nur zu einem raschen Wechsel zwischen den beiden Narrationssträngen, sondern zu einer Gleichzeitigkeit kommt es u. a., wenn Stephen und Lynch von der Kanzel singen und die Mönche ihren Choral anstimmen (Abb. 65). Der taktweise Metrenwechsel kann wie bei Zimmermann als Harmonisierung der beiden unterschiedlich rhythmierten Orchesterschichten betrachtet werden.

Abb. 65: Partiturausschnitt aus Stephen Climax, Akt I, Takt 472–476, S. 80

<sup>691</sup> Ebd., S. 45.

<sup>692</sup> Ebd., S. 46ff.

<sup>693</sup> So grenzen die Doppeltaktstriche auf S. 45 und 63 die Alleinführung der Stephen-Handlung ab.

<sup>694</sup> Zender, *Stephen Climax. Partitur*, S. 70ff.

<sup>695</sup> Ebd., S. 72f.

Auch die nach dem Ende des Chorals sich anschließende lange Alleinführung der Stephen-Handlung wird von beiden Orchestern begleitet.<sup>696</sup> Für die zweite Alleinführung der Simeon-Handlung, die die Arie der Mutter beinhaltet, verkleinert sich das Instrumentarium zunächst auf die Oboen und die Gitarre im Bühnenorchester sowie die tiefen Streicher im Grabenorchester.<sup>697</sup> Während die Streicher des Orchesters II zunächst lediglich einen Halteton spielen, sind es wieder die Instrumente des Orchesters I, die die Simeon-Handlung begleiten. Später wächst die Streichersektion des Orchesters I und wechselt von den Haltetönen zu einem kontrapunktisch ausgestalteten Satz, wodurch es sich in den musikalischen Vordergrund spielt.<sup>698</sup> Zender praktiziert ähnliche musikalische Simultaneitätsstrategien, wie diese für Henze herausgearbeitet wurden.<sup>699</sup> Nach Ende der Arie wechselt die Handlung wieder für den Rest des ersten Akts nach Dublin, wobei diese Teilhandlung von beiden Orchestern gleichermaßen begleitet wird. Diese Betrachtung mehrerer Stellen, an denen zumindest eine der beiden Handlungen äußerst dominant in den Vordergrund tritt, zeigt, dass Zender seine beiden Orchester nicht streng je einer Teilhandlung wie Henze in *Wir erreichen den Fluss* zuordnet. Viel eher spielen zumindest in diesem Akt beide Orchester grundsätzlich durchgehend, da zum einen in beiden Teilhandlungen durchgehend agiert wird (an keiner Stelle wird durch eine Regieanweisung ein expliziter Handlungsstopp beschrieben) und zum anderen geschieht die von Zender in seinen Essays beschriebene gegenseitige Durchdringung eben auch auf der musikalischen Ebene. Während die Musik der Simeon-Handlung ruhig und getragen ist, drängt sich die Musik der Stephen-Handlung immer wieder aufgeregter, rhythmisiert und dominant in den Vordergrund.

Zu Beginn von Akt 1 erklingt Antonios Gesang zumeist in Abwandlungen der Zwölftonreihe: So erklingen von Ziffer 1 bis 8 Reihenfragmente mit der Tonreihenfolge 6, 11, 9, 12 und 6 der Ursprungsreihe.<sup>700</sup> Bei Ziffer 7 folgt die Reihe, die mit dem Anfangston endet und die in Ziffer 12 und 13 von den Mönchen wiederholt wird. Anschließend singt Antonios die Umkehrung der Zwölftonreihe.<sup>701</sup> Die Ursprungsreihe und die sich aus dieser abgeleiteten, seriellen Technik sind vor allem im ersten Akt in den musikalischen Parametern Rhythmus, Tondauer und Tonfarbe angelegt, wie Kang bereits feststellte.<sup>702</sup> Die Zwölftonreihe als kompositorisches Grundmaterial findet sich neben Antonios und den Mönchen noch bei Simeons Mutter u. a. in Ziffer

---

<sup>696</sup> Ebd., S. 83ff.

<sup>697</sup> Ebd., S. 97.

<sup>698</sup> Ebd., S. 99.

<sup>699</sup> Vgl. Tab. 1 in Kap. B.II.4.

<sup>700</sup> Vgl. Kang, *Der komplexe Pluralismus*, S. 60.

<sup>701</sup> Ebd.

<sup>702</sup> Vgl. ebd., S. 58.

35 sowie Ziffer 67 bis 74 und in der Stephen-Handlung beim Protagonisten sowie Zoe, Kitty und Florry bei Ziffer 58 bis 59.<sup>703</sup> Gerade die Arie der Mutter verdeutlicht Zenders Reihenverarbeitungsverfahren, so hat auch in diesem Zusammenhang Kang bereits erkannt, dass diese aus drei Varianten der Reihe bestehen, „die ab einem bestimmten Punkt (Ton) der am Anfang dargestellten Originalreihe beginnt. Teilweise beinhalten sie eine Auslassung der Töne oder eine Umsetzung der Tonreihenfolge.“<sup>704</sup> Zender benutzt also keine verschiedenen Zwölftonreihen, um die Teilhandlungen oder Figuren voneinander kompositorisch abzugrenzen. Die Verwendung streng durchorganisierter Zwölftonreihen an sich ist bereits eine musikalische Charakterisierung. Sie spielt auf die Strenge und den Dogmatismus von Antonios und der Simeon-Welt an.

## II/1

Gemäß der ästhetischen Faktur des Textbuchs sind die meisten der zwölf Szenen des zweiten Akts in weiten Teilen keine Simultanszenen, da oft nur eine Handlung alleingeführt wird. Dennoch spielen in den meisten Szenen beide Orchester. Die musikalische Analyse des ersten Akts hat gezeigt, dass es im *Stephen Climax* zwar eine tendenzielle Zuordnung vom Bühnenorchester zur Simeon-Handlung und vom Grabenorchester zur Stephen-Handlung gibt, allerdings ist diese Zuordnung nicht. Es spielen fast durchgängig Instrumente beider Orchester, auch wenn eine Teilhandlung gerade keinen dramatischen Dialog führt. In diesem Fall ist das entsprechende Orchester nur instrumentell und dynamisch zurückgenommen, aber selten komplett stumm.

Die erste Szene des Akts beginnt wieder mit beiden Orchestern. Obwohl zunächst nur ein dramatischer Dialog in der Stephen-Handlung stattfindet, macht die Regieanweisung auf die neuen Bühnenbilder in beiden Handlungen aufmerksam: Es kann auch in der Simeon-Handlung von einer stummen szenischen Handlung ausgegangen werden.<sup>705</sup> Das mehrfache Überschreiten der Schwelle durch Bloom und Zoe wird von einem ebenso mehrfach hintereinander gespielten, siebentaktigen Motiv in beiden Orchestern verdeutlicht, an dessen jeweiligem Ende das Erstarren der Zeit der Stephen-Handlung durch ein Aufwärts-Glissando im Synthesizer das Zurückspulen der Zeit bzw. beim zweiten Mal markiert wird.<sup>706</sup> Ab dem Moment, in dem nur noch die Simeon-Handlung stattfindet, reduziert sich die Orchestrierung schlagartig. Simeons Predigt

---

<sup>703</sup> Vgl. ebd., S. 60f.

<sup>704</sup> Ebd., S. 61.

<sup>705</sup> Zender, *Stephen Climax. Partitur*, S. 114.

<sup>706</sup> Ebd., S. 115–117.

wird nur von Instrumenten des Bühnen-Orchesters begleitet, zunächst nur von Flöte, Klarinette, Bassklarinette und Orgel (s. Abb. 66).

Abb. 66: Partiturausschnitt aus Stephen Climax, Szene II/1, Takt 26–32, S. 118

Später treten noch die anderen Instrumente aus diesem Orchester wie Oboe, Fagott und Vibraphon hinzu.<sup>707</sup> Die Zuordnung spricht wieder für die undogmatische Handlung-Orchester-Relation. Während im ersten Akt vor allem das Grabenorchester der Anrufung des Antonios zugeordnet ist, spielt hier während Simeons Predigt eine kleine Besetzung des Bühnenorchesters. Ab dem kurzen Hinzutreten der Stephen-Handlung spielt auch wieder das Grabenorchester mit, wobei dies hier nur in reduzierter Streicherbesetzung geschieht.<sup>708</sup> Nach abermaligem Erstarren der Stephen-Handlung setzt Simeon seine Predigt fort, wieder ausschließlich begleitet vom Bühnenorchester.<sup>709</sup> Ab Wiedereinsatz der Stephen-Handlung tritt erneut der Streichersatz des Grabenorchesters hinzu.<sup>710</sup> Nach dem letzten Freeze der Stephen-Handlung erklingt die letzte Strophe von Simeons Predigt abermals mit Orchester I-Begleitung.<sup>711</sup>

In der ersten Szene werden deutliche musikalische Unterschiede gemacht, wenn sich der Fokus von der einen auf die andere Handlung verschiebt. Während die Stephen-Handlung meist von

<sup>707</sup> Ebd., S. 121f.

<sup>708</sup> Ebd., S. 122–125.

<sup>709</sup> Ebd., S. 126ff.

<sup>710</sup> Ebd., S. 130.

<sup>711</sup> Ebd., S. 135–139.

beiden Orchestern begleitet wird, spielt bei der Simeon-Handlung nur das Bühnenorchester. Dadurch etabliert sich die Stephen-Handlung auch auf der Musikebene als Haupthandlung. Da hier zum ersten Mal eine der beiden Handlungen tatsächlich unterbrochen wird und das vermeintlich dazugehörige Orchester aufhört zu spielen, kann zumindest an dieser Stelle doch wieder von einer klaren Orchester-Teilhandlungsrelation gesprochen werden. Da ein solcher Handlungsstopp in der Simeon-Handlung an keiner Stelle zu finden ist, spielt das Bühnenorchester durchgehend, auch wenn Simeon gerade nicht singt. Zugleich unterscheidet sich der musikalische Duktus beider Orchester deutlich voneinander: Während die Zeitschleife von schnellen perkussiven Motiven im Orchester II begleitet wird, kündigen getragene Holzbläser und eine choralhafte Orgel im Orchester I Simeons Predigt an. Geprägt sind die Simeon-Abschnitte zudem von der Serialisierung der Metren und Tempi, die sich stellenweise jeden Takt ändern.<sup>712</sup>

## II/2–9

Die Szenen zwei bis sechs des zweiten Akts können hier zusammengefasst betrachtet werden, da auf der Ebene des Librettos nur die Dublin-Handlung dargestellt wird, weshalb diese daher nicht als Simultanszenen rezipiert werden. Auf der Musikebene nutzt Zender dennoch beide Orchester. Es soll also bei der Analyse der Musik dieser Szenen um die Frage gehen, warum in diesen trotzdem das Orchester I erklingt, obwohl nur die Stephen-Handlung (vermeintlich) gezeigt wird und ob Zender andere musikalische Klassifikationskriterien realisiert, die einen Unterschied auf der Musikebene zwischen den Simultanszenen und Szenen ohne explizite Handlungsparallelität machen.

Tatsächlich ist in diesen Szenen vor allem das Grabenorchester präsent. Aus dem Bühnenorchester soliert zu Beginn von II/2 zusätzlich eine lange Zeit das Fagott und das Bühnenklavier wird szenisch bespielt.<sup>713</sup> Da das Bühnenorchester sichtbar ist, kann hier nun von drei räumlich getrennten Klangkörpern die Rede sein, von denen zwei solistisch und zugleich szenisch sind (Fagott und Bühnenklavier). Die Frage ist, ob das Fagott eine stumme Aktion in der Simeon-Handlung kommentiert oder als musikalisch kommentierendes Element der Stephen-Handlung aufzufassen ist, womit wieder die Handlung-Orchester-Relation aufgehoben wäre. Da in der Fagott-Stimme immer wieder Zitate der Bach-Kantate *Amore Traditore* durchscheinen, ist dieses Instrument an dieser Stelle als eigene historisierende Klangschicht zu verstehen.<sup>714</sup> Dieses Zitat wird später von der Kontrabass-Stimme des Grabenorchester übernommen und

---

<sup>712</sup> Vgl. ebd., u. a. S. 121f.

<sup>713</sup> Ebd., S. 150ff.

<sup>714</sup> Vgl. Kang, *Der komplexe Pluralismus in den Musiktheaterwerken Hans Zenders*, S. 68f.

sedimentiert sich somit in die musikalische Schicht der Stephen-Handlung.<sup>715</sup> Damit beginnt die für die Musik der Stephen-Handlung des zweiten Akts maßgebliche Zitattechnik aus den verschiedenen Epochen der europäischen Musikgeschichte.

In II/3 tritt zusätzlich wieder das gesamte Bühnenorchester hinzu, obwohl es nicht explizit zu einer Simeon-Handlung kommt. Es stellt sich also wieder die Frage, ob beide Orchester hier die Stephen-Handlung vertonen oder ob das Erklingen des Bühnenorchesters auf eine stumme Handlung der Simeon-Handlung hindeutet. Gegen die zweite Vermutung spricht, dass keine Regieanweisung darauf hinweist. Die Erscheinung des Elias wird von einer Sanctus-Vertonung aus dem 14. Jahrhundert in den zusätzlich auf der Bühne positionierten Posaunen und Trompeten auf der Bühne begleitet.<sup>716</sup> In II/4 spielen weiterhin beide Orchester, die Orgel des Bühnenorchesters begleitet die Erscheinung des Kardinals mitakkordischen Zitaten aus Monteverdis *Orfeo*.<sup>717</sup> Alle diese musikalischen Zitate aus Werken der europäischen Musikgeschichte verdeutlicht Zender in seiner Partitur durch entsprechende Vermerke. Bei allen drei Formen der Zitation (Bach, Sanctus und Monteverdi) stören die chromatischen Melodien und unharmonische Akkorde seitens der Flöten, der Streicher und der Posaunen das Heraushören des tonal gestalteten Zitats. In II/5 stehen zwölf rasch aneinander gereihte Geräuscheffekte vom Tonband im Fokus, die jeweils durch einen Röhrenglockenschlag getrennt sind.<sup>718</sup> Dies kann als musikalisches Zitat der sich in der Mitte des 20. Jahrhunderts entwickelten elektroakustischen Tonbandmusik aufgefasst werden. Wieder steht auch die dodekaphonische Zahl 12 im Vordergrund. II/6 besteht aus neun kleinen Abschnitten, die aus einem Passacaglia-Thema und acht Variationen davon bestehen. Das Thema wird in jedem Abschnitt motivisch-thematisch behandelt.<sup>719</sup>

Für die Szenen zwei bis sechs kann gesagt werden, dass Zender hier von der Simultaneität zweier unabhängiger und affektiv gegensätzlicher Narrationsstränge für kurze Zeit abgerückt ist, um innerhalb der mehr oder weniger linear verlaufenden Stephen-Handlung eine achronologische Zeitreise durch die europäische Musikgeschichte vorzunehmen, die in den weiteren Szenen fortgeführt wird. Während in der Stephen-Handlung ca. eine halbe Stunde vergeht, erklingen die bereits erwähnten Werkzitate aus mehreren Jahrhunderten Musikgeschichte. Im Zentrum dieser Szenen steht also der musikalische Pluralismus, der die Klangschicht des Gräbenorchesters im Gegensatz zum Serialismus des Bühnen-Orchesters bestimmt. Die Simultaneitätswirkung ergibt sich aus dem Gegenüber der im Beginn des 20. Jahrhunderts verorteten

---

<sup>715</sup> Zender, *Stephen Climax. Partitur*, S. 151f.

<sup>716</sup> Ebd., S. 186

<sup>717</sup> Ebd., S. 212.

<sup>718</sup> Ebd., S. 223ff.

<sup>719</sup> Ebd., S. 233ff.

Bühnenhandlung, die durch ein ständiges Hinzutreten von Musik verschiedener Zeiten konterkariert wird. Simultanszenen im Sinne der im ersten Kapitel vorgelegten Begriffsbestimmungen sind diese nur schwerlich, da eben nicht mehrere Bühnenhandlungen unterschiedlicher Zeiten und Räume gegeneinander gestellt werden, sondern sich die unterschiedlichen Schichten auf die Ebenen Musik und Text bzw. Szene aufteilen. Dies erschwert eine genaue Abgrenzung dessen, was eine Simultanszene ist und was nicht.

In II/7 wechselt die Handlung nach Syrien, was im Libretto durch den eingerückten Text ver deutlich wird. In der Partitur zeigt sich dies an der Regieanweisung „Die Mandra und Simeon rücken ins Zentrum der Aufmerksamkeit“, die sich im Libretto so nicht findet.<sup>720</sup> Auch der Orchesterklang wechselt schlagartig: In den vorherigen Szenen waren beide Orchester stark besetzt und die Musik war geprägt von raschen, hochrhythmisierter Passagen, die für die Aufregung um die Erscheinungen und die Ausschweifungen im Freudenhaus stehen. Simeons Ansprache wird nun wieder begleitet von Flöte, Orgel und Gitarre im Bühnenorchester und den tiefen Streichern des Grabenorchester.<sup>721</sup> Wenn die Ratsuchenden und Antonios sprechen, verstummt das Bühnenorchester und im Grabenorchester kommen dafür die Blechbläser hinzu.<sup>722</sup> Bei der Antwort Simeons wiederum ist das Grabenorchester stumm und es spielen nur die Flöte und die Gitarre des Bühnenorchesters. Während die Simeon-Handlung in II/7 im Allgemeinen tendenziell vom Grabenorchester begleitet wird, nimmt Simeon selbst eine Sonderrolle ein, da seine Dialogpassagen ausschließlich vom Bühnenorchester begleitet werden. Es lässt sich auch die Vermutung anstellen, dass das Grabenorchester immer der jeweiligen Haupthandlung zugeordnet ist, die sonst immer die Stephen-Handlung und in dieser Szene ausnahmsweise die Simeon-Handlung ist. Anfangs wird das Hin und Her zwischen Ratsuchenden und Simeon von einem raschen Wechsel der beiden Orchester unterstützt; der zweite Ratsuchende wird hingegen schon von einer kleinen Besetzung in beiden Orchestern begleitet.<sup>723</sup> Simeons Antwort wird dann wieder nur von Klarinette und Gitarre begleitet.<sup>724</sup> Beim dritten Ratsuchenden ist abermals eine orchestrale Intensitätssteigerung zu vernehmen.

In dieser Szene finden sich keine musikalischen Zitate mehr, die Musik ist wieder seriell durch organisiert, wie es für die Musik der Simeon-Handlung bisher stets der Fall war. Kang stellte bereits fest, dass die „intervallische Struktur der Grundreihe“, die auch als Zahlenproportionen darstellbar ist, für Zender – wie bereits bei Zimmermann – auch „im Grunde eine Zeitordnung“

---

<sup>720</sup> Ebd., S. 259.

<sup>721</sup> Ebd., S. 260f.

<sup>722</sup> Vgl. ebd., S. 261.

<sup>723</sup> Vgl. ebd., S. 266.

<sup>724</sup> Ebd., S. 267.

ist.<sup>725</sup> Die sich in dieser intervallischen Struktur geborgene Zeitschicht soll bei Zender aber noch unmittelbarer erlebbar werden als bei Zimmermann. In dieser Szene sind sie bei Zender als Schichten von durchlaufenden Impulsen nachzuvollziehen, die sich aus den Dauerreihen ergeben.<sup>726</sup> Die gleichzeitig handelnden Personen – Simeon, Antonios und die Mönche – singen alle dieselbe reihenbasierte Melodie.<sup>727</sup> Zender wendet hier einen Proportionskanon an: Die gleiche Melodie unterschiedlicher Proportionen, also unterschiedlicher Rhythmen und Tempi wird kontrapunktisch ausgefeilt in den verschiedenen Stimmen verarbeitet: „Aus der Melodie, die Simeon singt, leiten sich drei simultan erklingende Stimmen ab, welche nacheinander einsetzen“, wie Kang bereits konstatiert.<sup>728</sup> Grundlage bildet hierfür die Umkehrung der zuvor dargestellten Ursprungsreihe.

Zu Beginn von II/8 schreibt Zender in die Partitur, dass „die Spieler der Simeon-Szene in bewegungslosem Schweigen verharren“ sollen.<sup>729</sup> Damit sind die handelnden Figuren gemeint, da in dieser Szene zwar das Grabenorchester wieder durchgehend dominant ist, das Bühnenorchester jedoch mit immer wieder eingeworfenen, kurzen Motiven in den Holzbläsern mitwirkt.<sup>730</sup> Mit der Rückkehr zur Stephen-Handlung geht auch die Rückkehr zu den musikalischen Zitaten einher. In dieser Szene erklingen die markanten Flötenmelodien des Satzes *Idylle* aus der *Suite de trois morceaux* von Benjamin Godard vom Ende des 19. Jahrhunderts.<sup>731</sup> Im Libretto von II/9 kommt es an zwei Stellen zu eingeschobenen Regieanweisungen, die auf Bewegungen in der Simeon-Handlung hinweisen. In der Musik gibt es an dieser Stelle jedoch keine markanten Abweichungen im musikalischen Duktus.<sup>732</sup> Es spielen Instrumente aus beiden Orchestern.

Den Szenen zwei bis neun ist gemein, dass diese jeweils nur eine der beiden Teilhandlungen bzw. deren dramatischen Text darstellen, aber zumeist beide Orchester spielen. Insbesondere in den ersten Szenen praktiziert Zender Simultaneität verschiedener musikalischer Zeitschichten: Während in der Stephen-Handlung sich nacheinander verschiedene Erscheinungen ereignen, gibt die Musik Zitate aus verschiedenen Epochen wieder. Diese Praxis mündet in den 12 verschiedenen Klängen konkreter Tonbandmusik, welche für das vorläufige Ende der Musikgeschichte stehen sollen. Dem stilistischen Pluralismus der Stephen-Musik steht die seriell durchorganisierte Simeon-Musik konträr gegenüber. Während Zimmermann seine

---

<sup>725</sup> Kang, *Der komplexe Pluralismus in den Musiktheaterwerken Hans Zenders*, S. 81f.

<sup>726</sup> Ebd.

<sup>727</sup> Zender, *Stephen Climax. Partitur*, S. 270.

<sup>728</sup> Kang, *Der komplexe Pluralismus in den Musiktheaterwerken Hans Zenders*, S. 82.

<sup>729</sup> Zender, *Stephen Climax. Partitur*, S. 270.

<sup>730</sup> Vgl. ebd., S. 297.

<sup>731</sup> Ebd., S. 293f.

<sup>732</sup> Vgl. ebd., S. 352 u. 365.

Zeitschichten nur auf strukturell-analytischer Ebene durch die Verwendung verschiedener Zwölftonreihen musikalisch unterscheidbar macht, können hingegen bei Zender die Zeitschichten durch den Unterschied Serialismus vs. Pluralismus und die räumliche Verortung der beiden Orchester deutlich akustisch und sogar auch szenisch-visuell wahrgenommen werden. Anders gesagt: Während Zimmermann das Orchester im Graben in mehrere Schichten unterteilt, die sich stellenweise nur durch deren Reihenverarbeitung unterscheiden, dessen akustisches Resultat nur schwer zu differenzieren ist, achtet Zender deutlich auf die akustisch rezipierbare Differenz zwischen seinen bereits räumlich getrennten Orchesterschichten.

## II/10

Zu einer Simultaneität beider Teilhandlungen kommt es dann wieder in II/10. Im Gegensatz zu den vorherigen Szenen, bei denen sich auf der Ebene des Librettos die beiden Handlungen eher abgewechselt haben, werden in dieser Szene die Handlungen tatsächlich parallel nebeneinandergeführt, was sich auch wieder in der Partitur zeigt. In dieser Szene kommt es zum ersten und einzigen Mal in der gesamten Oper zum gleichzeitigen Singen der beiden jeweiligen Handlungsprotagonisten Simeon und Stephen. Dadurch stellt diese Szene einen dramaturgischen Höhepunkt dar: Es erklingen gleichzeitig die serialistische und pluralistische Orchesterschicht und beide Prinzipien der Reihenverarbeitung. Wie Abb. 67 erkennen lässt, treffen hier Simeons sprunghafter und Stephens intervallarmer Gesangsduktus aufeinander. Simeons Gesangsmelodie ist reihenbasiert, Stephens Melodie erlaubt undogmatische Tonwiederholungen. Wie kaum sonst in der Oper zeigt Zender hier das Gleichzeitige des Unvereinbaren. Die sehr kurze Szene mit einer Aufführungsdauer von ca. einer Minute verdichtet die Ereignisse in beiden Handlungen und lässt sich in drei schnell aufeinanderfolgende Abschnitte unterteilen. Zunächst erklingt der Mönchschor, der Simeons tote Mutter erblickt, begleitet von Hornfanfaren im Orchester I.<sup>733</sup> Das Streichorchester des Grabenorchester spielt fast durchgehend lange Halteakkorde in dieser Szene. Nach dem ersten Mönchschor treten zunächst Antonios und Stephen kurz in einen Raum und die Zeit überwindendes Pseudoduetto ein, das bis auf das Streichorchester im pianissimo von keinem anderen Instrument begleitet wird.<sup>734</sup> Danach ertönt abermals der Chor der Mönche, der diesmal aus Motiven im Orchester und Schlagzeug I begleitet wird.<sup>735</sup> Der zweite Abschnitt ab Ziffer 215 beginnt mit einem kurzen *tacet* in den meisten Instrumenten (auch dem Streichorchester). Bloom wird von im *piano* notierten Marimbawirbeln in beiden Schlagzeugsektionen begleitet. Danach tritt wieder kurz der Mönchschor in Erscheinung,

---

<sup>733</sup> Ebd., S. 366.

<sup>734</sup> Ebd., S. 367.

<sup>735</sup> Ebd., S. 368.

ebenso nur von leisen Marimbawirbeln begleitet. Nun kommt es zum ersten und einzigen Pseudoduet der beiden Protagonisten der Oper (Abb. 67). In Orchester I spielt nur die Gitarre dazu, in Orchester II (zusätzlich zum Streichorchester) Trompeten und Posaunen. Der dritte Abschnitt beginnt mit dem Einmarsch von Carr und Compton.<sup>736</sup> Beide Orchester haben aufgehört zu spielen und es singen nur noch die beiden Soldaten, Zoe und Stephen.

Abb. 67: Partiturausschnitt aus Stephen Climax, Szene II/10, Takt 28–33, S. 370

## II/11–12

Die letzten beiden Szenen des zweiten Akts zeigen dann wieder nur die Stephen-Handlung in Dublin. II/11 beginnt im Grabenorchester. Diesmal wird der Walzer aus der *Suite de trois morceaux* von Godard von der in der Szene positionierten Solo-Flöte und dem Bühnenklavier zitiert.<sup>737</sup> Erst ab Stephens „Totentanz“-Ausruf kommen die Holzbläser des Orchesters I hinzu.<sup>738</sup> Beide Orchester sind zu ihrer vollen Stärke herangewachsen, die zum Übergang zu II/12 abrupt zu spielen aufhören. Nur noch die Kontrabässe bleiben übrig. Auch in der letzten Szene dieses Akts dominiert das Grabenorchester das musikalische Geschehen. Immer wieder ertönt der Chor hinter der Szene. Kurze Motive im hohen Holz des Bühnenorchesters begleiten die Erscheinung von Stephens toter Mutter.

Während der erste Akt kaum Hinweise dazu liefert, dass Zender jeder Teilhandlung eines der Orchester zugeordnet hat, treten diese im zweiten Akt schon deutlicher hervor: Wenn nur die Stephen-Handlung gezeigt wird und ein expliziter Handlungsstopp der Simeon-Handlung notiert ist, dominiert meist das Grabenorchester und das Bühnen-Orchester ist stumm. Auch der umgekehrte Fall existiert. Bei gleichzeitigem Spielen beider Orchester treffen auch im zweiten

<sup>736</sup> Ebd., S. 370.

<sup>737</sup> Ebd., S. 373.

<sup>738</sup> Ebd., S. 386.

Akt deutlich verschiedene Klangwelten aufeinander: Während das Bühnenorchester stark vom Serialismus geprägt ist, durchschreitet das Grabenorchester durch die verschiedenen Zitate stationsartig die Musikgeschichte vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert. Serialismus und Pluralismus stehen sich deutlich gegenüber. Zugunsten dieser musikalischen Simultaneität beschränkt sich die szenische auf nur wenige Stellen. Da gerade das Moment der szenischen Gleichzeitigkeit ausschlaggebend für die Simultanszene ist, können in diesem Akt nur die erste und zehnte Szene als solche bezeichnet werden, wobei nur II/10 beide Handlungen wirklich simultan wiedergibt. In II/1 tauchen diese nur im raschen Wechsel auf.

### Akt III

Im nicht mehr in weitere Szenen unterteilten dritten Akt herrscht auf der Librettoebene die Stephen-Handlung zum Großteil vor. Dementsprechend dominant ist in diesem Akt fast durchgehend das Grabenorchester, wobei auch immer wieder das Bühnenorchester mitspielt, jedoch deutlich reduziert. Musikalisch dominiert zu Beginn dieser Szene das fast komplett ertönende Grabenorchester. Das Orchester I beteiligt sich am Orchesterklang jedoch punktuell mit kurzen Motiven in den Holzbläsern.<sup>739</sup> Später kommen noch Akzente in den Hörnern und der Gitarre hinzu.<sup>740</sup> Im Laufe der Szene haben beide Orchester sogar eine gleich starke Besetzung, wobei das Grabenorchester immer etwas präsenter ist, alleine schon aufgrund seiner bläserlastigen Besetzung und seiner akustisch vorteilhafteren Positionierung im Orchestergraben.<sup>741</sup> Die einsetzende, vierkanalige Tonbandkomposition wird zunächst vom Stephen-Orchester und dem Chor begleitet.<sup>742</sup> Später verstummen die Sänger und Orchester und nur noch die Tonbandkomposition ist zu hören (vgl. Abb. 68).

Zum ersten Mal in dieser Oper wird die Tonbandkomposition über die im Raum verteilten Lautsprechergruppen derart prominent genutzt und stellt zusätzlich zu den beiden Orchestern eine eigene, räumlich eigens verortbare musikalische Schicht dar. Die Tonbandkomposition besteht zunächst aus einem durchlaufenden Herzschlag, verschiedenen Naturgeräuschen sowie Chorvokalisen und Stimmen. Die Tonbandklänge sind mit Reminiszenzen aus Stephens Leben gefüllt: seinem Herzschlag, Rufe des Chores, Sirenenklänge der Prostituierten, Rufe Lynchs, der Mutter und der Freunde. Am Ende der Aufnahme bleibt wieder nur noch der Herzschlag übrig. Auf dem musikalischen Höhepunkt (lauf Regieanweisungen bei 4 Min. 10 Sek. des Tonbandes) setzt das Bühnenorchester und später der Mönchschor ein und das Tonband blendet

---

<sup>739</sup> Ebd., S. 413ff.

<sup>740</sup> Ebd., S. 419ff.

<sup>741</sup> Ebd., S. 429ff.

<sup>742</sup> Ebd., S. 444ff.

langsam aus. Damit hat das Tonband als zwischengeschaltetes Element auf der musikalischen Ebene den Übergang zwischen den beiden Teilhandlungen und dem Erklingen der beiden Orchester in diesem Akt hergestellt. Im dritten Akt kehrt Zender wieder von der Simultaneität zu einer Linearität der Orchesterschichten und Klangquellen zurück.

Abb. 68: Partiturausschnitt aus Stephen Climax, Akt III, Takt 165–166, S. 460

Laut einer Spielanweisung gehört der Herzschlag zu Stephen, womit seine klingenden Vitalfunktionen in die Simeon-Handlung hineinreichen und wieder eine Art szenisch-musikalische Simultaneität erreicht wäre.<sup>743</sup> Diese längere Simeon-Episode wird ausschließlich vom Bühnenorchester nebst dem mittlerweile live im Schlagwerk erzeugten Herzschlag begleitet. Am Ende dieser vorletzten Simeon-Episode findet ein abrupter Wechsel von Bühnenorchester zu den Blechbläsern und Streichern des Grabenorchesters und abermaligem Einsatz des Tonbands statt.<sup>744</sup> Laut Regieanweisung beginnen die Mönche nun „individuell in Zeitlupentempo nach verschiedenen Seiten geräuschlos abzugehen“.<sup>745</sup> Kurz darauf erklingt wieder nur die

<sup>743</sup> Vgl. die Spielanweisung auf S. 466.

<sup>744</sup> Ebd., S. 484.

<sup>745</sup> Ebd., S. 488.

Tonbandkomposition.<sup>746</sup> Diese Lautsprecherkomposition umrahmt die Simeon-Episode und das Spiel des Bühnenorchesters in diesem Akt. Nachdem es abrupt endet, setzt die letzte Episode der Stephen-Handlung gemeinsam mit dem Grabenorchester ein.<sup>747</sup> Kurz vor dem Einsatz der Mönche für den letzten Satz der Oper treten aus dem Bühnenorchester die Flöten und die Orgel hinzu und das Grabenorchester verstummt. Nur noch von Flöten und Orgel begleitet, singen die Mönche die letzten Worte der Oper.<sup>748</sup>

Im dritten Akt beherrscht wieder die serielle Kompositionstechnik die Musik. Es lassen sich jedoch für die beiden orchestralen Klangschichten unterschiedliche Umgangsweisen ausmachen, so singt Stephen im ersten Teil des Akts eine Zwölftonreihe, die einen bestimmten Bezug zur Originalreihe aufweist: Die Originalreihe ist mit jeweils drei Tönen in vier Gruppen unterteilt, Stephen vertauscht dann diese vier Gruppen untereinander, wodurch er die Originalreihe transformiert. Ein derartiger Umgang mit der Reihe findet sich nicht nur bei der Stephen-Stimme, sondern wiederholt in vielen Orchesterstimmen des Grabenorchester.<sup>749</sup> Im Gegensatz dazu existiert die Zwölftonreihe meist in ihrer Originalgestalt im Orchester und den Gesangsstimmen der Simeon-Handlung bzw. des Bühnenorchesters.<sup>750</sup> Dort ist die Verarbeitung wie auch durch die gesamte Oper hindurch strenger.

Die sich ineinandergreifend verhaltenden Teilhandlungen, die sich in der Personendichotomie Stephen/Simeon am deutlichsten realisiert, spiegeln sich besonders im musikalischen Bereich wider: Die Figur Simeon ist beständig verbunden mit der bereits erwähnten Zwölftonreihe, die als strukturelle Grundlage für das gesamte Werk dient. Sie ist bei ihm und dem ihm zugeordnetem Orchester dodekaphonisch und bisweilen seriell durchkomponiert. Dadurch ist dem Simeon zwar (quasi gegenstrebig zur historischen Ferne seines Handlungszeitraums) die ‚neuere‘ Kompositionss stilistik zugeordnet, gemeinsam ist Simeon und dem Serialismus jedoch der Hang zur Strenge und zur Regelhaftigkeit. Die Musik für die Stephen-Handlung besteht demgegenüber aus den Zitaten der verschiedenen musikhistorischen Epochen. Analog zur Prämissen von Dahlhaus, die szenische Simultaneität leite sich von der Übertragung kontrapunktischer Stimmführung ab, kann bei Zender geurteilt werden, dass seine gegenstrebigen Teilhandlungen eine szenische Analogie seines harmonischen Verständnisses darstellen.

Zender weist dem Bühnenorchester vor allem die Holzbläser zu und dem Grabenorchester die Blechbläser und die Streicher. Bereits aus dieser Tatsache ergibt sich die Notwendigkeit, die Instrumente beider Orchester für beide Teilhandlungen zu verwenden. Es ist jedoch Folgendes

---

<sup>746</sup> Ebd., S. 489–493.

<sup>747</sup> Ebd., S. 494.

<sup>748</sup> Ebd., S. 506ff.

<sup>749</sup> Vgl. u. a. ebd., S. 428.

<sup>750</sup> Vgl. ebd., S. 506.

festzustellen: Während der Stephen-Handlung spielen zumeist beide Orchester mit einer hörbaren Dominanz des Grabenorchester. Während der Simeon-Handlung spielt zumeist nur das Bühnenorchester. Zender hat die Orchester handlungssemantisch nicht scharf voneinander getrennt, sondern gemäß seinem Konzept der aufeinander bezogenen Handlungen ein oberflächlich aufgeteiltes Orchester erschaffen, das jedoch von der Instrumentation des jeweils anderen abhängig ist.

## 5. Das „Ineinanderfließen der Handlungsebenen“ auf der Bühne

*Stephen Climax* feiert am 15. Juni 1986 Uraufführung an der Frankfurter Oper unter dem Dirigat von Peter Hirsch in der Inszenierung von Alfred Kirchner, der nur wenige Jahre zuvor bereits *We come to the River* erfolgreich in Santa Fe auf die Bühne brachte.<sup>751</sup> Wie schon bei den ersten Produktionen der *Soldaten* ist es wieder Herbort, der diese Uraufführung bespricht und neben der Hervorhebung der Simultanszenen auch auf die ästhetische Nähe zu Zimmermanns Oper eingeht:

„Nachdem am 15. Februar 1965 im Kölner Opernhaus *Die Soldaten* von Bernd Alois Zimmermann uraufgeführt worden waren, wurde auch im musikalischen Bereich ein Begriff lebendig und heimisch, der in der Philosophie wie in der Politik längst das moderne Bewußtsein prägte [...]: ‚Pluralismus‘ [...] Vor allem in drei wichtigen Kategorien manifestiert sich dieser Zimmermannsche Pluralismus: in der Zeit-Vorstellung und -Artikulation, in der Theaterpraxis, in der strukturellen Kompositionstechnik. *Zeit*: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sind nicht nur momentan definierte Zustände, sondern jederzeit erfahrbar, verfügbar, ihre Konsequenzen wirken ständig [...]. Die Simultan-Szenen bieten aber zugleich alle künstlerischen Elemente dieser Theater-Wirklichkeit simultan. [...] Nun hat auch Hans Zender Bernd Alois Zimmermann längst ‚weitergedacht‘. Über die Simultanität von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft stülpt er seine Beobachtung von der Gleichzeitigkeit psychischer Prozesse und der Gleichzeitigkeit verschiedener Affekte [...].“<sup>752</sup>

Herbort wendet hier den Begriff der Simultanszene, den er bereits für die szenisch-musikalische Gleichzeitigkeit in Zimmermanns *Soldaten* im Feuilleton etablierte, auch auf Zenders neue Oper an. In dieser Kritik wird die Rezeption von Zimmermanns Ästhetik als Werkschlüssel zu Zenders Oper deutlich ins Zentrum gerückt. Beide Opern leben von einer pluralistischen

---

<sup>751</sup> Vgl. Kap. B.II.5.

<sup>752</sup> Herbort, „Dichter, Huren, Mönche. James Joyce und die *Acta Sanctorum* gemeinsam auf der Bühne“, in: *DIE ZEIT* vom 04.07.1986.

Kompositionsstilistik. Für beide sind dieselbe Zeitvorstellung, Theaterpraxis und Kompositionstechnik grundlegend. Nur in der Gleichzeitigkeit verschiedener psychischer Prozesse und Affekte habe Zender Zimmermann weiterentwickelt. Weiter meint Herbort, dass im Frankfurter *Stephen Climax*, entsprechend den szenischen Gegebenheiten einer klassischen Guckkastenbühne, ebenjener Bühnenraum in der Mitte geteilt wird. Links wird die Simeon-Handlung und rechts die Joyce-Handlung positioniert.<sup>753</sup> Damit hält sich Kirchner für die UA an die szenographischen Vorgaben des Komponisten.

Für die *Musica* bespricht Rexroth diese Uraufführung, der grundsätzlich für die Oper konstatiert, dass es eine Collage von zwei voneinander gänzlich unabhängigen Handlungen sei, die das Gesamtgeschehen ausmache.<sup>754</sup> Obgleich die beiden Handlungen auch musikalisch getrennt seien und unterschiedliche musikalische Fakturen aufweisen, komme es zu vielerlei Durchdringungen, die dem Gesamtablauf eine schwer zu rezipierende Komplexität gäben. Ein Nachteil dieser Oper liegt laut Rexroth in der Affektlosigkeit der Oper:

„Kaum einmal werden da affektive Spannungen, Gefühle oder Stimmungen artikuliert. Darin dürfte die Problematik dieser Oper liegen; der Zugang zu ihr erschließt sich mehr oder weniger durch einen analytischen Angang.“<sup>755</sup>

Bis hierher kritisiert Rexroth die Komposition von Zender. Während der Komponist in seinen Schriften stets auf die Gleichzeitigkeit von Affekten Wert legt, scheint Rexroth genau diese zu vermissen. Zenders Hypothese scheint sich in dieser Inszenierung zu bestätigen, dass sich die verschiedenen Affekte gegenseitig aufheben.<sup>756</sup> Kirchners Inszenierung löse laut Rexroth die Idee von den simultan ablaufenden Handlungen wenig originell und faszinierend:

„Die linke Bühnenhälfte nahm die syrische Wüste mit Simeon auf einem Gerüstturm ein; rechts war die Dublinwelt angesiedelt. Der Statuarik auf der linken Seite war auf der rechten Seite viel Bewegung entgegengesetzt. Bei der Dauer von ca. zweieinhalb Stunden ohne Pause wären kräftigere Kontraste und Farb-Wechsel gut gewesen.“<sup>757</sup>

---

<sup>753</sup> Ebd.

<sup>754</sup> Rexroth, „Eine ungewöhnliche und herausfordernde Opernrepräsentation: *Stephen Climax* von Hans Zender in Frankfurt/Main uraufgeführt“, in: *Musica* 40/1986, S. 343–345.

<sup>755</sup> Ebd., S. 343.

<sup>756</sup> Vgl. Kap. B.II.2.

<sup>757</sup> Rexroth, „Eine ungewöhnliche und herausfordernde Opernrepräsentation“, S. 344.

Im Bühnenbild der UA werden die beiden Handlungen getrennt nebeneinandergestellt, so wie Zender dies auch in seinen *Notizen* und Aufführungsanweisungen für möglich hält.<sup>758</sup> Nicht nur raumdispositorisch, auch in ihrer grundsätzlichen Dynamisierung unterscheiden sich beide Handlungen in der UA stark voneinander: Während die Simeon-Handlung durchweg statisch ist, findet in der Stephen-Handlung viel Bewegung statt. Kirchner hat die Gegensätzlichkeit der beiden Handlungen plakativ in Szene gesetzt. Das musikalische Einstudieren hinterlässt bei Rexroth trotz allem einen positiven Eindruck. Schließlich findet er es bemerkenswert, dass die in jeder Hinsicht ungewöhnliche und herausfordernde Uraufführung vom Frankfurter Premierenpublikum mit einhelligem Beifall bedacht wird.<sup>759</sup>

Wolfgang Schreiber rezensiert die UA für *Das Orchester* und beschreibt Zenders Komposition zunächst als ein Werk der szenischen Buntheit, musikalischen Vielfalt, aber auch markanter Probleme, die sowohl aus der dramaturgischen Konzeption als auch aus Kirchners Inszenierung erwachsen.<sup>760</sup> Die beiden Handlungen spielen von Anfang der Oper an vorsätzlich auf derselben Bühne zur gleichen Zeit: die Simeon-Geschichte links, die Dublin-Story rechts. Schreiber beschreibt diese „Simultanität als das wesentliche Kunstmittel des Werks“.<sup>761</sup> Die Oper bestehe aus zwei Handlungen mit mal mehr, mal weniger offenkundigen Koinzidenzen zwischen ihnen, die die beiden Schauplätze sowohl szenisch als auch musikalisch blitzartig immer wieder zu einem einzigen verschmelzen lassen. Zender selbst verweise immer wieder auf Zimmermann. Schreiber urteilt, dass es ohne die *Soldaten* keinen *Stephen Climax* gegeben hätte, wobei er die Weiterentwicklung von Zimmermanns Konzepten durch Zender betont.<sup>762</sup> Schreiber gesteht, nicht genau nachweisen zu können, ob die musikalisch-szenische Kargheit der Simeon-Handlung auf Zenders Komposition oder Kirchners Inszenierung zurückzuführen ist. Auf der szenischen Ebene stehen sich in jedem Fall die grelle, klamaukhafte Dublin-Handlung und die kaum choreografierte, träge Simeon-Handlung kontrastiv gegenüber. Auch Schreiber lobt die hohe Qualität der musikalischen Interpretation durch Hirsch.

Für den *Spiegel* kritisiert Klaus Umbach die Frankfurter UA, der zunächst eine Oper für die ausschließlich gebildeten Gesellschaftsschichten befürchtet und dann von einer „optisch opulenten Inszenierung“ schwärmt.<sup>763</sup> Zum ersten Mal würden nämlich zwei Geschichten erzählt, die augenscheinlich nichts anderes verbindet als Zenders verstiegene Privatphilosophie. Die

---

<sup>758</sup> Vgl. die Kap. B.III.2 und 3.

<sup>759</sup> Rexroth, „Eine ungewöhnliche und herausfordernde Opernrepräsentation“, S. 344.

<sup>760</sup> Wolfgang Schreiber, „Links die Wüste, rechts das Bordell: Zenders Joyce-Oper *Stephen Climax* in Frankfurt uraufgeführt“, in: *Das Orchester* 34/1986, S. 931–932, hier: S. 931.

<sup>761</sup> Ebd.

<sup>762</sup> Ebd., S. 932.

<sup>763</sup> Klaus Umbach, „Links gefaltete Hände, rechts gespreizte Schenkel“, in: *Der Spiegel* 25/1986, S. 178–179, hier: S. 178.

Spielflächen seien „wie zwei Gehirnhälften“ geteilt.<sup>764</sup> Auch Umbach betont, dass sich Zender durch Zimmermanns *Soldaten* angeregt sah, Zimmermanns Oper zu radikalisieren, „indem er auf eine fortlaufende Handlung ganz verzichtete und stattdessen zwei kontrastierende Geschehnisse auf eine Bühne zwang“.<sup>765</sup> Diese Teilung schlage sich laut Umbach auch im Orchesterklang nieder: Zender verteile Orchestergruppen und Lautsprecher im gesamten Bühnen- und Publikumsraum. Schließlich lobt Umbach die vielen musikalischen Zitate, die Zenders Komposition kurzweilig und „angenehm traditionsbewusst“ machen.<sup>766</sup> Über die Qualität der Inszenierung verliert Umbach kaum ein Wort.

Am 20.10.1989 wird die lange Version der Orchestersuite Nr. 1 „Dubliner Nachtszenen“ im Rahmen des ORF Musikprotokolls des Festivals Steierischer Herbst aufgeführt.<sup>767</sup> Von dieser Aufführung existiert eine Audioaufnahme.<sup>768</sup> Eine Materialsammlung mit Probenplänen und Besetzungslisten in der Zender-Sammlung der Akademie der Künste deutet an, dass diese Suite zusätzlich noch in Den Haag zur Aufführung kam.<sup>769</sup> Eine Aufführung der Suite Nr. 2 „Wüste: Tagzeiten Simeons“ ist nicht nachzuweisen.

1990 wird *Stephen Climax* im Opernhaus La Monnaie in Brüssel durch Regisseur Peter Mussbach zum zweiten Mal produziert und von Sylvain Cambreling musikalisch geleitet. Im Zusammenhang mit dieser Produktion kommt es auch zur bis heute einzigen Gesamteinspielung dieser Oper.<sup>770</sup> Im Begleitheft zu dieser CD schreibt Jungheinrich,

„diese Werk- und Handlungsidee erwächst auch aus der Entwicklung modernen Opernkomponierens [...], aus Simultan-Strategien in Hans Werner Henzes *We Come To The River*, vor allem aus der totalen Raum-Zeit-Struktur von B. A. Zimmermanns *Soldaten*. Als *Stephen Climax* im Juni 1986 am Frankfurter Opernhaus uraufgeführt wurde, war man sich sofort klar über diesen Kontext des Werkes, das (weitere Aufführungen bestätigten es) einen gewichtigen Teil in der Traditionslinie der Moderne darstellt.“<sup>771</sup>

Damit fügt sich Jungheinrich in die Reihe derer ein, die die Opern Zimmermanns, Henzes und Zenders in der Entwicklung der modernen Oper in einer direkten Linie zusammendenken. Auch

---

<sup>764</sup> Ebd.

<sup>765</sup> Ebd., S. 179.

<sup>766</sup> Ebd.

<sup>767</sup> Vgl. <https://musikprotokoll.orf.at/1989/werk/dubliner-nachtszenen>, abgerufen am 02.05.2024.

<sup>768</sup> Zender/Beat Furrer, *Musikprotokoll '89 Steirischer Herbst*, CD Universal Edition 1989.

<sup>769</sup> Vgl. Sig. Zender 1007 im Zender-Archiv der Akademie der Künste Berlin.

<sup>770</sup> Sylvain Cambreling, *Hans Zender. Stephen Climax. Gesamtaufnahme*, Brüssel 1990, CD Edel Hamburg 1992.

<sup>771</sup> Jungheinrich, „Anmerkungen zu *Stephen Climax*“, in: Begleitheft zu Hans Zender, *Stephen Climax. Gesamtaufnahme*, Brüssel 1990, CD Edel Hamburg 1992, S. 5–7, hier: S. 5.

Zender selbst äußerte sich sehr positiv über diese Produktion und formuliert einen eigenen, neuen Verstehensprozess seinem Werk gegenüber:

„Von dem Regisseur Peter Mussbach, der 1990 *Stephen Climax* in Brüssel inszenierte, habe ich gelernt, dass die moderne Hirnforschung eine überraschende Entdeckung gemacht hat: der Vorgang des Sich-Erinnerns ist nicht reproduktiver, sondern produktiver Natur. Gerade so ist der Umgang mit unserer kulturellen Tradition in *Stephen Climax*.“<sup>772</sup>

Auch Zender selbst hat durch die Inszenierung Mussbachs eine neue Sicht auf sein eigenes Werk gewonnen, weshalb er diese Inszenierung als gelungen erachtet. Ernst Scherzer berichtet von der Brüsseler Inszenierung:

„Um die Gleichzeitigkeit von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft darzustellen, ließ er sich von Paul Lerchbaumer eine Bühne bauen, deren sich gegeneinander drehende Teile in ihren langsam, aber stetigen Bewegungen ein ineinanderfließen der Handlungsebenen auf bezwingende Weise gestatten.“<sup>773</sup>

Das Bühnenbild ist in Brüssel also nicht statisch in zwei Hälften geteilt, sondern vermittelt durch die sich ineinander drehenden Teile ein ineinanderfließen der beiden Handlungen. Die Szenographie ist einer der Hauptunterschiede zwischen der Frankfurter und der Brüsseler Inszenierung. Während in Frankfurt die beiden Geschichten nebeneinander dargestellt wurden, finden sie in Brüssel in einem einheitlicheren Bühnenbild statt. Auch Gerhard R. Koch weist in der FAZ auf das im Vergleich zur Uraufführung eher ineinandergreifende Bühnenbild der Brüsseler Produktion hin: „Mussbach hat dem nun triftig opponiert, indem er Simeon den Styliten auf einem Stangengerüst nicht links, sondern mitten auf der Bühne postiert, das Geschehen um ihn herumwogen lässt.“<sup>774</sup> Obwohl sich Mussbach von den Vorgaben Zenders entfernt hat, wird diese Produktion vom Komponisten und der Kritik als gelungen bewertet.

Zu Beginn seiner Kritik behauptet Frieder Reininghaus, die Frankfurter UA habe einen zwiespältigen Eindruck hinterlassen, denn die beiden Handlungsebenen hätten zu unverbunden gegengestanden.<sup>775</sup> Deutlich hätten Zimmermanns *Soldaten* Pate gestanden; Mussbach inszeniere die beiden Handlungen nicht als sich gegenseitig durchdringende Gegenmodelle, sondern

---

<sup>772</sup> Vgl. <https://www.breitkopf.com/work/20254/stephen-climax>, abgerufen am 02.05.2024.

<sup>773</sup> Ernst Scherzer, „Oper als Denkansporn“, in: *Kleine Zeitung* vom 08.11.1990.

<sup>774</sup> Koch, „Der Säulenheilige und der Bordellbesucher endlich vereint“, in: *FAZ* vom 02.11.1990.

<sup>775</sup> Reininghaus, „Stephen Climax klettert zum Erfolg. Hans Zenders Oper am Théâtre de la Monnaie in Brüssel“, in: *NZfM* 151/1990, S. 36.

stelle Simeon als Projektion aus Stephens Innerem dar, weshalb er ihn in die Bühnenmitte verfrachtet. Damit realisiert er den Gedanken Zenders von einer Inszenierung beider Handlungen in einem Bühnenbild, wie der Komponist in seinen *Notizen* schriftlich festhält.<sup>776</sup> Die Brüsseler Inszenierung kommt auch ohne die von Zender als notwendig bezeichneten zwei Gebäude des Freudenhauses und des Mandras aus. Cambreling nimmt deutliche musikalische Streichungen vor. So entfallen die Blechbläser, die im zweiten Akt für das *Sanctus*-Zitat vorgesehen sind, wodurch der achronologische Gang durch die europäische Musikgeschichte etwas weniger präzise ausfällt. Nach Auffassung von Reininghaus erfahren die divergierenden Motive auf Mussbachs Bühnen eine Vereinheitlichung. Die musikalische Interpretation sorge für einen kurzweiligen Abend und für emphatischen Schlussapplaus. Laut Reininghaus habe in Brüssel die eigentliche Uraufführung des wichtigsten Musiktheaterwerks der 80er-Jahre stattgefunden.<sup>777</sup> Reininghaus bespricht hier Zenders Oper noch recht differenziert, später fällt sein Urteil über diese Oper weitaus negativer aus.<sup>778</sup>

Für die *Musica* berichtet Jungheinrich von der Brüsseler Produktion. Er schreibt zunächst, dass Hans Zenders Sujet-Kombination etwas harsch Dissonierendes, gar verstörend Inkompatibles und Inkommensurables beinhalte:

„Hans Zenders Oper *Stephen Climax* wird damit zu einem chef d’oeuvre der musiktheatralischen Moderne [...], Weiterführung einer avancierten Linie, die mit B. A. Zimmermanns *Soldaten*, [...] auch mit Henzes *Wir erreichen den Fluss*, eingeschlagen wurde.“<sup>779</sup>

Damit stellt Jungheinrich, ebenso wie vor ihm Seipt und nach ihm Utz und Hiekel, Zenders Oper in eine Linie mit den *Soldaten* und *Wir erreichen den Fluss*. Die geringe Produktionszahl der Oper schiebt er auf den Anspruch und den Schwierigkeitsgrad dieses Werks. Während Kirchner in Frankfurt auf die Unberührbarkeit beider Handlungen setzt, betont Mussbach hier deren gegenseitige Durchdringung und Vermischung: Stephen erklimmt ebenso die mittig positionierte Säule des Simeon. Auch Jungheinrich attestiert den Simeon-Szenen „stationäre Elemente“, während die „Wirrnisse und Turbulenzen“ der Stephen-Szene zeitweilig für Orientierungslosigkeit sorgen und bescheinigt der musikalischen Umsetzung eine durchgehend hervorragende Qualität.<sup>780</sup> Die Rezessenten der Brüsseler Inszenierung sind sich einig, dass dieses

<sup>776</sup> Vgl. Kap. B.III.2.

<sup>777</sup> Ebd.

<sup>778</sup> Vgl. Kap. B.III.1.

<sup>779</sup> Jungheinrich, „Zweiheit als Einheit. Neues Exempel mit Hans Zenders Oper *Stephen Climax* in Brüssel“, in: *Musica* 45/1991, S. 26–27.

<sup>780</sup> Ebd., S. 27.

Ineinandergreifen der beiden Geschichten auf der Bühne hier besser gelöst wurde als die strikte räumliche Trennung der beiden Narrationen in Frankfurt.

1991 kommt es in Nürnberg zur vorerst letzten Produktion dieser Oper. In dieser Inszenierung verstärkt die Regisseurin Renate Ackermann die Verbindung zwischen den zwei Handlungen, indem sie sich an die Doppelbesetzungsvorschläge Zenders hält und u. a. die Rolle der Mütter der Hauptpersonen mit derselben Sängerin besetzt.<sup>781</sup> Dadurch entstehe ein personeller Zusammenhang in den sonst so unabhängigen Handlungen, Stephen und Simeon seien Brüder im Geiste, so Fritz Schleicher in seiner Besprechung für die *Nürnberger Nachrichten*, die zu einer der wenigen Rezensionen dieser Produktion gehört.<sup>782</sup>

Eine Videoproduktion dieser Oper liegt nicht vor. Auch die beiden Suiten wurden nur selten aufgeführt. Mit drei szenischen Produktionen bildet *Stephen Climax* das Schlusslicht der drei hier analysierten Fallbeispiele. Von der Stephen-Suite und der gesamten Oper gibt es nur jeweils eine Aufnahme. Stets wird in den Besprechungen der Bogen zu Zimmermann und den *Soldaten* zurückgeschlagen und die Simultaneität der beiden Geschichten als der dramaturgische Kern der Oper hervorgehoben. Damit referieren sie affirmativ auf Zenders Schriften, die oft in den Programmheften und Werbematerialien der Produktionen abgedruckt sind. Selten fällt jedoch explizit der Begriff *Simultanszene*, der sich in den hier ausgewählten Kritiken nur bei Herbort wiederfindet. Die Kritiken schwanken in ihrer Bewertung der Musik zwischen incommensurabler Komplexität und traditionsbewusster Zugänglichkeit, Zenders Komposition habe beides. Die musikalische Interpretation aller Produktionen wird durchweg als hochwertig bezeichnet. Die Frankfurter Inszenierung wurde durch die klare Trennung der beiden Handlungen und der Statik der Simeon-Handlung eher negativ bewertet, beides mache die Brüsseler Inszenierung besser. Aufgrund der grundsätzlich wohlwollenden Besprechungen dieser Oper verwundert es schließlich doch, dass *Stephen Climax* nach 1991 nicht mehr inszeniert wurde. Während Henze sich ästhetisch-dramaturgisch weit von Zimmermann entfernt hat, könnte *Stephen Climax* aufgrund Zenders stetem Zimmermann-Bezug als epigonales Werk in Bezug auf die *Soldaten* aufgefasst werden. Dass das ‚Original‘ dann doch eher produziert wird, macht den ausbleibenden Erfolg Zenders Oper dann etwas nachvollziehbarer. Gleichwohl hat Zender sehr viel Eigenes, Weiterentwickeltes und Unterschiedliches im Vergleich zu Zimmermann erschaffen, was von den Kritiken jedoch oftmals übersehen wird. *Stephen Climax* schafft es bis zuletzt nicht, aus dem Schatten der *Soldaten* herauszutreten.

---

<sup>781</sup> Vgl. Fritz Schleicher, „Tanz der Heiligen und der Huren“, in: *Nürnberger Nachrichten* vom 24.06.1991.

<sup>782</sup> Ebd.

Hans Zenders *Stephen Climax* wird von der Musikwissenschaft dezidiert in die Zimmermann-Nachfolge gestellt, was sich unverkennbar in der Parallelität zweier zeitlich und räumlich verschiedener Handlungen zeigt. Nur behutsam findet in der Forschungsliteratur auch eine Referenz zu Henze statt. Dieser Konsens in der Forschung speist sich zu großen Teilen aus Zenders unermüdlichen Selbstverortungen, in denen er wiederholt Zimmermanns Konzepte als unzulänglich beschreibt und diese weiterentwickelt. Hinzu kommt Zenders Fokus auf Affektwirkung sowie Hörerfahrung. Im Libretto zum *Stephen Climax* materialisiert sich Zenders Konzept in der Parallelisierung zweier Geschichten, die räumlich, zeitlich, aber auch in ihrer affektiven Grundhaltung kaum weiter auseinanderliegen könnten. Auf musikalischer Ebene äußert sich das in zwei verschiedenen musikalischen Schichten, die aber auch stets ineinandergreifen: Während das Bühnenorchester dodekaphonisch und stellenweise streng serialistisch konzipiert und tendenziell der Simeon-Handlung zugeordnet ist, erklingen aus dem Grabenorchester, das der Stephen-Handlung zugeordnet ist, vor allem im zweiten Akt vielerlei Zitate quer aus der Musikgeschichte. Auf das Publikum ist der Funke dieses Werks bis heute nicht übergesprungen. Obwohl die Premieren der drei Produktionen stets mit einhelligem Beifall belohnt wurden, stellt die Mischung aus hochintellektuellem Konzept und der oft nur schwer zugänglichen Sprache und Musik offenbar einen Hinderungsgrund einer Neuinszenierung dar.

#### IV. Vergleich der Simultanszenen

Diese mehrschichtige Analyse der drei ausgewählten Opern unter besonderer Berücksichtigung der jeweiligen, vermeintlichen Simultanszenen bietet Anlass zur ebenso mehrschichtigen, vergleichenden Diskussion.

##### **Forschung**

In der Einleitung und den drei Fallbeispielkapiteln vorliegender Arbeit wurden immer wieder Forschungsbeiträge und Aufführungsbesprechungen zitiert, in denen insbesondere die drei Opern von Zimmermann, Henze und Zender als vergleichbar in ihrem Umgang mit neuartiger szenisch-musikalischer Gleichzeitigkeit angesehen werden. In den meisten dieser Fälle wird der Terminus *Simultanszene* verwendet, um dieses Phänomen begrifflich (zusammen-)fassen zu können. Ausgehend vom Forschungsbeitrag Seipts, wird die vermeintlich wesensverwandte Nutzung dieses Darstellungsmodus in diesen drei Werken u. a. auch in den Beiträgen von Jungheinrich, Hiekel und Utz wiederholt attestiert. Obwohl auch Szenen anderer Opern als Simultanszenen bezeichnet und mit den drei Opern (vor allem aber den *Soldaten*) verglichen werden,

bilden vorrangig die Simultanszenen in *Die Soldaten*, *Wir erreichen den Fluss* und *Stephen Climax* einen stets wiederholten Dreiklang in der musikwissenschaftlichen Forschung. Die Beiträge betonen zumeist das ästhetisch und dramaturgisch Verbindende. So attestiert Seipt allen drei Opern, dass die Simultanszenen nicht nur das zentrale Strukturelement, sondern auch den Topos des jeweiligen Werks ausmache, wobei er *Die Soldaten* und *Stephen Climax* dem artifiziell-verfremdenden und *Wir erreichen den Fluss* dem realistisch-imitierenden Typus zuordnet.<sup>783</sup> Dadurch stehen sich die Opern Zimmermanns und Zenders auf narrativer Ebene näher als Henzes Oper.

Obwohl die Simultanszenen der drei Opern wiederholt als wesensverwandt betrachtet werden, offenbart ein vergleichender Blick auf die einzelnen Forschungsberichte (Kap. B.I.1, II.1 und III.1) markante Unterschiede in ihrer wissenschaftlichen Rezeption: Zimmermanns *Soldaten* gehört zu der am meisten beforschten der drei Opern. Seine Simultanszenen werden oft anhand von u. a. folgenden Faktoren interpretiert: (1) sein zeitphilosophisches Konzept der *Kugelgestalt der Zeit*, das eine Gegenwärtigkeit verschiedener Zeitschichten versinnbildlicht, (2) die bereits in der Vorlage angelegte offene Szenendramaturgie, bei der mit Dramenfortgang die Räume immer weiter auseinandertreten, während sich die zeitlichen Abstände zwischen den einzelnen Szenen immer mehr verkürzen, (3) die Poetik der literarischen Moderne der 1920er-Jahre (u. a. der Werke von Ezra Pound und James Joyce), die sich mit der schriftlich-narrativen Darstellung simultanen Erlebens auseinandergesetzt hat sowie (4) der kompositorische Serialismus, der die musikalisch-strukturelle Basis für die verschiedenen Zeitebenen darstellt. Weitere Interpretationsansätze, die diesen Forschungsansichten zumindest kritisch gegenüberstehen, haben sich hingegen nicht durchgesetzt.

Bei Henze sind die allgemeinen Forschungsansichten anders, so wird den Simultanszenen in *Wir erreichen den Fluss* beispielsweise keine derartige zeitphilosophische Basis zugesprochen. Henzes Simultanästhetik ergibt sich aus der besonderen, räumlichen Disposition der Bühnen und Orchester und scheint eher politisch motiviert zu sein: Die immer wieder seinen Simultanszenen zugesprochenen Attribute des Anti-Illusionistischen sowie der gegenseitigen Kommentierungsfunktion rücken Henzes Opernästhetik in die Nähe der musiktheatralen Rezeption des epischen Theaters nach Brecht und Piscator. Zudem stehe die antimilitaristische Botschaft sowie der zeitgenössisch-politische Bezug plakativer im Zentrum seiner Oper. Auch wird in den meisten Beiträgen ein Vergleich mit Zimmermanns *Soldaten* gezogen, obwohl gerade die chronologische Gleichzeitigkeit der bei Henze gezeigten Handlungen den größten Unterschied zu Zimmermanns Narrationsweise darstellt.

---

<sup>783</sup> Seipt, „Polyphonie und Collage“, S. 147.

Im Fokus der Beforschung Zenders Oper steht die durchgängig simultane Darstellung zweier voneinander unabhängiger Handlungen, die sich auf eine tiefgehende Auseinandersetzung Zenders mit Zimmermanns Werk und seiner intellektuellen Basis stützt, an die Zender anknüpft und einige Facetten erweitert, wie u. a. die Affektgleichzeitigkeit und Handlungskoinzidenzen. Bei Henze werden zwei Aspekte betont, die jeweils auch in der Beforschung der Simultanszenen bei Zimmermann und Henze erwähnt werden: die nicht-aristotelische Dramaturgie, die Absehung an eine lineare und chronologisch geordnete Handlungsdarstellung sowie die dramaturgische Anlehnung an das epische Theater nach Brecht. Im Gegensatz zu den simultan gezeigten Teilhandlungen bei Zimmermann und Henze wird den beiden Handlungen bei Zender hin und wieder eine gewisse Autonomie zugesprochen. Während Zimmermann vor allem die Narrativität und deren Kausalität punktuell außer Kraft gesetzt hat und Henze Gleichzeitigkeit des Gegensätzlichen als ästhetisches Diktum praktiziert, verbindet Zender beides in seiner Oper. Schon im Vergleich der Beforschung der drei Opern zeigten sich deutliche Unterschiede. Während die Simultanszenen in *Die Soldaten* scheinbar beispiellos sind, werden jene von Henze und Zender immer wieder mit denen der *Soldaten* verglichen. Eine derartige vielfältig-intellektuelle Basis wie Zimmermanns Oper wird eher noch Zender zugesprochen, Henze orientiere sich mehr am epischen Theater. Den Simultanszenen der drei vorliegend behandelten Opern liegen demnach sehr unterschiedliche Forschungsmeinungen in der Musikwissenschaft zu grunde.

### **Selbstverortung der Komponisten**

Diese unterschiedlichen Forschungsansichten speisen sich zum Großteil aus den Selbstzeugnissen der Komponisten, auf die in den Forschungsbeiträgen oft affirmativ und teilweise unkritisch Bezug genommen wird. In den Fallbeispielkapiteln wurde diese Bezugnahme kritisch diskutiert: Die von der Zimmermann-Forschung ausgemachten ästhetisch-dramaturgischen, philosophischen und kompositionsstilistischen Aspekte seiner Simultanszenen wurden von ihm wiederholt in seinen Schriften angesprochen, wodurch dem interessierten Publikum und den Fachleuten schon vor der Uraufführung das intellektuelle Fundament der Oper bekannt war und dementsprechend auch in den Beiträgen und Kritiken wieder auftauchte. So dreht sich alles in Zimmermanns Schriften um den Zeitrelativismus, den er mit dem serialistischen Denken in Verbindung bringt. Durch seine teilweise irreführenden bzw. widersprüchlichen Aussagen erklärt sich die Diskussion um den Simultanszenen-Status von II/1 sowie die genaue Anzahl an Dramenszenen in IV/1.

Auch Henze gibt selbst die politische Lesart seiner Simultanszenen in seinen künstlerischen Reflexionen und seinen autobiografischen Äußerungen vor, benennt die Bühnen- und Orchesterdisposition als Grundvoraussetzung seiner Simultanszenen und betont die Wichtigkeit der Sprachverständlichkeit: Gegensätzliche Lebenswelten sollen sich gegenseitig kommentieren und entlarven. Dadurch lenkt auch er die Rezeptionshaltung des Publikums und der Fachwelt vor der UA und bekennt sich in diesem Sinne auch noch Jahre nach der UA zum epischen Theater Brechts als ästhetisch-dramaturgisches Leitbild. Dabei ist hervorzuheben, dass Henzes Essays und Interviews aus sehr unterschiedlichen Phasen seines Lebens und verschiedensten Kontexten entstammen und daher unbedingt als Momentaussagen aus verschiedenen Zeiten verstanden werden sollten.

Ein solches das Gesamtwerk umspannende Konzept, wie es sich aus Zimmermanns Essays ablesen lässt, gibt es demnach bei Henze nicht, findet sich aber bei Zender wieder. Schon früh bekennt er sich in seinen Schriften zu den Konzepten Zimmermanns, attestiert diesen jedoch eine gewisse Unabgeschlossenheit und denkt sie an vielen Stellen weiter. Von der Möglichkeit zur Gleichzeitigkeit in der Musik schließen beide auf eine mögliche Gleichzeitigkeit zweier oder mehrerer Zeit- (Zimmermann) bzw. ganzer Handlungsschichten (Zender). Zender erweitert Zimmermanns Theorien um weitere zeitphilosophische Ansichten sowie die Gleichzeitigkeit verschiedener Affekte und rückt das Hör- und Seherleben mehr in den Mittelpunkt: Gerade in der irritierenden Gleichzeitigkeit unterscheidbarer Hör- und Sehwelten erhofft sich Zender eine produktive Rekalibrierung des ästhetischen Empfindens des Publikums. Diesen Erkenntnisprozess hat auch schon Henze durch die Parallelführung zweier Dramenszenen erreicht, obwohl sie bei ihm noch kausalgebunden und realzeitlich sind. Henze und Zender geht es also zu gewissen Teilen auch um eine Erziehung des Publikums, wobei diese bei Henze politischer und bei Zender ästhetischer Natur ist. Zenders Herangehensweise kann als eine Kombination der Konzepte Zimmermanns und Henzes betrachtet werden: Von Zimmermann übernimmt er die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen und die Anti-Kausalität und von Henze greift er die gewollte Gegensätzlichkeit der Affekte und die Teilung des Orchesters auf.

Auch in den Konzepten bzw. der intellektuellen Basis unterscheiden sich die Simultanszenen der drei Opern. Während sie für Zimmermann die szenische Realisation bzw. Erprobung seines Welt- und Kunstverständnisses sind, beruhen sie bei Henze auf dem Bestreben, seinem politischen Engagement eine adäquate und verständliche Musiktheaterform zu geben, die jedoch keinen konzeptuellen Bezug zu seinen anderen Werken haben muss. Zender rückt in seinem konzeptuellen Holismus wieder näher an Zimmermann heran, lässt aber auch durch seine Affektgleichzeitigkeit Ähnlichkeiten mit Henzes Simultan-Ästhetik erkennen, obwohl Zender

sich nie explizit auf Henze bezieht. Es lässt sich also durchaus behaupten, Zenders Simultanszenen-Konzept speist sich nicht nur aus den Überlegungen Zimmermanns, sondern zeigt sich auch durch Henzes Realisation inspiriert.

## Text

Auch auf der Textebene setzen sich aus den Unterschieden fort, die aus den verschiedenen Konzepten resultieren. Zimmermann collagiert in seinen Simultanszenen Textmaterial unterschiedlicher Dramenszenen derselben literarischen Vorlage zu neuen Opernszenen und verweist in den eigens neu hinzugefügten Regieanweisungen auf die raumzeitliche Irrealität dieser Szenen. In seiner ästhetischen Textfaktur ist Zimmermanns Libretto kaum von einem konventionellen Dramentext bzw. Libretto zu unterscheiden: Der dramatische Haupttext ist untereinander notiert und gleichzeitig Gesungenes wird durch Einklammerung kenntlich gemacht. Während Bonds Dramenversion von *We come to the River* ebenso konventionell strukturiert ist, zeigt sich im dreispaltigen Layout von Henzes Librettoversion bereits deutlich die Vergleichzeitigung der ursprünglich nacheinander aufgeschriebenen Dramenszenen auf der Ebene der Textfaktur.

Während Zimmermann auf die Unwirklichkeit seiner Szenencollage hinweist, zeigt sich in der Interaktion zwischen den parallel geführten Teilhandlungen bei Henze gerade deren realistisch-imitierende Gleichzeitigkeit. Sowohl Zimmermann als auch Henze fassen in ihren Libretti verschiedene Dramenszenen der Vorlagen zu Opernszenen zusammen. Beide wählen verschiedene Darstellungsweisen dafür: Zimmermann fertigt Textcollagen an, deren Heterogenität nur indirekt durch die Regieanweisungen ersichtlich wird. Henze verteilt die Texte der Dramenszenen auf verschiedene Spalten. Innerhalb eines Librettos ist diese mehrspaltige Darstellungsweise zur Textpräsentation des Gleichzeitigen ungewöhnlich. Bis dato wurde im Libretto gleichzeitig Gesungenes durch Klammern markiert, wie dies auch bei den *Soldaten* praktiziert wurde.

In Zenders Textbuch realisiert sich eine fast durchgängige Gleichzeitigkeit zweier räumlich und zeitlich weit auseinanderliegenden Handlungen durch das zweispaltige Layout, was dahingehend wieder als Kombination aus den beiden Darstellungsvarianten der Simultanszene auf der Textebene von Zimmermann und Henze interpretiert werden kann: Während die Textfaktur der Mehrspaltigkeit jener von Henze nahekommt, diese aber dynamischer zwischen der Zwei- und der Einspaltigkeit wechselt, ähnelt die gleichzeitige Darstellung des ungleichzeitig Geschehenden jener Zimmermanns. Im Vergleich der drei Libretti lässt sich eine ästhetische Entwicklung in der Darstellung von Simultaneität darstellen, die vom konventionellen, nacheinander

Notierten des gleichzeitig Dargestellten über das Nebeneinander des Gleichzeitigen hin zum Nebeneinander des Ungleichzeitigen reicht. Vor allem die mehrspaltige Notationsweise zur Verdeutlichung mehrerer gleichzeitig dargestellter Handlungsräume und -zeiten finden sich in weiteren Simultanszenen anderer Opern, so u. a. in Hillers *Schimmelreiter* und Glanerts *Spiegel des großen Kaisers*.<sup>784</sup>

## Musik

Alle drei Komponisten nutzen unterschiedliche kompositorische Strategien, um auf der musikalischen Ebene diese konzeptuelle und textliche Simultaneität musikalisch umzusetzen. Zimmermann präkomponiert für fast jede seiner Opernszenen eine eigene Zwölftonreihe, um gerade bei den Simultanszenen jeder Zeitschicht eine eigene Reihe zuzuordnen. Ebenso nutzt er verschiedene historische Musikformen (*Ciacona*, *Toccata* etc.), denen er eigene Gesetzmäßigkeiten wie Metren- und Temporeihe und musikalische Motive zuweist. Bei Zimmermann treffen also sowohl auf der Text- als auch auf der Musikebene Collagen heterogenen Kompositionsmaterials aufeinander.

Henze präkomponiert zwar auch mehrere Reihentabellen, die jedoch nicht streng dodekaphon, geschweige denn serialistisch sind. Er ordnet diese auch nicht einzelnen Teilhandlungen zu, sondern charakterisiert damit musikalisch die wichtigsten Figuren der Oper. Wo Zimmermann also Szenenreihen präkomponiert, verwendet Henze eher Figurenreihen. Dies deutet auf einen Unterschied in der Implementierung serialistischer Verfahrensweisen in der jeweiligen Komposition hin. Die drei verschiedenen Orchesterschichten, die Henze jeweils einer Bühnenhandlung zuordnet, unterscheiden sich also nicht aufgrund verschiedenen Reihenmaterials, sondern durch unterschiedliches Instrumentarium, eine andere räumliche Verortung und eine meist deutlich voneinander unterscheidbare Satzart und deren kontrapunktisches Verhältnis zueinander. Während Zimmermann für die *Soldaten* zunächst den Plan mehrerer Orchestergruppen mit einzelnen Dirigaten hatte und diesen Plan später verwerfen musste, steht für Henze von Beginn an fest, drei Orchestergruppen unter ein einheitliches Dirigat zu stellen. Scheinbar in der Tradition des *Don Giovannis* von Mozart stehend, findet sich bei Zimmermann und Henze stellenweise die Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Satzarten, wobei sie bei Henze deutlicher voneinander getrennt sind: Während in den *Soldaten* die Abstufung in die verschiedenen musikalischen Schichten vor allem analytisch nachzuverfolgen ist, kann bei Henze diese Differenzierung akustisch deutlich wahrnehmbar rezipiert werden.

---

<sup>784</sup> Vgl. Kap. C.III.

Zenders Komposition zeichnet sich wieder durch eine Kombination von Zimmermanns und Henzes musikalischen Simultaneitätsstrategien aus. Von Zimmermann übernimmt er die Differenzierung der musikalischen Schichten mittels mehr oder weniger streng durchgeführten dodekaphonischen bzw. seriellen Techniken sowie die Nutzung von Tonbandkompositionen und im Raum verteilter Lautsprecher. Henze ahmt die räumliche Trennung der Orchestergruppen nach, deren Zuordnung zu einer der beiden Teilhandlungen sowie die sinnlich deutlich voneinander differenzierbare Klangschichtung mittels u. a. musikhistorischem Zitatmaterials erfolgt. Ähnlich wie bei Zimmermann geht durch Zenders Überarbeitung des ersten Akts schon während der Entstehung etwas von der ursprünglich intendierten Simultanwirkung verloren. Während es bei Zimmermann die explizite Aufteilung des Orchesters in mehrere einzeln dirigierte Gruppen war, ist es bei Zender der Zusammenhang der Szenenzahl 12 mit der Zwölftonreihe. Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass die kompositionsästhetische Nähe zu Henze nur aufgrund der Analyse der vorherigen Kapitel erkennbar wird, während Zender selbst den Einfluss Zimmermanns in seinen Schriften direkt angesprochen hat.

## **Szene**

Auf die Inszenierungen haben die Komponisten nur in wenigen Fällen einen direkten Einfluss im Gegensatz zum Libretto und der Komposition. Dennoch zeigt sich gerade in der szenischen Realisation der Simultanszenen und der Rezeption der verschiedenen Produktionen die unterschiedliche Umsetzungsfähigkeit und Bewertung der Simultanszenen der drei Opern. Zimmermann stellt mit seinem hochkomplexen Konzept und seiner ebenso vielschichtigen Komposition die Produktion seiner Oper immer wieder vor große szenische Herausforderungen. Zumeist steht die Qualität der Umsetzung und Interpretation der Simultanszenen *paris pro toto* für die Qualität der gesamten Inszenierung; die Simultanszenen sind der kritische Punkt einer jeden Inszenierung. Gerade in der Simultanszene IV/1 wird eine u. a. durch Filmeinspielungen und szenische Dynamik hervorgerufene, reizüberflutende Wirkung geradezu vom Fachpublikum verlangt. Die meisten Produktionen, die auf die Filmeinspielungen, Doubles oder andere von Zimmermann vorgegebene, Komplexitätssteigernde Elemente verzichten, werden mitunter negativ rezensiert. Als gelungen werde jene Produktionen bewertet, die entweder innerhalb eines klassischen Guckkastentheaters sich streng an die Vorgaben Zimmermanns halten (Stuttgart 1987) oder aufgrund ihrer unkonventionellen Spielstätte andere kreative und als legitim empfundene Lösungen zur Realisierung von Zimmermanns Raumkonzepts finden (Bochum 2016, Köln 2018).

In den Produktionen von *Wir erreichen den Fluss* werden hingegen gerade jene Inszenierungen kritisch besprochen, in denen die Simultanszenen durch eine überkomplexe Struktur eine reizüberflutende Wirkung haben. Gerade Henzes immer wieder formulierter Anspruch der Textverständlichkeit wird ihm in den meisten *Fluss*-Produktionen zum Verhängnis, da auf deren mangelnde Klarheit immer wieder in den Kritiken Bezug genommen wird. Neben der Textverständlichkeit ist es die klangliche Balance zwischen den im Raum verteilten Orchestergruppen, die nur in wenigen Inszenierungen zur Geltung kommt. Aus den Besprechungen ist herauszulesen, dass nicht immer klar ist, ob die Defizite der Aufführung auf die Komposition Henzes oder die jeweilige Regiearbeit zurückzuführen sind. Zimmermanns Komposition scheint weniger auf eine bestimmte akustische Balance des Aufführungsraums angewiesen zu sein als Henzes räumlich verteilte Ensembles.

In den Kritiken zu den wenigen Inszenierungen von Zenders *Stephen Climax* steht die Zimmermann-Rezeption neben der Besonderheit der Doppelhandlung im Fokus der Aufmerksamkeit. Viel mehr noch als bei Henze stehen sich bei den Besprechungen von Zenders Oper dessen ästhetische Ansprüche und die Wirkung der Inszenierung diametral gegenüber: Während Zender selbst gerade die Simultaneität der Affekte wichtig war, wird den Inszenierungen meist ein Mangel daran vorgeworfen, wobei auch hier wieder kaum auszumachen ist, ob diese Kritik die Komposition oder die Inszenierung betrifft. Positiv bewertet werden zumeist erfolgreich im Sinne der Komponisten umgesetzte Konzepte, auf dem ihre Werke basieren.

Es scheint so, als ob die am Praxistest der Inszenierungen gelegentlich scheiternden Ansprüche Henzes und Zenders dazu führen, dass deren Oper beim (Fach-)Publikum durchfallen, obwohl diese in der Forschungsliteratur dennoch zu den wichtigsten Musiktheaterwerken ihres Jahrzehnts gezählt werden. Bis heute werden sie daher weitaus weniger inszeniert als das unter kompositorischen, narratologischen und konzeptuellen Gesichtspunkten durchaus komplexere und aufwendiger aufzuführende Werk Zimmermanns. Während die Besprechungen der Werke von Henze und Zender auch immer wieder etwaige Unzulänglichkeiten in den Konzepten und der Komposition bemängeln, werden die weniger gelungenen Inszenierungen der *Soldaten* zumeist auf das Unvermögen der Regie oder das Missachten der Vorgaben des Komponisten zurückgeführt.

Die Analyse der Simultanszenen anhand dieser drei exemplarischen Opern auf den Ebenen von Forschungsrezeption, Konzeptionen der Komponisten, Libretto, Kompositionen und szenischer Realisierungen hat gezeigt, dass sich diese auf allen diesen Ebenen teilweise deutlich voneinander unterscheiden. Erst durch die Analyse treten die Unterschiede deutlich hervor, die in den erwähnten Beiträgen von Seipt, Dahlhaus, Hiekel, Utz etc. entweder gar nicht oder nur

peripher angesprochen werden. Es treten aber auch immer wieder Gemeinsamkeiten auf, die über Aspekte wie Textverarbeitung, Kompositionsstilistik und Narrationsform hinausgehen und auf einer abstrakteren Ebene der ästhetischen Kategorie angesiedelt sind. Diese Aspekte werden dann im folgenden Kapitel diskutiert. Der Vergleich zeigt aber auch, dass die prägnanten Definitionsversuche dem Darstellungsmodus in seiner Vielgestaltigkeit weder gerecht werden können, noch wird das Phänomen in seinem gebotenen Umfang dadurch beschrieben. Daher wird im folgenden Kapitel der Versuch einer Theorie der Simultanszene unter Berücksichtigung ihrer Teilespekte vorgenommen.

## C ASPEKTE EINER THEORIE DER SIMULTANSZENE

Aus der Einleitung dieser Arbeit geht bereits hervor, dass die Simultanszene tatsächlich im Musiktheater der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vermehrt in Erscheinung tritt und dies prominent in den Opern *Die Soldaten*, *Wir erreichen den Fluss* und *Stephen Climax* von Zender geschieht, die in der Forschungsliteratur in diesem Zusammenhang häufig erwähnt und oft miteinander verglichen werden. Dabei haben die mehrschichtigen Analysen der Simultanszenen dieser Opern auf verschiedenen Werk- und Rezeptionsebenen gezeigt, dass eine vermeintliche Wesensverwandtschaft der Simultanszenen zwar besteht, die jedoch auch zu relativieren ist. Wie der abschließende Vergleich am Ende des letzten Kapitel nahelegt, finden sich die Gemeinsamkeiten vor allem auf einer abstrakteren Ebene.

Trotz der festgestellten Unterschiede lässt sich die Simultanszene daher unter ästhetisch-dramaturgischen Aspekten als zusammenhängender Darstellungsmodus im Musiktheater bezeichnen, der sich in den 1960er-Jahren ausformt und in den folgenden Jahrzehnten immer wieder in unterschiedlichen Ausprägungen wiederholt und in mehr oder weniger prominenten Werken des avantgardistischen Musiktheater-Subgenres zum Einsatz kommt.

Anstelle einer Kurzdefinition, wie diese u. a. Dahlhaus und Seipt formulieren, werden im Folgenden verschiedene Aspekte der Simultanszene dargestellt, die in ihrer Zusammenführung eine mögliche Theorie der Simultanszene bilden. Sowohl in der Einleitung als auch in der Analyse der Fallbeispiele haben sich mehrere ästhetisch-dramaturgische, kompositionsstilistische und musikhistorische Aspekte herauskristallisiert, die Bedingung für Simultanszenen zu sein scheinen, sodass sie in ihrer Kombinatorik ein Bestimmungsmerkmal für diese sind. Gerade durch diese Aspekte heben sich die Simultanszenen ab 1965 maßgeblich von der szenisch-musikalischen Gleichzeitigkeit der Zeit davor ab.

Zu diesen Aspekten gehören (1) die dezidierte Anknüpfung dieser Opern an tradierte Ensembleformen trotz ihrer ästhetischen Verortung innerhalb der Avantgarde-Strömung, (2) die Poetik der literarischen Vorlage als Bezugspunkt für die Komponisten, (3) die Erprobung neuer Darstellungsweisen von Simultaneität im Libretto, (4) der (Post-)Serialismus als Voraussetzung des Komponierens mehrerer (Zeit-)Schichten, (5) eine künstlerische Rezeption moderner Vorstellungen von Raum und Zeit, (6) eine fortschreitende Medialisierung der Oper und damit (oft) verbunden (7) ein Hang zur gewollten Reizüberflutung, Überwältigungs- und Anästhetik, (8) eine Politisierung dieser Simultanästhetik sowie (9) postdramatische Tendenzen des Musiktheaters. Ein letzter Aspekt ist der konstante Bezug zu Zimmermanns *Soldaten* (10).

Um zu zeigen, dass diese Aspekte nicht nur in den hier näher untersuchten drei Werken auftauchen, wird im Rückgriff auf weitere Musiktheaterwerke der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts weitere Simultanszenen herangezogen, die bereits in der Einleitung kurz angesprochen wurden. Im Fazit werden diesen Aspekte abschließend diskutiert, ob sich anhand dieser teilweise ästhetisch gegenstrebigen Aspekte sagen lässt, dass die Simultanszene ein Darstellungsmodus des postmodernen Musiktheaters ist.

## I. Anknüpfung an tradierte Ensembleformen

In der Forschungsliteratur wird die Simultanszene entweder als radikal neuer, innovativer und nie zuvor dagewesener Darstellungsmodus beschrieben oder als sich nur graduell von früheren Ensemblenummern zu unterscheidender Szenentypus bewertet, der tief in der Tradition des Musiktheaters verwurzelt ist. Dass viele hier erwähnte Simultanszenen tatsächlich mit ihrer Art und Weise der szenisch-dramaturgischen Darstellung in einem produktiven Spannungsverhältnis mit tradierten und etablierten Szene- und Ensembletypen der Operntradition stehen bzw. sich die Komponierenden mehr oder weniger explizit auf diese berufen, zeigt sich vor allem in Rückbezügen zu historischen Beispielen, die in der Forschungsliteratur und den Selbstzeugnissen immer wieder genannt werden.

Dieser Traditions-Diskurs entspinnt sich um die Mitte des 20. Jahrhunderts: In Gottfried von Einems Büchner-Vertonung *Dantons Tod* erkennt Mösch zwar die Realisierung von Simultanszenen, die ihn jedoch eher an die Form des Tableaus der französischen *Grand Opéra* des 19. Jahrhunderts erinnern, als dass sie wirklich derart auseinanderliegende Zeiten gleichzusetzen vermögen, wie dies später in Zimmermanns *Soldaten* geschehe.<sup>785</sup> Giselher Klebe hat in seiner Schiller-Adaption *Die Räuber* das Paar Amalia und Karl „ins Überreale einer aufgehobenen Zeit-Raum-Vorstellung“ in einer von ihm selbst bereits betitelten Simultanszene versetzt.<sup>786</sup> Das Duett findet zeitgleich an zwei weit auseinanderliegenden Orten statt. Der konkrete Traditionsbezug äußert sich durch Klebes direkt artikulierten Verdi-Bezug: Nicht nur die Oper ist dem Andenken Giuseppe Verdis gewidmet, Klebe bekennt sich in einem späteren Aufsatz zu Verdi als eine prägende Komponistenpersönlichkeit für sein Opernschaffen.<sup>787</sup> Klebes szenisch-musikalische Simultaneität kann daher als eine moderne bzw. in seiner räumlichen Spreizung als weiterentwickelte Form des von Verdi verwendeten Darstellungsmodus der

---

<sup>785</sup> Vgl. Kap. A.IV.

<sup>786</sup> Vgl. <https://www.boosey.com/pages/opera/moreDetails?musicID=26052&site-lang=de>, abgerufen am 02.05.2024.

<sup>787</sup> Giselher Klebe, „Verdi als Maß“, in: *Opernwelt* 10/1963, S. 25.

*controscena* bzw. *scena divisa* interpretiert werden, der in den entsprechenden Handbüchern auch als Simultanszene bezeichnet wird. Durch den Rückbezug auf Verdi und auf ein modernes Raum-Zeit-Verständnis verortet Klebe seine Simultanszene sowohl in einem Fortschritts- als auch einem Traditionssdiskurs. Somit steht schon Klebes Simultanszene in einem Spannungsverhältnis zwischen Tradition und Avantgarde.

Bis heute hat sich in den Forschungsdebatten um die Simultanszenen seit den 1960er-Jahren ein gewisser Kanon an ‚Vorgängerwerken‘ mit diesen wesensverwandten Szenentypen etabliert, von denen die Ballszene aus Mozarts *Don Giovanni* und das Quartett aus Verdis *Rigoletto* zu den am häufigsten genannten gehören.<sup>788</sup> Mozarts Ballszene wird als eine Urform des musikalischen Schichtungsverfahrens metrisch unterschiedlicher Sätze bei analoger Aufteilung des szenischen Personals zu je einer dieser musikalischen Schichten beschrieben. Demzufolge wird Verdis Quartett als die Urform der deutlich räumlichen Trennung verschiedener szenischer Vorgänge bezeichnet. Daher sind es gerade die Opern, deren Simultanszenen dem realistisch-imitierenden Typus zugeordnet werden, sowie jene mit einer klaren, räumlichen Aufteilung des Orchesterapparates, die auf diese beiden Urformen zurückgeführt werden.

Oft hängen diese beiden Faktoren auch zusammen, wie u. a. in Henzes *Fluss*. Gerade der realistisch-imitierende Typus der Simultanszene ist fest verankert in der Tradition szenisch-musikalischer Gleichzeitigkeit im Musiktheater. Eine Gleichzeitigkeit verschiedener Zeitebenen – also der artifiziell-verfremdende Typus – gehört zu den markantesten narratologischen Neuerungen des Musiktheaters der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und ist bis zu seiner Anwendung in den *Soldaten* ohne Vorgänger. Im Zusammenhang mit der Beforschung von Hölszkys *Die Wände* spricht Zenck lediglich die Darstellungsweise des mittelalterlichen Mysterienspiels an, in dessen Simultandramaturgie sich die zyklische Zeitvorstellung des Mittelalters äußert.<sup>789</sup> Auch Matthus beruft sich in der Selbstbeschreibung seiner Simultanszenen auf die Operntradition. In seinem Text *Warum komponiere ich heute Opern* schreibt er, dass seine bevorzugten Darstellungsmodi, die Gedankenstimme und die Simultanszene, natürlich von „einer der originellsten und bedeutsamsten Möglichkeiten des Genres Oper“ inspiriert sind – dem musikalischen Ensemble: „Hier erklingen psychologisch und theatralisch verschiedene Vorgänge musikalisch gleichzeitig (Fidelio- oder Rigoletto-Quartett), ein realistischer Vorgang, dessen Gestaltung in einem Schauspiel nicht möglich ist.“<sup>790</sup> Auch bei Matthus findet sich der Rückbezug zur Darstellungsweise Verdis.

---

<sup>788</sup> Vgl. Kap. A.III und IV.

<sup>789</sup> Ebd.

<sup>790</sup> Matthus, „Warum komponiere ich heute Opern“, in: Bermbach (Hrsg.), *Oper im 20. Jahrhundert*, S. 640–646, hier: S. 642.

Ein starker Traditionsbegriff wird auch dort offenkundig, wo es gerade die Simultanszenen sind, die im linear-dramaturgischen Kontext der Oper deutlich herausstechen. So weist Detlev Glanerts *Im Spiegel des großen Kaisers* „trotz Tonbandeinspielungen und Simultanszenen einen geradezu klassischen Aufbau mit Arien, Ensembles sowie instrumentalen Vor- und Zwischenspielen“ auf.<sup>791</sup> Ähnlich der Gesamtdramaturgie Zimmermanns *Soldaten*, jedoch nicht artifiziell-verfremdend und weitaus nicht so komplex, wechselt die Narration bei Glanerts *Spiegel* während der Simultanszenen in ein Nebeneinander zweier Handlungsräume, die stellenweise auch zeitlich Unterschiedliches darstellen. Die Simultanszenen sind in beiden Fällen also als Bruch in der sonst recht traditionell-linearen Erzählform zu bewerten.

Es sind also vor allem die Opern mit realistisch-imitierenden Simultanszenen, die in einem expliziten Traditionsbegriff stehen. Dabei sind es primär Szene- und Ensembletypen aus dem 18. und 19. Jahrhunderts und Werke von Mozart und Verdi, auf die sich bezogen wird.

## II. Literaturpoetik als Vorbild

Neben den tradierten Szenentypen berufen sich die Komponisten im Zusammenhang mit ihren Simultanszenen auch hin und wieder auf die Dramaturgie und Ästhetik von Literatur, sei es direkt auf jene der literarischen Vorlage oder auf eine bestimmte ästhetische Strömung innerhalb der Literaturgeschichte, die für die dramaturgische Anlage des Librettos oder der narrativen Gestaltung der Opern insgesamt Vorbild steht. Allen drei Fallbeispiel-Opern liegt jeweils mindestens eine literarische Vorlage zugrunde, von denen nicht bloß die Handlung, sondern auch die zugrunde liegende Poetik in eine operngerechte Form überführt wird. Dies gilt auch für andere Opern mit Simultanszenen: Von Einems Simultanszenen in *Dantons Tod* können auch als Übertragung und Medienwechsel des literarischen Tableaus, durch die sich Büchners Drama auszeichnet, in die Form des Operntableaus verstanden werden. Nicht nur aus tradierten Szenentypen der Oper, sondern aus dem Medienwechsel des Szenentypus des Büchner-Dramas ergibt sich diese neue Art des Opernensembles.

Ebenso kann Klebes räumlich getrenntes Pseudo-Duett in seinen *Räubern* als Transformation der virtuellen Simultaneität der Kurzszenen des offenen Dramas in eine operngerechte Form aufgefasst werden: Wo Schiller von Szene zu Szene den Handlungsort wechselt, vergleichzeitig Klebe diese. Auch Zimmermann bearbeitet und vertont ein Drama aus der Zeit des *Sturm und Drang* und greift nur dort merklich in die narrative Struktur der Vorlage ein, wo er

---

<sup>791</sup> Schreiber, *Opernführer für Fortgeschrittene*, S. 293.

Fragmente verschiedener Szenen zu seinen Simultanszenen collagiert. Er beruft sich in seinen Essays auf die offene Dramaturgie der Vorlage und argumentiert mit Lenz' dramentheoretischem Text *Anmerkungen zum Theater*.<sup>792</sup> An Lenz' Drama und seiner Dramentheorie findet Zimmermann die Idee der inneren Einheit bemerkenswert, die die aristotelische Einheit von Ort, Zeit und Handlung ablöst.<sup>793</sup> In der Simultanszene der Oper der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verwirklicht sich das Simultaneitätspotenzial der Szenendramaturgie des offenen Dramas des späten 18. Jahrhunderts. Doch nicht nur auf die literarische Vorlage fußt Zimmermann sein zeitdramaturgisches Konzept, sondern er verknüpft es mit der Ästhetik der literarischen Moderne der 1920er-Jahre. In diesem Zusammenhang nennt er immer wieder Autoren wie James Joyce und Ezra Pound, die in ihren Werken beide sowohl eine Darstellung von Simultaneität verschiedener Handlungen auf narrativer Textebene als auch eine literarische Verdichtung von Narrativität erprobt haben.<sup>794</sup> Zimmermann formuliert einen Dreisprung vom *Sturm und Drang* über die literarische Moderne hin zu sich selbst, in dessen Oper sich die Simultanästhetik erst vollends explizit entfalte. Auch der Librettist Claus H. Henneberg gibt an, dass „die Idee zu den simultanen Szenen“ in Reimanns *Lear* im zweiten Teil der Oper sich bereits aus der virtuellen Simultaneität der literarischen Vorlage von Shakespeare ergebe,<sup>795</sup> womit er wie Klebe und Zimmermann argumentiert.

Der Medienwechsel von der Literaturpoetik in eine artifiziell-verfremdende Erzählweise auf der Opernbühne findet in Haubenstock-Ramatis Kafka-Vertonung *Amerika* statt, da bereits der Vorlageroman durch die Abwesenheit einer stringenten Handlungslinie besteche, so Manfred Engel.<sup>796</sup> Mathias Henke schreibt in der *MGG*, Haubenstock-Ramati setze in „*Amerika* nach Kafkas gleichnamigem Romanfragment“ die „offene Erzählstruktur der literarischen Vorlage in seiner Musik kongenial um, indem er ihr mittels im Raum verteilter Lautsprecher ein Höchstmaß an Bewegungspotential“ verleihe.<sup>797</sup> Damit lassen sich die Simultanszenen von Amerika auch durch die Aspekte eines produktiv-künstlerischen Umgangs mit den ästhetischen Kategorien Raum und Zeit sowie der fortschreitenden Mediatisierung der Oper erklären.<sup>798</sup> Henze hat ein anderes Verhältnis zur literarischen Vorlage als von Einem, Klebe, Zimmermann, und Haubenstock-Ramati, da er sich von seinem Zeitgenossen Bond einen dramatischen Text

---

<sup>792</sup> Vgl. Kap. B.I.2.

<sup>793</sup> Vgl. u. a. Reiber, Art. „Libretto“, in: *MGG-Online*.

<sup>794</sup> Vgl dazu u. a. Charito Pizarro, *Joyce's Vision of Time in Ulysses. A Juxtaposition of James Joyce's Ulysses and Paul Ricoeur's Time and Narrative* (=Schriften zur Literaturgeschichte Bd. 4) Hamburg 2001.

<sup>795</sup> Vgl. Klaus Schultz (Hrsg.), *Aribert Reimanns „Lear“: Weg einer neuen Oper*, München 1984, S. 29.

<sup>796</sup> Vgl. Manfred Engel, „Der Verschollene“, in: Ders./Bernd Auerochs (Hrsg.), *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2010, S. 175–191.

<sup>797</sup> Matthias Henke, Art. „*Haubenstock-Ramati, Roman*“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg-stable/26144>, abgerufen am 02.05.2024.

<sup>798</sup> Vgl. die Kap. C.V und VII.

nach seinen konzeptuell-dramaturgischen Wünschen anfertigen ließ. Da das multidimensionale Konzept Henzes bereits vor der Entstehung der Vorlage existierte, kann von einer ästhetischen Beeinflussung des Komponisten durch diese Vorlage hier keine Rede sein. Ganz im Gegenteil war die ästhetische Nähe zu Henzes Konzept diesem Text von Anfang an eingeschrieben, der Komponist beeinflusste die Vorlage. Literarische Vorlage und Libretto entstanden also kurz nacheinander und unterscheiden sich vor allem in ihrer ästhetischen Faktur des Nebeneinanders des gleichzeitig Geschehenden. Ähnlich wie bei Zimmermann war es aber der Einfluss einer weiteren literarischen Strömung, die Henze die Inspiration für sein multidimensionales Konzept gab: das epische Theater nach Bertolt Brecht, welches sich in den 1920er-Jahren entwickelt.<sup>799</sup> Interessanterweise stammen die beiden sekundären Inspirationsquellen von Zimmermann und Henze aus dem gleichen Zeitraum. Es waren demnach Henzes politisch motivierte Vorentscheidungen, die sich direkt auf die Dramaturgie und die Ästhetik der Vorlage und des Librettos auswirkten.

Während sich Zimmermann nur auf die Literaturpoetik von Joyce bezieht, nutzt Zender direkt ein Kapitel aus dessen *Ulysses* als eine seiner beiden Vorlagen und kombiniert diese mit Hugo Balls Erzählung zum Säulenheiligen Simeon aus dessen *Byzantinischen Christentum*. Auch Zender beruft sich in seinen Schriften auf die Simultandramaturgie von Joyce.<sup>800</sup> Beide stammen ebenfalls aus den 1920er-Jahren. Diese Literaturepoche scheint also unter literaturästhetischen Gesichtspunkten wichtig für die Simultanszene in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gewesen zu sein, erkennt man doch in den Opern von Haubenstock-Ramati, Zimmermann, Henze, Zender und Glanert mal mehr, mal weniger deutliche Bezüge zu dieser Zeit. Zender zumindest begründet seine Simultaneität weniger mit der Literaturpoetik der Vorlagen oder mit einem anderen literaturästhetischen Programm.

Viele weitere Komponisten berufen sich für ihre Simultanszenen direkt auf die Literaturpoetik, deren Dramaturgie oder den Medienwechsel zur Oper hin: Matthus erwähnt in einem Interview, dass „[w]ährend Hebbel in seiner Judith ständig zwischen den Lagern hin- und herspringt“, er in seiner gleichnamigen Oper stattdessen „Simultanszenen entworfen“ habe.<sup>801</sup> Matthus folgt über weite Strecken Hebbels Drama, Abweichungen bestünden in der Zusammenfassung der ersten drei Akte zu einer großen Simultanszene, die zugleich die belagerten Bethulier und die belagernden Assyrer zeigt. Auch Glanert äußert sich über die Entwicklung des Librettos zur Zweig-Oper *Der Spiegel des großen Kaisers* ähnlich: Die besonderen Verhältnisse der

<sup>799</sup> Zu Brechts Konzept des epischen Theaters vgl. Ulrich Kittstein, „Episches Theater“, in: Peter W. Marx (Hrsg.), *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart/Weimar 2012, S. 296–304.

<sup>800</sup> Vgl. Kap. B.III.2

<sup>801</sup> Andreas Berger, „Dichter und Musiker treffen sich in der Emotion. Im Kurzinterview erzählt Siegfried Matthus von seinen Stoffen und Plänen“, in: *Braunschweiger Zeitung* vom 21.10.2013.

Bühnensituation erfordern eine veränderte Handlungsführung im Vergleich zur literarischen Vorlage. Da in der zweiten Hälfte der Vorlage die Protagonistin einen anderen Weg geht als der Rest, „bot sich eine Simultanszene an“.<sup>802</sup> Ebenso beruft sich Höller für die Simultan-Dramaturgie einiger Szenen in seiner Bulgakow-Oper *Der Meister und Margarita* auf die Form der Vorlage:

„Dass die eigentlichen Probleme der Librettierung nicht darin bestanden, Bulgakows Texte umzuschreiben, sondern darin, verschiedene Erzählebenen und Handlungsstränge in einer schlüssigen, zugleich nicht simpel-linearen Konzeption zu verknüpfen, weiß jeder, der den Roman kennt.“<sup>803</sup>

In einem Interview meint Höller im Hinblick auf den Roman von Michal Bulgakow, er sei „von seiner Vielschichtigkeit und der Heterogenität seiner verschiedenen Ebenen fasziniert“ gewesen.<sup>804</sup> In einem selbstverfassten Werkkommentar zur Oper wiederholt er diese Faszination und begründet die Auswahl der literarischen Vorlage für seine Oper mit der „„surrealen“ Vielschichtigkeit des Stoffes“, die ihn angezogen habe.<sup>805</sup> Auch Hölszky begründet die in den Simultanszenen bis ins non-narrative hineinreichende Struktur ihrer *Wände* mit der bereits in der literarischen Vorlage angelegten anti-aristotelischen Grundhaltung:

„Die Chronologie der Handlung wird aufgehoben. Die Abfolge der Bilder ist schon in der literarischen Vorlage lockerer. Das fünfstündige Schauspiel wird in der Komposition durch allmähliche Überlagerung zu Simultanszenen [...] komprimiert. Das Libretto enthält keine Simultanszenen, diese werden erst in der Komposition geschaffen.“<sup>806</sup>

Schon in der Vorlage von Genet nimmt in einer Art trichterförmig angelegten Makrostruktur der Komplexitätsgrad des Stücks stetig zu. Robert Braunnmüller schreibt in der *MGG* über den Librettisten Thomas Körner, dass dieser das Libretto für *Die Wände* einrichtete und dabei

---

<sup>802</sup> Glanert, „Der Spiegel des großen Kaisers: Die Entwicklung eines Opernlibrettos“, S. 388.

<sup>803</sup> York Höller, „Autobiographische Skizze“, in: Reinhold Dusella (Hrsg.), *Klanggestalt – Zeitgestalt. Texte und Kommentare 1964–2003*, S. 83–89, hier: S. 86.

<sup>804</sup> Zit. n. Reininghaus, „Teutonic Frenzy. York Höllers Oper *Der Meister und Margarita* in Paris“, in: *NZfM* 10/1989, S. 15.

<sup>805</sup> Höller, „Der Meister und Margarita (1984–89). Oper in 2 Akten nach dem gleichnamigen Roman von Michael Bulgakow“, in: Dusella (Hrsg.), *Klanggestalt – Zeitgestalt*, S. 220–223, hier: S. 221.

<sup>806</sup> Adriana Hölszky, „Einige Aspekte meiner kompositorischen Arbeit“, in: Eva-Maria Houben (Hrsg.), *Adriana Hölszky*, Saarbrücken 2000, S. 81–97, hier: S. 95.

gemäß der Vorlage von Jean Genet auf eine lineare Erzählung verzichtete und durch Simultanszenen die offene Dramaturgie dieser noch verstärke.<sup>807</sup>

Unter Beachtung der Literaturpoetik fallen einige Gemeinsamkeiten ins Auge: Im Vergleich der Dramaturgie der Vorlagen von Hölszky und Zimmermann fällt auf, dass es gerade die anti-aristotelische Dramaturgie der steten Steigerung des Komplexitätsgrades ist, die die beiden Komponierenden zu ihren Simultanszenen anregt: Bei den *Soldaten* sind es die immer kürzer werdenden Szenen, die mit einer Spreizung der Räume einhergehen. Auch Hölszky argumentiert mir der steten Verdichtung der Handlung in der Vorlage. Beides bedinge eine Wiederherstellung der von den Autoren der Vorlage intendierten Zeitstruktur. Zimmermann und Henze argumentieren viel stärker mit der literarischen Vorlage als Zender. Für Letzteren ist vor allem die Kombination der beiden stark kontrastierenden Handlungen wichtig. Viele der hier erwähnten Simultanszenen werden damit begründet, dass sie die in der literarischen Vorlage implizit angelegte Zeitstruktur durch den Medienwechsel zur Oper explizit machen.

### III. Textsimultaneität im Libretto

Mit der Poetik der literarischen Vorlage ist die Textfaktur des Librettos teilweise eng verbunden, das die implizite Handlungsgleichzeitigkeit durch ein bestimmtes Layout oder durch Texteinklammerung auf der Textebene bereits zum Ausdruck bringt. Zimmermann gestaltet sein Libretto noch recht konventionell: Die gleichzeitig gesungenen Texte in den Simultanszenen sind untereinander notiert und durch teilweise seitenüberspannende Klammern eingefasst. Geraade die von Henze erprobte Textpraktik der Gleichzeitigkeit in seinem Libretto zu *Wir erreichen den Fluss* wurde für die Textfaktur vieler folgender Libretti aufgegriffen und weiterentwickelt, wie dies am Beispiel Zenders *Stephen Climax* bereits analysiert wurde:<sup>808</sup>

Tatsächlich reiht sich das von Henze in seinem Libretto erprobte Stilmittel der Mehrspaltigkeit eines Texts zum Zwecke einer besonderen Simultaneitätswirkung in eine gerade zur Entstehungszeit von Bonds und Henzes Werk vorherrschenden Strömung innerhalb des Literaturbetriebs ein. So wendet beispielsweise Jacques Derrida diese Technik in seinem 1974 erschienenen Werk *Glas* an, dessen gesamter Text in zwei vertikal getrennten Kolumnen verfasst ist: Während sich die linke Seite mit Hegel beschäftigt, hat die rechte Spalte Genet zum Thema. Johanna Schumm attestiert dem Literaturbetrieb der 70er-Jahre eine besondere

<sup>807</sup> Robert Braunmüller, Art. „Körner, Thomas“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/374913>, abgerufen am 02.05.2024.

<sup>808</sup> Vgl. Kap. B.III.3.

Experimentierfreude mit dem Textlayout, um verschiedene Praktiken der Gleichzeitigkeit zu erproben.<sup>809</sup> Durch die Ordnung der Textanteile von einem Nacheinander in ein Nebeneinander verstärkt sich die Wirkung der Simultaneität. Natürlich ändert dies nichts daran, dass nebeneinanderstehende Textanteile weiterhin nur nacheinander gelesen werden können. In der Rezeption ergibt sich jedoch ein Hierarchiewechsel von der Sukzession der dargestellten Handlung hin zur Simultaneität, so auch Christoph Kleinschmidt.<sup>810</sup> Unter diesen Gesichtspunkten kann literarische Simultaneität daher eher als ästhetische Faktur denn als Wahrnehmungsfaktor beschrieben werden. Die ästhetische Rezeption des Librettos ist von keinem durchgehenden Textfluss bestimmt, wie dies in Zimmermanns *Soldaten*-Libretto oder Bonds Dramenversion der Fall ist, sondern emanzipiert sich durch das Nebeneinander des Gleichzeitigen von diesem. Die ästhetische Faktur von Henzes Libretto ist also zu diesem Zeitpunkt innerhalb dieser Textgattung als Neuerung aufzufassen, wobei das Vorbild im zeitgenössischen Literaturbetrieb liegt. Auch in weiteren Libretti wird eine ähnliche Textpraxis der Gleichzeitigkeit (zumindest in der Arbeitsfassung) angewendet: Der Librettist von Reimanns *Lear* Claus H. Henneberg entscheidet sich zumindest kurzzeitig in einer Typoskriptfassung seines Textbuchs für die Zweispaltigkeit zugunsten einer Darstellung zweier simultaner Handlungsorte. In der ersten Reinschrift wechselt das Layout zu Beginn der Parallelführung zweier Dramenszenen im zweiten Teil in die Zweispaltigkeit und führt die Handlungen in Albanies Palast und dem französischen Lager bei Dover nebeneinander, die in der literarischen Vorlage von Shakespeare noch aufeinander folgten. Überschrieben ist dieser Abschnitt sogar explizit mit „Simultanszenen“.<sup>811</sup> In der zweiten Reinschrift wird dieser kurze Wechsel des Layouts beibehalten, während die markante Zwischenüberschrift jedoch bereits verschwunden ist.<sup>812</sup> In der dritten Reinschrift stehen dann die Textanteile der beiden Dramenszenen zwar noch nebeneinander, diese wechseln sich nun aber ab, anstatt wie vorher parallel nebeneinanderzustehen.<sup>813</sup> Im Laufe des Entstehungsprozesses des *Lear*-Librettos wird diese Simultanszene bereits in gewisser Hinsicht abgeschwächt. Dies führt dann zu den entsprechenden, nüchternen Bewertungen der Simultanszene in Reimanns finaler Oper.<sup>814</sup> Auch Wilfried Hiller überschreibt im Libretto zu seiner Storm-Oper *Der*

<sup>809</sup> Johanna Schumm, „Textpraktiken der Gleichzeitigkeit. Layout und Zitat in Derridas „Circonference“, in: Hubmann/Huss (Hrsg.), *Simultaneität. Modelle der Gleichzeitigkeit in den Wissenschaften und Künsten*, Bielefeld 2013, S. 271–292, hier: S. 271f.

<sup>810</sup> Vgl. Christoph Kleinschmidt, „Simultanität und Literarizität. Zur ästhetischen Faktur literarischer Texte“, in: Ebd., S. 241–254, hier: S. 252.

<sup>811</sup> Claus H. Henneberg, *Lear. Libretto* (1. Reinschrift: Typoskript, teilweise Durchschlag, mit hss. Eintragungen von Aribert Reimann), S. 33 (Sammlung Aribert Reimann der Paul Sacher Stiftung).

<sup>812</sup> Ders., *Lear. Libretto* (2. Reinschrift: Typoskript: Durchschlag), S. 33 ebd.

<sup>813</sup> Ders., *Lear. Libretto* (3. Reinschrift: Typoskript mit hss. Korrekturen von Aribert Reimann: Fotokopie), S. 24 ebd.

<sup>814</sup> Vgl. Kap. A.IV.

*Schimmelreiter* die Opernszenen 4, 7, 12 und 16 mit „Simultanszene“.<sup>815</sup> Es sind genau jene Szenen, in denen das Textlayout von der Einspaltigkeit in die Zwei- (Szenen 4, 7 und 16) bzw. Dreispaltigkeit (Szene 12) wechselt. Die jeweiligen Spalten geben dann verschiedene Räume wieder. So zeigt die Szene 4 gleichzeitig das Haus von Hauke Haien und den Deich, Szene 7 ein Zimmer und den Stall usw.

Die von Henze in seinem *Fluss*-Libretto realisierte neue Darstellungsweise des Simultanen wird in den späteren Libretti bzw. deren Arbeitsfassungen von Zender, Henneberg und Hiller in ähnlicher Form aufgegriffen. Dies gilt sowohl für Simultanszenen realzeitlich-imitierender sowie artifiziell-verfremdender Erzählweise. Dadurch positioniert sich Henze deutlich als Vorreiter, was die Textpraktik der Gleichzeitigkeit in der Gattung Libretto angeht. In kompositorischer Verarbeitung kann die Vergleichzeitigung des dramatischen Texts zu einer handlungsentstellenden Textkomprimierung führen und somit einer anästhetischen Verfahrensweise erheblichen Vorschub leisten.<sup>816</sup>

#### IV. Der Serialismus als Voraussetzung musikalischer (Zeit-)Schichten

Die Etablierung der Simultanszene als Darstellungsmodus des Musiktheaters im Spannungsfeld zwischen konventionell-tradierten Darstellungsweisen und neo-narrativen Handlungsstrukturen fällt in jene Zeit, in der auch die Kompositionsweise des Serialismus erheblich zur Debatte steht. Die serielle Musik hat sich in den Jahren um 1950 in enger Verbindung mit den Darmstädter Ferienkursen und Akteuren wie Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen und Pierre Boulez entwickelt.<sup>817</sup> In Anlehnung an Schönbergs Zwölftonmusik, bei der die Tonhöhe einer Reihe unterworfen wird, wurde das Denken in Reihen auch auf weitere musikrelevante Parameter wie u. a. auf die Dynamik, Dauer und Klangfarbe übertragen.<sup>818</sup>

Rasch etablierte sich die serielle Musik als quasi verbindliche ästhetische Richtlinie innerhalb der musikalischen Nachkriegsavantgarde. Zunächst lehnte diese Darmstädter Avantgarde szenische Werke ab, da die darin enthaltene Musik nur dem Dargestellten diene und daher eher funktionelle Musik und somit nicht absolut bzw. autonom sei, wie dies die Serialisten zunächst für ihre Musik beanspruchten.<sup>819</sup> Grundsätzlich war der Serialismus bestimmt von einem

<sup>815</sup> Wilfried Hiller, *Der Schimmelreiter. Zweiundzwanzig Szenen und ein Zwischenspiel nach Theodor Storm. Libretto von Andreas K. W. Meyer. Textbuch*, Mainz et al. 1998, S. 10, 14, 23 und 37.

<sup>816</sup> Vgl. Kap. C.VI.

<sup>817</sup> Zur Geschichte des Serialismus und der Darmstädter Ferienkurse s. Gianmario Borio/Hermann Danuser, *Im Zenit der Moderne. Die internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966*, 4 Bde., Freiburg 1997.

<sup>818</sup> Vgl. Frisius, Art. „Serielle Musik“, in: *MGG-Online*.

<sup>819</sup> Ebd.

Ordnungs- und Fortschrittsdenken, welches jegliche Anlehnung an tradierte Formen und Darstellungsweisen zunächst ausschloss.<sup>820</sup> Erst im Laufe der 50er-Jahre entwickelten Avantgardisten wie Stockhausen und Kagel eigene Formen avantgardistischen Musiktheaters, womit sich diese Strömung langsam den szenischen Künsten öffnete.<sup>821</sup>

Zu den serialisierten musikrelevanten Parametern wurden auch seit Beginn des Serialismus Zeitwerte gezählt, was bereits bei Webern und später auch bei Messiaen stattfand.<sup>822</sup> Solche seriellen Bestimmungen eignen sich nicht nur zur Organisation einzelner Notendetails, sondern auch für größere musikalische Zusammenhänge. So lassen sich Gestaltungsprinzipien für Ordnungsbereiche aus einer vorgegebenen Reihenstruktur auf verschiedenen Ebenen der formalen Gestaltung ableiten. Obwohl diese Denkweise auf den Serialismus zurückzuführen ist, wird er auch unter dem Aspekt eines neuen raumzeitlichen Verständnisses diskutiert.<sup>823</sup> Gerade auf dieses Prinzip der komplexen, regelhaften und durchstrukturierter Organisation von Werken durch die serialistische Zeitordnung greifen Komponisten wie Zimmermann, Zender und Höller für ihre Simultanszenen zurück. Die Aspekte des Serialismus und des neuen raumzeitlichen Verständnisses als Voraussetzung für die Simultanszene greifen an dem Punkt fest ineinander.

Für die drei hier näher betrachteten Komponisten spielt dieser Serialismus Darmstädter Prägung eine wichtige Rolle in deren kompositorischer Sozialisation: Zimmermann war in den 50er-Jahren regelmäßiger Teilnehmer der Ferienkurse und tauschte sich intensiv mit den dortigen Serialisten aus. Der (Post-)Serialismus der *Soldaten* zeichnet sich nicht nur durch das präkompositorische Reihenmaterial, sondern gleichermaßen durch streng durchgeführte Metren- und Temporeihen sowie einer Kontrolle über die verschiedenen Zeitstrukturen durch Verwendung verschiedenen seriellen Materials aus.<sup>824</sup> Da Zimmermann in pluralistischer Manier auch immer wieder andere Musikstile, Zitate und Elemente musikalischer Motivik in seine Oper einbaut, kann er nicht als strenger Serialist bezeichnet werden, sondern positioniert sich viel eher als Postserialist.

Henze ist von den drei hier analysierten Komponisten wohl derjenige, der sich in seinem musikalischen Schaffen am weitesten von den Idealen der Darmstädter Schule entfernt hat. Obwohl er in den ersten Jahren der Ferienkurse regelmäßiger Teilnehmer war, äußerte er später tiefe Bedenken über den dort praktizierten Dogmatismus. Er fertigt für den *Fluss* zwar

---

<sup>820</sup> Vgl. dazu Julia Freund, *Fortschrittsdenken in der Neuen Musik. Konzepte und Debatten in der frühen Bundesrepublik*, Paderborn 2020.

<sup>821</sup> Vgl. Rebstock, *Komposition zwischen Musik und Theater*.

<sup>822</sup> Vgl. Frisius, Art. „Serielle Musik“;

<sup>823</sup> Vgl. Kap. C.V.

<sup>824</sup> Vgl. Kap. B.I.4.

präkompositorisches Reihenmaterial an, was methodisch dem Serialismus ureigen ist, dieses wird jedoch im Werk nicht streng seriell, sondern eher dodekaphonisch bzw. frei atonal verarbeitet. An manchen Stellen wechselt Henze bewusst in eine tonale Klanggestaltung zur gezielten Affektvertonung. Darüber hinaus nutzt er sein Reihenmaterial nicht wie Zimmermann, um zwischen den verschiedenen Teilhandlungen auf struktureller Ebene zu unterscheiden. Viel eher nutzt er die Tonreihen, um die verschiedenen Figuren musikalisch zu charakterisieren. Im Gegensatz zu Zimmermann besteht für Henze also kein direkter Konnex zwischen Serialismus und szenischer Simultaneität. Dergestalt besteht auch bei den Simultanszenen von u. a. Glanert, Matthus und Hiller kein nachweisbarer Konnex zwischen Serialismus und der szenischen Simultaneität, die allesamt realistisch-imitierende Simultanszenen komponiert haben. Es sind viel eher die artifizell-verfremdenden Simultanszenen, bei denen eine seriell induzierte Ordnung der Zeitebene für eine kompositorische Kontrolle sorgt.

Zenders Kompositionsstilistik rückt dahingegen wieder näher an jene Zimmermanns heran, u. a. da er mehrere Jahre Dozent bei den Darmstädter Ferienkursen war und dadurch den dortigen Diskurs aktiv mitprägte. In *Stephen Climax* charakterisiert er seine beiden Handlungen musikalisch durch unterschiedliche Verarbeitungsverfahren der Grundreihe in den beiden Orchestern. Während die Klangschicht des Bühnenorchesters meist seriell durchorganisiert ist, lebt die Musik des Grabenorchester vom Pluralismus, der sich durch Stilzitate, Geräusche und eine undogmatische Reihenverarbeitung auszeichnet. Analog zu Zimmermann sieht sich Zender also sowohl im (Post-)Serialismus als auch im Pluralismus verwurzelt. Bei Zender unterscheiden sich die Orchesterschichten also nicht durch die Verarbeitung unterschiedlicher Reihen wie bei Zimmermann, sondern durch die unterschiedliche Verarbeitung derselben Reihe.

Auch weitere Simultanszenen-Opern stehen in einem produktiven Verhältnis zum Serialismus, so ist auch Höllers *Der Meister und Margarita* als eine monumentale Passacaglia konzipiert, die auf einer einundreißig Töne umfassenden Reihe aufgebaut ist, die wiederum auf den zwölf Tönen der chromatischen Skala beruht, welche in verschiedener Weise transformiert und in unterschiedlicher Weise gespreizt und gestaucht wird.<sup>825</sup> Bereits Schreiber bemerkt: „Die umfängliche Partitur weist für den in zwei Akten mit dreizehn Szenen durchkomponierten Ablauf analog zu den Handlungsschichten des Romans dementsprechend heterogene musikalische Mittel sowie drei verschiedene Klangebenen auf.“<sup>826</sup> Aus der Orchesterbesetzung

---

<sup>825</sup> Vgl. Emmanuel Reibel, *Faust. La musique au défi du mythe*, Paris 2008, S. 248.

<sup>826</sup> Schreiber, *Opernführer für Fortgeschrittene*, S. 151.

zu Beginn der Partitur geht jedoch nicht hervor, dass Höller seinen musikalischen Apparat in drei Gruppen einteilt, wie dies bei Henze der Fall ist. Dem großen Orchesterapparat fügt Höller eine Rockband, eine Jazzcombo, ein Percussionensemble, live-elektronische Klangerzeuger sowie ein mehrspurig Tonband mit vorproduzierten Klängen hinzu.<sup>827</sup> Im Gegensatz zu anderen instrumentalen Werken Höllers gibt es hier keine makrozeitliche Präformation, dennoch beruht dieses Werk auf einer einzigen Klang- bzw. Zeitgestalt in Form der Reihe, wie dies auch bei Zender der Fall ist.<sup>828</sup> Auch Höllers Simultanszenen bauen auf der serialistischen Verfahrensweise der Reihenverarbeitung und der Zeitwerteordnung auf, um die verschiedenen Zeitebenen kompositorisch kontrollieren zu können.

Es gibt aber auch Opern mit Simultanszenen in dem hier näher betrachteten Zeitraum, für die der Serialismus kaum eine Rolle spielt. So liegen der Aufsplittung der Handlungsebene in Glanerts *Spiegel* keine zwei parallel verlaufenden musikalischen Schichten zugrunde.<sup>829</sup> Auch Hillers *Schimmelreiter* ist zwar nicht in einer serialistischen Stilistik komponiert, dennoch findet sich auch hier ein Denken in musikalischen Schichten analog zu den parallelen Handlungsorten: Während in der ersten Simultanszene I/4 die Handlung II vom Kammerensemble begleitet und die Handlung I nur pantomimisch bzw. stumm durch Regieanweisungen realisiert wird, findet in der komplexen Simultanszene I/12 zum ersten Mal eine Aufteilung des musikalischen Apparates auf die verschiedenen Teilhandlungen statt. In der Partitur findet sich folgender Hinweis: „Den drei Handlungen sind drei metrisch gänzlich unabhängige musikalische Ebenen (mit jeweils eigenen Einsatzzeichen) zugeordnet.“<sup>830</sup> Zur Handlung I gehören Trompete 1 und 2 und vom Kammerensemble die Solo-Violine, die Flöte, die Klarinette und die Harfe. Zur Handlung II gehört eine Schlagzeugstimme. Zur Handlung III gehört ebenfalls eine Schlagzeugstimme sowie vier Celli, drei Kontrabässe und der Chor.

Grundsätzlich lässt sich sagen, dass der Serialismus und dessen Ordnungsprinzipien dazu führten, dass in der Neuen Musik an die Stelle von funktionsharmonischer Polyphonie und Kontrapunktik eine Simultaneität heterogener Schichten tritt.<sup>831</sup> Im avantgarde-nahen Musiktheater bedeutet dies eine Schichtung verschiedener Handlungen und Zeitebenen. Dabei ist festzustellen, dass es einen Zusammenhang zwischen artifiziell-verfremdenden Simultanszenen

---

<sup>827</sup> Vgl. ebd. S. 151f.

<sup>828</sup> Höller, „Klanggestalt – Zeitgestalt. Ein neues Formdenken“, in: Dusella (Hrsg.), *York Höller. Klanggestalten – Zeitgestalten*, S. 115–128, hier: S. 125.

<sup>829</sup> Swantje Gostomzyk, *Literaturoper am Ende des 20. Jahrhunderts* (= Perspektiven der Opernforschung Bd. 17), Frankfurt a. M. 2009, S. 155.

<sup>830</sup> Wilfried Hiller, *Der Schimmelreiter. Zweiundzwanzig Szenen und ein Zwischengesang nach Theodor Storm. Libretto von Andreas K.W. Meyer (1997)*. Partitur, Mainz, S. 86.

<sup>831</sup> Dieter Kleinrath/Utz, Art. „Harmonik/Polyphonie“, in: Hiekel/Utz (Hrsg.), *Lexikon Neue Musik*, S. 257–269, hier: S. 258.

und dem serialistischen Ordnungsprinzip gibt. Realistisch-imitierende Simultanszenen wie in Henzes *Fluss* benötigen scheinbar kein solches Ordnungsprinzip. An der musikalischen Ästhetik der Simultanszene von Glanert und Hiller zeigt sich jedoch auch, wie sich die Simultanszene ab den 1990er-Jahren auch in traditionelleren, konventionelleren Opern wiederfindet, die ursprünglich ein Darstellungsmodus des Musiktheaters war, das seit jeher der Avantgarde nahesteht. Die Zähmung und Einhegung dieses Szenentypus innerhalb des breiten Opernrepertoires jenseits (post-)serialistischer und avantgardistischer Kreise beginnt spätestens ab dieser Zeit.<sup>832</sup>

## V. Ein neues raumzeitliches Verständnis

Die Veränderung des allgemeinen raumzeitlichen Verständnisses und dessen künstlerischer Rezeption gehört wohl zu den zentralen Triebkräften in der Ausformung der Simultanszene im Musiktheater der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts. Die Aufteilung der Simultanszenen in mehrere gleichzeitig gezeigte Schauplätze sowie die Gleichzeitigkeit verschiedener Zeitpunkte in den hier angesprochenen Werken impliziert bereits einen neuen und künstlerisch-produktiven Umgang mit den beiden ästhetischen Kategorien Raum und Zeit, gerade in jenen Musiktheaterwerken, in denen beides stattfindet. Mit der künstlerischen Rezeption des neuen, raumzeitlichen Denkens verorten sich die Simultanszenen innerhalb eines zentralen Diskurses der zeitgenössischen Musik, der prominent ab der zweiten Jahrhunderthälfte geführt wird: Die Neue Musik nach 1950 sticht wie kaum eine andere musikgeschichtliche Periode vorher durch eine intensive Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen raumzeitlichen Konzepten hervor.

Die wichtigsten Schriften und Vorträge zu den gesamtkulturellen Auswirkungen auf die Entwicklung der modernen Anschauung des Wechselverhältnisses von Raum und Zeit stammen wohl von Hermann Minkowski und Albert Einstein.<sup>833</sup> Minkowski formulierte 1908 in seinem aufsehenerregenden Vortrag *Raum und Zeit*, dass „[v]on Stund an [...] Raum für sich und Zeit für sich völlig zu Schatten herabsinken, und nur noch eine Art Union der beiden soll Selbständigkeit bewahren“.<sup>834</sup> Damit trat das Konzept eines relationellen Verhältnisses von Raum und Zeit in den damaligen Zeitgeist ein. Zu einer noch breiteren Rezeption gelangte jedoch die spezielle und die allgemeine Relativitätstheorie Einsteins, der diese 1905 und 1915 verfasste. Gerade Letztere beschreibt den Raum als dynamisiert, Einstein postuliert hier eine

---

<sup>832</sup> Vgl. Kap. D.

<sup>833</sup> Vgl. dazu Michaela Ott, Art. „Raum“, in: *ÄGB* Bd. 5, Stuttgart 2010, S. 113–149, hier: S. 113.

<sup>834</sup> Zit. n. ebd.

von Messinstrumenten und Geschwindigkeiten abhängige Raumpluralität. Seinen Theorien zufolge „bilden Raum und Zeit ein Kontinuum [...], innerhalb dessen sich keine absoluten Raumkoordinaten der Materie oder die Zeitpunkte ihrer Veränderung mehr angeben lassen“, wie es Stephan Günzel pointiert formuliert.<sup>835</sup> „Für Einstein folgt daraus, dass das, was einmal Raum genannt wurde, in Wirklichkeit ein gekrümmtes (Gravitations-)Feld ist.“<sup>836</sup>

Was sich als allgemein verständliches Ergebnis von diesen komplexen Überlegungen gesamtgesellschaftlich manifestierte, war, dass Raum und Zeit sich also relativ zueinander verhalten. Den nicht nur innerhalb der physikalischen Welt wurden diese Theorien als Umsturz betrachtet, sondern sie sorgten auch in den 1920er-Jahren für ein gesamtgesellschaftliches und -kulturelles Umdenken: Der Raum-Zeit-Relativismus war regelrecht in aller Munde; die Literaturwissenschaftlerin Jutta Müller-Tamm spricht von einem Relativitätstrubel in dieser Zeit.<sup>837</sup> Die kulturelle Rezeption dieser Theorien trug u. a. auch zur Entwicklung der Simultanästhetik in der Literaturästhetik der 1920er-Jahre bei.<sup>838</sup>

Dieser mathematisch-physikalische Paradigmenwechsel hatte erhebliche Auswirkungen auf andere akademische Disziplinen, so beginnt u. a. der französische Psychiater Eugène Minkowski sein 1933 veröffentlichtes Buch *Die gelebte Zeit* mit den Worten: „Das Problem der Zeit und des Raumes ist das Hauptproblem der Psychologie, der Philosophie und [...] der ganzen gegenwärtigen Kultur.“<sup>839</sup> Damit artikuliert er einen Gedanken, der die kulturelle, künstlerische und gesellschaftliche Rezeption von Einsteins und Minkowskis Erkenntnissen pointiert wiedergibt. Diese Einsichten entfalteten eine ungeheure Wirkung weit über ihre Fachgrenzen hinaus und führen zu einer Zäsur in der Anschauung von Zeit und Raum.

Das Reflektieren über den unweigerlichen Relativismus von Raum und Zeit wurde schnell in den Mittelpunkt des künstlerischen Interesses gerückt. Diese Erkenntnis hatte nicht nur für die Mathematik, Naturwissenschaften und die Psychologie Bedeutung, sondern veränderte auch das kulturelle Verständnis von Raum und Zeit. Dass diese Erkenntnisse der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts auch bis in die zweite Jahrhunderthälfte breit rezipiert wurden und Anlass für neue Konzepte von Raum und Zeit boten, beschreibt Voit in seiner Studie zur Räumlichkeit in der Neuen Musik.<sup>840</sup> Dabei lassen sich die beiden ästhetischen Kategorien Raum und Zeit in ihrer

---

<sup>835</sup> Stephan Günzel, *Raum. Eine kulturwissenschaftliche Einführung*, Bielefeld <sup>3</sup>2020, S. 24.

<sup>836</sup> Ebd.

<sup>837</sup> Vgl. dazu Jutta Müller-Tamm, „Albert Einsteins Berliner Jahre“, in: Christine Frank (Hrsg.), *Berlin im Krisenjahr 1923. Parallelwelten in Literatur, Wissenschaft und Kunst*, Würzburg 2023, S. 115–136.

<sup>838</sup> Vgl. ebd.

<sup>839</sup> Zit. n. Ott, Art. „Raum“, S. 115.

<sup>840</sup> Johannes Voit, *Klingende Raumkunst. Imaginäre, reale und virtuelle Räumlichkeit in der neuen Musik nach 1950*, Marburg 2014, S. 27ff.

künstlerischen Rezeption sowohl getrennt voneinander als auch entsprechend der neuen Theorien interdependär betrachten.

Mit der Raumrelativierung in den Naturwissenschaften geht eine Auffächerung verschiedener Raumkonzepte in den Künsten einher.<sup>841</sup> Auch die Musikwissenschaft beschäftigt sich mit der Kategorie Raum schon seit vielen Jahrzehnten.<sup>842</sup> In der Musik macht sich besonders in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die explizite Auseinandersetzung mit dieser Kategorie in raum-zentrierten, kompositorischen Ansätzen bemerkbar, so schuf u. a. Karlheinz Stockhausen mit seinen *Gruppen für drei Orchester* (1955–1957) eine der ersten Raumkompositionen in der Zeit nach 1950.<sup>843</sup> Die bei Zimmermann zunächst angedachte und bei Henze und Zender schließlich realisierte räumliche Verteilung der verschiedenen Ensembles und Orchester kann auf dieses neue, verräumlichte musikalische Denken zurückgeführt werden. Zimmermanns Pluralismus der Schauplätze in den *Soldaten* lässt sich durchaus als eine musikalisch-räumliche Ausprägung seines *Kugelgestalt*-Konzeptes wahrnehmen, das zumeist eher unter dem Aspekt des Pluralismus von Zeitebenen rezipiert wird.<sup>844</sup> Von den drei Fallbeispielen sind es die Werke Henzes und Zenders, die ihren musikalischen Apparat explizit im Raum auf- und verteilen, wobei nur Zender in seinen Schriften explizit auf Raumkonzepte eingeht.<sup>845</sup> Ferner hat u. a. auch Hiller in seinem *Schimmelreiter* den musikalischen Apparat in ein Orchester und ein Kammerensemble unterteilt, die auch stellenweise den verschiedenen Handlungsräumen zugeordnet sind.<sup>846</sup> Die Raumrelativierung hat also Auswirkungen auf die musikalische Ausgestaltung der Simultanszenen, wovon die immer wieder wahrnehmbare, raumdispositorische Aufteilung der verschiedenen Teilorchester sowie die immer häufiger auftretende Simultaneität mehrerer Handlungsräume Zeugnis ablegt.

Die relativistischen Implikationen der modernen Mathematik und Physik sorgen auch für anti-traditionalistische Impulse in den Zeitkonzepten der Philosophie. Da die Musik als Zeitkunst betrachtet wird, setzt sich die Musikwissenschaft mit dieser ästhetischen Kategorie im Vergleich zum Raum schon weitaus länger auseinander.<sup>847</sup> Eine Schlüsselrolle für die

---

<sup>841</sup> Ott, Art. „Raum“, S. 140.

<sup>842</sup> Vgl. u. a. Marietta Morawka-Büngeler (Hrsg.), *Musik und Raum. Vier Kongressbeiträge und ein Seminarbericht*, Mainz 1989; Gisela Nauck, *Musik im Raum – Raum in der Musik. Ein Beitrag zur Geschichte der seriellen Musik*, Stuttgart 1997; Anette Landau/Claudia Emmenegger (Hrsg.), *Musik und Raum. Dimensionen im Gespräch*, Zürich 2005 und Johannes Voit, *Klingende Raumkunst*.

<sup>843</sup> Nina Noeske, Art. „Raum“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/50132>, abgerufen am 02.05.2024.

<sup>844</sup> Vgl. Kap. B.I.1.

<sup>845</sup> Vgl. Kap. B.III.2.

<sup>846</sup> Hiller, *Der Schimmelreiter. Partitur*, S. 86.

<sup>847</sup> Vgl. die Literatur in Simone Mahrenholz, Art. „Zeit“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/518651>, abgerufen am 28.08.2021 sowie Diether de la Motte (Hrsg.), *Zeit in der Musik in der Zeit*, Frankfurt a. M. 1997; Klein/Eckehard Kiem/ Wolfram Ette (Hrsg.), *Musik in der Zeit – Zeit in der Musik*,

Zeitanschauung in der Neuen Musik der zweiten Jahrhunderthälfte spielt der Philosoph Henri Bergson, der eine Unterscheidung zwischen Erlebnisdauer und gegliederter Zeit postulierte, und dessen zeitphilosophisches Hauptwerk sich maßgeblich von den mathematisch-physikalischen Theorien inspiriert zeigt.<sup>848</sup> Seine Philosophie wurde v. a. durch Olivier Messiaen in die Neue Musik getragen, welcher versuchte, die Einsichten Bergsons für seine Musik fruchtbar zu machen. Er übernahm von diesem die Unterscheidung der beiden Zeitformen. Damit schaffte Messiaen ein Verständnis für den Zusammenhang zwischen erlebter Dauer und dem musikalischen Rhythmus bzw. für die Kontrolle der erlebten Zeit durch die Organisation des musikalischen Materials. Er übernahm dementsprechend auch das Postulat vom Zusammenhang der empfundenen Dauer in Abhängigkeit zur Erlebnisdichte. Damit stellt Messiaen die Erlebniszeit in Relation zur messbaren und strukturierten Zeit, die wiederum von der Materialbeherrschung im kompositorischen Prozess nicht zu trennen ist.<sup>849</sup>

Als Lehrerfigur der Neuen Musik diente Messiaen als Multiplikator von Bergsons Zeitkonzepten; so finden sich in der Musik ab 1950 kompositorische Strategien, um die Wahrnehmung der Zeit zu gestalten. In der Forschungsliteratur zur kompositorischen Rezeption zeitphilosophischer Strömungen nach 1950 bildet die Zeitvorstellung Henri Bergsons immer wieder den Kern des kompositorischen Denkens. Die Kategorie der Zeit wurde damit zu einer kompositionstechnisch verfügbaren Größe u. a. in Form von Zeitschichten. Gerade die zu Beginn des 20. Jahrhunderts stattfindende Auflösung der Tonalität kann laut Simone Mahrenholz als eine Grundvoraussetzung für die Aufhebung der geradlinig-zeitlichen Perspektive im musikalischen Denken und das Ende der vektoriell gerichteten Zeitlichkeit betrachtet werden.<sup>850</sup> Zu einer ersten Verdichtung der musikalischen Zeitwahrnehmung kommt es nach Schönberg bei Webern, dessen musikalische Motivik auf die Austauschbarkeit der zeitlichen Richtungen und zugleich auf ein Zusammenfallen von Sukzessivem und Simultanem abzielt. Bei Webern sind die Kategorien Raum und Zeit schon in Ansätzen zusammengedacht, erst jedoch im Serialismus der 1950er-Jahre wird vor allem die Zeit zu einer expliziten Gestaltungskategorie.<sup>851</sup> In der Nachkriegszeit beginnen viele Komponist:innen der Avantgarde, sich in theoretisch-konzeptuellen Texten zu ihrer Musikästhetik zu äußern. Oftmals liegt ein Fokus dabei auf der Kategorie der Zeit. Dass Zeitphilosophie wichtig für die

---

Weilerswist 2000 und Klein, „Die Frage nach der Zeit“, in: Ders., *Musikphilosophie zur Einführung*, Hamburg 2014, S. 115–143 und Utz, Art. „Zeit“, in: Ders. /Hiekel (Hrsg.), *Lexikon neue Musik*.

<sup>848</sup> Utz, Art. „Zeit“, S. 611.

<sup>849</sup> Borio, „Kompositorische Zeitgestaltung und Erfahrung der Zeit durch Musik. Von Strawinskys rhythmischen Zellen bis zur seriellen Musik“, in: Klein/Kiem/Ette (Hrsg.), *Musik in der Zeit – Zeit in der Musik*, S. 313–332, hier: S. 323.

<sup>850</sup> Mahrenholz, Art. „Zeit“.

<sup>851</sup> Ebd.

Simultanszenen ist, zeigte sich in vorliegender Arbeit vor allem an den Essays von Zimmermann und Zender, die sich intensiv damit auseinandergesetzt haben.<sup>852</sup>

Das Konzept von Zeitschichten wird u. a. in den Simultanszenen von Zimmermanns *Soldaten* angewendet. In seinen Schriften wird deutlich, wie er ein analoges Verhältnis zwischen einem Intervall und einer Zeitstrecke auszumachen versucht und auf dieser Analogie sein Verständnis von Zeitschichtung aufbaut. In seinen *Soldaten* könne dann von einem Stillstand der Zeit gesprochen werden, wenn er in IV/1 alle Szenen zeitgleich spielen lässt.<sup>853</sup> Zudem greift er auf die Herstellung von temporaler Irregularität durch taktweise wechselnde Zählzeiten zurück, was einer bereits beschriebenen seriellen Ordnung von Zeitwerten entspricht.

Krones erachtet die Philosophie Bergsons als zentral für Zimmermann, da dessen nach dem Zweiten Weltkrieg immer wieder aufgegriffene Idee der Simultaneität mehrerer Zeitebenen latent als Kunstmittel bei Opern mit artifiziell-verfremdenden Simultanszenen durchscheint.<sup>854</sup> Die Vorstellung Zimmermanns, dass sich die Vereinigung der unterschiedlichen Zeitebenen im Bewusstsein des Publikums ereignet, ähnelt Bergsons Vorstellung vom Bewusstsein als reiner Dauer, auf die sich Zimmermann in seinen Schriften auch bezieht:<sup>855</sup> Dieser lehnt die abstrakte, quantifizierbare Zeit ebenso ab wie die Vorstellung eines quasi-räumlichen Nebeneinanders der klassischerweise als getrennt voneinander betrachteten Zeitzustände Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Demgegenüber ist für ihn die Erlebniszeit ein unteilbarer Bewusstseinsstrom.<sup>856</sup> Zimmermanns grundlegendes Konzept der *Kugelgestalt der Zeit*, welches dieser zuerst in *Intervall und Zeit* und weiteren Essays umkreist und an eigenen und auch fremden Werken verdeutlicht, beschäftigt die Musikwissenschaft bis heute. Zimmermann beruft sich selbst auf Bergson, sein schon oft besprochenes zeitphilosophisch-ästhetisches Konzept führt bei ihm zum Versuch, die Sukzessivität der Zeit und der Zeitempfindung musikalisch-dramaturgisch aufzulösen.<sup>857</sup> Die Simultanszenen in den *Soldaten* gelten als die szenisch-musikalische Umsetzung von diesem Konzept, das auf Bergsons Zeitphilosophie beruht. In *Intervall und Zeit* schreibt Zimmermann:

„Entgegen dem mechanistischen-rationalistischen Zeitbegriff finden wir gegenüber der äußerlich meßbaren Sukzession seit Bergson die Vorstellung von der innerlichen und

---

<sup>852</sup> Vgl. Kap. B.I.2 und II.2.

<sup>853</sup> Ebd.

<sup>854</sup> Hartmut Krones, „Bühne, Film, Raum und Zeit in der Musik des 20. Jahrhunderts“, in: Ders. (Hrsg.), *Bühne, Film, Raum und Zeit in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Wien 2003, S. 13–28, hier: S. 15, 22.

<sup>855</sup> Vgl. Kap. B.I.2.

<sup>856</sup> Vgl. dazu Voit, *Klingende Raumkunst*, S. 164.

<sup>857</sup> Vgl. Kap. B. III.1.

eigentlichen Zeit, als Zeit der reinen Bewegung, des Fließens und der Dauer, eine Vorstellung, wie sie seit Heraklit das abendländische Denken immer wieder aufs Neue fasziniert hat.“<sup>858</sup>

Bei Zimmermann nehmen die Zeit-Konzepte Bergsons allerdings nur einen kleinen Teil seiner philosophischen Herleitungen ein. Es ließen sich noch zahlreiche weitere philosophische Einflüsse auf Zimmermanns Werk anfügen, da sich dieser neben Bergson noch allein für das 20. Jahrhundert mit Husserl und Heidegger auseinandersetzt.<sup>859</sup> Zimmermann beschäftigt sich mit den unterschiedlichsten Theorien, um diese für seine Werkästhetik künstlerisch nutzbar zu machen, sodass es sich bei seiner Zeitphilosophie keineswegs um ein geschlossenes System handelt, wie es sein Modell der *Kugelgestalt* glauben machen will, sondern um eine Ansammlung und Kombination zeitphilosophischer Ansätze. Schon in Seipts Überblicksdarstellung zum Komponisten in *Neue Musik nach 1945* verengt dieser Zimmermanns Zeitvorstellung jedoch und schildert sie als vor allem von Bergson inspiriert. Dazu beschreibt er die Zeiterfahrung in den *Soldaten* mithilfe des Vokabulars Bergsons:

„Jeder Augenblick der, objektiv gesehen, ständig vergehenden und in ihrem Ablauf meßbaren Zeit wird im menschlichen Bewußtsein in zusammenhängenden Bezugsnetzen eingeordnet, in denen er, je nach dem Standpunkt der Betrachtung, sowohl Vergangenheit als auch Gegenwart und Zukunft darstellt – die drei Aspekte der Zeit bedingen sich gegenseitig.“<sup>860</sup>

Zu einer vertieften Auseinandersetzung mit Zimmermanns Konzept kam es 1978 durch Dahlhaus, der erkannte, dass dieses Konzept „weniger Ausdruck einer fest umrissenen Erkenntnis als ein Bündel von Problemen ist“.<sup>861</sup> Für Zimmermann sollte Zeit als Einheit aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft wahrgenommen werden. Auch die Richtung der Zeit sei für Zimmermann umkehrbar, analog zur Austauschbarkeit einer Tonfolge. Aus diesem Kerngedanken entwickelte Zimmermann die Idee, dass die in der Zeit verstreuten Vorgänge in den *Soldaten* sich zu einer Simultaneität zusammenschließen lassen, wenn er dramatische Szenen aus dem Nacheinander in die Gleichzeitigkeit versetzt.<sup>862</sup> Erst in der strengen musikalischen Form lasse sich eine solche Zeitenpluralität verwirklichen, womit Zimmermann an die beschriebenen Lehren Messiaens anknüpft. Auch Dahlhaus sieht Zimmermanns Konzept

---

<sup>858</sup> Zimmermann, „Intervall und Zeit“, S. 36.

<sup>859</sup> Vgl. Kap. B.I.2.

<sup>860</sup> Vogt, *Neue Musik nach 1945*, S. 373.

<sup>861</sup> Dahlhaus, „Kugelgestalt der Zeit“. Zu Bernd Alois Zimmermanns Musikphilosophie, in: Ders., *Gesammelte Werke Bd. 8*, S. 294–299, hier: S. 294.

<sup>862</sup> Ebd., S. 298.

in der Denktradition von Bergson, der ein Konzept der inneren Zeit formulierte, in der die Gegenwart kein bloßer Zeitpunkt, sondern als erlebte Gegenwart die Erfahrung einer wahren Wirklichkeit sei, in der es ein Vorher und Nachher im vektorialen Sinne nicht gibt.<sup>863</sup> Bergsons und Zimmermanns Konzepte unterscheiden sich jedoch dahingehend, dass Letzterer gerade in der strengen Organisation des musikalischen Materials die Möglichkeit des Erreichens von jenem ästhetischen Zustand sieht, in dem sich das Beständige jenseits der Ordnung des Vorher und Nachher offenbart.<sup>864</sup> Für Zimmermann ist der Serialismus also eine Grundvoraussetzung für die kompositorische Kontrolle der Zeit.<sup>865</sup> Dadurch zeigt sich wieder die enge Verknüpfung und Abhängigkeit dieser beiden Aspekte der Simultanszene.

Auch Gruhn wies nach, dass sich neben der Zeitdramaturgie auch ganz dezidiert Zimmermanns pluralistische Kompositionsweise aus dem Gedankenkonstrukt der *Kugelgestalt* ableiten lässt.<sup>866</sup> Er bestätigt den maßgeblichen Einfluss, den Bergson auf Zimmermann hatte. Er grenzt die eigentliche, erlebte Zeit gegen die räumlich vorgestellte als Bewegung gemessene Zeit ab. Dieser Unterscheidung von räumlicher Zeit und innerer, wahrer Dauer entspricht im Wesentlichen Zimmermanns Trennung von effektiver Zeitdauer und innerem Erlebnisbewusstsein.<sup>867</sup> Siegfried Mauser spricht dann 1987 über die erkenntnistheoretischen Grundlagen von Zimmermanns Zeitphilosophie in den Schriften von Augustinus, Kant, Bergson, Husserl und Heidegger.<sup>868</sup> Bei Augustinus erkennt Mauser bereits eine Psychologisierung des Zeitvollzugs, bei Kant eine Subjektivierung dessen. Seine apriorische Form der Anschauung ist eine innere Form der Anschauung.<sup>869</sup> Riethmüller stellt fest, dass es sich bei Zimmermanns *Kugelgestalt* um eine Phrase handelt, in die nur schwer etwas Präzises hineingedacht werden kann, was auch dessen redundante Erklärungsversuche dieses Konzeptes verdeutlichen.<sup>870</sup> Feneyrou plädiert ebenfalls eher für eine Prisma aus vielen philosophischen Zeitansichten, von denen sich Zimmermann für sein eigenes Konzept inspirieren ließ.<sup>871</sup> Man erkennt unschwer, dass Zimmermanns kompositorische Umsetzung zeitphilosophischer Überlegungen zu den am intensivsten erforschten in der Musikwissenschaft gehört. Seine Simultanszenen ergeben sich aus einer künstlerisch-produktiven Beschäftigung mit den verschiedensten Zeitphilosophien.

---

<sup>863</sup> Ebd., S. 295.

<sup>864</sup> Ebd., S. 296.

<sup>865</sup> Vgl. Kap. C.IV.

<sup>866</sup> Gruhn, „Integrale Komposition“, S. 287.

<sup>867</sup> Ebd., S. 292.

<sup>868</sup> Vgl. Mauser, „Die erkenntnistheoretischen Grundlagen der Zimmermann’schen Zeitphilosophie“.

<sup>869</sup> Ebd., S. 10.

<sup>870</sup> Albrecht Riethmüller, „Bernd Alois Zimmermanns Zeitsphäre“, in: Niemöller/Konold (Hrsg.), *Zwischen den Generationen. Symposium Bernd Alois Zimmermann*, Köln 1987, S. 121–134, hier: S. 121.

<sup>871</sup> Feneyrou, „Zimmermann et la philosophie du temps“, S. 193.

Auch Zenders Simultanszenen ergeben sich aus einer intensiven Auseinandersetzung mit verschiedenen Zeitkonzepten, sein zeitphilosophisches Denken wird ähnlich Zimmermanns ebenso mit dem Begriff des Pluralismus beschrieben. Zeit ist in seinen Schriften eines der Paradigmen, das die kompositorische und szenische Realisation des Pluralismus voraussetzt. Ähnlich wie Zimmermann beurteilt er aus der Perspektive seiner Zeitvorstellung die Kompositionen anderer. So bewertet er Messiaens *Vingt regards sur l'enfant Jesus* weniger als eklektischen Mix heterogener Musikstile, wie dies manche Darmstädter Avantgardisten taten, sondern als Realisation einer pluralen Zeitstruktur.<sup>872</sup> Dieser Denkfigur – vermeintlich (zeitlich) Unzusammenhängendem einen inneren Zusammenhang zu geben – begegnet man in Zenders Schriften immer wieder.<sup>873</sup> Alles wird auf einen Zeithorizont projiziert, der zuvor unverbundene Divergenzen aufeinander bezieht. Zenders Zeitkonzept hat einen einheitsstiftenden Charakter. In *Was kann Musik heute sein?* schreibt er sogar: „Die einzige noch verbleibende Möglichkeit, heute Musik zu beschreiben, wäre, sie eine Strukturierung von Zeit zu nennen; all ihre sonstigen Eigenschaften [...] wurden in einem [...] historischen Prozess außer Kraft gesetzt.“<sup>874</sup> Als philosophischen Ausgangspunkt nennt Klein die Thesen George Pichts, auf die sich Zender immer wieder explizit bezieht.<sup>875</sup> Dieser meint, Zeit avanciere in der Postmoderne zum leitenden Paradigma unseres Weltverständnisses. Überhistorisches gebe sich nunmehr selbst als temporales Deutungsmuster zu erkennen. Dadurch sei Geschichte selbst als Bereich radikaler Differenz zu denken.<sup>876</sup> Klein führt noch den von Zender in seinen Schriften nicht explizit erwähnten Hans-Georg Gadamer an, dessen Akzent auf dem neuen Bewusstsein der Andersartigkeit aller Vergangenheiten liegt. Durch die essenzielle Gleichzeitigkeit aller Künste, d. h. deren Verfügbarkeit in der Gegenwart werde eine Überlegenheit über die Geschichte evoziert, die diese Verfügbarkeit noch nicht besaß. Laut Gadamer definiere das gleichzeitige Nebeneinander verschiedenartiger Stile die ästhetische Erfahrung der Postmoderne.<sup>877</sup> Dabei ist diese Gleichzeitigkeit nicht nur eine Bestandsaufnahme, sondern transformiert das Überlieferte in ein neues Verständnis. Auch Zender formuliert eine Gegenposition zu den linearen Entwicklungsmustern klassischer Geschichtsphilosophie: Anstelle von Verräumlichung der Zeit spricht Zender von universaler Vernetzung: Dass Neueres und Älteres nicht bloß nebeneinander bestehen, sondern sich berühren und

---

<sup>872</sup> Vgl. Zender, „Messiaen und das Haiku-Denken“, in: Hiekel (Hrsg.), *Die Sinne denken*, S. 47–52, hier: S. 51.

<sup>873</sup> Klein, „Die Einheit der Zeit und die Vielheit der Zeiten. Überlegungen zu Hans Zenders kompositionsästhetischer Positionen“, in: Grünzweig/Hiekel/Jeschke (Hrsg.), *Hans Zender. Vielstimmig in sich*, Hofheim 2008, S. 29–42, hier: S. 31.

<sup>874</sup> Zender, „Was kann Musik heute sein?“, in: Hiekel (Hrsg.), *Die Sinne denken*, S. 145–156, hier: S. 150.

<sup>875</sup> Klein, „Die Einheit der Zeit“, S. 32.

<sup>876</sup> Ebd.

<sup>877</sup> Ebd., S. 33f.

durchdringen sollen. Laut Klein gehe es Zender nicht nur darum, die Einheit des bloßen Zeitverlaufs durch Zitation von historischem Material aufzubrechen, sondern vielmehr darum, die innere Historizität der kompositorischen Form anders zu denken.<sup>878</sup> Aufgrund der direkten und indirekten zeitphilosophischen Einflüsse Pichts und Gadamers schichtet Zender nicht einfach verschiedene Zeitpunkte eines Dramas übereinander, sondern vergleichzeitig weit auseinanderliegende historische Erzählungen. Zender prägt damit einen neuen Raum- und Zeit-Begriff in der Musik, nämlich von Geschichte als einem Raum pluralistischer Gleichzeitigkeit. Diese Verfahrensweise kennzeichne seine Nähe zu Zimmermann.<sup>879</sup> Wo sich Zimmermann jedoch auf Philosophen bis zur Moderne bezieht, rekurriert Zender auf jene der Postmoderne. Auch in den bisherigen Betrachtungen der einzelnen Kategorien taucht die jeweils andere unweigerlich immer wieder in Erscheinung. Dem Naturell des Raum-Zeit-Relativismus entsprechend, können die beiden Kategorien Raum und Zeit auch in entsprechender Abhängigkeit voneinander betrachtet und in der Musik im Allgemeinen und im Musiktheater im Speziellen künstlerisch rezipiert werden. Die Musikwissenschaft denkt diese beiden Kategorien dementsprechend seit Längerem in ausgewählten Publikationen mit entsprechendem Themenschwerpunkt zusammen.<sup>880</sup> Für das Musiktheater ab 1950 gibt es dahingegen aber noch wenig Forschungsliteratur, in der dies unter dem Aspekt der Rezeption eines modernen Raum-Zeit-Relativismus betrachtet wird. Zumeist wird in Beiträgen nur eine der beiden ästhetischen Kategorien behandelt oder es werden Formen außerhalb der Musiktheaters betrachtet.<sup>881</sup> In der Forschungsliteratur zu den Simultanszenen sind es vor allem die artifiziell-verfremdenden Simultanszenen, denen eine künstlerische Rezeption des modernen Raum-Zeit-Verständnisses nachgesagt wird, was aufgrund der dargestellten Gleichzeitigkeit verschiedener Zeiten und Schauplätze nachvollziehbar ist. Der realistisch-imitierende Typus muss sich aufgrund seiner traditionellen Narrationsform nicht mit Raum-Zeit-Relativismus auseinandersetzen.

Immer wieder werden in der musikwissenschaftlichen Forschung die beiden ästhetischen Kategorie Raum und Zeit als Werkinterpretation auch für das Musiktheater dieser Zeit herangezogen. So verwundert es nicht, dass Jürgen Kanold in einem Artikel über Raum und

---

<sup>878</sup> Ebd., S. 37.

<sup>879</sup> Ebd., S. 38.

<sup>880</sup> Vgl. u. a. Ingeborg Stein (Hrsg.), *Raum und Zeit. Beiträge zur Analyse von Musikprozessen*, Jena 1987; Tatjana Böhme/Klaus Mehner (Hrsg.), *Zeit und Raum in Musik und Bildender Kunst*, Köln 2000; Hartmut Krones (Hrsg.), *Bühne, Film, Raum und Zeit in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Wien 2003.

<sup>881</sup> Ausnahmen bilden da u. a. Hiekel, „Erfahrungsräume in Musik. Zeit- und Raumkonstellationen in Werken von Bernd Alois Zimmermann und Luigi Nono“, in: Böhme/Mehner (Hrsg.), *Zeit und Raum in Musik und Bildender Kunst*, S. 81–96; Ulrich A. Kreppein/Fabian Czolbe, „Erzählte Zeit – Zeiterfahrung als Narrativ im Musiktheater heute“, in: *Act. Zeitschrift für Musik & Performance* 9/2020, <https://www.act.uni-bayreuth.de/resources/Heft2020-01/04-Erzählte-Zeit.pdf>, abgerufen am 02.05.2024.

Zeit im Musiktheater gerade die hier zentral besprochenen Opern von Zender und Zimmermann als zwei wichtige Vertreter nennt.<sup>882</sup> In den Simultanszenen, insbesondere jenen des artifiziell-verfremdenden Typus, materialisiert sich nicht nur ein modernes Verständnis von Raum und Zeit, sondern auch die postmoderne Chiffre und Denkfigur der Gleichzeitigkeit des Ungleichezeitigen so unmittelbar, explizit und vielschichtig wie in sonst kaum einer anderen Kunstform.<sup>883</sup> Auch wenn die Opern von Haubenstock-Ramati, Hölszky und Höller mit der Gleichzeitigkeit des Ungleichezeitigen spielen, werden deren Darstellungsmodi weniger als Rezeption des Raum-Zeit-Relativismus verstanden, sondern gelten mehr durch die Poetik der Vorlage inspiriert und werden als eine Realisierung eines neuen Verständnisses von Narration aufgefasst. Dies liegt vermutlich daran, dass diese sich im Gegensatz zu Zimmermann in ihren Selbstzeugnissen weniger zu zeitphilosophischen Theorien geäußert haben. Nichtsdestotrotz stehen die artifiziell-verfremdenden Simultanszenen in der Tradition der künstlerischen Rezeption dieses Raum-Zeit-Relativismus und des damit verbundenen neuen raumzeitlichen Verständnisses.

## VI. Überwältigung, Reizüberflutung und Anästhetik

Musikalisch-szenische Simultaneität kann aufgrund des mitunter komplexen Schichtungsverfahren verschiedenster und dennoch gleichzeitig in Erscheinung tretender Elemente schnell ein *Sehr viel*, oft sogar ein *Zuviel* an Informationsfluss bedeuten. Im Zusammenhang mit den Simultanszenen von Zimmermann, Haubenstock-Ramati, stellenweise Henze, Zender und Hölszky wird in den Forschungsbeiträgen und den Aufführungsbesprechungen hin und wieder von der Inkommensurabilität aufgrund von Reizüberflutung und musikalisch-szenischer Überwältigung dieser gesprochen. Durch die Kombination mehrerer Schichten auf der musikalischen, visuellen und erzählerischen Ebene wird der Kippunkt der Nachvollziehbarkeit bzw. der Differenzierbarkeit mal mehr, mal weniger willentlich und gezielt überschritten.

Dergestalt konstruiert Zimmermann die Opernszene I/IV in seinen *Soldaten*, indem er kaum mehr differenzierbar und nachvollziehbar Dramenszenenfragmente und Zwölftonreihen über-einanderschichtet. Henze, ansonsten für sein Diktum der Sprachverständlichkeit bekannt, lässt seine drei Orchester an jenen Stellen, an denen die größten Gräueltaten der Oper dargestellt

---

<sup>882</sup> Jürgen Kanold, „Gedehnte Augenblicke, verkürzte Wege, gehörte Bilder. Zeit und Raum im Musiktheater“, in: *NZfM* 5/1999, S. 34–38.

<sup>883</sup> Vgl. Falko Schmieder, „Gleichzeitigkeit des Ungleichezeitigen. Zur Kritik und Aktualität einer Denkfigur“, in: *Zeitschrift für kritische Sozialtheorie und Philosophie* 4/2017, S. 325–363.

werden, in ein chaotisches Durcheinander-Musizieren verfallen, womit kein verständlicher Dialog mehr stattfindet. In Hinblick auf die Kritik der Sprachverständlichkeit in den Besprechungen der *Fluss*-Aufführungen muss Henzes Oper jedoch auch eine ungewollte Überwältigungswirkung an jenen Stellen zugesprochen werden, bei denen die Dialoge der drei einzelnen Handlungen laut den Kritiken eben doch nicht differenziert verstanden werden. Zu vermuten ist jedoch auch, dass dies von Henze intendierte Momente der Reizüberflutung und Irritation sein sollen, obwohl er diese nicht also solche in seinen Schriften herausstellt. Demgegenüber reflektiert Zender in seinen Schriften ausführlich den Gedanken der produktiven Irritation des Publikums durch die Kombination des oberflächlich Zusammenhangslosen zum Zwecke einer hör- und seh-erzieherischen Wirkung. Wirft man einen Blick in die Kritiken, scheint sich dieses Ziel jedoch kaum erfüllt zu haben. An diesen Stellen, die entweder oder sowohl von den Komponierenden selbst, der Musikwissenschaft oder in den Kritiken als reizüberflutend dargestellt werden, kann es deshalb nicht mehr darum gehen, eine Handlung oder die Gleichzeitigkeit mehrerer Teilhandlungen klar verständlich mitteilen zu wollen. Vielmehr bleibt es alinear und achronologisch. Ebenso wird dem musikalischen Kompositions- und Schichtungsverfahren eine derartige Komplexität bescheinigt, die eine differenzierte Rezeption unmöglich macht. Diese Überforderung in der Rezeption wird u. a. von Wolfgang Welsch als anästhetische Verfahrensweise definiert, die zu einem Grenzbereich der ästhetischen Erfahrung führt. In seiner Abhandlung *Ästhetisches Denken* stellt er klar, wie innerhalb dieser Definitionen Ästhetik und Anästhetik immanent miteinander verbunden sind. Ästhetik versteht er generell „als *Aisthetik*“: „Als Thematisierung von Wahrnehmungen *aller Art*, sinnhaften ebenso wie geistigen, alltäglichen wie sublimen, lebensweltlichen wie künstlerischen.“<sup>884</sup> Anästhetik bezeichnet laut Welsch jenen Zustand, „wo die Elementarbedingung des Ästhetischen – die Empfindungsfähigkeit – aufgehoben ist“.<sup>885</sup> Anästhetik thematisiere die Empfindungslosigkeit, u. a. im Sinne einer Unmöglichkeit von Sensibilität. Den Bedeutungsgehalt baut er vom medizinischen Terminus ausgehend auf: „Durch Anästhesie schaltet man die Empfindungsfähigkeit aus – und der Wegfall des höheren, des erkenntnishaften Wahrnehmens erweist sich als bloße Folge davon.“<sup>886</sup> Da sich Anästhetik mit den Grenzen der Empfindungsfähigkeit beschäftigt, reicht diese „vom Nullphänomen bis zu einem Hyperphänomen“<sup>887</sup>, wobei im Zusammenhang mit der reizüberflutenden Wirkung der Simultanszene eher Letzteres für vorliegende Arbeit von Relevanz ist. Welsch

---

<sup>884</sup> Wolfgang Welsch, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 2017, S. 12.

<sup>885</sup> Ebd.

<sup>886</sup> Ebd., S. 13.

<sup>887</sup> Ebd., S. 13f.

sieht in der Anästhetik – im Falle des Hyperphänomens – die philosophische Beschreibungs-kategorie der Reizüberflutung und Desensibilisierung.

Diese Überlegungen lassen sich auch auf die Musik übertragen: Sie nährt sich als ästhetisches Ereignis von der Vorstellung einer Ästhetik, die sich auf das sinnlich Erfahrbare und bestenfalls Nachvollziehbare bezieht. Betrachtet man hingegen die Möglichkeit einer Musik, die durch ihre strukturelle Überreizung und Überkonstruktion sowie akustische Überfrachtung spielt, so thematisiert diese Musik die Randbereiche unserer physischen und geistigen Wahrnehmungsmöglichkeiten, wodurch sie zu einer anästhetischen Musik avanciert. Überträgt man dieses Prinzip abermals auf die Opernbühne, kommt zur musikalischen zusätzlich noch eine szenisch-visuelle Überreizung hinzu, Das Musiktheater hat demnach ein noch größeres Potenzial, anästhetische Wirkung zu entfalten als nicht-szenische Musik, da mit der szenisch-visuellen eine zusätzliche Ebene hinzutritt. Eine zu hohe Informationsdichte, eine nicht mehr differenzierbare Flut an visuellen und akustischen Informationen kann dem Prinzip des Anästhetischen zugeordnet werden. Dies gilt vor allem dann, wenn dieser Effekt intendiert ist und als (an)ästhetisches Paradigma des Werks bzw. der Simultanszene gilt. Wie zuvor angesprochen, kommt es in den Simultanszenen immer wieder zu gewollter und ungewollter Anästhetik, zumeist durch Reizüberflutung. Zimmermann betont in seinen Schriften zwar nicht explizit eine gewollte Überwältigungsästhetik, die Forschungsbeiträge unterstellen aber gerade seinen Simultanszenen eine solche Intention durchaus.<sup>888</sup> Gerade in IV/1 sind die einzelnen musikalisch-szenischen Schichten nicht mehr einzeln wahrnehmbar. Im Zusammenhang mit Zimmermanns Oper interpretiert Schmidt dies mit der gewollten Unmittelbarkeit der dargestellten Gewalterfahrung Maries:

„In [...] *Die Soldaten* zeigt sich ein deutlich anderer Umgang mit jenem ästhetischen Wahrnehmungsraum im Kontext von Gewalterfahrungen. Kulminationspunkt ist die berühmte so genannte Simultanszene kurz vor Schluss der Oper. [...] Zimmermanns ‚Gleichnis‘ schlägt in dieser Szene programmatisch und in für das Problem der Repräsentation aufschlussreicher Weise ins Ereignis um [...], sodass der Zuschauer kaum noch eine Chance hat, sich über seine Wahrnehmung zu orientieren. Das ist das Thema der Szene, die die Grenze des ‚Darstellens‘ jener Vergewaltigung durch geradezu mutwillige mediale Vervielfältigung der Darstellungsebene überschreitet und den Zuschauer mit eben der Reizüberflutung überwältigt, die nach Zimmer-

---

<sup>888</sup> Vgl. Kap. B.I.1 und 2.

manns Eindruck die akustische Außenseite jener Realität bestimmt, auf die das Bild der Vergewaltigung Mariens symbolisch verweist.“<sup>889</sup>

Laut Schmidt wird durch die Struktur dieser Szene dem Publikum regelrecht die Chance genommen, sich innerhalb der Szene zu orientieren. Anästhetik hat hier die Funktion, das Leid Mariens dem Publikum unmittelbarer greifbar zu machen. Durch die akustisch-szenische Überwältigung erprobt Zimmermann eine neue Art der Einfühlungsdramaturgie: ein tatsächliches Mitleiden anstatt das Leiden nur abstrakt darzustellen.

Henze hat sich in seinen Selbstzeugnissen stets zur differenzierbaren Polyphonie seiner musikalisch-szenischen Schichten bekannt und die Textverständlichkeit seiner Oper als wichtiges Kriterium beschrieben. Diese Selbstverortung bekräftigt das Gros der Forschungsbeiträge. In gewissem Gegensatz zu diesen programmativen Äußerungen hat die musikalische Analyse in Kap. IV.2 gezeigt, dass es auch in *Wir erreichen den Fluss* keinen Mangel an rein struktureller Komplexität gibt, sondern sogar eine hohe Vielschichtigkeit durch eine vielfältige, multidimensionale Strukturierung von Material und Sprache erreicht wird.<sup>890</sup> Auch die Simultanszenen Henzes bieten die Möglichkeit, den Rezipienten ästhetisch zu überfordern. Daraus erwächst ein gewisser Widerspruch zwischen Henzes Prinzip der breiten Verständlichkeit und den von diesem letztendlich betriebenen Schichtung mehrerer Teilhandlungen mit gleichzeitiger Schichtung von Orchesterklängen. Während Henze die Sprachverständlichkeit als wichtigen Aspekt seiner Simultanästhetik bezeichnet, scheint er sich von diesem Ideal in manchen Aufführungen zu entfernen. Daher lässt sich sagen, dass es in den Inszenierungen von *Wir erreichen den Fluss*, gerade an den Stellen, an denen es zur Gleichzeitigkeit drei verschiedener Dialogschichten kommt, eine ungewollte Reizüberflutung eintritt. Nicht unerwähnt bleiben soll, dass auch Henze durchaus einen Hang zur musikalischen Überwältigungsästhetik hat. Insbesondere jene Stellen, nachdem eine Person ermordet wurde, sind geprägt von chaotischen Improvisationen im *fortefortissimo*, die keine differenzierte Wahrnehmung der drei Orchesterschichten mehr gestatten. An diesen Stellen findet aber auch kein Dialog statt.

Bei Zender zeigt sich die anästhetische Verfahrensweise am deutlichsten an den Aufführungskritiken, die immer wieder die Inkommensurabilität der Oper hervorheben.<sup>891</sup> Es stellt sich jedoch die Frage, ob eine vermeintlich fast durchgängige Inkommensurabilität mit

<sup>889</sup> Schmidt, „Hörenswerte Explosionen? Reflexion und Realisation akustischer Gewalt in der Neuen Musik seit den 1960er Jahren“, in: Nicola Gess/Florian Schreiner/Manuela K. Schulz (Hrsg.), *Hörstürze. Akustik und Gewalt im 20. Jahrhundert*, Würzburg 2005, S. 165–182, hier: S. 171.

<sup>890</sup> Vgl. Kap. B.II.4.

<sup>891</sup> Vgl. Kap. B.III.5.

einer produktiven Wirkung von Anästhetik gleichzusetzen ist. Im folgenden Film-Kapitel wird erläutert, dass Zenders Verzicht auf Filmeinspielungen eher gegen eine anästhetische Verfahrensweise spricht. Er schreibt jedoch auch in seinen Essays, dass eine ästhetische Irritation, ausgelöst durch die Gleichzeitigkeit der Affekteindrücke, von ihm durchaus gewollt ist.<sup>892</sup> Die Besprechungen stützen sich in ihrer Argumentation aber eher auf die gegenseitige Auslöschung der verschiedenen Affekte in ihrer Kritik. Bei Zender ist zudem der hör- und seherzieherische Impetus am deutlichsten ausformuliert. Dabei sind bei ihm aber keine punktuell verteilten Momente der Überwältigung wie bei Zimmermanns *Soldaten* vorgesehen, viel eher soll das durchgehende Ineinandergreifen und synchrone Erscheinen des oberflächlich Unvereinbarem die Hör- und Sehgewohnheit des Publikums herausfordern und ein neues Rezipieren evozieren. Anästhetik ist bei Zender das Mittel zum Zweck einer neuen Ästhetik. Im Vergleich der Rezeptionshaltung zu den *Soldaten* und *Stephen Climax* scheint es, als sei die Strategie der punktuellen Überwältigung eher von Erfolg gekrönt ist als die durchgehende Inkommensurabilität.

Am deutlichsten spielt Hölszkys *Die Wände* mit Momenten des Anästhetischen, insbesondere in den Simultanszenen. Laut Hiekel ziehen sich derartige gewollte Irritationen wie ein roter Faden durch das Musiktheaterschaffen Hölszkys. Sie setze sich in ihrer Musik produktiv mit einer reizüberflutenden Wirkung auseinander, die sich in den *Wänden* durch die „komplexe Verknüpfung von Klang-Feldern“ realisiere.<sup>893</sup> Bei der „mit Simultanszenen arbeitenden Oper“ gerate der „Aspekt der Klangmobilität zu einem Moment der produktiven Verunsicherung“.<sup>894</sup> Dadurch ähneln die Simultanszenen Hölszkys ästhetisch jenen von Zender, die laut seinen Selbstzeugnissen ebenso auf eine produktive Irritation und Verunsicherung ausgerichtet seien. In Hölszkys Art der Textvertonung erkennt Hiekel eine Praxis der Textkomprimierung, denn aus einem ursprünglich bis zu sechsständigem Theaterstück wird dann eine ca. 90-minütige Oper. Gerade die Simultanszenen, die mehrere Bilder der Vorlage gleichzeitig zeigen, sind daher hingehend als Höhepunkt einer solchen Komprimierung zu betrachten. Es komme durch diese Überlagerung zu einer Verschleierung des Wortsinns und damit einhergehend zu einem Wechsel von der Handlungs- hin zur Klangorientierung. Auch in den Simultanszenen von Zimmermann und Henze kann man von einer Textkomprimierung im Vergleich zur literarischen Vorlage durch Textvergleichzeitigung sprechen. Im Vergleich dazu sollte bei Henze jedoch nie der

---

<sup>892</sup> Vgl. Kap. B.III.2.

<sup>893</sup> Hiekel, „Momente der Irritation. Adriana Hölszkys und Helmut Lachenmanns Umgang mit musikalischen Darstellungsformen des Anästhetischen“, in: Otto Kolleritsch (Hrsg.), „*Lass singen, Gesell, lass rauschen...*“. *Zur Ästhetik und Anästhetik in der Musik* (= Studien zur Wertungsforschung Bd. 32), Graz 1997, S. 111–140, hier: S. 129.

<sup>894</sup> Ebd., S. 133.

Wortsinn verschleiert werden, was laut manchen Kritiken in den Inszenierungen aber stattfand. Hölszkys Konzentration auf den orchestralen und vokalen Klang aufgrund von Überforderung durch die schiere Informationsflut der gleichzeitigen Handlungen führt Hiekel wieder auf das anästhetische Konzept zurück.<sup>895</sup> Auch Zenck attestiert Hölszky anästhetische Verfahrensweisen, die „zahlreiche[n] Simultanszenen“ tragen einen erheblichen Beitrag zur „szenischen Überfüllung und musikalischen Verdichtung“ bei.<sup>896</sup>

Die anästhetische Verfahrensweise kann als ein ästhetisch-dramaturgisches Alleinstellungsmerkmal der Simultanszene ab 1965 in Unterscheidung zur szenisch-musikalischen Simultaneität der Zeit davor angesehen werden: Die Kombination aus einem aus dem Serialismus abgeleiteten musikalischen Schichtungsverfahren, der Tendenz zum artifiziell-verfremdendem Erzählen aufgrund eines neuen raumzeitlichen Verständnisses sowie die Textkomprimierung im Zuge des Medienwechsels von der literarischen Vorlage zum Musiktheaterwerk sorgen für eine erhebliche Steigerung der Komplexität, welche die Rezeptionsfähigkeit des Publikums vor enorme Herausforderungen stellt. Anästhetik tritt demnach oft in Kombination mit anderen Aspekten auf, die in vorliegendem Kapitel beleuchtet wurden: So sehen u. a. Zimmermann und Hölszky in der musiktheatralischen Adaption der jeweiligen Vorlagen-Poetik die Verdichtung der Handlung begründet. Das neue raumzeitliche Denken bedingt den Hang zum Nicht-Linearen und damit folglich zum Anti-Kausalen, was den Nachvollzug der ursprünglichen Handlung oftmals erschwert.

## VII. Medialisierung und Filmdramaturgie

Der gehäufte Einsatz von Simultanszenen ab Mitte der 1960er-Jahre fällt in eine Zeit der Medialisierung der Oper, d. h. dem verstärkten Einsatz elektroakustischer und audiovisueller Medien (Lautsprecher, Filme etc.).<sup>897</sup> Während ab den 1950er-Jahren vermehrt elektroakustische Musik zum Einsatz kommt,<sup>898</sup> ist insbesondere ab den 1960ern eine deutliche Expansion dieser technologischen Möglichkeiten zu beobachten.<sup>899</sup> Die sich erweiternde Klangpalette des neuen Musiktheaters beinhaltete oft Tonband, mikrofonierte Stimmen und

<sup>895</sup> Ders., „Emphatisch offenes Denken. Zu den Textkompositionen von Adriana Hölszky“, in: Wolfgang Gräßer/Ders. (Hrsg.), *Ankommen: Gehen. Adriana Hölszkys Textkompositionen*, Mainz 2007, S. 11–26.

<sup>896</sup> Zenck, „Ordnungen des Unsichtbaren“, S. 117.

<sup>897</sup> Vgl. hierzu den Sammelband von Robert Adlington (Hrsg.), *New Music Theatre in Europe. Transformations between 1955–1975*, London/New York 2019.

<sup>898</sup> Vgl. Andreas Münzmay, „Composing new media. Magnetic tape technology in new music theatre, c. 1950–1970“, in: Ebd., S. 101–126, hier: S. 101f.

<sup>899</sup> Holly Rogers, „Audio-visual collisions. Moving image technology and the Laterna Magika aesthetic in new music theatre“, in: Ebd., S. 79–100, hier: S. 80.

Instrumente sowie eine Verräumlichung des Klangs über im Raum verteilte Lautsprecher.<sup>900</sup> Der Aspekt des verstärkten Medieneinsatzes hängt also auch mit den zuvor beschriebenen neuen Raumkonzepten zusammen.<sup>901</sup> Allen voran trug jedoch die Einführung von audiovisuellen Medien auf bedeutende Weise zum ästhetischen Fortschritt des Genres Musiktheater bei: Diese Technologie konnte den Bühnenraum, die Tiefe und die Zeit erweitern, Formen der Interaktion zwischen den Darstellern neu beleben, die Szenographie in neue multimediale Richtungen lenken und die traditionellen Beziehungen zwischen Werk, Darstellern und Publikum neu definieren.<sup>902</sup> Die durch den Einsatz von audiovisuellen Medien hervorgerufene Intermedialität öffnete den Kompositionssprozess für Praktiken, die bis dahin von der Operntradition getrennt geblieben waren. Dies ermöglichte es, auch ästhetische Eigenheiten und Innovationen des Mediums für die Opernbühne nutzbar zu machen.<sup>903</sup> Filmeinspielungen waren eine beliebte Strategie, um in die traditionelle Beziehung zwischen Musik, Text und Szene einzugreifen und diese als integrales Erzählwerkzeug zu verwenden.<sup>904</sup> Ebenso changiert der Einsatz von Filmeinspielungen zwischen einer immersiven und einer desensibilisierenden, d. h. anästhetischen Wirkung.<sup>905</sup> Mit dem Einsatz audiovisueller Medien entsteht eine visuelle Kontrapunktik zwischen Szenischem und Filmischem, was auch einen Verfremdungseffekt im Sinne des epischen Theaters erzeugt.<sup>906</sup>

Im Zusammenhang mit den Simultanszenen erfüllt der Einsatz dieser neu für die Opernbühne erschlossenen Medien verschiedene Funktionen: Teilweise ist er eng verknüpft mit den erläuterten anästhetischen Verfahrensweisen, sofern der Medieneinsatz als zusätzliche narrative bzw. visuelle Schicht behandelt wird. In diesem Falle kann von einer Komplexitätsteigernden Wirkung ausgegangen werden. In anderen Fällen wird eine Filmeinspielung in der Oper gar nicht explizit eingesetzt, jedoch Ästhetik und Dramaturgie des Films im Medienwechsel auf die Oper übertragen. In diesem Falle spielt das Medium Film eine Vorbildrolle in der dramaturgischen Anlage mancher Simultanszenen. Beide Verfahrensweisen – Medialisierung und die Übernahme filmdramaturgischer und -ästhetischer Mittel –

---

<sup>900</sup> Ebd.

<sup>901</sup> Insbesondere Martha Brech hat zu den Verräumlichungstendenzen elektroakustischer Musik geforscht und dabei auch immer wieder die Neue Musik und das Musiktheater berücksichtigt, vgl. Martha Brech, *Der hörbare Raum. Entdeckung, Erforschung und musikalische Gestaltung mit analoger Technologie*, Bielefeld 2015; Dies./Ralph Paland (Hrsg.), *Kompositionen für hörbaren Raum. Die frühe elektroakustische Musik und ihre Kontexte*, Bielefeld 2015; Dies., *Der komponierte Raum. Luigi Nonos „Prometeo, tragedia dell'ascolto“*, Bielefeld 2020.

<sup>902</sup> Rogers, „Audio-visual collisions.“, S. 80.

<sup>903</sup> Ebd.

<sup>904</sup> Ebd., S. 81.

<sup>905</sup> Ebd., vgl. Kap. C.V.

<sup>906</sup> Ebd., S. 83.

entspringen der Reaktion des Opernbetriebs auf den technologischen Fortschritt, spielen eine große Rolle für die Simultanszenen und werden daher hier gebündelt dargestellt.

*Die Soldaten* gelten als überragendes Musiktheaterwerk, bei dem audiovisuelle Medien integraler Bestandteil sind.<sup>907</sup> Zimmermann setzt audiovisuelle Medien wie Film- und Lautsprechereinspielungen vor allem in der komplexen Simultanszene IV/1 ein, um dem szenischen Handlungsgeflecht eine weitere visuell-narrative Ebene hinzuzufügen. Auf drei Leinwänden sollen in einer anti-kausalen Anordnung Impressionen von Maries sozialem Abstieg und ihrer Vergewaltigung gezeigt werden. Gleichzeitig werden immer drei verschiedene zeitliche Stationen von Maries Schicksal präsentiert. Zusätzlich wird der Teil der Handlung noch szenisch-musikalisch erzählt. In IV/3 haben diese Medien zusätzlich eine handlungstranszendierende Funktion, da ihr visueller und klanglicher Inhalt weit über die Handlung der literarischen Vorlage hinausgeht.<sup>908</sup> Zimmermanns Einsatz von Filmleinwänden und Lautsprechern ist Bestandteil seiner Konzepte der *Kugelgestalt der Zeit* und des *totalen Theaters*. In den Besprechungen wurden die Filmeinspielungen stets als integraler Teil der Überwältigungsästhetik Zimmermanns beschrieben. Nur wenige Inszenierungen, die auf diesen partiturimmanenten Medieneinsatz verzichteten, wurden als gelungen rezipiert.

Henzes Simultanszenen lassen sich nicht derart direkt auf die Medialisierung und eine Rezeption von Filmdramaturgie zurückführen. Er verzichtet in seiner Oper zwar auf den Einsatz neuer audiovisueller Medien, da er gerade deren potenziell reizüberflutende Wirkung vermeiden möchte, seine Praxis der Handlungs- und Bühnengleichzeitigkeit kann jedoch durchaus als von Filmdramaturgie inspiriert interpretiert werden: Henze war das Medium Film nicht unbekannt, hat er doch bis zu diesem Zeitpunkt bereits Filmmusik u. a. zu Alain Resnais' *Muriel ou le temps d'un retour* (1963) und *Der junge Törless* (1966) von Volker Schlöndorff komponiert.<sup>909</sup> Es war auch Schlöndorff, der Henze und Bond miteinander bekannt machte und der schließlich die Regie der deutschen *Fluss*-Erstaufführung übernahm. In seinen Selbstzeugnissen bezieht sich Henze kaum auf filmdramaturgische Vorbilder, sondern beruft sich Jahre nach der UA eher auf das Konzept des epischen Theaters und eben nicht auf filmische Verfahrensweisen, wie dies u. a. Matthus getan hat. Dennoch gibt es Anhaltspunkte, realistisch-imitierende Simultanszenen auf filmdramaturgische Verfahren zurückzuführen, die im weiteren Verlauf des Kapitels besprochen werden.

---

<sup>907</sup> Münzmay, „Composing new media“, in: Ebd., S. 101f.

<sup>908</sup> Vgl. Kap. B.I.4.

<sup>909</sup> Vgl. Jürg Stenzl, „Alain Resnais *Muriel ou le Temps d'un retour* (1963) und *L'Amour à mort* (1984). Musik von Hans Werner Henze – mit einem heiteren Nachspiel: *Pas sur la bouche* (2003)“, in: Ders., *Musik / Film. Konstellationen zwischen Claude Debussy / Dudley Murphy und Hans Werner Henze / Alain Resnais*, München 2016, S. 292–342.

Auch Zender zieht aus seiner in seinen Essays kritisierten zu hohen Informationsdichte von Zimmermanns Simultanszenen die Konsequenz, ebenso auf einen überbordenden Einsatz elektroakustischer und audiovisueller Medien zu verzichten. Daraus ergibt sich die Tendenz, dass es ihm im *Stephen Climax* eben um keine anästhetische Verfahrensweise ging. Bei Zender haben die im Raum verteilten Geräuscheinspielungen und die Tonbandkomposition eher die Funktion, die übernatürlichen Momente im II. Akt humorvoll zu illustrieren. Abgesehen von den *Soldaten* spielt die Medialisierung für die beiden anderen in vorliegender Arbeit zentral betrachteten Werke eine geringfügige Rolle. Lediglich die Veräumlichungstendenz durch Lautspechereinspielung ist bei Zender zu beobachten.

Ein besonderer Aspekt der Medialisierung ist nicht nur der bloße Einsatz audiovisueller Medien auf der Opernbühne, sondern die musiktheatrale Rezeption filmischer Verfahrensweisen, d. h. die Nutzbarmachung ästhetischer Eigenheiten und Innovationen des Mediums Films, wie Rodgers es beschrieben hat. Auch die immer stärkere Nutzung filmischer Mittel auf der Opernbühne im Laufe des 20. Jahrhundert ist Gegenstand jüngster musikwissenschaftlicher Forschung.<sup>910</sup> Nach Mauro Piccinini findet dies bereits lange vor 1965 statt, denn Antheil habe bereits in den 1920er-Jahren mit seiner in *Transatlantik* erprobten Technik der szenischen Gleichzeitigkeit den schnellen filmschnittartigen Szenenwechsel ins Musiktheater eingeführt.<sup>911</sup> Antheil gehört damit zu den Vorreitern der Verwendung von Bewegtbildmedien auf der Opernbühne.<sup>912</sup> Daher bezeichnet Seipt diese Oper auch als Vorgänger der Simultanszene, zudem hänge diese Technik eng mit der Ästhetik des neusachlichen Musiktheaters zusammen.<sup>913</sup> Für das Musiktheater sind in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts besonders die Opern von Siegfried Matthus hervorzuheben, der seine Simultanszenen selbst als *Simultane* bezeichnet.<sup>914</sup> Diese Simultane ist neben der Gedankenstimme eine musikdramatische Erfindung von Matthus. Die „musikalische Simultane“ paraphasiert Müller als die „Zusammenschau unterschiedlicher Situationen“.<sup>915</sup> Beide entspringen dem Wunsch, die Eindimensionalität der Vorgänge oder der Figuren durch Gegenüberstellung aufzuheben, und beide übertragen die Schnitt- und Blendetechnik des Films in eine operngerechte Form. Bei Matthus kommt die Simultane beim *Letzten Schuss* zum ersten Mal vor: „In

---

<sup>910</sup> Vgl. u. a. Arne Stollberg et al. (Hrsg.), *Oper und Film. Geschichten einer Beziehung*, München 2019 und Hans J. Wulff, „Film und Oper. Bemerkungen zu einer ungeklärten Beziehung“, in: *Musik und Ästhetik* 98/2021, S. 87–95.

<sup>911</sup> Mauro Piccinini, Art. „Antheil, George“, in: *KdG-Online*, <http://www.munzinger.de./document/17000000014>, abgerufen am 02.05.2024.

<sup>912</sup> Vgl. Münzmay, „Composing new media“, S. 101.

<sup>913</sup> Piccinini, Art. „Antheil, George“.

<sup>914</sup> Müller, „Simultanszene. Versuch über die Matthus-Oper“, S. 49.

<sup>915</sup> Ebd., S. 50.

einer Fiebervision träumt der Leutnant, während seine Bewacherin Marjutka ihn pflegt, von seiner eigenen Erschießung durch die Roten.“<sup>916</sup> In *Judith* finde sich die „Gleichzeitigkeit der Vorgänge“ in der Stadt Bethulien und im babylonischen Lager zu Beginn des ersten Akts, in *Graf Mirabeau* wird die Simultane durch „Versechsfachung der Schauplätze“ und durch die „Zeitraffer-Methode, die ein welthistorisches Jahrzehnt in ein Rondo-Finale preßt, bis zum Exzeß getrieben“.<sup>917</sup> Die Simultaneität meint bei Matthus mehr als die bloße Gleichzeitigkeit mehrerer Vorgänge. Er leitet aus der Gleichzeitigkeit ein „geheimes inneres Bündnis der Ereignisse ab, eine verhängnisvolle Gleichartigkeit unähnlicher Vorgänge“.<sup>918</sup> Matthus erprobt in seinen Simultanszenen demnach Strategien des filmischen Erzählers. Die Aufhebung dieser Eindimensionalität und auch Eindeutigkeit rückt die Opern von Matthus auch in die Nähe des epischen Musiktheaters.<sup>919</sup>

Der technische und ästhetische Fortschritt im elektroakustischen und audiovisuellen Bereich wirkt sich auch auf die Entwicklung der Simultanszenen aus. Der Einsatz von Filmen und Lautsprechern auf der Musiktheaterbühne wird dabei sowohl zum Zwecke der Einführung einer weiteren Narrationsebene, zur Verfremdung bzw. Gegenüberstellung des Szenischen oder mit einer reizüberflutenden Funktion verwendet. Dergestalt geschieht die u. a. in Zimmermanns *Soldaten*. Die Übertragung von filmischen Prinzipien wie u. a. die Schnitt- und Blendetechnik in eine operngerechte Form, wie es die Simultanszene ist, beeinflusst hingegen die narrative Ebene und das Verhältnis von den dargestellten Räumen und Zeiten insofern, als die gleichzeitig gezeigten Handlungen sich gegenseitig kommentieren und relativieren. Einen direkten Bezug des verwendeten Darstellungsmodus auf den Film findet sich vor allem bei Matthus.

Der Film- und Medieneinsatz im Kontext der Simultanszene steht im Zusammenhang mit den Aspekten des neuen raumzeitlichen Verständnisses, den Prinzipien des epischen Theaters sowie einer anästhetischen Verfahrensweise und ist demzufolge multifunktionell.

## VIII. Dramaturgie des epischen und neusachlichen Musiktheaters

Komponisten wie Henze und Matthus berufen sich für ihre zumeist realistisch-imitierenden Simultanszenen auch auf die gegenseitige Kommentierungsfunktion des epischen Theaters der 1920er-Jahre, zu deren Begründern Erwin Piscator und Bertolt Brecht zählen. In diese Zeit fällt auch die Strömung der Neuen Sachlichkeit, zu deren Vertreteroper Antheils *Transatlantik*

---

<sup>916</sup> Ebd., S. 51.

<sup>917</sup> Ebd.

<sup>918</sup> Ebd., S. 52.

<sup>919</sup> Vgl. Kap. C.VIII.

gehört. Während die Neue Sachlichkeit für die Modernisierung und Objektivierung der Kunst stand<sup>920</sup>, war für das epische Theater eine anti-aristotelische Dramaturgie ausschlaggebend, die sich u. a. in einer anti-illusionären Bühnenästhetik äußerte.<sup>921</sup> Das Gemeinsame dieser beiden Theaterströmungen lag darin, die kommunikative Situation des Theaters zu ändern. Theater sollte keine Emotionen beim Publikum wecken und auch keine Identifizierung der Zuschauer mit den Figuren auf der Bühne erreichen, sondern vielmehr einen rationalen Erkenntnisgewinn vermitteln.<sup>922</sup> Für das Musiktheater dieser Zeit bedeutete dies u. a., dass Formen populärer Musik (wie Jazz) verarbeitet und die Ästhetik der Brecht-Theaters möglichst operngerecht adaptiert wurde.

Seipt beschreibt in seinem Simultanszenen-Artikel, dass es „derartige Simultanszenen“ wie später bei Zimmermann, in denen mehrere nicht direkt miteinander kommunizierende Personen an getrennten Schauplätzen auftreten, bereits im Musiktheater der 1920er-Jahre gegeben habe. Als Beispielwerke nennt er u. a. Antheils Jazzoper *Transatlantik*.<sup>923</sup> Großes dramaturgisches Gewicht wird in diesem Werk vor allem im vierten Akt auf die vier „simultanen Bilder“ gelegt, die „à la Piscator auf vier Simultanbühnen rund um eine zentrale Leinwand spielen“. Die Szenenpolyphonie staucht den Handlungsablauf zusammen, der sich dadurch „zu rasendem Tempo“ steigert.<sup>924</sup> Bei Antheil spielt für seine Vorform der Simultanszene damit bereits die Ästhetik des epischen Theaters mit der Mediatisierung zusammen.

Dass sich die politisch motivierte Simultanszene – wie man diese bei Henze vorfindet – im Musiktheater der zweiten Jahrhunderthälfte auf dramaturgische Vorbilder des frühen 20. Jahrhunderts stützt, impliziert auch Petersen in seinen Lexikoneinträgen zum Opernkomponisten Manfred Gurlitt: Sowohl in der *MGG* als auch im *KdG* schreibt er, dass u. a. dessen Oper *Nana* stilistisch der neusachlichen und epischen, „immer leicht distanzierten“ Musiktheaterproduktion der 1920er-Jahre entspreche, zu deren Technikrepertoire die Simultanszene gehöre.<sup>925</sup> In ihrer Kombinatorik ergaben die Ästhetiken des neusachlichen und epischen Theaters in ihrem konzeptuellen Transfer zur Oper demnach einen ersten ästhetisch-dramaturgischen Innovationsschub, der frühe Formen der Simultanszene im 20. Jahrhundert ermöglichte. Diese Vorformen nutzen jedoch noch nicht Aspekte wie die raumzeitliche

---

<sup>920</sup> Vgl. Nils Grosch, Art. „Neue Sachlichkeit“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13350>, abgerufen am 02.05.2024.

<sup>921</sup> Werner Hecht, „Der Weg zum epischen Theater.“, in: Ders. (Hrsg.), *Brechts Theorie des Theaters*, Frankfurt a. M. 1986, S. 45–90.

<sup>922</sup> Ebd.

<sup>923</sup> Seipt, „Polyphonie und Collage“, S. 146.

<sup>924</sup> Piccinini, Art. „Antheil, George“.

<sup>925</sup> Vgl. Petersen, Art. „Gurlitt, Manfred“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/372561> und Ders., Art. „Gurlitt, Manfred“, in: *KdG-Online*, <http://www.munzinger.de./document/17000000206>, beide abgerufen am 02.05.2024.

Antikausalität und die Anästhetik, die erst für die Simultanszene ab 1965 von zentraler Bedeutung sind.

Bei Henze tritt die Brecht-Rezeption und die Selbstverortung innerhalb dessen epischer Theaterästhetik am deutlichsten hervor. So beruft er sich Jahre nach der UA von *Wir erreichen den Fluss* direkt auf Brecht, dessen Konzepte einen erheblichen Einfluss auf dessen multidimensionales Konzept gehabt haben sollen.<sup>926</sup> Bei beiden – Brecht und Henze – liegt politisches Engagement und Kunstschaften eng beieinander; es bedingt sich geradezu gegenseitig. Der Komponist betrachtet seine Oper als ein Beispiel für eine epische Form des Musiktheaters und nennt als Gründe die Sichtbarmachung von Musik als Arbeit, die Verwebung der Instrumentalisten in die Handlung und damit die Aufhebung des illusionistischen Moments, das gleichzeitige Hören und Sehen der musikalischen Vorgänge. Das Publikum werde nicht in die Handlung hineinversetzt, sondern ihr gegenübergestellt.<sup>927</sup> Für Matthus ist dessen Transfer filmischer Verfahrensweisen auf die Oper ebenso motiviert von der Ästhetik des epischen Theaters. Beides – Film und episches Theater – überführt durch seine genreinhärenten Mittel, wie Kommentierungsfunktion sowie Schnitt- und Blendetechnik, die vermeintliche und subjektive Eindeutigkeit und Eindimensionalität der Vorgänge und Personen ins Ungewisse und Objektive.<sup>928</sup> Dort, wo die szenische Simultaneität die Funktion der Offenlegung politisch-sozialer (Miss-)Verhältnisse hat, liegt eine Nähe zum epischen Theater vor. Dementsprechend lässt sich Matthus' *Simultane* auch durch diese Ästhetik lesen. Zuletzt bekräftigte Eckart Kröplin Matthus' tiefe Verwurzelung in der Tradition von Brechts epischem Theater als ehemaliger DDR-Komponist.<sup>929</sup>

Es sind tendenziell die Simultanszenen des realzeitlich-imitierenden Typus, die in der Tradition des epischen Musiktheaters stehen, da es das Moment des Realistischen benötigt. Das epische Theater wird zwar auch als anti-aristotelisch bezeichnet, was sich aber eher auf das Moment der Illusion und der Einfühlung bezieht als auf das Moment des Alinearen und Antikausalen. Nur bei Henze und Matthus ist der Brecht-Bezug daher explizit in den entsprechenden Forschungsbeiträgen sowie deren Selbstzeugnissen zu finden, doch auch im Zusammenhang mit anderen hier behandelten Simultanszenen lässt sich eine Nähe zum epischen Theater nachweisen. So beschreibt Wacker, wie Zenders Oper noch über die Begrifflichkeiten Brechts hinausgehe:<sup>930</sup> Im *Stephen Climax* werden nicht nur zwei Teilhandlungen der gleichen

---

<sup>926</sup> Vgl. Kap. B.II.2.

<sup>927</sup> Ebd.

<sup>928</sup> Vgl. Müller, „Simultanszene. Versuch über die Matthus-Oper“, S. 54.

<sup>929</sup> Eckart Kröplin, *Operntheater in der DDR. Zwischen neuer Ästhetik und politischen Dogmen*, Leipzig 2020, S. 188f.

<sup>930</sup> Vgl. Kap. B.III.1.

Rahmenhandlung kommentierend nebeneinandergestellt, sondern zwei gänzlich verschiedene Handlungen unterschiedlicher historischer Epochen mit divergierenden Affekthaltungen. Zender bezieht sich in seinen Essays jedoch an keiner Stelle auf Brecht, dennoch könnte man die Simultandramaturgie des *Stephen Climax* als *meta-episch* bezeichnen.

Es lässt sich festhalten, dass die künstlerischen Strömungen des frühen 20. Jahrhunderts einen Einfluss auf die Simultanszenen ab 1965 hatten. Nicht nur die Poetik der literarischen Moderne der 1920er-Jahre, auch das epische und neusachliche Musiktheater dieser Zeit hatte großen ästhetischen und dramaturgischen Einfluss auf die Simultanszenen seit 1965. Während der Medientransfer der Poetik der literarische Moderne auf das Musiktheater jedoch eher den artifiziell-verfremdenden Typus inspirierte, standen die ästhetischen Paradigmen des neusachlichen und epischen (Musik)Theaters eher Vorbild für die Weiterentwicklung des realistisch-imitierenden Typus der Simultanszene.

## IX. Postdramatische Tendenzen des Musiktheaters

Die Simultanszenen entwickelten sich nicht nur aus der Übertragung bestimmter Dramaturgien und Ästhetiken anderen Medien wie Literatur (Kap. C.II) oder Film (C.VII), sondern ergeben sich aus den ästhetischen Tendenzen und der jüngeren historischen Entwicklung der Gattung selbst. Damit ist dieser Aspekt bereits als eine erste Zusammenfassung der bisherigen Punkte zu verstehen. Dahlhaus und Seipt sprechen den Simultanszenen eine neue Art der Narrationsführung zu, die Utz je nach Radikalitätsgrad der Absage an die tradierten, aristotelischen Einheiten und des konventionell-linearen Erzählens als neo- bzw. non-narrativ bezeichnet.<sup>931</sup> Nach ersten, sehr unterschiedlich gelagerten musikalischen bzw. klanglichen Experimenten im Bereich des Musiktheaters seit 1950 (insbesondere im Umfeld von Stockhausen, Kagel und Co.) überwiegen in zeitgenössischen Musiktheaterperformances postdramatische Erzählweisen gegenüber den herkömmlichen handlungsbasierten Dramaturgien, die dadurch an Relevanz gewonnen haben.

In diesem Zusammenhang bezieht sich Utz auf die Theorien des postdramatischen Theaters von Hans-Thies Lehmann.<sup>932</sup> In seinem Standardwerk *Postdramatisches Theater* schildert Lehmann Beobachtungen zum Sprechtheater, welche die hier beleuchteten Aspekte der Simultanszenen im Musiktheater bestätigen. Zunächst beschreibt Lehmann die gängige Auffassung, dass „die experimentellen Formen des Gegenwartstheaters seit den 1960er Jahren

---

<sup>931</sup> Hiekel/Utz, *Lexikon Neue Musik*, S. 413f.

<sup>932</sup> Ebd.

sämtlich Vorbilder in der Epoche der historischen Avantgarde haben“.<sup>933</sup> Die historische Avantgarde ist in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts angesiedelt, genauer in den 1920er-Jahren. Damit ist sowohl die historische Phase des postdramatischen Theaters und der hier näher betrachteten Werke mit Simultanszenen deckungsgleich als auch deren Vorbilder im frühen 20. Jahrhundert. Lehmann relativiert zwar diesen Einfluss in seiner Studie, spricht den Theaterformen nach 1900 aber weiterhin eine relevante Vorbildfunktion für die Nachkriegsentwicklungen des Theaters zu. Insbesondere das Theaterschaffen Brechts übte einen großen Einfluss auf das postdramatische Theater aus. So finden sich Brechts Theorien der 1920er-Jahre noch in den Theaterarbeiten der zweiten Jahrhunderthälfte wieder.<sup>934</sup> Auch für manche Simultanszenen wurde Brechts episches Theater als Vorbildtheorie identifiziert.<sup>935</sup> Zu einer der hier wichtigsten Parallelen zwischen Lehmanns Postdramatik-Theorie und dem Darstellungsmodus der Simultanszene zählt der Aspekt der Simultaneität: Lehmann schreibt von einer „Simultanität von Zeichen“, durch die sich das postdramatische Theater auszeichnet.<sup>936</sup> Diese Zeichensimultaneität führt zu einem Spiel mit der Dichte von Zeichen und einer gewollten Überfülle.<sup>937</sup> Auch im postdramatischen Sprechtheater werde demnach eine anästhetische Verfahrensweise angewendet. Ebenso sind für Lehmann die beiden ästhetischen Kategorien Raum und Zeit wichtig; auch er bezieht sich auf die Zeitphilosophie Bergsons und spricht von verschiedenen Zeitschichten, mit denen sich postdramatisches Theater auseinandersetzt.<sup>938</sup> In „Anlehnung an Videoclip-Ästhetik“ könnten „heterogene Zeiträume mühelos verschaltet“ werden, denn in dieser Verknüpfung verliere sich die „temporale Identität der einzelnen Wirklichkeiten“ und werde zum Bestandteil eines „heterotopen Zeitraums mit der Anmutung allseitiger Gleichzeitigkeit“.<sup>939</sup> Dementsprechend bewertet Lehmann auch den Einsatz neuer Medien als neuralgisch für das postdramatische Theater.<sup>940</sup> Simultaneität ergibt sich im postdramatischen Theater aus ähnlichen Aspekten wie die Simultanszene. Unter diesen Gesichtspunkten kann man die Simultanszene im Musiktheater seit 1965 als postdramatisch bezeichnen. Lehmanns Theorien besitzen demzufolge auch Potenzial für die Musiktheaterforschung. In Bezug auf die Mediennutzung und die Medialisierung wäre hier jedoch ein Aspekt für die Simultanszene zu ergänzen: Während Lehmann Medien unter dem Aspekt der Interaktion, der Illusion und der virtuellen Präsenz

---

<sup>933</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M. 1999, S. 22.

<sup>934</sup> Ebd., S. 47.

<sup>935</sup> Vgl. Kap. C.VIII.

<sup>936</sup> Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 149.

<sup>937</sup> Ebd., S. 151f. und 154f.

<sup>938</sup> Ebd., S. 309f.

<sup>939</sup> Ebd., S. 342.

<sup>940</sup> Ebd., S. 401ff.

bespricht, haben die elektroakustischen und audiovisuellen Medien in den Simultanszenen zusätzlich eine Funktion der Reizüberflutung, d. h. der Anästhetik.

Dabei gelten Lehmanns Theorien mehr für den artifiziell-verfremdenden als für den realistisch-imitierenden Typus. Diese neue Form der Neo- und Non-Narration, wie sie in den hier beschriebenen Opern realisiert wird, knüpft in bereits erläuterter Weise an die Ideen von Lehmann an: So schreibt Miriam Drewes über das postdramatische Theater, dass „[h]erkömmliche dramaturgische Strukturierungen des Textes, die einem linear-sukzessiven Textverlauf folgen und die einzelnen Handlungen der Figuren auf eine Motivation zurückführen“, ab dem 20. Jahrhundert zusehends in den Hintergrund rücken und „durch alternative Dramaturgien und Narrationsformen“ ersetzt werden, die „nicht-linearen Strukturprinzipien von Zirkularität und Simultanität folgen“.<sup>941</sup> In diesem Punkt ähneln sich die Dramaturgien von Sprech- und Musiktheater ab den 1960er-Jahren. Die Simultanszene scheint demnach ein Darstellungsmodus des Musiktheaters postmoderner Dramaturgie und Ästhetik zu sein.

In der Musiktheaterwissenschaft rückt das postdramatische Musiktheater als eine Erscheinung musiktheatralischer Ästhetik, deren Parameter sich eng an Lehmanns Begriff anlehnen, erst in den letzten Jahren in den Fokus der Forschung, wobei sich theaterwissenschaftlich geprägte Veröffentlichungen von u. a. Hartung lediglich der Inszenierung und Aufführung widmen.<sup>942</sup> Dadurch werden solche Werke nicht berücksichtigt, die bereits postdramatische Elemente auf der Text- und Musikebene beinhalten. Auch Hartung formt dabei ihren Begriff eines postdramatischen Musiktheaters von Lehmanns Theorie aus. Im Musiktheater wird das Postdramatische vorrangig den neuen Erzählstrategien zugeschrieben, wie es u. a. die neo- und non-narrativen Ansätze der verschiedenen Simultanszenen-Opern erproben.<sup>943</sup> Als postdramatisch wird grundsätzlich das musiktheatralische Arbeiten mit verschiedenen simultan exponierten Text- und Klangschichten, die Aufgabe einer linearen Verlaufsdratmaturgie und die Aufspaltung von Figuren- und Handlungssträngen bewertet.<sup>944</sup>

Neben den hier bereits intensiv analysierten Opern von Zimmermann und Zender, die aufgrund ihrer narrativen Struktur dem postdramatischen Musiktheater zugerechnet werden können, birgt vor allem Hölszkys *Die Wände* postdramatisches Potenzial. Mit dieser Oper liefert die Komponistin eines der radikalsten Werke des neo- und non-narrativen Musiktheaters, das sich jedoch weiterhin auf eine narrative, literarische Vorlage beruft. Eva-Maria Houben bezeichnet

<sup>941</sup> Miriam Drewes, „Theater jenseits des Dramas. Postdramatisches Theater“, in: Peter W. Marx (Hrsg.), *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart/Weimar 2012, S. 72–84, hier: S. 78.

<sup>942</sup> So u. a. bei Ulrike Hartung, *Postdramatisches Musiktheater*, Würzburg 2019.

<sup>943</sup> Hiekel/Utz, *Lexikon Neue Musik*, S. 413f. und 459.

<sup>944</sup> Ebd.

die in der Oper zusammengefassten Dramenszenen 9 und 10 sowie 13, 14 und 15 der gleichnamigen Vorlage von Jean Genet jeweils als „Simultanbild“<sup>945</sup> und betont deren nicht-lineare, anti-aristotelische Dramaturgie:

„Die insgesamt 16 Bilder der Oper lassen keine Entwicklung auf einen Spannungshöhepunkt hin erkennen. In der Bildfolge wie auch bei der Gleichzeitigkeit einzelner Bilder zeigt sich der unerbittliche Sog, der jedes einzelne Bild erfasst und mit den anderen gleichzeitig, bereits vergangenen und noch folgenden gleichermaßen wegsaugt. Jedes Bild [...] gerät in den Strudel eines allgegenwärtigen schwarzen Lochs. Vor dem Hintergrund dieser Schwärze löst sich die Zeitfolge auf. Die Frage, ob Bilder einander folgen oder gleichzeitig ablaufen, wird belanglos vor der alles aufzehrenden Kraft, die vom Vakuum der Leere ausgeht.“<sup>946</sup>

Zahlreiche in diesem Zitat erwähnten Aspekte decken sich mit der Ästhetik des postdramatischen Theater, darunter die anti-aristotelische Dramaturgie, die Simultaneität der Bilder sowie das antilineare und antikausale Erzählen. Aufgrund vieler der bisher genannten dramaturgisch-ästhetischen Aspekte der Simultanszene lässt sich diese als postdramatischen Darstellungsmodus klassifizieren: Dazu gehört neben der narrativen Struktur auch der Einsatz neuer Medien in unterschiedlicher Funktion, der Bezug zur historischen Literatur- und Theateravantgarde der 1920er-Jahre, aber auch anästhetische Verfahrensweisen sowie ein produktiver Umgang mit den neu verstandenen Kategorien Raum und Zeit, der in einem Denken von szenisch-musikalischer Simultaneitäten mündet.

## X. *Die Soldaten* als Bezugspunkt für den Darstellungsmodus

Dass mit der artifiziell-verfremdenden Erzählweise in Zimmermanns *Soldaten* eine neue, narratologische Traditionslinie eröffnet wird, zeigt sich im steten Bezug auf dessen Oper, wenn über die Simultanszenen späterer Opern gesprochen wird. Dadurch etablieren sich die *Soldaten* als Referenzwerk für diesen Darstellungsmodus. Die Zimmermann-Rezeption wird dadurch zu einem wichtigen Aspekt der Simultanszene nach 1965. In der Einleitung zu vorliegender Arbeit wurde dies bereits dargestellt: Den Simultanszenen in Haubenstock-Ramatis *Amerika* schreibt Sauer eine Zeitschichtung wie in den *Soldaten* zu.<sup>947</sup> Auch Henzes *Wir erreichen den Fluss*

<sup>945</sup> Houben, „Klangmembranen. Anmerkungen zu den Bildern für Stimmen und Zuspielband in Adriana Hölszkys Oper „Die Wände“ nach dem Schauspiel „Les Paravents“ von Jean Genet“, in: Dies. (Hrsg.), *Adriana Hölszky*, S. 55–68, hier: S. 56.

<sup>946</sup> Ebd.

<sup>947</sup> Sauer, *Traum – Wirklichkeit – Utopie*, S. 59.

wird aufgrund der Aufspaltung des szenisch-musikalischen Apparates oft mit Zimmermanns Oper verglichen.<sup>948</sup> In vorliegender Arbeit wurden jedoch die markanten Unterschiede zwischen den Opern von Henze und Zimmermann u. a. auf narrativer und kompositorischer Ebene herausgearbeitet. Erst Zimmermanns *Soldaten* – von denen auch Hölszkys *Die Wände* nach gängiger Forschungsmeinung stark inspiriert sei – habe die „Montage-Prinzipien innerhalb einer mehrschichtig gestaffelten Raum-Bühne“ für die Opernbühne in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erst gangbar gemacht.<sup>949</sup> Der Zimmermann-Vergleich von Zenders *Stephen Climax* entspringt – ganz im Gegensatz zur Situation bei Henze – bereits der Selbstverortung des Komponisten in der Nähe seines Freunds und Vorbilds Zimmermann. Die musikwissenschaftliche Forschung hat diese Selbstverortung dann gerne übernommen.<sup>950</sup> In einer direkten Zimmermann-Nachfolge stehe Zenders Oper deshalb, da hier u. a. zwei räumlich und zeitlich weit auseinanderliegende Handlungen durchgehend nebeneinanderher geführt würden, womit direkt an die Erzählform und die Zeitauffassung Zimmermanns angeknüpft werde.<sup>951</sup>

Neben dem direkten Zimmermann-Bezug, der sich entweder in den Selbstzeugnissen der Komponierenden oder in der Forschungsliteratur zahlreicher weiterer eingangs erwähnter Opern findet, zählt zur weiteren, aber eher indirekten Zimmermann-Referenz die explizite Nutzung des Begriffs *Simultanszene*, die sich nach der anfänglichen Verwendung für die szenisch-musikalische Gleichzeitigkeit in den *Soldaten* seit 1965 durch u. a. Herbort dann auch in immer weiteren Werken abzeichnet.<sup>952</sup> Während Zimmermann sich diesen Begriff – mit Ausnahme eines Briefs – kaum zu eigen macht, fällt eine gehäufte Selbstzuschreibung durch die Librettisten und Komponisten in den folgenden Jahrzehnten auf: Der Librettist von Reimanns *Lear* nutzt selbst den Begriff in den Typoskripten des Librettos, tilgt diesen jedoch bis zur finalen Textversion.<sup>953</sup> Auch Adriana Hölszky sagt in einem Interview, dass sie in „den *Wänden* [...] Szenen aus dem Libretto [...] ineinandergeschoben habe und dann als Simultanszenen realisiert habe“.<sup>954</sup> Ebenso gebraucht Detlev Glanert diesen Begriff im Programmheft zur Uraufführung seiner Oper *Im Spiegel des großen Kaisers*. Genauso überschreibt Höller in seiner Bulgakow-Vertonung *Der Meister und Margarita* mehrere Szenen in seinem selbst eingerichteten Libretto mit *Simultanszene*, darunter I/5 *Im Keller des Meisters / Auf dem Schädelberg* und II/6 *Anhöhe über*

---

<sup>948</sup> U. a. Vogt, *Neue Musik seit 1945*, S. 76, vgl. zudem Kap. A.III und IV.

<sup>949</sup> Zenck, „Pierre Boulez – Adriana Hölszky“, S. 46.

<sup>950</sup> Vgl. Kap. B.III.1 und 2.

<sup>951</sup> Wacker, „Hans Zenders Oper „Stephen Climax““, S. 242.

<sup>952</sup> Vgl. Kap. A.III.

<sup>953</sup> Vgl. Kap. C.III.

<sup>954</sup> Elisabeth Richter, „Dem Ursprung der Bewegung nachforschen. Im Interview mit Adriana Hölszky“, <https://www.deutschlandfunk.de/dem-ursprung-der-bewegung-nachforschen-100.html>, abgerufen am 02.05.2024.

*der Stadt / Sonnenaufgang / Im Keller des Meisters.*<sup>955</sup> Auch Hiller verfährt in seinem *Schimmelreiter* dergestalt und legt diese vier Szenen sogar mehrspaltig an.<sup>956</sup>

Der regelmäßige Vergleich mit Zimmermanns Oper und den darin enthaltenen Simultanszenen sorgen zum einen dafür, dass die *Soldaten* den Status eines Referenzwerks erhalten, mit dem man sich messen muss. Dem zu vergleichenden Werk wird demnach eine ästhetisch-dramaturgische Nähe zugesprochen. Durch den Rückgriff auf diesen Begriff im Feuilleton und in der wissenschaftlichen Literatur etabliert er sich zur Beschreibung besonderer szenisch-musikalischer Gleichzeitigkeit, die über das bis dato Bekannte hinausgeht. Deshalb nutzen ihn nun auch die Komponierenden selbst, um ihre eigenen Werke bzw. die darin enthaltenen Szenen innerhalb dieses Simultanszenen-Diskurses zu positionieren. Der Zimmermann-Vergleich und die Etikettierung mit dem Begriff *Simultanszene* sorgen für eine gewisse Zusammenführung, Gruppierung und Evozierung einer ästhetisch-dramaturgischen Ähnlichkeit der entsprechenden Werke zueinander, ob diese berechtigt ist oder nicht.

## XI. Diskussion und Fazit: Eine mögliche Theorie der Simultanszene

### Diskussion

Die detaillierte Darstellung der verschiedenen konstituierenden Aspekte der Simultanszene hat gezeigt, dass sie zumeist im Zusammenspiel auftreten, miteinander verknüpft sind und sich daher auch gegenseitig bedingen: So hängen u. a. der Serialismus und das neue raumzeitliche Verständnis eng miteinander zusammen; beide sind Voraussetzung für das Komponieren verschiedener Zeitschichten. Ebenso eng hängt die Medialisierung zumeist entweder mit anästhetischen Verfahrensweisen oder der in der Tradition des epischen Theaters stehenden Kommentierungsfunktion zusammen: Die Funktion des Medieneinsatzes wechselt je nachdem, welcher zeitdramaturgische Typus der Simultanszene realisiert wird, sei es realistisch-imitierend oder artifiziell-verfremdend. Weitere Zusammenhänge bestehen u. a. zwischen der Poetik der literarischen Vorlage und der realisierten Textfaktur des Librettos, die sich in ihrer Form der Mehrspaltigkeit erst ab Henzes *Wir erreichen den Fluss* entwickelt. Diese Mehrspaltigkeit geht sowohl auf die dramatische Anlage von Bonds Dramenversion nach Henzes Konzept als auch auf die im Literaturbetrieb der Entstehungszeit des Librettos erprobten Textpraktiken der Gleichzeitigkeit zurück. Ebenso hängt das neue raumzeitliche Verständnis mit dem Drang zur Reizüberflutung zusammen: Die Simultanszenen von Zimmermann und Hölszky lassen sich dergestalt interpretieren, dass die künstlerische Rezeption der Raum-Zeit-Relativität in einer Abkehr

---

<sup>955</sup> Höller, *Der Meister und Margarita. Libretto*, Bonn 1989, S. 26, 46.

<sup>956</sup> Vgl. Kap. C.III.

vom linear-kausalen Erzählen besteht, was zu einer raschen Überforderung des Publikums führt, das an narrative Strukturen gewöhnt ist. Auf musikalischer und visueller Ebene kann diese Überforderung noch unterstützt werden. Auch die Teilespekte der Tradition des epischen Theaters und zugleich die Einbindung der Simultanszene im postdramatischen Diskurs stellen trotz ihrer scheinbaren Dichotomie keinen Widerspruch dar: Auch Lehmann sieht in der historischen Avantgarde der 1920er-Jahre die Vorbilder, an die die Postdramatik anknüpft. Auch hier kommt es wieder auf die Narrationsform an, in welcher theaterästhetischen Tradition diese steht, wobei der realistisch-imitierende Typus oft dem epischen und der artifiziell-verfremdende Typus eher dem postdramatischen Theater zugeordnet werden kann.

Unter Berücksichtigung einzelner Aspekte stehen sich ästhetisch und dramaturgisch dann Werke nahe, die bisher nicht dergestalt zusammengedacht wurden. So entspringen die Simultanszenen Zimmermanns und Matthus' beide zu gewissen Teilen aus dem Geiste der Mediatisierung der Oper. Bei Zimmermann ist es der direkte Medieneinsatz von Lautsprechern und Filmleinwänden, bei Matthus der Medienwechsel filmischer Verfahrensweisen auf die Opernbühne. Beide Simultanszenen sind nicht ohne den technologischen Fortschritt im Bewegtbildmedium in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts denkbar. Genauso lassen sich die Simultanszenen Glanerts und Hölszkys zu einem gewissen Teil aus der Poetik der jeweiligen literarischen Vorlage erklären. Beide sehen die dramaturgische Struktur ihrer Oper in der Vorlage begründet: Glanert führt kurzzeitig zwei weit entfernte Handlungen auf der Bühne parallel, die in der Vorlage noch nacheinander geschildert werden mussten und Hölszky verdichtet die bei Genet immer länger werdenden Szenen zu Simultanszenen. Willfried Hiller steht mit seiner Textpraktik der Gleichzeitigkeit in seinem *Schimmelreiter*-Libretto in der Tradition Henzes *Fluss*-Libretto, wenn er in die Zwei- bzw. Dreispaltigkeit wechselt, um dadurch konventionelle Ensemblesnummern von den räumlich getrennten Simultanszenen auf der Textebene unterscheidbar zu machen. In jedem Falle sind die hier besprochenen Simultanszenen nicht allein aufgrund der formellen Kurzdefinitionen zu erklären, die u. a. Seipt vorgelegt hat, sondern lassen sich immer auf mehrere ästhetisch-dramaturgische Aspekte zurückführen.

Gleichzeitig erklärt die Betrachtung der Simultanszene unter der Perspektive dieser Aspekte aber auch, warum zum Beispiel gerade *Die Soldaten* bis heute oft, der *Fluss* seltener und *Stephen Climax* kaum auf die Bühne gebracht wurden. Intuitiv wäre anzunehmen, dass aufgrund von Zimmermanns Komplexität und Henzes überwiegender Kommensurabilität dies eher umgekehrt sein müsste. Zimmermann formuliert in seinen Schriften die gewollte Reizüberflutung des Publikums sowohl auf der musikalischen als auch auf der szenischen Ebene. Diese anästhetische Verfahrensweise wurde auch von der Musikwissenschaft wahrgenommen und in den

Kritiken zumeist positiv besprochen. Die Oper und deren Inszenierungen erfüllen häufig den Anspruch, den der Komponist selbst formulierte. Bei Henze sieht es ein wenig anders aus: Er selbst betont in seinen Schriften die Wichtigkeit der Textverständlichkeit, gerade in den Simultanszenen. Bereits während der Proben zur UA bemerkt er akustische Probleme mit seiner Orchesterdisposition. In den Kritiken werden dann oft Balanceprobleme in Musik und Sprache angesprochen, wodurch der Dialog in Henzes Simultanszenen schwer verständlich wird. Im Gegensatz zu Zimmermann scheitern deshalb manche *Fluss*-Inszenierungen am Anspruch des Komponisten. Auch Zenders Konzept der Affektgleichzeitigkeit scheint nicht aufzugehen, seinem *Stephen Climax* wird sogar eine Affektlosigkeit attestiert. Dem Vergleich mit den *Soldaten*, den Zender für seine Oper immer selbst bemüht, hält seine Oper nicht stand, sie steht vielmehr in deren Schatten. Der ausbleibende Publikumserfolg erklärt sich erst unter Berücksichtigung der ästhetisch-dramaturgischen Aspekte der Simultanszene.

Zum Verständnis der Simultanszenen sind die in diesem Kapitel genannten Aspekte zentral, da sich in ihnen nicht nur die äußere Form dieses Darstellungsmodus, sondern auch deren innere Dramaturgie und Ästhetik verdeutlicht. Während sich die Simultanszene durch ihre äußere Form, d. h. den verschiedenen Handlungsschichten, nur schwerlich von vergleichbaren Phänomenen vor 1965 abgrenzt, da jedes der drei hier analysierten Werke Simultanszenen mit eigenen ästhetisch-dramaturgischen Gesetzmäßigkeiten beinhaltet, etablieren die ästhetisch-dramaturgischen Aspekte die Simultanszene als eindeutigen Darstellungsmodus des Musiktheaters ab 1965. Erst ab dieser Zeit stehen vor allem Aspekte wie (Post-)Serialismus im Zentrum der Musiktheaterproduktion sowie eine neue Art der Textfaktur, Medialisierung (sowohl in anästhetischer wie auch in epischer Funktion) und die Übernahme filmischer Verfahrensweisen. Eine zusätzliche Rolle spielt auch ein neuer Umgang mit den ästhetischen Kategorien Zeit und Raum durch ein neues raumzeitliches Verständnis, das sich direkt auf die narrative Struktur der Oper auswirkt, sowie die aus dem Sprechtheater bekannten postdramatischen Tendenzen. Aspekte wie die Adaption der Poetik der literarischen Vorlage sowie die Übernahme dramaturgischer Prinzipien des epischen Theaters gab es auch schon vor 1965, allerdings haben sie einen hohen Stellenwert für manche Simultanszenen. Mit Blick auf diese Aspekte kann die Simultanszene nicht nur historisch von Vorläufern abgegrenzt werden, sondern auch deren Anspruch und Gelingen bewertet werden. Durch jene Aspekte manifestiert sich die Simultanszene als ein Darstellungsmodus ab 1965, die in der Zeit davor kaum eine Rolle für die szenisch-musikalische Simultaneität im Musiktheater gespielt hat.

## Fazit: Eine mögliche Theorie der Simultanszene

Die Simultanszene setzt sich aus multifaktoriellen, teilweise sehr dichotomen Grundkriterien und Aspekten zusammen, die in den verschiedenen Opern unterschiedlich stark gewichtet werden. Auf den ersten Blick fällt es schwer, diese unter einem einheitlichen Terminus zu subsumieren. Wie lässt sich ein solch polyvalentes Phänomen schließlich doch möglichst zusammenfassend beschreiben? Möglich wird dies, wenn man die Simultanszene als postmodernen Darstellungsmodus versteht. Die Postmoderne ist eine philosophisch-künstlerische Strömung, die – je nach Auslegung – ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aufgetreten ist. Charakteristiken der Postmoderne sind die Betonung fragmentierter Formen, ein diskontinuierliches Erzählen zumeist unter Zuhilfenahme zufälliger Zusammenstellungen verschiedener Materialien, die Ablehnung der Unterscheidung zwischen Bildungs- und Populärkultur, eine Tendenz zur Reflexivität oder zum Selbstbewusstsein über die Produktion des Kunstwerks, ferner die Verwendung von Ironie, Parodie, Kitsch und spielerischen Elementen oder der skurrile Gebrauch von Materialien sowie die Ablehnung von Originalität zugunsten von Aneignung.<sup>957</sup>

Auch in der Musikwissenschaft findet ein *Postmoderne*-Begriff Anwendung, der jenem von Behrens ähnelt. Dessen historische wie auch ästhetische Einordnung hat Übereinstimmungen mit vorliegendem Phänomen: Hiekel verortet den Beginn postmoderner Musik in den 1960er-Jahren und nennt verschiedene Charakteristika: den teilweise ironischen Rückgriff auf Tradition, ein Spannungsverhältnis sowohl mit der Tradition als auch mit der Avantgarde, Selbtkritik moderner Verfahrensweisen, in kompositionsästhetischer Hinsicht die Tendenz zum Pluralismus, zur Zitattechnik und Polystilistik. Vor allem beendet die Postmoderne das Fortschrittsdenken zugunsten einer virtuellen Verfügbarkeit allen musikalischen Materials sowie die Gleichrangigkeit unterschiedlicher Darstellungsweisen. Zur seriellen Musik wurde mitunter kritische Distanz gewahrt, wenngleich sie nicht komplett abgelegt wurde. Auch die Rückkehr zur im avantgardistischen Kontext zeitweise vermiedenen Gattung Oper gehört zur musikalischen Postmoderne. Damit eng verbunden steht auch die Wiederentdeckung bestimmter, zuvor als obsolet empfundener Ausdrucks- und Affektmittel. Verschiedene, nebeneinander existierende Stile sollen ein gewolltes Spannungsverhältnis hervorrufen und zu einer produktiven Irritation führen.<sup>958</sup>

Auch Stefan Weiss formuliert einen musikbezogenen *Postmoderne*-Begriff, der viele Punkte von Hiekel aufgreift. Er verortet postmoderne Musik ebenso ab den 1960er-Jahren, ab denen die „Illusion eines einheitlichen Ganzen“ aufgrund der seriellen Phase zugunsten eines

---

<sup>957</sup> Vgl. Roger Behrens, *Postmoderne*, Hamburg 2004.

<sup>958</sup> Hiekel, Art. „Postmoderne“ in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13938>, abgerufen am 02.05.2024.

Stilpluralismus schwindet.<sup>959</sup> An die Stelle einer dominierenden Kompositionsschule treten immer mehr die Personalstile und die Individualisierung. Im Sinne einer Korrektur der Moderne trifft man auch in der Postmoderne Kompositionstechniken der Moderne und greift auch frühere wieder auf. Die Zeit nach 1965 brachte „eine postmoderne Durchmischung der Stile“.<sup>960</sup> Beide – Welch und Hiekel – erkennen in den Theorien Welschs postmoderne Züge. Die Simultanszene fügt sich als zusammenhängendes Gesamtphänomen hervorragend in diese Postmoderne-Begriffe ein. Zimmermann lässt sich mit seinem Pluralismus und seiner Collagetechnik als früher postmoderner Vertreter einordnen. Bekräftigt wird dies durch seine Verbindung des traditionell-linearen Erzählens mit den zeitlich diskontinuierlichen Simultanszenen, die sich teilweise aus Textfragmenten zusammensetzen. Durch die vereinzelten Jazz-Zitate verknüpft er (Post-)Serialismus mit populären Musikformen. Auch Weiss ordnet Zimmermann bereits der Postmoderne zu.<sup>961</sup>

Henzes Oper wurde bisher in vielen besprochenen Aspekte denen von Zimmermann und Zender ästhetisch gegenübergestellt, im Sinne der Postmoderne nähern sie sich allerdings wieder an: Auch Henze praktiziert gemäß seines Konzeptes der *musica impura* einen undogmatischen Stilpluralismus zugunsten eines Realitätsbezuges seiner Musik, wodurch sich bei ihm auch eine Gleichbehandlung sowohl bürgerlicher und proletarischer Stilistiken abzeichnet, die in seinen Simultanszenen mitunter gleichzeitig erklingen. Dabei greift Henze sowohl auf traditionelle Kompositionsformen, aber auch auf reihenbasierte Verfahren zurück, um eine gezielte Affektwirkung zu erreichen.

Zender ist am eindeutigsten der musikalischen Postmoderne zuzuordnen, was bereits im entsprechenden Forschungsstand anklang; auch Zender selbst beruft sich auf postmoderne Philosophen wie Picht.<sup>962</sup> Im *Stephen Climax* konkretisiert sich die Ablehnung von Originalität sowie die Angleichung zwischen ‚hoher‘ und ‚niedriger‘ Musik in der expliziten Zitation historischer und populärer Musik. Auch Hiekel nennt Zender in seinem Postmoderne-Artikel in der MGG einen Vertreter postmodernen Komponierens, der gerade mit dem Spannungsverhältnis gleichzeitig erklingender Stile arbeitet und die Zitate musikalischen Fremdmaterials der europäischen Musiktradition nicht ohne Ironie einbettet.<sup>963</sup>

Eine mögliche Theorie der Simultanszene muss daher weit über die Definition hinausgehen, da sich in ihr die Opernhandlung in mehrere räumlich und zuweilen auch zeitlich unabhängige Schauplätze aufteilt, denen zumeist eine eigene Klangschicht zugeordnet ist. Viel eher lassen

---

<sup>959</sup> Stefan Weiss, *Musikgeschichte Moderne und Postmoderne*, Kassel 2023, S. 15.

<sup>960</sup> Ebd., S. 16.

<sup>961</sup> Ebd., S. 194.

<sup>962</sup> Vgl. Kap. B.III.1 und 2.

<sup>963</sup> Hiekel, Art. „Postmoderne“.

sich die Simultanszenen seit 1965 durch Aspekte charakterisieren, die diese in die Nähe der Postmoderne rücken: eine Rückbesinnung auf Dramaturgie und Poetiken früherer Epochen, eine kritische Betrachtung und Korrektur von Techniken der Avantgarde (Serialismus), dadurch eine Positionierung zwischen Tradition und Avantgarde, die Lossagung linearen Erzählens zugunsten der Darstellung von Diskontinuität und der Verfügbarkeit von Material verschiedener Zeiten, die Gleichzeitigkeit alter und neuer, hochkultureller und breitenkultureller Musik u. a. durch ihre (teilweise ironische) Zitation, Reflexivität über das Kunstwerk durch die ausgiebigen Selbstzeugnisse etc. Die Simultanszene im Musiktheater seit 1965 gehört damit sowohl unter historisch- als auch ästhetisch-dramaturgischen Aspekten zu einem profilierten künstlerischen Darstellungsmodus der Postmoderne. Darin liegt das zusammenhängende Moment der hier analysierten Opern.

## D SCHLUSSBEMERKUNG UND AUSBLICK

### Schlussbemerkung

Die bisherigen Darstellungen und Überlegungen haben gezeigt, dass die Simultanszene ein Darstellungsmodus des Musiktheaters ist, der sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in besonderer Erscheinungsform ausprägt. Obwohl der Begriff seitdem in der Forschungsliteratur immer wieder auftaucht und auf einen gewissen Kanon an Werken Anwendung findet, war dessen definitorische Abgrenzung bislang unscharf, da die einzelnen Erscheinungen äußerst polyvalent sind. Dabei erschwert dessen breite begriffliche Anwendung eine prägnante Definition dieses Darstellungsmodus nicht nur historisch, sondern auch ästhetisch-dramaturgisch. Vorliegende Arbeit ist dabei als Vorschlag zu verstehen, dem Begriff einen historischen Rahmen und ein erstes Werk- und Szenenkorpus zu geben, auf das dieser Begriff in Zukunft Anwendung finden soll. Diese Liste ist jedoch weder als vollständig noch als abgeschlossen zu betrachten. In der Forschungsliteratur hat es Definitionsvorschläge gegeben, die hier kritisch betrachtet wurden. Natürlich stimmt es, dass sich die meisten Simultanszenen dadurch definieren, dass in diesen mehrere räumlich und manchmal auch zeitlich getrennte Personengruppen an unterschiedlichen Schauplätzen gleichzeitig auf der Opernbühne agieren, wobei diesen verschiedenen Handlungsebenen und auch verschiedene musikalische Schichten zugeordnet werden können. In Kapitel A wurde an vielen thematisierten Beispielwerken und der Darstellung die unklare Terminologie aufgezeigt. Als Gegenvorschlag bzw. als Ergänzung zu den Kurzdefinitionen wurden nach der mehrschichtigen Analyse dreier Fallbeispiele in Kapitel B, deren Auswahl sich auf die häufige, gemeinsame Nennung im Zusammenhang mit dem hier behandelten Begriff in der Forschungsliteratur stützt, verschiedene ästhetische, dramaturgische, musikhistorische und kompositionsstilistische Aspekte benannt, die in ihrer Kombinatorik sinnstiftend für die Simultanszenen zu sein scheinen. Aus der Diskussion dieser Aspekte ergab sich ein Vorschlag für eine mögliche Theorie der Simultanszene, wonach diese als Darstellungsmodus der Postmoderne zu klassifizieren ist. Die Auswahl an sehr unterschiedlichen Opern hat auch gezeigt, dass die Simultanszene in ästhetisch sehr unterschiedlichen Opern auftaucht und quasi als Vermittlungs- bzw. Verbindungsglied zwischen der konventionellen Oper und dem Avant-garde-Musiktheater dient. Dies führt dazu, dass man zu Ende des vorliegend betrachteten Untersuchungszeitraums wieder zwei Entwicklungslinien beobachten kann, nachdem die Simultanszene in den 1960er- bis 1980er-Jahren als markanter Darstellungsmodus des verbindenden, dritten Typus von Musiktheater bezeichnet wurde.<sup>964</sup>

---

<sup>964</sup> Vgl. Kap. A.I und II.

## Ausblick

Dass die Simultanszene zu einem der eindrücklichsten Darstellungsmodi im Musiktheater der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gehört, zeigt, dass sie sich immer noch innerhalb der Musiktheater-Avantgarde ästhetisch-dramaturgisch weiterentwickelt: Auch das musikalisch-szenische Schichtungsverfahren in Robert HP Platz *Verkommenes Ufer* (1986) nach Texten von Heiner Müller wird gelegentlich als Zimmermann-Nachfolge interpretiert.<sup>965</sup> In diesem Werk überträgt Platz das von ihm bereits in anderen nicht-szenischen Werken angewandte Prinzip der Überlagerung musikalischer Schichten auf das Musiktheater. Müllers Stücken entsprechend unterscheidet Platz A-Szenen, die auf *Verkommenes Ufer* und *Landschaft mit Argonauten* beruhen, auf *Lessings Schlaf Traum Schrei* bezogene B-Szenen sowie C-Szenen, die *Medeamaaterial* verarbeiten. Diese drei Ebenen laufen szenisch und musikalisch gleichzeitig ab. In diesem Schichtungsverfahren mehrerer autonomer Texte ähnelt *Verkommenes Ufer* dem Grundaufbau von Zenders *Stephen Climax*. Das Werk kam nur ca. einen Monat vor der Oper von Platz zur UA. Ganz im Sinne seines Postulats der Unterscheidbarkeit der einzelnen musikalischen Ebenen war Platz darum bemüht, die Simultanszenen nicht so miteinander zu verschmelzen, dass diese kaum noch zu trennen sind.<sup>966</sup>

In diesem Zusammenhang weisen Hiller und Eisenlohr darauf hin, dass dies abweichend zur anästhetischen Verfahrensweise von Zimmermans *Soldaten* geschehe. Platz setzt sich also künstlerisch-produktiv mit den von Zimmermann als referenziell betrachteten Simultanszenen seiner wegweisenden Oper *Die Soldaten* auseinander. Klar unterscheidbar sind die drei Teilszenen bereits durch ihre Besetzung: Die A-Szenen sind mit einem A-capella-Chor, die B-Szenen mit Schauspieler und Tonband und die C-Szenen mit Sopran-, Alt- und Baritonsolo und Orchester besetzt. So entsteht der Eindruck, dass verschiedene Stücke gleichzeitig gespielt werden, die sich ergänzen und deren einzelne Werkschichten sich gegenseitig multiplizieren. In dieser Hinsicht ähnelt Platz' kompositorische Verfahrensweise jener, die Henze für seinen *Fluss* anwendet. Polyphonie ist in *Verkommenes Ufer* auf eine höhere Ebene verlagert als diejenige der Einzelstimmen.<sup>967</sup> Platz setzt abermals in Auseinandersetzung mit den Verfahrensweisen der Simultanszenen sowohl komplexe musikalische als auch szenische Schichten gegeneinander. In der szenisch-musikalischen Simultaneität der Oper von Platz zeigt sich eine künstlerisch-produktive Rezeptionshaltung gegenüber den Simultanszenen der Opern von

---

<sup>965</sup> Egbert Hiller/Henning Eisenlohr, Art. „Platz, Robert HP“, in: *KdG-Online*, <http://www.munzinger.de./document/17000000446>, abgerufen am 02.05.2024.

<sup>966</sup> Ebd.

<sup>967</sup> Ebd.

Zimmermann, Henze und Zender. Vor allem Zimmermann hat bis heute einen enormen Einfluss auf die junge Komponistengeneration, so bemerkt Rainer Nonnenmann, die

„universale Verfügbarkeit von Musik unterschiedlichster Herkunft ist heute aktueller denn je. Zimmermanns Pluralismus der Material-, Zeit- und Zitatschichten bis hin zu den Simultanszenen, Film- und Tonbandzuspielungen seiner Oper ‚Die Soldaten‘ werden daher von der gegenwärtig jungen Komponistengeneration noch am ehesten rezipiert.“<sup>968</sup>

Es lässt sich also durchaus sagen, dass Zimmermann mit den Simultanszenen in seinen *Soldaten* den Stein für die weitere Entwicklung dieses Darstellungsmodus in den folgenden Jahrzehnten ins Rollen gebracht hat. Das szenischen Schichtungsverfahren von Platz kann jedoch nicht als Simultanszene im vorliegenden Sinn verstanden werden. *Verkommenes Ufer* ist kein Musiktheaterwerk mit einer linearen Basisdramaturgie, sondern eher eine szenische Komposition auf der Basis dreier literarischer Werke eines Autors, die in ihrer Kombinatorik zu keiner konventionellen dramatischen Handlung verschmelzen. Im Vergleich zu Zimmermann verzichtet Platz deutlich auf Anästhetik und im Gegensatz zu Zender sind seine Schichten viel autonomer zueinander komponiert, wodurch sie als nahezu eigenständige Werke zu betrachten sind. Die Verfahrensweise in Platz' Werk kann daher als Weiterentwicklung der Simultanszene innerhalb der musikalischen Avantgarde betrachtet werden, da sie sich nicht mehr durch die in vorliegender Arbeit herausgearbeiteten Aspekte definieren lässt.

Aber auch in der Traditionslinie der konventionelleren Oper, die tendenziell weiterhin dem linearen, dramatischen Erzählen verpflichtet ist, wird auf diesen Darstellungsmodus reagiert. Die Simultanszene wird im Musiktheater des 21. Jahrhunderts in simplifizierter Form verstärkt rezipiert und avanciert somit von einem Stilmittel des musikalischen Avantgarde-Musiktheaters zum Darstellungsmodus der populäreren Oper. Zeugnis davon legt u. a. die 2015 in Santa Fe uraufgeführte Oper *Cold Mountain* der US-amerikanischen Komponistin Jennifer Higdon ab. Das Libretto dazu verfasste Gene Scheer nach dem gleichnamigen Roman von Charles Frazier. Im Vergleich zur literarischen Vorlage verläuft die Erzählstruktur der Oper nicht linear, sondern zeigt Leben und Reisen der beiden Protagonisten in Simultanszenen, die hier in Form von Rückblenden implementiert werden: Gegenwärtiges und Vergangenes werden zeitgleich auf der Opernbühne präsentiert.<sup>969</sup> Dieses raumzeitliche Erzählen geht bei Higdon jedoch nicht mit

---

<sup>968</sup> Rainer Nonnenmann, „Der Pluralismus-Prophet und seine Apostel. Wieviel Bernd Alois Zimmermann steckt in Musik der jungen Komponistengeneration?“, in: *MusikTexte* 4/2018, S. 75–82.

<sup>969</sup> David Shengold, „Wunde Punkte. Jennifer Higdon trifft mit ihrem Opernerstling *Cold Mountain* in Santa Fe einen Nerv, Daniel Slater deutet *Salome* tiefenpsychologisch“, in: *Opernwelt* 5/2015, S. 92.

anderen Aspekte der Simultanszenen einher, die hier erarbeitet wurden: Es finden sich weder deutlich voneinander getrennte musikalische Schichten noch eine Verarbeitung von Zwölftonreihen oder gar anästhetische Verfahrensweise usw. Higdons Oper steht für die Simplifizierung bzw. Trivialisierung der Simultanszene.

Obwohl auch heute noch weiterhin Simultanszenen komponiert und inszeniert werden, weisen diese in den meisten Fällen nicht mehr eine derartige Komplexität und Werkdurchdringung auf, wie dies noch bei Zimmermann, Henze und Zender der Fall war. Darauf wies bereits Seipt in seinem Simultanszenen-Artikel hin, der die Situation am Ende des 20. Jahrhunderts beschrieb.<sup>970</sup> Stattdessen lassen sich zwei Tendenzen im Umgang mit der Simultanszene erkennen: jene der Weiterentwicklung (Platz) und jene der Trivialisierung (Higdon). Der Darstellungsmodus wurde durch Vereinfachung in das aktuelle Opernrepertoire eingehetzt und kommensurabel gemacht. Die Simultanszenen der konventionellen Oper ab den 1990er-Jahren lassen sich somit nicht mehr durch eine Verknüpfung mehrerer in Kapitel C beschriebener ästhetisch-dramaturgischer Aspekte charakterisieren. Die Zeit zwischen ca. 1965 und 1986 war eindeutig die Hochphase der ästhetisch-dramaturgischen Entwicklung der Simultanszene im Musiktheater. Bis heute ist dieser Darstellungsmodus von großer Bedeutung für die Praxis szenisch-musikalischer Gleichzeitigkeit auf der Opernbühne.

---

<sup>970</sup> Seipt, „Polyphonie und Collage“, S. 146.

## E LITERATUR- UND ABBILDUNGSVERZEICHNIS

### I. Forschungsliteratur

Adlington, Robert (Hrsg.), *New Music Theatre in Europe: Transformations between 1955–1975*, London/New York 2019.

Albèra, Philippe, „Introduction“, in: Ders. (Hrsg.), *Bernd Alois Zimmermann*, Genf 1985, S. 9–26.

Becher, Christoph, „Aufs Spiel gesetzt – Musikalische Sprache in Henzes „actions for music““, in: Norbert Abels/Elisabeth Schmierer (Hrsg.), *Hans Werner Henze und seine Zeit*, Laaber 2014, S. 188–196.

Behrens, Roger, *Postmoderne*, Hamburg 2004.

Bitter, Christof (Hrsg.), *Bernd Alois Zimmermann. Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk*, Mainz 1974.

Blitt, Christoph, Art. „Bernd Alois Zimmermann“, in: Carl Dahlhaus (Hrsg.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters Bd. 6, Werke. Spontini – Zumsteeg*, München/Zürich 1997, S. 805–809.

Ders., „Bernd Alois Zimmermann“, in: Udo Bermbach (Hrsg.), *Oper im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 2000, S. 573–600.

Borio, Gianmario, „Kompositorische Zeitgestaltung und Erfahrung der Zeit durch Musik. Von Strawinskys rhythmischen Zellen bis zur seriellen Musik“, in: Richard Klein et al. (Hrsg.), *Musik in der Zeit - Zeit in der Musik*, Göttingen 2000, S. 313–332.

Borio, Gianmario / Danuser, Hermann, *Im Zenit der Moderne. Die internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966*, 4 Bde., Freiburg 1997.

Böhme-Mehner, Tatjana/Mehner, Klaus (Hrsg.), *Zeit und Raum in Musik und Bildender Kunst*, Köln 2000.

Braun, Michael, *Hörreste, Sehreste. Das literarische Fragment bei Büchner, Kafka, Benn und Celan*, Köln 2002.

Brech, Martha, *Der hörbare Raum. Entdeckung, Erforschung und musikalische Gestaltung mit analoger Technologie*, Bielefeld 2015.

Dies./Paland, Ralph (Hrsg.), *Kompositionen für hörbaren Raum. Die frühe elektroakustische Musik und ihre Kontexte*, Bielefeld 2015.

Dies., *Der komponierte Raum: Luigi Nonos „Prometeo, tragedia dell'ascolto“*, Bielefeld 2020.

Brockmeier, Jens (Hrsg.), *Hans Werner Henze: Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955–1984*, München 1984.

Brown, John Russel, „Der Autor Edward Bond“, in: *Programmheft zu Wir erreichen den Fluss*, Musiktheater Nürnberg, 14. März 1981, S. 17–18.

Buck, Theo, „Setzt die Leute aus dem Theater auf die Gasse‘. Zur Dramaturgie der Simultanszene bei Büchner“, in: Ders., *Charaktere, Gestalten* (= Büchner-Studien 1), Aachen 1990, S. 63–102.

Dahlhaus, Carl, „Kugelgestalt der Zeit‘: Zu Bernd Alois Zimmermanns Musikphilosophie“, in: *Musik und Bildung* 10/1978, S. 633–636.

Ders., „Zeitstrukturen in der Oper“, in: *Mf* 1/1981, S. 2–11.

Ders., *Vom Musikdrama zur Literaturopfer*, München 1989.

Dorfner, Andreas, „Denkmann versus Fressmann. *Des Menschen Unterhaltungsprozess gegen Gott* im Kontext des Schaffens von Bernd Alois Zimmermann“, in: Oliver Korte (Hrsg.), *Welt – Zeit – Theater. Neun Untersuchungen zum Werk von Bernd Alois Zimmermann* (= Schriften der Musikhochschule Lübeck Bd. 2), Hildesheim et al. 2018, S. 11–38.

Drewes, Miriam, „Theater jenseits des Dramas: Postdramatisches Theater“, in: Peter W. Marx (Hrsg.), *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart/Weimar 2012, S. 72–84.

Dümling, Albrecht, „Vieles von Brechts Theaterdenken ist mir in Fleisch und Blut übergegangen.‘ Ein Interview mit Hans Werner Henze“, in: Ders. (Hrsg.), *Laßt euch nicht verführen. Brecht und die Musik*, München 1985, S. 640–648.

Ders.: „Man resigniert nicht. Man arbeitet weiter.‘ Albrecht Dümling sprach mit Hans Werner Henze über Musik und Politik“, in: *NZfM* 4/1996, S. 5–11.

Elste, Martin, „Entfaltung der Stereo- und Langspielplattenkultur – Neue E-Musik und die Phonoindustrie“, in: Hanns-Werner Heister (Hrsg.), *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1945–1975* (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert Bd. 3, hrsg. von Helga de la Motte-Haber), Laaber 2005, S. 217–224.

Elzenheimer, Regine, „Theater als internationaler Freistaat des Geistes‘. Bernd Alois Zimmermanns Utopie eines ‚totalen Theaters‘“, in: Oliver Korte (Hrsg.), *Welt – Zeit – Theater. Neun Untersuchungen zum Werk von Bernd Alois Zimmermann* (= Schriften der Musikhochschule Lübeck, Bd. 2), Hildesheim et al. 2018, S. 111–130.

Dies., „Simultanität – Immaterialität – Performativität. Aspekte der Integration elektronischer und live- elektronischer Medien im zeitgenössischen Musik-Theater“, in: Henri Schoenmakers (Hrsg.), *Theater & Medien. Grundlagen, Analysen, Perspektiven*, Bielefeld 2008, S. 337–346.

Engel, Manfred, „Der Verschollene“, in: Ders./Bernd Auerochs (Hrsg.), *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2010, S. 175–191.

Erkens, Richard, *Puccini-Handbuch*, Stuttgart 2017.

Erstine, Glenn, „Das figurierte Gedächtnis: Figura, Memoria und Simultanbühne des deutschen Mittelalters“, in: Ursula Peters (Hrsg.), *Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur, 1150–1450*, Berlin/Heidelberg 2001, S. 414–437.

Feneyrou, Laurent, „Zimmermann et la philosophie du temps. Variations sur un article“, in: Pierre Michel/Heribert Henrich (Hrsg.), *Regards croisés sur Bernd Alois Zimmermann. Actes du colloque de Strasbourg 2010*, Genf 2012, S. 191–251.

Fischer, Erik, „Bernd Alois Zimmermanns Oper *Die Soldaten*. Zur Deutung der musikalisch-dramatischen Struktur“, in: Jürgen Schläder/Reinhold Quandt (Hrsg.), *Festschrift Heinz Becker*, Laaber 1982, S. 268–289.

Freund, Julia, *Fortschrittsdenken in der Neuen Musik. Konzepte und Debatten in der frühen Bundesrepublik*, Paderborn 2020.

Gerhard, Anselm/Schweikert, Uwe (Hrsg.), *Verdi-Handbuch*, Stuttgart 2013.

Gier, Albert, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Frankfurt a. M. 2000.

Ders.: „Die Soldaten: Jakob Michael Reinhold Lenz und Bernd Alois Zimmermann“, in: Katarzyna Grzywka-Kolago/Małgorzata Filipowicz/Maciej Jędrzejewski (Hrsg.), *Texte komponieren, von Klängen erzählen. Studien zu den Beziehungen von Literatur und Musik*, Berlin 2019, S. 11–29.

Glanert, Detlev, „Der Spiegel des großen Kaisers: Die Entwicklung eines Opernlibrettos“, in: *Sprache im technischen Zeitalter* 33/1995, S. 385–399.

Goltschnigg, Dietmar, *Georg Büchner und die Moderne: Texte, Analysen, Kommentar Bd. 2: 1945–1980*, Berlin 2002.

Gostomzyk, Swantje, *Literaturopfer am Ende des 20. Jahrhunderts* (= Perspektiven der Opernforschung Bd. 17), Frankfurt a. M. 2009.

Gruhn, Wilfried, „Integrale Komposition. Zu Bernd Alois Zimmermanns Pluralismus-Begriff“, in: *AfMw* 4/1983, S. 287–302.

Ders., „Zur Entstehungsgeschichte von Bernd Alois Zimmermanns Oper „Die Soldaten““, in: *Mf* 1/1985, S. 8–15.

Günzel, Stephan, *Raum. Eine kulturwissenschaftliche Einführung*, Bielefeld 2020.

Han, Sang Myung, *action music. Das Konzept der musik-theatralischen Kompositionen von Hans Werner Henze 1966 – 1976*, [Diss.] FU Berlin 2009.

Hartung, Ulrike, *Postdramatisches Musiktheater*, Würzburg 2019.

Hatten, Robert S., „Pluralism of Theatrical Genre and Musical Style in Henze's We Come to the River“, in: *PNM* 2/1990, S. 292–311.

Häusler, Josef, *Musik im 20. Jahrhundert. Von Schönberg zu Penderecki*, Bremen 1969.

Hecht, Werner, „Der Weg zum epischen Theater.“, in: Ders. (Hrsg.), *Brechts Theorie des Theaters*, Frankfurt a. M. 1986. S. 45–90.

Heister, Hanns-Werner, „Zwischen Anknüpfungs- und Radikalisierungstendenzen (2. Jahrhundertshälfte)“, in: Siegfried Mauser (Hrsg.), *Musiktheater im 20. Jahrhundert* (= Geschichte der Oper Bd. 4, hrsg. von Silke Leopold), Laaber 2006, S. 376–391.

Ders., „Avantgarde und Politisierung II“, in: Ebd., S. 408–425.

Helleu, Laurence, „Des «Soldats» de Lenz aux «Soldats» de Zimmermann: Une adaptation exemplaire“, in: Philippe Albèra (Hrsg.), *Die Soldaten de Bernd Alois Zimmermann*, Genf 1988, S. 26–39.

Ders., *Les Soldats de Zimmermann. Une approche scénique*, Paris 2010.

Henrich, Heribert, *Bernd Alois Zimmermann. Werkverzeichnis, Verzeichnis der musikalischen Werke von Bernd Alois Zimmermann und ihrer Quellen*, Mainz 2013.

Ders.: „Über den Choral in der zweiten Szene des Zweiten Aktes der *Soldaten*, seine Quellen und seine Bedeutung“ in: Oliver Korte (Hrsg.), *Welt – Zeit – Theater. Neun Untersuchungen zum Werk von Bernd Alois Zimmermann* (= Schriften der Musikhochschule Lübeck, Bd. 2), Hildesheim et al. 2018, S. 131–143.

Henze, Hans Werner, *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926–1995*, Frankfurt a. M. 1996.

Ders./Ian Strasfogel, „All knowing music. A dialogue on opera“, in: Dieter Rexroth (Hrsg.), *Der Komponist Hans Werner Henze*, Mainz et al. 1986, S. 137–142.

Heuer, Christian, „.... authentischer als alle vorherigen‘: Zum Umgang mit Ego-Dokumenten in der populären Geschichtskultur“, in: Eva Ulrike Pirker et al. (Hrsg.) *Echte Geschichte: Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen*, Bielefeld 2010, S. 75–92.

Hiekel, Jörn Peter, „Erfahrungsräume in Musik. Zeit- und Raumkonstellationen in Werken von Bernd Alois Zimmermann und Luigi Nono“, in: Böhme/Mehner (Hrsg.), *Zeit und Raum in Musik und Bildender Kunst*, S. 81–96.

Ders., „Pluralistisches‘ Musiktheater als Ausdruck der Katastrophe – Bernd Alois Zimmermanns Oper *Die Soldaten*“, in: Frieder Reininghaus/Katja Schneider (Hrsg.), *Experimentelles Musik- und Tanztheater* (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert Bd. 7, hrsg. von Helga de la Motte-Haber), Laaber 2004, S. 140–143.

Ders. (Hrsg.), *Hans Zender. Die Sinne denken. Texte zur Musik 1975–2003*, Wiesbaden 2004.

Ders., „Prägungen im Pluralismus. Ein Gespräch mit Hans Zender“, in: Ders. (Hrsg.), *Orientierungen. Wege im Pluralismus der Gegenwartsmusik* (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt Bd. 47), Mainz et al. 2007, S. 130–137.

Ders., „Der logische Verstand ist unfähig, die Welt als Gesamtheit zu erfassen‘. Die Ausfaltung von Widersprüchlichkeiten in Hans Zenders Musiktheaterwerken“, in: Ulrich Tadday (Hrsg.), *Hans Zender* (= Musik-Konzepte Sonderband), München 2013, S. 70–91.

Ders. (Hrsg.), *Hans Zender. Waches Hören. Über Musik*, München 2014.

Ders., „Hans Zender comme compositeur de théâtre musical: Quelques réflexions à partir de Stephen Climax“, in: Pierre Michel/Marik Froidefond/Ders. (Hrsg.) *Unité – Pluralité. La musique de Hans Zender. Actes du colloque de Strasbourg 2012*, Paris 2015, S. 155–164.

Ders./Utz, Christian (Hrsg.), *Lexikon Neue Musik*, Kassel/Stuttgart 2016.

Ders., „Die Kunst des Übergangs. Einige Neuansätze im Musiktheater der letzten Jahrzehnte“, in: *NZfM* 3/2016, S. 18–24.

Ders., „Zwischen Klangschönheit und explosionsartiger Entladung. Bernd Alois Zimmermanns Oper ‚Die Soldaten‘ in Nürnberg“, in: *NZfM* 3/2018, S. 64.

Ders., *Bernd Alois Zimmermann und seine Zeit*, Laaber 2019.

Houben, Eva-Maria, „Klangmembranen. Anmerkungen zu den Bildern für Stimmen und Zuspielband in Adriana Hölszkys Oper „Die Wände“ nach dem Schauspiel „Les Paravents“ von Jean Genet“, in: Dies. (Hrsg.), *Adriana Hölszky*, Saarbrücken 2000, S. 55–68.

Holmström, Kirsten G., *Monodram, Attitudes, Tableau Vivants. Studies on some trends of theatrical fashion 1770–1815*, Uppsala 1967.

Höller, York, „Autobiographische Skizze“, in: Reinhold Dusella (Hrsg.), *Klanggestalt – Zeitgestalt. Texte und Kommentare 1964–2003*, S. 83–89.

Ders., „Klanggestalt – Zeitgestalt. Ein neues Formdenken“, in: Ebd., S. 115–128.

Ders., „Der Meister und Margarita (1984–89). Oper in 2 Akten nach dem gleichnamigen Roman von Michael Bulgakow“, in: Ebd., S. 220–223.

Hölszky, Adriana, „Einige Aspekte meiner kompositorischen Arbeit“, in: Eva- Maria Houben (Hrsg.), *Adriana Hölszky*, Saarbrücken 2000, S. 81–97.

Hubmann, Philipp/Huss, Till Julian (Hrsg.), *Simultaneität. Modelle der Gleichzeitigkeit in den Wissenschaften und Künsten*, Bielefeld 2013.

Hüppé, Eberhard, Art. „We come to the River“, in: Carl Dahlhaus (Hrsg.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters Bd. 3. Werke. Henze – Massine*, München/Zürich 1989, S. 13.

Jacobshagen, Arnold, „Vergangenheit am Schlachtensee – Hans Werner Henze zwischen Oper und ‚imaginärem Theater‘“, in: Frieder Reininghaus/Katja Schneider (Hrsg.), *Experimentelles Musik- und Tanztheater* (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert Bd. 7, hrsg. von Helga de la Motte-Haber), Laaber 2004, S. 136–140.

Jungheinrich, Hans-Klaus, „Professionalität und Parteilichkeit. Tradition und Innovation in Hans Werner Henzes ‚We Come to the River‘“, in: Ders./Luca Lombardi (Hrsg.), *Musik im Übergang. Von der bürgerlichen zur sozialistischen Musikkultur*, München 1977, S. 21–32.

Ders., „Realität, Rattengesicht und Hoffnung. Henzes Wege zu ‚Wir erreichen den Fluss‘“, in: *Programmheft zur Wir erreichen dem Fluss*, Musiktheater Nürnberg 14. März 1981, S. 41–48.

Ders., „Zweiheit als Einheit: Neues Exempel mit Hans Zenders Oper *Stephen Climax* in Brüssel“, in: *Musica* 45/1991, S. 26–27.

Ders., „Anmerkungen zu *Stephen Climax*“, in: *Begleitheft* zu Hans Zender, *Stephen Climax. Gesamtaufnahme*, Brüssel 1990, CD Edel Hamburg 1992, S. 5–7.

Kager, Reinhart, „Experimentelles Musiktheater: Von John Cage und Mauricio Kagel bis Helmut Lachenmann“, in: Siegfried Mauser (Hrsg.), *Musiktheater im 20. Jahrhundert* (= Geschichte der Oper Bd. 4, hrsg. von Silke Leopold), Laaber 2006, S. 391–407.

Kang, Jiyoung, *Der komplexe Pluralismus in den Musiktheaterwerken Hans Zenders*, [Diss.] UdK Berlin 2015.

Kanold, Jürgen, „Gedehnte Augenblicke, verkürzte Wege, gehörte Bilder. Zeit und Raum im Musiktheater“, in: *NZfM* 5/1999, S. 34–38.

Karbaum, Michael, „Zur Verfahrensweise im Werk Bernd Alois Zimmermann“, in: Theophil Antonicek/Rudolf Flotzinger/Othmar Wessely (Hrsg.), *De Ratione in Musica: Festschrift Erich Schenk zum 5. Mai 1972*, Kassel 1975, S. 275–285.

Kerstan, Michael, „Hans Werner Henze’s Concept of *Musica Impura*. On the Historical Significance of Music for Social Progress“, in: Hanns-Werner Heister et al. (Hrsg.), *Word Art + Gesture Art = Tone Art. The Relationship Between the Vocal and the Instrumental in Different Arts*, Cham 2023, S. 203–222.

Kittstein, Ulrich: „Episches Theater“, in: Peter W. Marx (Hrsg.), *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart/Weimar 2012, S. 296–304.

Klebe, Giselher, „Über meine Oper ‚Die Räuber‘“, in: *Melos* 24/1957, S. 73–76.  
Ders., „Verdi als Maß“. in: *Opernwelt* 10/1963, S. 25.

Klein, Richard/Kiem, Eckehard/Ette, Wolfram (Hrsg), *Musik in der Zeit - Zeit in der Musik*, Weilerswist 2000.

Klein, Richard, „Die Einheit der Zeit und die Vielheit der Zeiten. Überlegungen zu Hans Zenders kompositionsästhetischer Positionen“, in: Werner Grünzweig/Jörn Peter Hiekel/Anouk Jeschke (Hrsg.), *Hans Zender. Vielstimmig in sich*, Hofheim 2008, S. 29–42.

Ders., „Die Frage nach der Zeit“, in: Ders., *Musikphilosophie zur Einführung*, Hamburg 2014, S. 115–143.

Kleinrath, Dieter/Utz, Art. „Harmonik/Polyphonie“, in: Hiekel/Utz (Hrsg.), *Lexikon Neue Musik*, S. 257–269.

Kleinschmidt, Christoph, „Simultaneität und Literarizität. Zur ästhetischen Faktur literarischer Texte“ in: Philipp Hubmann/Till Julian Huss (Hrsg.), *Simultaneität. Modelle der Gleichzeitigkeit in den Wissenschaften und Künsten*, Bielefeld 2013, S. 241–254.

Klotz, Volker, *Geschlossene und offene Form im Drama*, München 1960.

Ders., *Dramaturgie des Publikums. Wie Bühne und Publikum aufeinander eingehen, insbesondere bei Raimund, Büchner, Wedekind, Horváth, Gatti und im politischen Agitationstheater*, München 1976.

Koch, Gerhard R., „Die Gegenwartslage der Oper“, in: Udo Bermbach (Hrsg.), *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*, Stuttgart/Weimar 2000, S. 221–236.

Kolleritsch, Otto (Hrsg.), "Lass singen, Gesell, lass rauschen...". *Zur Ästhetik und Anästhetik in der Musik* (= Studien zur Wertungsforschung Bd. 32), Wien 1997.

Konold, Wulf, *Bernd Alois Zimmermann. Der Komponist und sein Werk*, Köln 1986.

Ders., „Hans Werner Henzes *We come to the river*“, in: Christoph-Hellmut Mahling/Kristina Pfarr (Hrsg.), *Musiktheater im Spannungsfeld zwischen Tradition und Experiment (1960 bis 1980)*, Tutzing 2002, S. 95–103.

Ders., „Oper – Anti-Oper – Anti-Anti-Oper“, in: Hermann Danuser (Hrsg.), *Musiktheater heute. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 2001*, Mainz et al. 2003, S. 47–60.

Kotte, Andreas, *Theatergeschichte*, Köln/Weimar/Wien 2013.

Krones, Hartmut, „Bühne, Film, Raum und Zeit in der Musik de 20. Jahrhunderts“, in: Ders. (Hrsg.), *Bühne, Film, Raum und Zeit in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Wien 2003, S. 13–28.

Kröplin, Eckart, *Operntheater in der DDR. Zwischen neue Ästhetik und politischen Dogmen*, Leipzig 2020.

Landau, Anette/Emmenegger, Claudia (Hrsg.), *Musik und Raum. Dimensionen im Gespräch*, Zürich 2005.

Lehmann, Hans Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M. 1999.

Mahling, Christoph-Hellmut/Pfarr, Kristina (Hrsg.), *Musiktheater im Spannungsfeld zwischen Tradition und Experiment (1960 bis 1980)*, Tutzing 2002.

Matthus, Siegfried, „Warum komponiere ich heute Opern“, in: Udo Bermbach (Hrsg.), *Oper im 20. Jahrhundert*, S. 640–646.

Mauser, Siegfried, „Die erkenntnistheoretischen Grundlagen der Zimmermann'schen Zeitphilosophie“, in: Hermann Beyer/Ders. (Hrsg.), *Zeitphilosophie und Klanggestalt: Untersuchungen zum Werk Bernd Alois Zimmermanns*, Mainz et al. 1986, S. 9–19.

Meyer, Andreas/Richter-Ibáñez, Christina (Hrsg.), *Übergänge: Neues Musiktheater - Stimmkunst - Inszenierte Musik* (= Stuttgarter Musikwissenschaftliche Schriften Bd. 4), Mainz 2016.

Michaely, Aloyse, „Toccata – Ciacona – Nocturno. Zu Bernd Alois Zimmermanns Oper „Die Soldaten““, in: Constantin Floros et al. (Hrsg.), *Musiktheater im 20. Jahrhundert* (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft Bd. 10), Laaber 1988, S. 127–204.

Morawka-Büngeler, Marietta (Hrsg.), *Musik und Raum. Vier Kongreßbeiträge und ein Seminarbericht*, Mainz 1989.

Morgan, Robert P., *Twentieth-century music. A History of Musical Style in Modern Europe and America* (= The Norton Introduction to Music History Bd. 3), New York 1991,

Mösch, Stephan, „Per aspera ad futura? Zwischen Neuanfang und Tradition: die Oper nach dem zweiten Weltkrieg“, in: Udo Bermbach (Hrsg.), *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*, Stuttgart 2000, S. 183–220.

Ders., *Der gebrachte Text. Studien zu den Libretti Boris Blachers*, Stuttgart 2002.

Müller, Gerhard, „Simultanszene. Versuch über die Matthus-Oper“, in: *Theater der Zeit* 3/1989, S. 49–55.

Müller-Tamm, Jutta, „Albert Einstein's Berliner Jahre“, in: Christine Frank (Hrsg.), *Berlin im Krisenjahr 1923. Parallelwelten in Literatur, Wissenschaft und Kunst*, Würzburg 2023, S. 115–136.

Münzmay, Andreas, *Musikdramaturgie und Kulturtransfer. Eine gattungübergreifende Studie zum Musiktheater Eugène Scribes in Paris und Stuttgart* (= Forum Musikwissenschaft Bd. 5, hrsg. v. Dörte Schmidt und Joachim Kremer), Schliengen 2010.

Ders., „Composing new media: magnetic tape technology in new music theatre, c. 1950–1970“, in: Adlington (Hrsg.), *New Music Theatre in Europe: Transformations between 1955–1975*, London/New York 2019, S. 101–126.

Nauck, Gisela, *Musik im Raum – Raum in der Musik. Ein Beitrag zur Geschichte der seriellen Musik*, Stuttgart 1997.

Noller, Joachim, „Neue Musik – Theater – Konzepte: Komponisten inszenieren Musik“, in: Hanns-Werner Heister (Hrsg.), *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1945–1975* (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert Bd. 3, hrsg. von Helga de la Motte-Haber), Laaber 2005, S. 249–253.

Nonnenmann, Rainer, „Der Pluralismus-Prophet und seine Apostel. Wieviel Bernd Alois Zimmermann steckt in Musik der jungen Komponistengeneration?“, in: *MusikTexte* 4/2018, S. 75–82.

Ott, Michaela, Art. „Raum“, in: *ÄGB* Bd. 5, Stuttgart 2010, S. 113–149.

Paland, Ralph, „Struktur und Semantik in Zimmermanns musikalischen Collagen“, in: Ulrich Tadday (Hrsg.), *Bernd Alois Zimmermann* (= Musik-Konzepte Sonderband), München 2005, S. 103–119.

Peters, Rainer (Hrsg.), *Bernd Alois Zimmermann. Intervall und Zeit*, Mainz 2020.

Petersen, Peter, „River und Cat – Henzes Arbeit mit Edward Bond“, in: Ders., *Hans Werner Henze. Ein politischer Musiker. Zwölf Vorlesungen*, Hamburg 1988, S. 70–100.

Ders., „Der Terminus ‚Literaturop“ – eine Begriffsbestimmung“, in: *AfMw* 1/1999, S. 52–70.

Ders., „We come to the River – Wir erreichen den Fluß“. Hans Werner Henzes Opus magnum aus den ‚politischen‘ Jahren 1966 bis 1976“, in: Ders. (Hrsg.), *Hans Werner Henze Symposium Hamburg 2001* (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft Bd. 20), Frankfurt a. M. et al. 2001, S. 25–40.

Ders., Art. „Henze, Hans Werner“, in: Ludwig Finscher (Hrsg.), *MGG2*, Personenteil Bd. 8, Kassel u. a. 2002, Sp. 1325–1352.

Ders., „Nochmals zum Tanz-Quodlibet im ersten Akt-Finale des *Don Giovanni*“, in: *AfMw* 1/2008, S. 1–30.

Ders., „Hans Werner Henze 1926 – 2012. Nachruf auf einen großen Komponisten und passionierten Sozialisten“, in: *Das Argument* 6/2012, S. 805–809.

Ders., „Hans Werner Henze und Edward Bond. Gemeinsame Werke“, in: Antje Tuomat/Michael Zywietsz (Hrsg.), *Gattung. Gender. Gesang. Neue Forschungsperspektiven auf Hans Werner Henzes Werk*, Hannover 2019, S. 45–53.

Ders., *Hans Werner Henze. Ein Handbuch*, München 2022.

Pizarro, Charito, *Joyce’s Vision of Time in Ulysses. A Juxtaposition of James Joyce’s Ulysses and Paul Ricoeur’s Time and Narrative* (=Schriften zur Literaturgeschichte Bd. 4) Hamburg 2001.

Pollock, Emily Richmond, *Opera after Stunde Null*, [Diss.] UC Berkeley 2012.

Dies., „To do justice to opera’s ‚monstrosity‘: Bernd Alois Zimmermann’s ‚Die Soldaten‘“, in: *The Opera Quarterly* 4/2014, S. 69–92.

Dies., *Opera after the Zero Hour. The problem of Tradition and the Possibility of renewal in Postwar West Germany*, New York 2019.

Pontzen, Alexandra, „Relektüre – Wiederlesen“, in: Rolf Parr/Alexander Honold/Dies. (Hrsg.), *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Lesen*, Berlin 2018, S. 294–322.

Rebstock, Matthias, *Komposition zwischen Musik und Theater. Das instrumentale Theater von Mauricio Kagel zwischen 1959 und 1965*, Hofheim 2007.

Reibel, Emmanuel, *Faust. La musique au défi du mythe*, Paris 2008.

Reininghaus, Frieder, „Stephen Climax klettert zum Erfolg: Hans Zenders Oper am Théâtre de la Monnaie in Brüssel“, in: *NZfM* 151/1990, S. 36.

Ders., „Musiktheater am Ende des 20. Jahrhunderts“, in: Helga de la Motte-Haber (Hrsg.), *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert* Bd. 4, Laaber 2000, S. 99–130.

Rexroth, Dieter, „Theater und Wirklichkeit am Beispiel von Henzes „Wir erreichen den Fluss““ in: Ders. (Hrsg.), *Der Komponist Hans Werner Henze*, Mainz et al. 1986, S. 175–180.

Riethmüller, Albrecht, „Bernd Alois Zimmermanns Zeitsphäre“, in: Klaus Niemöller/Wulf Kohnold (Hrsg.), *Zwischen den Generationen. Symposium Bernd Alois Zimmermann, Köln 1987*, Regensburg 1989, S. 121–134.

Rode, Susanne, „Text und Musikstruktur in York Höllers Oper „Der Meister und Margarita““, in: Reinhold Dusella (Hrsg.), *York Höller. Klanggestalten – Zeitgestalten. Texte und Kommentare 1964–2003*, Berlin 2005, S. 29–36.

Rogers, Holly, „Audio-visual collisions. Moving image technology and the Laterna Magika aesthetic in new music theatre“, in: Adlington, Robert (Hrsg.), *New Music Theatre in Europe: Transformations between 1955–1975*, London/New York 2019, S. 79–100.

Roselt, Jens, *Phänomenologie des Theaters*, München 2008.

Rosteck, Jens, *Hans Werner Henze. Rosen und Revolution. Die Biographie*, Berlin 2009.

Sauer, Heike, *Traum – Wirklichkeit – Utopie. Das deutsche Musiktheater 1961–1971 als Spiegel politischer und gesellschaftlicher Aspekte seiner Zeit*, Münster 1994.

Schläder, Jürgen, „Der trügerische Glanz des Märtyrertodes. Giacomo Meyerbeers Geschichtsbild in seiner Oper *Der Prophet*“, in: Ders., *Musikalische Bekenntnisse. Dokumente und Reflexionen zu einer Konzert- und Opernreihe des Symphonieorchesters und der Städt. Bühnen Münster*, Münster 1995, S. 60–71.

Schmidt, Dörte, *Lenz im zeitgenössischen Musiktheater. Literaturoper als kompositorisches Projekt bei Bernd Alois Zimmermann, Friedrich Goldmann, Wolfgang Rihm und Michele Revardy*, Stuttgart/Weimar 1993.

Dies., „Hörenswerte Explosionen? Reflexion und Realisation akustischer Gewalt in der Neuen Musik seit den 1960er Jahren“, in: Nicola Gess/Florian Schreiner/Manuela K. Schulz (Hrsg.), *Hörstürze. Akustik und Gewalt im 20. Jahrhundert*, Würzburg 2005, S. 165–182.

Dies., „Die Bilder werden neu entdeckt, aber als Zeichen, die der Vergangenheit angehören.‘ Zenders Musiktheater und die Instanz der Geschichte“, in: Werner Grünzweig et al. (Hrsg.), *Hans Zender. Vielstimmig in sich* (= Archive zur Musik des 20. und 21. Jahrhunderts Bd. 12), Berlin 2008, S. 77–98.

Dies., „Bilderverbot und Musiktheater. Bernd Alois Zimmermann, die Abstraktion der Zeitorganisation und die Bühne als Wahrnehmungsraum“, in: Claudia Blümle et al.

(Hrsg.), *Bild - Ton - Rhythmus* (= Bilderwelten des Wissens Bd. 10,2), Berlin 2014, S. 80–97.

Schmidt, Stephan Sebastian, *Opera impura. Formen engagierter Oper in England*, Trier 2002.

Schmieder, Falko, „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen: Zur Kritik und Aktualität einer Denkfigur“, in: *Zeitschrift für kritische Sozialtheorie und Philosophie* 4/2017, S. 325–363.

Schreiber, Ulrich, *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters – Band 3: Das 20. Jahrhundert II. Deutsche und italienische Oper nach 1945. Frankreich, Großbritannien*, Kassel 2005.

Schuler, Manfred, „Zu Bernd Alois Zimmermanns Oper als ‚totalem Theater‘“, in: Christoph-Hellmut Mahling/Kristina Pfarr (Hrsg.), *Musiktheater im Spannungsfeld zwischen Tradition und Experiment (1960 bis 1980)*, Tutzing 2002, S. 117–122.

Schultz, Klaus (Hrsg.), *Aribert Reimanns ‚Lear‘. Weg einer neuen Oper*, München 1984.

Schumm, Johanna, „Textpraktiken der Gleichzeitigkeit. Layout und Zitat in Derridas ‚Circonference‘“, in: Philipp Hubmann/Till Julian Huss (Hrsg.), *Simultaneität. Modelle der Gleichzeitigkeit in den Wissenschaften und Künsten*, Bielefeld 2013, S. 271–292.

Schuster, Armin, *Die italienischen Opern Giacomo Meyerbeers Bd. 1*, Marburg 2003.

Seipt, Angelus, „Bernd Alois Zimmermann: Die Soldaten (1965)“, in: Hans Vogt, *Neue Musik seit 1945*, Mainz 1971, S. 371–381.

Ders., „Polyphonie und Collage. Die Simultanszene in Zimmermanns *Soldaten* und das Musiktheater der Gegenwart“, in: Klaus Niemöller/Wulf Konold (Hrsg.), *Zwischen den Generationen. Symposium Bernd Alois Zimmermann. Köln 1987*, Regensburg 1989, S. 145–161.

Soraru, Isabelle, „Dans les dédales de *Stephen Climax*: Le livret d’opéra contemporain en question“, in: Pierre Michel/Marik Froidefond/Jörn Peter Hiekel (Hrsg.), *Unité – Pluralité. La musique de Hans Zender. Actes du colloque de Strasbourg 2012*, Paris 2015, S. 143–154.

Spies, Markus, „Voix décalées“, in: Philippe Albèra (Hrsg.), *Die Soldaten de Bernd Alois Zimmermann*, Genf 1988, S. 94–116.

Steiert, Thomas, „Musiktheater im 20. Jahrhundert“, in: Michael Raeburn/Alan Kendall (Hrsg.), *Geschichte der Musik Bd. IV: Das 20. Jahrhundert*, Mainz 1994, S. 223–238.

Stenzl, Jürg, „Alain Resnais *Muriel ou le Temps d’un retour* (1963) und *L’Amour à mort* (1984). Musik von Hans Werner Henze – mit einem heiteren Nachspiel: *Pas sur la bouche* (2003)“, in: Ders., *Musik / Film. Konstellationen zwischen Claude Debussy / Dudley Murphy und Hans Werner Henze / Alain Resnais*, München 2016, S. 292–342.

Stollberg, Arne et al. (Hrsg.), *Oper und Film. Geschichten einer Beziehung*, München 2019.

Taruskin, Richard, *The Oxford History of Western Music Vol. 5: The Late Twentieth Century*, Oxford 2005.

Truchlar, Leo, „Sprache, Musik und Politik. Zu Edward Bonds Libretto „We Come to the River“, in: *Maske und Kothurn* 2/1977, S. 136–146.

Tumat, Antje: *Dichterin und Komponist. Ästhetik und Dramaturgie in Ingeborg Bachmanns und Hans Werner Henzes „Prinz von Homburg“*, Kassel 2004.

Tunn-Martin, Susanne, „Der Opernkomponist Siegfried Matthus. Grundlegende Aussagen zum Personalstil des Komponisten“, in: *Das Orchester* 3/1996, S. 16–19.

Ullrich, Almut, *Die „Literaturopere“ von 1970 – 1990*, Wilhelmshaven 1991.

Utz, Christian, Art „Musiktheater“, in: Jörn Peter Hiekel/Ders. (Hrsg.), *Lexikon Neue Musik*, Kassel/Stuttgart 2016, S. 407–417.

Ders.: Art. „Zeit“, in: Ebd., S. 610–620.

Vogt, Hans: *Neue Musik seit 1945*, Mainz 1982.

Voit, Johannes: *Klingende Raumkunst: imaginäre, reale und virtuelle Räumlichkeit in der neuen Musik nach 1950*, Marburg 2014.

Wacker, Volker, „Hans Zenders Oper „Stephen Climax“. Betrachtungen und Aspekte“, in: Constantin Floros et al. (Hrsg.), *Musiktheater im 20. Jahrhundert* (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft Bd. 10), Laaber 1988, S. 239–258.

Weiss, Stefan, „Brüderliche Geste für den anonymen Hörer oder Brandmarkung terribler Simplificateure? Zur Funktion und Rezeption von Henzes *Arbeitstagebuch zur Englischen Katze*“, in: Antje Tumat/Michael Zywicki (Hrsg.), *Gattung. Gender. Gesang. Neue Forschungsperspektiven auf Hans Werner Henzes Werk*, Hannover 2019, S. 101–116

Ders., *Musikgeschichte Moderne und Postmoderne*, Kassel 2023

Welsch, Wolfgang, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 2017.

Wenzel, Peter, „New Criticism“, in: Ansgar Nünning (Hrsg.), *Grundbegriffe der Literaturtheorie*, Stuttgart/Weimar 2004, S. 191–195.

Wiesmann, Sigrid (Hrsg.), *Für und wider die Literaturopere. Zur Situation nach 1945*, Laaber 1982.

Wulff, Hans J., „Film und Oper. Bemerkungen zu einer ungeklärten Beziehung“, in: *Musik und Ästhetik* 98/2021, S. 87–95.

Zenck, Martin, „Begriff und Gattung der „Zeitoper“ in B. A. Zimmermanns Oper *Die Soldaten*“, in: Ulrich Tadday (Hrsg.), *Bernd Alois Zimmermann* (= Musik-Konzepte Sonderband), München 2005, S. 25–40.

Ders., „Pierre Boulez – Adriana Hölszky. Jean Genets Dramen «Les nègres» und «Les paravants» im europäischen Musiktheater“, in: Wolfgang Gratzer/Jörn Peter Hiekel (Hrsg.), *Ankommen: Gehen. Adriana Hölszkys Textkompositionen*, Mainz 2007, o. S. [E-Book].

Ders., „Ordnungen des Unsichtbaren/Hörbaren und des Sichtbaren/Unhörbaren. Zu Adriana Hölszkys musiktheatralen Werken *Tragödie. Der unsichtbare Raum* und *Die*

*Wände nach Jean Genet*“, in: Ulrich Tadday (Hrsg.), *Adriana Hölszky* (Musik-Konzepte Bd. 160–161), München 2013, S. 107–127.

Zender, Hans, „Gedanken zu Zimmermanns *Soldaten*“, in: Jörn Peter Hiekel (Hrsg.), *Hans Zender. Die Sinne denken. Texte zur Musik 1975–2003*, Wiesbaden 2004, S. 8–10.

Ders., „Messiaen und das Haiku-Denken“, in: Ebd., S. 47–52.

Ders., „Wegekarte für Orpheus? Über nichtlineare Codes der Musik beim Abstieg in ihre Unterwelt“, in: Ebd., S. 85–94.

Ders., „Gegenstrebige Harmonik“, in: Ebd., S. 95–135.

Ders., „Was kann Musik heute sein?“, in: Hiekel (Hrsg.), *Die Sinne denken*, S. 145–156.

Ders., „Wovor spricht die Sprache der Musik? Rede zur Verleihung des Goethe-Preises 1997“, in: Ebd., S. 243–253.

Ders., „Notizen zu *Stephen Climax*“, in: Ebd., S. 270–283.

Ders., „Über *Stephen Climax*“, in: Ebd., S. 284.

Ders., „Wahrnehmung und Stille“, in: Ders., *Waches Hören. Über Musik*, München 2014, S. 7–12.

Ders., „Musik verstehen“, in: Ebd., S. 13–33.

Ders., „Bernd Alois Zimmermann, die Alternative“, in: Ebd., S. 96–104.

Ders., „Musik zwischen Logos und Pathos“, in: Ders., *Denken hören – Hören denken. Musik als eine Grunderfahrung des Lebens*, München 2016, S. 12–36.

Ders., *Mehrstimmiges Denken. Versuche zu Musik und Sprache*, München 2019.

Zimmermann, Bernd Alois, „Lenz und neue Aspekte der Oper“, in: *Blätter und Bilder. Zeitschrift für Dichtung, Musik und Malerei* 9/1960, S. 39–44.

Ders., „Drei Szenen aus der Oper *Die Soldaten*“, in: Christof Bitter (Hrsg.), *Bernd Alois Zimmermann. Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk*, Mainz 1974, S. 93–94.

Ders., „Zu den *Soldaten*“, in: Ebd., S. 95–98.

Ders., „Mozart und das Alibi“, in: Rainer Peters (Hrsg.), *Bernd Alois Zimmermann. Intervall und Zeit*, Mainz 2020, S. 30–32.

Ders., „Intervall und Zeit“, in: Ebd., S. 34–38.

Ders., „Einige Gedanken über die Notwendigkeit der Bildung eines neuen Begriffes von Oper als Theater der Zukunft“, in: Ebd., S. 94–104.

Ders., „Vom Handwerk des Komponisten“, in: Ebd., S. 144–152.

Zimmermann, Bettina, *Con tutta forza. Bernd Alois Zimmermann*, Hofheim 2018.

Zirbs, Kathrin, *Librettistisches Schreiben für Hans Werner Henze: Ingeborg Bachmanns Der junge Lord und W. H. Audens Elegy for Young Lovers im Vergleich*, [Dipl.] Uni Wien 2003.

Zywietz, Michael, „Biografie und Werk. Anmerkungen zu Hans Werner Henzes *Die Englische Katze. Ein Arbeitstagebuch 1978–1982*“, in: Tumat/Zywietz (Hrsg.), *Gattung. Gender. Gesang. Neue Forschungsperspektiven auf Hans Werner Henzes Werk*, S. 19–30.

## II. Zeitungsartikel

Bachmann, Claus-Henning, „Große Dichtung als Oper. „Die Räuber“ nach Schiller von Giselher Klebe und „Bluthochzeit“ nach Lorca von Wolfgang Fortner“, in: *ÖMZ* 12/1957, S. 312–313.

Berger, Andreas, „Dichter und Musiker treffen sich in der Emotion. Im Kurzinterview erzählt Siegfried Matthus von seinen Stoffen und Plänen“, in: *Braunschweiger Zeitung* vom 21.10.2013.

Brug, Manuel, „Kettensägen-Belcanto mit Stahlgewitter-Begleitung“, in: *DIE WELT* vom 09.02.1999.

Ernst, Michael, „Bildgewaltiges politisches Theater: Hans-Werner Henzes „We come to the River“ an der Dresdner Semperoper“, in: *NMZ* vom 14.09.2012.

Fairman, Richard, „We come to the river: London, 1976“, in: *Opera magazine* 13/2005, S. 30–31.

Frei, Marco, „„Lear“ in München: Der Mensch endet in der Vitrine“, in: *NZZ* vom 26.05.2021.

Fuhrmann, Peter, „Mahnen, erinnern, Hoffnung machen. Ein Interview zur Londoner Uraufführung von ‚We come to the River‘ am 12. Juli“, in: *DIE ZEIT* vom 09.07.1976.

Goertz, Wolfram, „Die Zeit als Kugel. Grandios: Bernd Alois Zimmermanns schwierige Oper *Die Soldaten* bei der Ruhrtriennale“, in: *DIE ZEIT* vom 12.10.2006.

Herbort, Heinz Josef, „Lenz‘ Soldaten zogen in den Zwölftonkrieg“, in: *DIE ZEIT* vom 19.02.1965.

Ders., „Zimmermanns Soldaten in Kassel“, in: *DIE ZEIT* vom 09.11.1968.

Ders., „Kugelgestaltige Zeit. Bernd Alois Zimmermann, der Komponist der ‚Soldaten‘“, in: *Musica* 1/1969, S. 5–7.

Ders., „Die Soldaten eroberten das Nationaltheater. Bernd Alois Zimmermanns Oper in München.“, in: *DIE ZEIT* vom 28.03.1969.

Ders., „Die Welt unter einem Leichtentuch. Zimmermanns ‚Die Soldaten‘ in Hamburg“, in: *DIE ZEIT* vom 03.12.1976.

Ders., „Unsere Zukunft liegt auf dem Wasser“, in: *DIE ZEIT* vom 16.07.1982.

Ders., „Dichter, Huren, Mönche. James Joyce und die *Acta Sanctorum* gemeinsam auf der Bühne“, in: *DIE ZEIT* vom 04.07.1986.

Ders., „Die Kunst der kleinen Gesten. Performances beim *Musik der Zeit*-Wochenende des Westdeutschen Rundfunks, in: *DIE ZEIT* vom 29.01.1988.

Ders., „Meister ohne Namen. Der Komponist York Höller und seine Oper ‚Der Meister und Margarita‘“, in: *DIE ZEIT* vom 02.06.1989.

Holland, Bernard, “Opera: Henze's 'River' performed in Santa Fe”, in: *The New York Times* vom 03.08.1984.

Jacobi, Johannes, „Theater aus neuem Geist“, in: *DIE ZEIT* vom 20.10.1955.

Ders., „Provokation und peinlicher Kompromiß“, in: *DIE ZEIT* vom 28.02.1957.

Ders., „Faust II als Musical“, in: *DIE ZEIT* vom 08.08.1966.

Kager, Reinhard, „Widerstand gegen Gewalt. Luigi Nonos ‚Intolleranza‘ und Hans Werner Henzes ‚We come to the river‘“, in: *ÖMZ* 11-12/2001, S. 61–63.

Kinne, Irene-Marianne, „Berliner Festwochen 1976 im Überblick“, in: *ÖMZ* 11/1976, S. 627–628.

Koch, Gerhard R., „Der Säulenheilige und der Bordellbesucher endlich vereint.“, in: *FAZ* vom 02.11.1990.

Lemke-Matwey, Christine, „Oper unter Dampf. Bernd Alois Zimmermanns *Soldaten* in Salzburg und John Cages *Europeras* in Bochum“, in: *FAZ* vom 23.08.2012.

Morgenstern, Martin, „Grenzen des Realismus. Die Dresdener Semperoper begann mit Hans Werner Henzes „We come to the river“ eine große Hommage an den Komponisten“, in: *Das Orchester* 60/2012, S. 65.

Mösch, Stephan, „Nürnberg: Bernd Alois Zimmermann «Die Soldaten» am 23. April im Opernhaus“, in: *Das Theatertmagazin* 4/2018, S. 46.

Oehrling, Josef, „Raufbolde beim neckischen Ringelpiez. Zimmermanns Oper in Nürnberg“, in: *FAZ* vom 21.03.2018.

Penzlin, Dagmar, „Kritisch hingeschaut. Falk Richters erste Oper: Henzes „We Come to the River““, in: *TAZ* vom 26.09.2001, S. 23.

Rexroth, Dieter, „Eine ungewöhnliche und herausfordernde Opernrepräsentation: *Stephen Climax* von Hans Zender in Frankfurt/Main uraufgeführt“, in: *Musica* 40/1986, S. 343–345.

Scherzer, Ernst, „Oper als Denkansporn“, in: *Kleine Zeitung* vom 08.11.1990.

Schleicher, Fritz, „Tanz der Heiligen und der Huren.“, in: *Nürnberger Nachrichten* vom 24.06.1990.

Schreiber, Wolfgang, „Links die Wüste, rechts das Bordell: Zenders Joyce-Oper *Stephen Climax* in Frankfurt uraufgeführt“, in: *Das Orchester* 34/1986, S. 931–932.

Schwind, Elisabeth, „Das Bett als Schlachtfeld: Bernd Alois Zimmermanns «Die Soldaten» in Salzburg“, in: *NZFM* 5/2012, S. 74.

Shengold, David, „Wunde Punkte. Jennifer Higdon trifft mit ihrem Opernerstling *Cold Mountain* in Santa Fe einen Nerv, Daniel Slater deutet *Salome* tiefenpsychologisch“, in: *Opernwelt* 5/2015, S. 92.

Stöckl, Rudolf, „Das Scheitern des Generals: Henzes *Wir erreichen den Fluß* in Nürnberg“, in: *Das Orchester* 6/1981, S. 553.

Ufermann, Dirk, „Alle sind Einsame in diesem Dröhnen“, in: *Opernnetz* vom 20.09.2008.

Umbach, Klaus, „Links gefaltete Hände, rechts gespreizte Schenkel“, in: *Der Spiegel* 25/1986, S. 178–179.

Wiegelmann, Lucas, „Full Metal Jacket an der Dresdner Semperoper“, in: *DIE WELT* vom 14.09.2012.

### III. Notenmaterial

Henze, Hans Werner, *We come to the river/Wir erreichen den Fluss. Studienpartitur*, Mainz 1976.

Hiller, Wilfried, *Der Schimmelreiter. Zweiundzwanzig Szenen und ein Zwischengesang nach Theodor Storm. Libretto von Andreas K.W. Meyer, Partitur*, Mainz 1997.

Zender, Hans, *Stephen Climax. Oper in 3 Akten*, Wien 1985.

Zimmermann, Bernd Alois, *Die Soldaten. Oper in vier Akten nach dem gleichnamigen Schauspiel von Jakob Michael Reinhold Lenz. Studienpartitur*, Mainz 1975.

#### IV. Literarische Vorlagen und Libretti

Ball, Hugo, *Byzantinisches Christentum. Drei Heiligenleben (zu Joannes Klimax, Dionysius Areopagita und Symeon dem Styliten)*, München 1923.

Bond, Edward, *The Fool & We Come to the River*, London 1976.

Henze, Hans Werner, *We come to the river. Actions for music by Edward Bond* [Textbuch], Mainz 1976.

Ders., *We come to the river/Wir erreichen den Fluss. Actions for music by Edward Bond. Übersetzung: Hans Werner Henze* [Textbuch], Mainz 1976.

Höller, York, *Der Meister und Margarita. Libretto*, Bonn 1989.

Joyce, James, *Ulysses. Deutsche Übersetzung von Hans Wollschläger*, Berlin 1983.

Lenz, Jakob Michael Reinhold, *Die Soldaten. Eine Komödie*, Stuttgart 2017.

Zender, Hans, *Stephen Climax. Oper in drei Akten. Textbuch*, Wien 1985.

Zimmermann, Bernd Alois, *Die Soldaten. Oper in vier Akten nach dem gleichnamigen Schauspiel von Jakob Michael Reinhold Lenz* [Textbuch], Mainz et al. 1965.

#### V. Archivalien

##### SAMMLUNG AIBERT REIMANN DER PAUL SACHER STIFTUNG BASEL:

Claus H. Henneberg, *Librettotyposkript 1 mit hss. Eintragungen*.

Ders., *Lear. Libretto* (1. Reinschrift: Typoskript, teilweise Durchschlag, mit hss. Eintragungen von Aribert Reimann).

Ders., *Lear. Libretto* (2. Reinschrift: Typoskript: Durchschlag).

Ders., *Lear. Libretto* (3. Reinschrift: Typoskript mit hss. Korrekturen von Aribert Reimann: Fotokopie).

##### SAMMLUNG HANS WERNER HENZE DER PAUL SACHER STIFTUNG BASEL:

Telegramm von Hans Werner Henze an Edward Bond vom 10.01.1973.

Brief von Edward Bond an Hans Werner Henze vom 28.01.1973.

Brief von Edward Bond an Hans Werner Henze vom 14.03.1973.

Brief von Edward Bond an Hans Werner Henze vom 10.01.1974.

Brief von Edward Bond an Hans Werner Henze vom 06.01.1975.

Brief von Edward Bond an Hans Werner Henze vom 06.11.1976.

Erstes Librettotyposkript mit hss. Korrekturen Henzes.

Reihentabellen zu *We come to the river*.

SAMMLUNG BERND ALOIS ZIMMERMANN IM ARCHIV DER AKADEMIE DER KÜNSTE BERLIN:

Brief von Bernd Alois Zimmermann an Werner Pilz vom 30.07.1957, [Zimmermann-Bernd-Alois 1.62.161a.196].

Brief Bernd Alois Zimmermann an Ludwig Strecker vom 21.08.1958 [Zimmermann-Bernd-Alois 1.62.186b.1].

Textbuch *Die Soldaten* mit hss. Eintragungen d. Komponisten. [Zimmermann-Bernd-Alois 1.62.2.1]

Brief Bernd Alois Zimmermann an Ludwig Strecker vom 14.06.1959, [Zimmermann-Bernd-Alois 1.62.162a.102].

SAMMLUNG HANS ZENDER IM ARCHIV DER AKADEMIE DER KÜNSTE BERLIN:

Skizzen und Entwürfe zu II,2, Sig. Zender 504.

Skizzen und Entwürfe zu I/II,1, Sig. Zender 505.

Skizzen und Entwürfe II, Sig. Zender 508.

Textbuch zu *Stephen Climax*, 1. Fassung, Sig. Zender 841, 842 und 843.

Textbuch zu *Stephen Climax*, 2. Fassung, Sig. Zender 844.

Materialien zu Aufführungen von *Dubliner Nachtszenen*, Sig. Zender 1007.

Sammelmappe mit Notenmanuskript für *Stephen Climax*, Sig. Zender 1096.

HISTORISCHES ARCHIV DER SÄCHSISCHEN STAATSTHEATER DRESDEN:

Videomitschnitt der Premiere von *Wir erreichen den Fluss* an der Semperoper Dresden vom 13.09.2012.

## VI. Internetquellen

Blumröder, Christoph v., Art. „Serielle Musik“, in: *HmT-Online*, <http://www.musicconn.de/id/hmt/hmt2bsb00070513f553t568/ft/bsb00070513f553t568?page=554&c=solrSearchHmT>, abgerufen am 02.05.2024.

Ders., Art. „Neue Musik“, in: *HmT-Online*, <http://www.musicconn.de/id/hmt/hmt2bsb00070512f417t430/ft/bsb00070512f417t430?page=422&c=solrSearchHmT>, abgerufen am 02.05.2024.

Brandenburg, Detlef, „Die Theatersoldaten. Bernd Alois Zimmermann: Die Soldaten“, <https://www.die-deutsche-buehne.de/kritiken/die-theatersoldaten>, abgerufen am 02.05.2024.

Braunmüller, Robert, Art. „Henneberg, Claus“, in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/26373>, abgerufen am 02.05.2024.

Clements, Andrew, Art. „We Come to the River“, in: *Grove music online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000005508>, abgerufen am 02.05.2024.

Ders., „Soldaten, Die“, in: *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000904504>, abgerufen am 02.05.2024.

Danuser, Hermann, Art. „Neue Musik“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11449>, abgerufen am 02.05.2024.

Dirksen, Pieter, Art. „Toccata“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/46072>, abgerufen am 02.05.2024.

Ebbeke, Klaus: Art. „Zimmermann, Bernd Alois“, in: *KdG-Online*, <http://www.munzinger.de./document/17000000659>, abgerufen am 02.05.2024.

Eisenlohr, Henning, Art. „Britten, Benjamin“, in: *KdG-Online*, <http://www.munzinger.de.document/17000000070>, abgerufen am 02.05.2024.

Decker-Bönniger, Ursula, „Manifest gegen Gewalt“, in: *Online Musik Magazin*, <http://www.omm.de/veranstaltungen/musiktheater20122013/DD-wir-erreichen-den-fluss.html>, abgerufen am 02.05.2024.

Frisius, Rudolf, Art. „Serielle Musik“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13963>, abgerufen am 02.05.2024.

Grosch, Nils: Art. „Neue Sachlichkeit“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com./mgg/stable/13350>, abgerufen am 02.05.2024.

Gruhn, Wilfried, Art. „Zender, Hans“, in: *KdG-online*, <http://www.munzinger.de/document/17000000656>, abgerufen am 02.05.2024.

Henke, Matthias, Art. „Haubenstock-Ramati, Roman“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com./mgg/stable/26144>, abgerufen am 02.05.2024.

Hiekel, Jörn Peter, Art. „Postmoderne“ in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13938>, abgerufen am 02.05.2024.

Hiller, Egbert/Eisenlohr, Henning, Art. „Platz, Robert HP“ in: *KdG-Online*, <http://www.munzinger.de/document/17000000446>, abgerufen am 02.05.2024.

Kalchschmid, Klaus, *Lear und der Müll. Frankfurter Erstaufführung von Aribert Reimanns „Lear“ – inszeniert von Keith Warner, dirigiert vom neuen GMD Sebastian Weigle*, veröffentlicht am 28. September 2008 unter <https://www.klassikinfo.de/lear>, abgerufen am 02.05.2024.

Konold, Wulf, Art „Musiktheater“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/402340>, abgerufen am 02.05.2024.

Krause, Peter. „Poesie eines Albtraums“, <https://www.concerti.de/oper/opern-kritiken/oper-koeln-die-soldaten-zimmermann-29-4-2018/>, abgerufen am 02.05.2024.

Kreppein, Ulrich A./Czolbe, Fabian, „Erzählte Zeit – Zeiterfahrung als Narrativ im Musiktheater heute“, in: *Act. Zeitschrift für Musik & Performance* 9/2020, <https://www.act.uni-bayreuth.de/resources/Heft2020-01/04-Erzaehlte-Zeit.pdf>, abgerufen am 02.05.2024.

Lange, Joachim, „Über dem Abgrund balanciert“, auf: *Online Musik Magazin*, <http://www.omm.de/veranstaltungen/festspiele2012/SALZBURG-2012-die-soldaten.html>, abgerufen am 02.05.2024.

Mahrenholz, Simone, Art. „Zeit“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/51733>, abgerufen am 02.05.2024.

Noeske, Nina, Art. „Raum“ in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/50132>, abgerufen am 02.05.2024.

Petersen, Peter, Art. „Gurlitt, Manfred“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/372561>, abgerufen am 02.05.2024.

Piccinini, Mauro, Art. „Antheil, George“, in: *KdG-Online*, <http://www.munzinger.de/document/17000000014>, abgerufen am 02.05.2024.

Reiber, Joachim, Art. „Libretto“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/403131>, abgerufen am 02.05.2024.

Richter, Elisabeth, „Dem Ursprung der Bewegung nachforschen. Im Interview mit Adriana Hölszky“, <https://www.deutschlandfunk.de/dem-ursprung-der-bewegung-nachforschen-100.html>, abgerufen am 02.05.2024.

Ruf, Wolfgang, Art. „Musiktheater“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/402682>, abgerufen am 02.05.2024.

Schochow, Rainer, *Hans Werner Henze: Ein Führer zu den Bühnenwerken*, Schott 2011, S. 44-45 (E-Paper: <https://www.yumpu.com/de/document/view/3574083/hans-werner-henze-schott-music>), abgerufen am 02.05.2024.

Schmöe, Stefan, „Die überzeitliche Katastrophe der Menschheit“, in: *Online Musik Magazin*, <http://www.omm.de/veranstaltungen/festspiele2006/RUHR2006-die-soldaten.html>, abgerufen am 02.05.2024.

Schüssler-Bach, Kerstin, „Aribert Reimanns „Lear“ in der Staatsoper Hamburg“, <https://www.theaterkompass.de/beitraege/aribert-reimanns-lear-in-der-staatsoper-hamburg-37765>, abgerufen am 02.05.2024.

- o. A., *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*, <https://www.dwds.de>, abgerufen am 02.05.2024.
- o. A., <https://de.schott-music.com/shop/we-come-to-the-river-wir-erreichen-den-fluss-no152636.html>, abgerufen am 02.05.2024.
- o. A., *Michael Gielen über DIE SOLDATEN*, <https://www.youtube.com/watch?v=LCg5Zx-qVFw>, abgerufen am 02.05.2024.
- o. A., <https://www.youtube.com/watch?v=dTXLxNIEcJ0>, abgerufen am 02.05.2024.
- o. A., <https://www.breitkopf.com/work/20254/stephen-climax>, abgerufen am 02.05.2024.
- o. A., <https://musikprotokoll.orf.at/1989/werk/dubliner-nachtszenen>, abgerufen am 02.05.2024.
- o. A., [https://www.hindemith.info/de/leben-werk/werkverzeichnis/?tx\\_cagtables\\_pi2%5Bdetail%5D=9](https://www.hindemith.info/de/leben-werk/werkverzeichnis/?tx_cagtables_pi2%5Bdetail%5D=9), abgerufen am 02.05.2024.
- o. A., <http://www.hindemith.info/de/leben-werk/biographie/1945-1953/werk/die-harmonie-der-welt/>, abgerufen am 02.05.2024.
- o. A., <https://www.schott-music.com/de/die-soldaten-no157075.html>, abgerufen am 02.05.2024.
- o. A., <https://www.hans-werner-henze-stiftung.de/hans-werner-henze/werkverzeichnis/detail/wir-erreichen-den-fluss>, abgerufen am 02.05.2024.
- o. A., <https://www.boosey.com/pages/opera/moreDetails?musicID=26052&site-lang=de>, abgerufen am 02.05.2024.
- o. A., <https://www.schott-music.com/de/we-come-to-the-river-wir-erreichen-den-fluss-no152636.html?cv=1>

## VII. CDs und DVDs

Cambreling, Sylvain, *Hans Zender. Stephen Climax. Gesamtaufnahme*, Brüssel 1990, CD Edel Hamburg 1992.

Hulscher, Hans/Kupfer, Harry, *Bernd Alois Zimmermann. Die Soldaten*, Stuttgart 1987, DVD Arthaus Musik 1989, 111 min.

Pountney, David, *Bernd Alois Zimmermann. Die Soldaten*, Bochum 2006, DVD DORO Production, 122 min.

Rossacher, Hannes/Hermanis, Alvis, *Bernd Alois Zimmermann. Die Soldaten*, Salzburg 2012, DVD EuroArts, 122 min.

Zender, Hans/Furrer, Beat, *Musikprotokoll '89 Steirischer Herbst*, CD Universal Edition 1989.

### VIII. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1–6: Zimmermann, Bernd Alois: *Die Soldaten. Oper in vier Akten nach dem gleichnamigen Schauspiel von Jakob Michael Reinhold Lenz* [Textbuch], Mainz et al. 1965, S. 18, 30, 31, 43, 46, 47.

Abb. 7, 9, 13: Notensatz angefertigt durch den Autor für vorliegende Arbeit nach Michaely, Aloyse: „Toccata – Ciacona – Nocturno. Zu Bernd Alois Zimmermanns Oper „Die Soldaten“, in: Constantin Floros et. al. (Hrsg.): *Musiktheater im 20. Jahrhundert* (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft Bd. 10), Laaber 1988, S. 127–204, hier: S. 130.

Abb. 8, 10–12, 14–16: Zimmermann, Bernd Alois: *Die Soldaten. Oper in vier Akten nach dem gleichnamigen Schauspiel von Jakob Michael Reinhold Lenz. Studienpartitur*, Mainz 1975, S. 284, 285, 288, 429, 436.

Abb. 17–18: Hans Hulscher/Harry Kupfer: *Bernd Alois Zimmermann. Die Soldaten*, Stuttgart 1987, DVD Arthaus Musik 1989, 111 min.

Abb. 19: David Pountney: *Bernd Alois Zimmermann. Die Soldaten*, Bochum 2006, DVD DORO Production, 122 min.

Abb. 20: Hannes Rossacher/Alvis Hermanis: *Bernd Alois Zimmermann. Die Soldaten*. Salzburg 2012, DVD EuroArts, 122 min.

Abb. 21–35: Henze, Hans Werner: *We come to the river/Wir erreichen den Fluss. Actions for music by Edward Bond. Übersetzung: Hans Werner Henze* [Textbuch], Mainz 1976, S. 8, 9, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 22, 23, 25, 40, 47, 61, 69, 73.

Abb. 36–49: Henze, Hans Werner: *We come to the river/Wir erreichen dem Fluss*. Studienpartitur, Mainz 1976, S. 1, 15, 33, 39, 47, 48, 55, 99, 111, 212, 385, 427, 486, 541.

Abb. 50–52: Videomitschnitt der Premiere von *Wir erreichen den Fluss*, Semperoper Dresden, 13.09.2012.

Abb. 53–62: Zender, Hans: *Stephen Climax. Oper in drei Akten. Textbuch*, Wien 1985, S. 1, 8, 12, 15, 19, 23, 25, 45, 52, 54, 65.

Abb. 63: Notensatz angefertigt durch den Autor für vorliegende Arbeit.

Abb. 64–68: Zender, Hans: *Stephen Climax. Oper in 3 Akten*, Wien 1985, S. 42, 80, 118, 370, 460.

## F ANHANG

### Liste der Opern mit Simultanszenen ab 1965

Diese Liste hat keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern verzeichnet nur die in vorliegender Arbeit berücksichtigten Werke. Ist in der zweiten Spalte kein Name in Klammern gesetzt, wurde das Libretto von den Komponierenden selbst eingerichtet.

UA	Komponist (Librettist)	Werktitel	Simultanszene	Vorlagenautor
1965	Bernd Alois Zimmermann	Die Soldaten	II/2; IV/1	Jakob Michael Reinhold Lenz
1966	Roman Haubenstock-Ramati	Amerika	Nicht näher bestimmt	F. Kafka
1976	Hans Werner Henze (Edward Bond)	We come to the river	I/1, 3, 4, II/9	E. Bond
1978	Aribert Reimann (Claus Henneberg)	Lear	II/1	William Shakespeare
1984	Siegfried Matthus	Judith	u. a. 1. Akt	Friedrich Hebbel
1986	Hans Zender	Stephen Climax	1. Akt, II/1 und 10	James Joyce/ Hugo Ball
1986	Robert HP Platz	Verkommenes Ufer	Durchgängig	Heiner Müller
1989	York Höller	Der Meister und Margarita	I/5 und II/6	Michail Bulgakow
1995	Detlef Glanert	Der Spiegel des großen Kaisers	u.a. II/10-11	Arnold Zweig
1995	Adriana Hölszky (Thomas Körner)	Die Wände	Szenen 9/10 und 13/14/15	Jean Genet
1998	Wilfried Hiller (Andreas K. W. Meyer)	Der Schimmelreiter	Szenen 4, 7, 12, 16	Theodor Storm
2015	Jennifer Higdon (Gene Scheer)	Cold Mountain	u. a. II/9	Charles Frazier

### Inszenierungen von *Die Soldaten*

15. Februar 1965	Städtische Bühnen Köln
30. Oktober 1968	Staatstheater Kassel
23. März 1969	Bayrische Staatsoper München
16. März 1971	Deutsche Oper am Rhein Düsseldorf
5. Juli 1971	Scheveningen (Niederlande)
20. September 1971	Warschau (Polen)
16. Juni 1972	Florenz (Italien)
21. August 1972	Edinburgh (Großbritannien)
18. Mai 1973	Zagreb (Kroatien)
8. Juni 1974	Musiktheater Nürnberg
27. November 1976	Hamburgische Staatsoper
22. Mai 1979	Paris (Frankreich)
18. Juni 1981	Oper Frankfurt
4. Februar 1983	The Opera Company of Boston (USA)

9. Februar 1983	Brüssel (Belgien)
11. Mai 1983	Wiener Staatsoper (Österreich)
1. Oktober 1983	Deutsche Oper Berlin
18. Oktober 1983	Opera de Lyon (Frankreich)
22. März 1987	Staatstheater Stuttgart
17. September 1988	Straßburg (Frankreich)
3. April 1989	Niedersächsisches Staatstheater Hannover
16. September 1989	Moskau (Russland)
28. September 1989	St. Petersburg (Russland)
29. April 1990	Wiener Staatsoper (Österreich)
8. Oktober 1991	New York City Opera (USA)
22. Januar 1994	Opera de la Bastille Paris (Frankreich)
2. Februar 1995	Semperoper Dresden
19. November 1998	English National Opera London (Großbritannien)
20. November 1998	Theater Basel (Schweiz)
3. Mai 2003	Het Muziektheater Amsterdam (Niederlande)
5. Oktober 2006	Jahrhunderthalle Bochum
5. Mai 2008	Opera House Tokyo (Japan)
5. Juli 2008	Seventh Regiment Armory New York (USA)
9. November 2010	Het Muziektheater Amsterdam (Niederlande)
20. August 2012	Salzburger Festspiele (Österreich)
22. September 2013	Opernhaus Zürich (Schweiz)
25. Mai 2014	Nationaltheater München
15. Juni 2014	Komische Oper Berlin (Deutschland)
17. Januar 2015	Teatro alla Scala Mailand (Italien)
30. April 2016	Hessisches Staatstheater Wiesbaden
12. Juli 2016	Teatro Colón Buenos Aires (Argentinien)
17. März 2018	Staatstheater Nürnberg
16. Mai 2018	Teatro Real Madrid (Spanien)
29. April 2018	Oper Köln

### **Inszenierungen von *Wir erreichen den Fluss***

12. Juli 1976	Royal Opera House London (Großbritannien)
18. September 1976	Deutsche Oper Berlin
28. Mai 1977	Staatsoper Stuttgart (Deutschland)
30. Mai 1977	Oper Köln
14. März 1981	Städtische Bühnen Nürnberg
28. Juli 1984	Santa Fe Opera (USA)
23. September 2001	Hamburgische Staatsoper
13. September 2012	Semperoper Dresden

### **Inszenierungen von *Stephen Climax***

15. Juni 1986	Oper Frankfurt
27. Oktober 1990	Théâtre Royal de la Monnaie Brüssel (Belgien)
22. Juni 1991	Oper Nürnberg