

HOLLAND FESTIVAL '71  
HOLLAND FESTIVAL '71  
HOLLAND FESTIVAL '71  
HOLLAND FESTIVAL '71  
HOLLAND FESTIVAL '71  
HOLLAND FESTIVAL '71  
HOLLAND FESTIVAL '71  
HOLLAND FESTIVAL '71  
HOLLAND FESTIVAL '71  
HOLLAND FESTIVAL '71



**Bernd Alois Zimmermann**  
**(1918-1970)**

**Requiem für einen jungen Dichter**  
**Die Soldaten**

Overtuigd zijnd van de grote betekenis van de componist Bernd Alois Zimmermann, als één der belangrijkste scheppende kunstenaars in de tweede helft van de twintigste eeuw, heeft het Holland Festival gemeend – mede door het ontbreken van een monografie in enigerlei taal over deze componist – er goed aan te doen de programmaboekjes voor 'Requiem für einen jungen Dichter' en voor de opera 'Die Soldaten' in een brochure te moeten verenigen. De redactie is in opdracht van het Holland Festival gevoerd door Ronald Kayn. Medewerking werd verleend door: Horst Brienek, Franco Evangelisti, Michael Gielen, Aloys Kontarsky, Hanspeter Krellmann, Marion Rothärmel, Otto Tomek, Theun de Vries. Meningen van Bernd Alois Zimmermann zelf zijn tevens opgenomen.

Jo Elsendoorn

Medewerkenden 'Requiem für einen jungen Dichter'

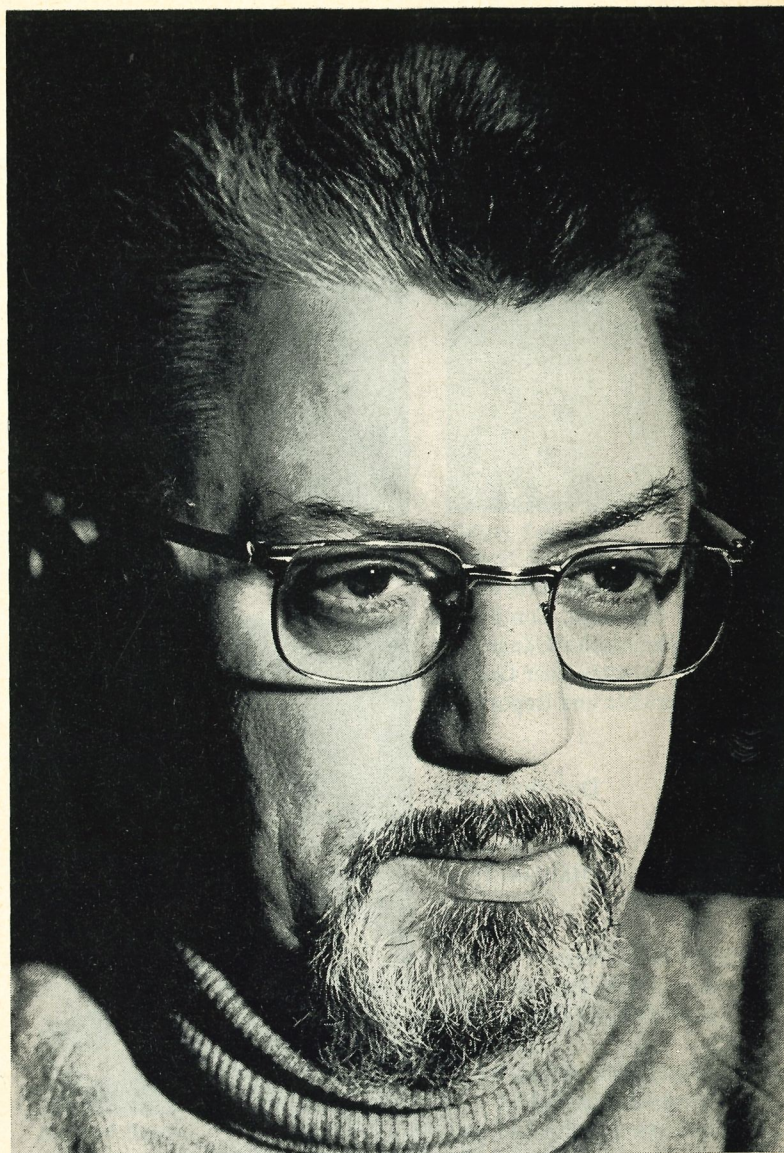
pag.  
2

Rolverdeling 'Die Soldaten'

21

5/7 en 7/7    aanvang op maandag en woensdag  
                  20.15 uur  
                  Circustheater, Scheveningen

Omslag en typografische verzorging Designcentre Amsterdam  
Druk J. F. Duwaer en zonen n.v. Amsterdam



*Bernd Alois Zimmermann*

forum der neuen musik  
10. manifestatie

## Concert actuele muziek I

in samenwerking met  
het Goethe-Institut Amsterdam

Bernd Alois Zimmermann

### Requiem für einen jungen Dichter (1967-69)

Lingual für Sprecher, Sopran-  
und Baritonsolo, drei Chöre,  
Orchester, Combo und  
elektronische Klänge nach  
Worten verschiedener Dichter,  
Berichte und Reportagen

Dorothy Dorow	sopraan
Günter Reich	bariton
Hans Franzen	spreker
Matthias Fuchs	spreker

Leiding Michael Gielen

Koor van de NOS, Hilversum, instudering Frans Müller

Koor van de Österreichischer Rundfunk, Wien, instudering Gottfried  
Preinfalk

RIAS-Mannenkoor, Berlin, instudering Günther Arndt

Radio Filharmonisch Orkest

Theo Loevendie Kwartet met o.a. Manfred Schoof

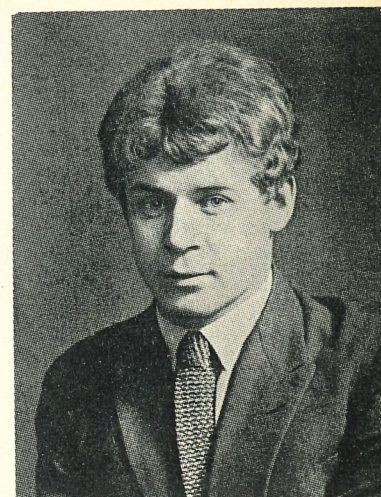
Elektro-akoestische opnamen: Studio für Elektronische Musik

van de Westdeutscher Rundfunk, Köln

gerealiseerd door STEIM



*Wladimir Majakowski*



*Sergej Jessénin*



*Konrad Bayer*

## Bernd Alois Zimmermann (1918-1970)

Geboren te Bliesheim bij Keulen. Hij studeerde aan de universiteiten van Bonn en Berlijn: muziekwetenschap, Duits en filosofie. Behalve lessen in compositie bij Heinrich Lemacher en Philipp Jarnach volgde hij een opleiding voor muzikleraar aan de 'Staatliche Hochschule für Musik' in Keulen. In 1960 kreeg hij de Kunstprijs van Nordrhein-Westfalen. In 1965 werd hij lid van de Berlijnse Academie van de Kunsten. In 1966 kreeg hij de Kunstprijs van de stad Keulen. Van 1957 tot 1970 doceerde Zimmermann aan het conservatorium van Keulen.

Zijn 'Requiem für einen jungen Dichter', in opdracht van de Westdeutsche Rundfunk gemaakt tussen 1967 en 1969, ging in 1969 in première in Keulen onder leiding van Michael Gielen.

Zimmermann heeft zijn 'Requiem' gecomponeerd ter nagedachtenis aan drie dichters, die op tragische wijze, vrijwillig de dood kozen: Majakowski, Jessenin en Konrad Bayer. Naast teksten van deze dichters gebruikte de componist in de vorm van verslagen en reportages, teksten van o.a. Joyce, Pound, Camus, Jahn, Weöres, Schwitters, Wittgenstein, teksten uit het Nieuwe testament, woorden van Augustinus en delen uit toespraken van van Paus Johannes XXIII, Dubček, Goebbels en Mao-Tse-Tung, als een integrerend bestanddeel. De ondertitel 'Lingual' verwijst naar een nieuw genre, dat te maken heeft met hoorspel, cantate en oratorium.

Over het 'Requiem' schreef Hanspeter Krellmann, dat dit werk misschien ooit, nog veel meer dan Zimmermanns opera 'Die Soldaten' als sleutelwerk erkend zal worden, dit met het oog op de complexe muzikale componeertrant, en op de visie, van waaruit het is ontstaan.

*Bernd Alois Zimmermann was born at Bliesheim, near Cologne. He studied musicology, German philology and philosophy at the university of Cologne, Bonn and Berlin. As well as studying composition with Heinrich Lemacher and Philipp Jarnach, he also trained as musical educator at the Staatliche Hochschule für Musik at Cologne. In 1960 he was awarded the Kunstpreis of the state of Nordrhein-Westfalen, in 1965 he became a member of the Berlin Academy of Arts, in 1966 he received the Kunstpreis of the city of Cologne. Zimmermann taught at the Cologne Musikhochschule from 1957 to 1970. The 'Requiem für einen jungen Dichter' was commissioned by West German Radio and was composed between 1967 and 1969. The première was in 1969 at Cologne under the direction of Michael Gielen.*

*Zimmermann dedicated his Requiem to three poets who tragically took their own lives: Majakowski, Jessenin and Konrad Bayer. The composer integrated texts by these three poets with spoken material in the form of reports by Joyce, Pound, Camus, Jahn, Weöres, Schwitters, Wittgenstein, excerpts from the New Testament, quotations from St. Augustine, extracts of speeches by Pope John XXIII, Dubček, Goebbels and Mao-Tse-Tung. The subtitle, 'Lingual' refers to a new type of work relating to the radio play, cantata and oratorio. A new integration of word and sound was realized between speech and music. Hanspeter Krellmann has written that this work will perhaps be recognized as a key-work to a far greater extent than Zimmermann's opera 'Die Soldaten', not only because of the way in which it is composed in several layers, but also of the spiritual prospect which gave rise to it.*

## Serge Alexandrowitsch Jessenin (Esenin)

Geboren in 1895 in Konstantinowo (Rusland). Pleegde zelfmoord in 1925 in Leningrad.

Wat de thematiek van zijn lyrisch werk betreft oriënteerde Jessenin zich op de traditie van het russische platteland met zijn sterke godsdienstigheid.

Aanvankelijk ging hij in de richting van de symbolisten, ontwikkelde daarna echter een eigen stijl, die hij het Imaginisme noemde.

Jessenin zag de russische revolutie aanvankelijk als een mystiek gebeuren. Maar later voelde hij zich spreekbuis van de op drift geraakte kunstenaars en gaf daaraan uitdrukking in zijn provocerende 'Kneipenlyrik'.

Zijn gedichten zijn vertaald door Paul Celan (1960) en Karl Dedecius (1961). Literatuur: F. de Graaff 'Serge Esenin' (Leiden 1933).

## Wladimir Wladimirowitsch Majakowski

Geboren in 1894 in Bagdady in de Kaukasus. Pleegde zelfmoord in 1930 in Moskou. Was de belangrijkste vertegenwoordiger van het door Marinetti begonnen futurisme. Zijn lyriek neigt soms naar het paradoxale en het koddige. Vanaf de Octoberrevolutie schrijft hij opruiend werk. Hij was een vernieuwer op het gebied van versbouw en rijmtechniek.

Werken: toneelstukken en lyriek.

Vertalingen: J. R. Becher e.a.

## Konrad Bayer

Geboren in 1932 in Wenen. Pleegde zelfmoord in 1964.

Na zijn eindexamen gaat hij in de handel en wordt vervolgens bankemployé. Raakt onder de indruk van het surrealisme en begint te dichten en te schilderen. Vindt in 1951, in de Art-Club in Wenen, geestverwanten in H.C. Artmann en Gerhard Rühm. Een poging psychologie te studeren wordt direct alweer opgegeven. Zijn eerste publicaties verschijnen in 1955. Hij sticht met de oostenrijkse componist Gerhard Lampersberg in 1962 het tijdschrift 'Edition 62', waarvan hij hoofdredacteur is. In Parijs verschijnt in hetzelfde jaar 'Starker Tobak' (bij de Dead Language Press), dat hij samen met Oswald Wiener schreef. Het Theater Am Lichtenwerd in Wenen voert in 1963 zijn eenacter 'Bräutigal und Anonymphie op.' Verder geeft de Wolfgang Fietkau Verlag in Berlijn zijn verhandeling 'Der Stein des Weisen' uit.

Bij het 'Requiem für einen jungen Dichter' is niet aan een bepaalde jonge dichter gedacht (hoewel drie dichters nl. Majakowski, Jessenin en Bayer in het werk bijzonder naar voren treden), maar in zekere zin zomaar aan de jonge dichter, zoals wij die ons voor de afgelopen vijftig jaar kunnen voorstellen in zijn veelvoudige betrekkingen tot datgene, dat zijn geestelijke, kulturele, historische en taalkundige situatie bepaald – en daarmee op de onze, de Europese situatie van 1920 tot 1970 betrekking heeft.

De keuze van de teksten gebeurde vanuit dit gezichtspunt. Het zijn vandaar, naast de Latijnse tekst van de dodenmis, fragmenten uit gedichten van Majakowski, Joyce, Pound, Camus, Jahnn, Weöres, Schwitt en Bayer en verder uittreksels van redevoeringen bij belangrijke gelegenheden van politici en personen uit het openbare leven binnen het genoemde tijdperk.

Het Requiem heeft als ondertitel 'Lingual': Spreekstuk. De vormen van bovengenoemde gedichten ontmoeten hierin de vormen van hoorspel, aktuele documentaire, reportage en die van kantate en oratorium. Er zijn vele overgangen van gesproken taal naar in muziek gezet spreken en uiteindelijk naar het gezongen woord. Daarbij wordt de taal in allerlei mogelijke gebieden verschillend behandeld; het woord als zodanig blijft echter in zijn geheel behouden. Het wordt afzonderlijk, maar ook in groepen, uit de syntactische samenhang van de taal losgemaakt en tot verdere groepen samengevat, die dan volgens regels van de muziek-compositie tot taalkundige montages worden samengevoegd. Dat gebeurt door middel van ritmische procedés, die men vergelijkend isoritmisch zou kunnen noemen.

Tengevolge van deze procedés neemt de betekenis van het woord af en de eigen klank van de op dat ogenblik gebruikte taal wint voor alles aan muzikale betekenis.

Naast het Duits worden de volgende talen gebruikt: Latijn, Grieks, Engels, Frans, Hongaars, Tsjechisch en Russisch.

Tussen taal en muziek bevindt het spreekstuk zich om zo te zeggen op een derde vlak. Het ene terrein wordt niet aan de heerschappij van het andere onderworpen, maar beide worden tot een verregaande bewustwording gebracht. Koren en elektronische klanken, geruis en montages ontmoeten elkaar in dit vlak net zo, als de collages van politieke gebeurtenissen en de activiteiten van sprekers, zangsolisten, jazz-combo en orkest.

Het Requiem bestaat uit vier grote delen, die in elkaar overgaan: het begint met een uitgebreide proloog met citaten van Joyce en Wittgenstein, fragmenten uit toespraken van Paus Johannes XXIII en Dubcek en een vokaal zeer dicht gehouden mannenkoor, gaat daarna via Requiem I, dat bijna uitsluitend vanuit rondom het publiek geplaatste luidsprekers-groepen komt, over naar Requiem II, dat voornamelijk voor zangsolisten, het koor en het orkest is bestemd om tenslotte te eindigen met 'Dona nobis pacem', waarin alle gebruikte middelen worden samengevoegd.

Bernd Alois Zimmermann

Het is eigenaardig, hoe, al een paar weken na Zimmermanns dood, twee dingen duidelijk werden: enerzijds het niveau waarop zijn compositorisch werk stond, dat van de 'Soldaten' tot aan het 'Requiem' de neerslag van het afgelopen tijdperk vormde, anderzijds de strengheid waarmee zijn leven en zijn werk noodzakelijk uitliepen op het 'Requiem' en zijn dood. Het is dezelfde onverbiddelijke orde, die zijn laatste werken beheerst en die zijn leven uitgestippeld had. De factoren die hem gevormd hebben, dezelfde, waarvan men toen kon zeggen dat ze als scheppende kracht, zelfs in deze vorm, zich uitten, zijn tevens, objectief, voor hem onontkoombaar. Zijn filosofische instelling, zijn psychische gesteldheid, zijn compositorische logica waren even onverbiddelijk. Dat betekent dus, dat hij zich er niet aan kon onttrekken.

De mogelijkheden, die dat wat zijn compositorisch systeem geworden was, bood, heeft hij volledig uitgeput. Zijn hele oeuvre, van de 'Soldaten', via 'Dialogue', 'Monologe', 'Cello-Solo-Sonate', en het 'tweede Cello-Concert', tot aan het 'Requiem' is de grootse realisering van een en hetzelfde idee; al zijn stukken zijn als delen van een enkel, reusachtig werk. Dit kristal, zijn volgroeide stijl, wordt met eindeloze liefde en toewijding aan alle kanten belicht en opengelegd. En deze bijna onvoorstelbare geestelijke prestatie werd volbracht ofschoon hij zich nooit uitsluitend aan het componeren heeft kunnen wijden.

Met het 'requiem' was echter het punt bereikt, waarop de tot dan toe in zijn leven en componeren aanwezige mogelijkheden waren uitgeput. De dood volgt organisch op het werk. Een heel nieuw begin was niet meer mogelijk; de muziek was van hem vandaan gegroeid. Hij weigerde de geest van de tijd te volgen. De trouw aan het begrip kunstwerk, – zoals het ons werd overgeleverd, was voor hem een dogma. Maar niet op de laatste plaats door de – zij het wat perifere – strijd met improvisatie en aleatoriek van de laatste tijd, door het accepteren en het bevechten van de paradox – vooral in zijn laatste werk 'Ekklesiastische Aktion' – is zijn latere werk document van de scheiding der geesten van de zestiger jaren.

Mijn eerste contact met zijn muziek bestond uit het inkijken van de 'Soldaten'. Als bij vrijwel geen andere partituur stond voor mij vast: deze opera hoort tot de weinige, die onze eeuw zal overleven: Wozzeck, Moses en Aron, Lulu, Soldaten. Meer zijn er nauwelijks.

De persoonlijke relatie was zelden onbelast, omdat zijn fantasie steeds een stuk vooruit was op de gemiddelde uitvoeringspraktijk van de tijd en omdat hij niet goed kon begrijpen dat wij vertolkers juist daarom bij een eerste uitvoering slechts een benadering kunnen geven.

Ondanks dat ik duidelijk de betekenis van zijn muziek inzag, kon ik wat hem betreft een zeker ongeduld niet onderdrukken, omdat hij aanhoudend 'te veel' van ons vroeg. Wij weten dat de zogenaamd onspeelbare stukken (sinds Beethoven) metertijd speelbaar worden.

Maar het was wel deze grote technische moeilijkheid, samen met de ongewone geestelijke eisen van een muziek, die het verleden in zich sluit en gericht is op een onbekende toekomst, die iedere première zo zwaar maakte. De jaren tussen de afwijzing en de première van 'Soldaten' kunnen onder de moeilijkste van zijn leven gerekend worden. Een stap verder in de verovering van zijn oeuvre was nl. alleen mogelijk nadat het vorige grote werk tot klinken was gebracht. Hoeveel er voor hem afhing van de première van zijn 'Requiem' kunnen enkele regels, uit zijn laatste brief aan mij, duidelijk maken:

'In de grootste nood! – Er zijn uitvoeringen, die moeten plaatsvinden, zelfs onder de moeilijkste omstandigheden, omdat het tijdstip van de uitvoering van elementaire betekenis is voor het geestelijk bestaan van de componist. Dat is hier het geval. Denk eens terug aan 1965: dat was ook het moment waarop het stuk tot uitvoering moest komen. Anders was het nooit gebeurd. Ik bedoel de 'Soldaten'. Bij het 'Requiem' gelden andere voorwaarden, maar het belang is nog groter, het feitelijk belang! (ik schrijf dit niet omdat ik in een gemoedstoestand verkeer zoals ik nog nooit meemaakte, maar omdat eenvoudig ALLES ervan afhangt – en dat is een objectieve constatering van de feiten . . .)'.  
 Leven en werk waren waarschijnlijk existentieel verweven. Hij is de muzikale traditie trouw gebleven, moge het toekomstig muzikaleven hem trouw blijven.

Michael Gielen

The image shows two pages of a musical score by Michael Gielen. The top page is numbered 40-49 and the bottom page is numbered 50-59. Both pages feature complex rhythmic notation with various note values and rests, and are accompanied by sound field diagrams. The diagrams consist of horizontal bars representing sound sources, with some bars having diagonal hatching. The notation includes various rhythmic symbols and rests, and the diagrams are labeled with 'Klang' (sound) followed by a letter or number. The text on the pages is in German and includes lyrics such as 'Ruh' and 'Anna Blume'. The notation is dense and intricate, reflecting the composer's experimental style.

Toen de componist Bernd Alois Zimmermann in de nacht van 10 aug. 1970 stierf, werd zijn werk letterlijk van de ene dag op de andere een stuk geschiedenis. Zonder twijfel kan men vaststellen, dat hij de belangrijkste duitse componist van zijn generatie was. Zijn betekenis in het licht der geschiedenis valt niet te ontkennen; zeker niet in een tijd waarin ieder muziekstuk, zodra het voltooid is, tot de geschiedenis kan worden gerekend. Minstens één werk heeft Zimmermann onsterfelijk gemaakt, wat niet wil zeggen dat het in de toekomst vaak gespeeld zal worden: zijn opera 'Die Soldaten' is tot dusver vier keer op het repertoire geweest. Met dit werk heeft Zimmermann de grondslagen van de traditionele opera aangetast, zonder zich daar helemaal van te kunnen of willen losmaken. Met deze opera grijpt hij direct terug op die van Alban Berg. Door deze opera ook heeft hij een uitzonderlijke plaats ingenomen en zal hij zeker genoemd worden, wanneer er later over de muziek van de twintigste eeuw gesproken wordt.

De roem, die Zimmermann met de opera 'Die Soldaten' oogste – een roem, die overigens aan het grote publiek voorbijging – begon met de première in 1965 in zijn geboortestad Keulen. De televisie- en grammofoonplaatopnamen, die toen volgden, gaven het werk terecht een bekendheid in bredere kring, hetgeen een grote stimulans betekende voor zijn latere scheppingen. Zimmermann wilde een opera componeren naar de Medea van Hans Henny Jahn en hij had tevoren zijn 'Requiem für einen jungen Dichter' voltooid. Dit laatste werk werd in 1969 in Düsseldorf voor het eerst uitgevoerd door de Westdeutsche Rundfunk. Bij dit Requiem was zijn onderzoek naar klank- en muzikale middelen een stuk gevorderd en daar maakte hij gebruik van. Hij heeft hierbij de definitie van wat muziek is of kan zijn opnieuw onder woorden gebracht en gestalte gegeven. Dat nam men hem kwalijk, men begreep het niet en reageerde onredelijk; iets waaraan hij intussen wel gewend was geraakt. Ook hier was hij uitgegaan van zijn esthetische principe van het muzikale pluralisme, waarbij, volgens zijn eigen definitie, citaat, collage en eigen vinding tot een stilistische eenheid worden, en van de kogelvormige voorstelling van de tijd, waarin gisteren, vandaag en morgen worden samengebond.

Beide doelstellingen, de een muzikaal-technisch – de ander filosofisch van aard, komen voort uit dezelfde behoefte: de drang tot synthese. Misschien was vooral gezien de huidige situatie in de muziek juist dit het punt dat Zimmermann oorspronkelijkheid kon garanderen. Want van al zijn werk kon men wel ergens de herkomst aanwijzen.

Zimmermann – geboren op 20 maart 1918 in Bliesheim – was als jong componist leerling van Jarnach; hij oriënteerde zich aanvankelijk op Strawinsky; kwam onder de invloed van Fortner en Leibowitz van 1948 tot 1950 tot de dodecafonie en serialiteit, maakte postseriële fasen door en vond tenslotte zijn eigen stijl in het pluralisme, dat al te oppervlakkig als 'ontleenkunst' omschreven wordt.

Deze stijl kwam in de opera 'Die Soldaten' opnieuw – zeer stringent – duidelijk naar voren. Daarmee vallen erkenning en het bereiken van het ideaal samen in 1965, als Zimmermann zevenenvertig is. Dat is, niet alleen tegenwoordig, laat voor een componist. Toch had hij in 1960 de grote Kunstprijs van Nordrhein-Westfalen al gekregen, en een stipendium van de Villa Massimo in Rome. In 1966 volgde de Kunstprijs van de stad Keulen. Door concertcomposities, die hij schreef voor bevriende kunstenaars, zoals de Kontarskys en Siegfried Palm, kreeg hij meer bekendheid. Maar Zimmermanns 'Requiem' zou later wel eens, misschien nog meer dan de

'Soldaten' erkend kunnen worden als het werk dat de sleutelpositie inneemt binnen het oeuvre van deze componist. Dit geldt voor de complexe componeertrant en ook voor de visie, van waaruit het ontstaan is. Zimmermann heeft het geschreven ter nagedachtenis aan Majakowsky, Jessenin en Konrad Bayer, die alle drie – zeer tragisch – zelfmoord hadden gepleegd. Toch is 'Requiem für einen jungen Dichter' au fond niet aan bepaalde personen gebonden, het is een Requiem voor jonge dichters zonder meer. Maar het is ook een Requiem voor deze tijd, waaronder Zimmermann – zoals pas na zijn dood duidelijk werd – geleden had, temeer daar hij zich moest instellen op naderende blindheid. Dit Requiem moest – 'het besef van deze tijd' tot in details weergeven, zoals Zimmermanns leerling Manfred Niehaus het geformuleerd heeft. Los van alle objectiviteit en persoonsgebondenheid, bleef dit Requiem bewust merkbaar subjectief. Zimmermann zette toespraken van Dubček en Johannes XXIII naast de beruchte redevoering van Goebbels in het sportpaleis, Isoldes Liebestod naast een Beatle-song, citeerde Mao en Augustinus in één adem. Zimmermann heeft hiermee een monument opgericht voor de verscheurdheid van onze fascinerende tijd; en het is deze verscheurdheid die Majakowsky, Jessenin en Bayer het leven kostte, en ook hemzelf noodlottig is geworden. Na zijn dood was in een necrologie te lezen dat Zimmermann zichzelf eens de oudste onder de jongeren heeft genoemd. Hij is tweeënvijftig jaar geworden, en op die leeftijd is hij nog geen oude man, maar zeker ook geen jong componist meer. Zimmermann was zeven jaar ouder dan Boulez en Berio, tien jaar ouder dan Stockhausen, dertien resp. twaalf jaar ouder dan Klebe en Henze. Met deze beide laatste, duitse componisten had hij overigens geen enkele muzikale affiniteit. Misschien heeft hij aan hen allen gedacht, toen hij de boven geciteerde uitspraak formuleerde. En geen van hen is op dit moment nog jong te noemen. Maar Zimmermann was inderdaad de oudste van diegenen, die zich gewijd hebben aan een specifieke avant-gardistische stroming. In die zin was hij, net als de jonge dichters voor wie zijn 'Requiem' bedoeld is, een jonge kunstenaar, door de manier waarop hij naar nieuwe wegen zocht. En als hij een vergissing maakte deed hij dat vanuit zijn doelgericht bezig zijn.

Hanspeter Krellmann

Handwritten musical score for 'Requiem für einen jungen Dichter' by Hanspeter Krellmann. The score is written on multiple staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. Key markings include 'quasi gliss.', 'quasi grido', and 'quasi gliss.'. The word 'Nein' is written multiple times, often with a checkmark above it. The score is marked with '1.' at the top and 'D' in a circle at the bottom. The notation is dense and expressive, reflecting the avant-garde style mentioned in the text.

Bernd Alois Zimmermann was een van de weinige componisten van onze tijd, die naar een exact overzicht van de historische samenhang streven om de kennis van wat geschiedkundig contrasteert of verband met elkaar heeft, dienstbaar te maken aan hun werk als kunstenaar. Dat Zimmermann oog leerde hebben voor de geestesgeschiedenis en voor de wisselwerking tussen verleden en heden kwam niet in de laatste plaats door zijn universitaire studie. Een van de eerste stimulansen tot muzikale activiteit kreeg hij door het beroemde barokorgel in Steinfeld in de Eifel, waar hij op een college van de Salvatorianen zat. Zijn opleiding in de muziek volgde hij aan de Staatliche Hochschule für Musik in Keulen, waar o.a. Heinrich Lemacher en Philipp Jarnach zijn docenten waren. Hij voltooide zijn studie bij Wolfgang Fortner en René Leibowitz.

Het standpunt, dat Zimmermann ten opzichte van de 'tekens van de tijd' innam, kwam karakteristiek en zeer indringend naar voren in 'Requiem für einen jungen Dichter'. Het is een 'Lingual'; het geraamte hiervan is de geestelijke, historische, en taalkundige ervaring, die men in een kort mensenleven opdoet. Hiermee is de balans opgemaakt van wat er in de tijd tussen 1920 en 1960 gebeurd is, en het is een werk waarin angst en vertrouwen, aanklachten, vermaningen, bekentenissen, verleden en heden, intellect en kunst, zich tot een suggestief monument concentreren. Kort nadat Zimmermann dit Requiem voltooid had, in de herfst van 1969, werd hij door een verraderlijke ziekte overvallen. De beslissende doorbraak als componist lukte hem met de opera 'die Soldaten.' Hij schreef dit werk van 1958-1960, naar het gelijknamige toneelstuk van Jakob Michael Reinhold Lenz. Het plot – de ondergang van Marie, een meisje van burgerlijke afkomst – is voor het twee uur durende werk slechts een kiemcel, waaruit zich de verschillende fasen van de handeling ontplooiën. In dit stuk uit de tijd van Goethe wordt, nog vóór het verschijnen van Goethe's 'Götz', een veelvoud aan verschijnselen uit één eenheid afgeleid. Dit feit én het feit, dat Lenz zich niet wenste te houden aan de drie klassieke eenheden – van tijd, plaats en handeling – gaven Zimmermann de gelegenheid ongelijktijdig handelings-reeksen elkaar te laten overlappen. Hieruit ontstond voor Lenz de mogelijkheid verscheidene scènes op het toneel gelijktijdig te laten spelen; op die manier werd vooruitgegrepen op de 'Urendans van de gelijktijdigheid' van Joyce. Zimmermann beperkt dit niet tot de handeling alleen, maar gaat deze gelijktijdigheid ook muzikaal beheersen. Om dit te begrijpen moet men twee dingen weten: hij werkt met een overlapping wat de tijd betreft, en met een (stillistisch-historische) ontkenning van het begrip tijd, door met collages te werken.

Twee voorbeelden hierbij: drie scènes van Lenz werden door Zimmermann samengevoegd tot één grote simultaanscène op drie speelvlakken: de scène waarin Marie verleid wordt, die waarin de bedrogen minnaar zweert wraak te nemen, en die waarin de grootmoeder bidt.

Een voorbeeld van de ontkenning van het begrip tijd wordt ontleend aan het intermezzo van de opera: in de orgelpartij klinkt nerveus het thema van het Dies Irae, met het Bach-koraal 'Wenn ich einmal soll scheiden' zet het lage koper in, en daaroverheen klinken in verschillende tempi twee marsritmes. Daarbij brengen hoge trompetten het koraalthema: 'Komm, Schöpfer Geist'. Doordat de thema's naast elkaar tot in het absurde worden doorgevoerd, zijn het voor de luisteraar geen citaten meer, maar klanken uit de pen van Bernd Alois Zimmermann. De opera zit dramaturgisch net zo

pluralistisch in elkaar als de muzikale conceptie (niet in sociologische, maar in filosofische zin).

Dit idee van het pluralisme zit diep geworteld in het denken van Zimmermann. Het verleent zijn muzikale schrijfrant voor meer dan dertig jaar zijn karakteristieke trekken, of het nu gaat om toneelwerk, orkeststukken, solo-concerten, koormuziek, kamermuziek, of elektronische muziek.

Marion Rothärmel

*Bernd Alois Zimmermann was one of the few composers of our time whose aim is to obtain a precise picture of historical contexts in order to utilize their knowledge of historical contrasts and interrelations to benefit their artistic work. Zimmermann's university education played no mean part in schooling his eye for the historical position of the intellect and for the correlations between the past and the present. His musical activity was given on of its first impulses by the famous baroque organ at Steinfeld in the Eifel region where he was attending a seminary of the Salvatorians. Zimmermann studied music at the Staatliche Hochschule für Musik at Cologne, where Heinrich Lemacher and Philipp Jarnach were among his teachers. He completed his studies with Wolfgang Fortner and René Leibowitz.*

*Zimmermann's involvement with the 'signs of the times' attained a characteristic and especially penetrating form in his 'Requiem für einen jungen Dichter'. It is a 'Lingual', its framework being the spiritual, historical and linguistic situation of a short generation. It is a balance of what happened between 1920 and 1960; it is a work in which fear and trust, accusation, reprimand, confession, past and present, intellect and art are condensed into a suggestive monument. Shortly after completing this Requiem in the autumn of 1969, Zimmermann contracted an insidious illness. He had made a decisive breakthrough with his opera, 'Die Soldaten', which he wrote between 1958 and 1960 based on the drama of the same name by Jakob Michael Reinhold Lenz. The action, the downfall of the girl Marie, is only a germ-cell in the two-hour work, a cell from which the phases of the occurrences are developed. In this play of the Goethe era, but before the publication of Goethe's 'Götz', a number of phenomena are derived from one unit. This fact, together with Lenz' rejection of the three classic units of action, place and time, gave Zimmermann an opportunity of superposing various layers of the action in time. This made it possible for several scenes to be played simultaneously on stage, as anticipated by Joyce, but Zimmermann did not restrict this to the action; the music was treated in the same way too. Two things are essential for this to be understood: superposition in time and the (stylistically-historical) negation of time by means of collages. Here are two examples: Zimmermann combined three of Lenz' scenes to make his big simultaneous scene on three levels on the stage: the seduction of Marie, the cheated lover's oath of vengeance and the grandmother's prayer. And an example of the negation of time from the Intermezzo in the opera: in the organ part the 'Dies Irae' theme is played nervously, low brass enters with the Bach chorale 'Wenn ich einmal soll scheiden', and above this two march rhythms in different tempi can be heard. High trumpets join in with the chorale theme 'Komm, Schöpfer Geist'. The*

*more the themes lead each other ad absurdum, the less they are heard as quotations – they become sounds from the pen of Bernd Alois Zimmermann. The dramaturgic layout of the opera is, like the musical conception, pluralistic (in the philosophical sense, not the sociological one). This idea of pluralisme was deeply-rooted in Zimmermann's brain. It provided the characteristic trait of his musical writing for more than three decades, for stage-works, orchestral pieces, solo concerti, choral, chamber and electronic music alike.*

Marion Rothärmel

## Herinneringen aan Bernd Alois Zimmerman

door Horst Brienek

Dat we vrienden waren is te veel gezegd; wèl hebben we elkaar een paar maal ontmoet in Keulen, Rome en München. Ook hebben we herhaaldelijk met elkaar getelefoneerd: korte intensieve gesprekken, vragen en antwoorden, schetsen en ideeën, die ons spontaan ontvielen. Daar tussen door zijn zwijgen, alsof hij zich door het uitspreken van een mening teveel had blootgegeven, alsof hij de zin nog eens wilde overwegen. Men kon met hem over van alles praten, met name over literaire onderwerpen, ook over schilderkunst, over nieuwe films en toneelstukken – liever niet over nieuwe muziek, over zichzelf en het werk van zijn collega's. Wel vroeg hij altijd geduldig naar de plannen van anderen. Dan luisterde hij aandachtig.

Wij leerden elkaar in 1959 kennen, in een klein dorpje tussen de wijngaarden op de oostelijke Rijn-oever; hij had het op zich genomen de nieuwe beursalen van de Villa Massimo te instrueren en maakte daarvan een vrolijke en wat ironische 'Instudering van de reglementen van een duitse academie'. Daarna vertelde hij Evangelisti en mij over zijn opera 'Soldaten'. Ik voelde meer aan dan dat ik begreep wat hij ermee bedoelde. Toentertijd had ik heel wat meer bewondering voor de uiterlijke aspecten, bijvoorbeeld zijn idee het orkest over de gehele theaterruimte te verdelen, en om het toneelgebeuren overal te laten plaatshebben, ook tussen de toeschouwers: wat hij de 'kogelvormige voorstelling van de ruimte – tijd – gedaante' noemde. Ik gaf destijds met de schilder Platschek het tijdschrift 'blätter + bilder' uit. Daarin schreef hij voor het eerst in sterke bewoordingen zijn gedachten neer over een realisatie van deze nieuwe simultaan-opera.

'Alles beweegt zich volgens het ritme van elkaar overlappende tijd- en ervaringslagen, en roept die scènische beweging op – zowel in ruimte als in tijd – waaruit woordflarden, stukjes handeling, detail en brokstukken van hele scènes als uit een draaikolk omhoog geslingerd worden. Van gefluisterd woord tot schreeuwen met overslaande stem worden alle stadia van menselijk stemgebruik bestreken, gesproken en gezongen woord gaan in elkaar over, wisselen elkaar af en worden tot klankscènes, die ritmisch uitlopen op kloppen, slaan, stoten, stampen ja zelfs dansen. Hierbij worden gelijktijdig spreken, declameren, schreeuwen, zingen afgewisseld met stukken van louter muzikale of scènische actie, een constant fluctueren tussen vulcanische en schijnbare chaos en moleculaire structuur.

Van zulke ideeën zijn Schuh en Sawallisch geschrokken. Ze weigerden de opera, waarover met de vroegere intendant, Herbert Maisch, bindende

afspraken waren gemaakt. Het was een van zijn grote teleurstellingen, waar hij maar moeilijk overheen is gekomen. Het duurde vijf jaar, voor de opera vooral door toedoen van Michael Gielen en de jonge regisseur Neubauer uiteindelijk in Keulen in première ging. Het onverdeelde succes voor het werk, voor hem, kwam pas met de encensering in München. Zimmermann heeft dit uiterlijk succes nooit echt gewaardeerd; te lang had hij voor de realisatie van deze opera moeten vechten. De 'Soldaten' hebben mijn halve bestaan meegenomen,' had J. R. M. Lenz al in een brief aan Herder van zichzelf gezegd; dat had ook Zimmermann van zichzelf kunnen zeggen.

Vroeg in de zomer van 1970 vroeg ik hem of hij de muziek voor mijn eerste speelfilm (naar de roman 'Die Celle') op zich wilde nemen. Hij was aanvankelijk verrast en waarschuwde me dat hij als componist 'voor alle media te moeilijk was', en ik kon hem pas overtuigen, toen ik hem verklaarde, dat in een film, zoals ik me dat voorstel, de muziek niet langer alleen een dienende functie mag hebben, maar een zelfstandig kunstwerk binnen het kunstwerk kan zijn.

En toen kwam er, een paar dagen na de zelfmoord van Celan, een eigenhandig geschreven brief van Zimmermann, die eindigde met: '... ik kan U niet meer van dienst zijn, wat me bijzonder spijt, omdat U destijds mijn artikel over 'Die Soldaten' in 'blätter + bilder' hebt opgenomen met mijn foto erbij; op de achterkant stond een portret van Cesare Pavese met het gedicht 'Kommen wird der Tod' (het begin van het gedicht van Pavese, dat wel zijn beroemdste is: 'Verra la morte...').

Door deze zinnen diep geroerd heb ik hem nog dezelfde avond opgebeld. Zijn stem was zakelijk, ingehouden, vriendschappelijk – zoals altijd. Twee weken later las ik het bericht van zijn dood. Deze zinnen bleven in me spelen – als een echo. Ze klinken nog altijd in me na.

Horst Brienek

## Ontmoeting met Bernd Alois Zimmerman

Ontmoetingen met mensen met een scheppingsdrang, die het utopische steeds zien als iets dat beslist te verwezenlijken is, zijn net zo fascinerend als vermoeiend. Bernd Alois Zimmermann.

Wat wilde hij in de vlucht van zijn ideeën niet allemaal! Wie van zijn vrienden schudde daarover niet vaak zijn hoofd om later te bemerken, nadat hij tenslotte met grote vasthoudenheid had doorgezet, hoe zeer hij met zijn zienswijze gelijk had gehad.

Wij leerden elkaar pas beter kennen ten tijde van de internationale vakantie-cursussen voor nieuwe muziek in Darmstadt. In de kelder van het kasteel kwamen wij dichtertot elkaar en toen ik in 1957 mijn werk bij de WDR te Keulen begon, bleef het reeds vertrouwd geworden contact bestaan. De eerste opvoeringen van zijn werk kon men steeds meer beschouwen als de centrale bijdrage aan het programma 'Musik der Zeit'.

Naast deze premières waren er natuurlijk ook produkties van zijn andere werken. In het archief van de WDR zijn banden met bijna zijn gehele oeuvre te vinden. Daaronder zijn de opnamen voor zijn opera 'Die Soldaten', waarvan de later uitgebrachte gramfoonplaat is gebaseerd op een studio- produktie van de WDR. Maar ook als de schrijver van muziek is Zimmermann op menige band vastgelegd.

Aan de premières kleven vele herinneringen. Zimmermann leed, zoals bijna geen ander komponist, onder de spanningen gedurende de repetities en onder de noodzakelijkerwijs onvolledige toestand van een zich pas ontwikkelende interpretatie. Wij hebben dan ook vaak gezocht, werkelijk gezocht, onder zijn onverbidde aanwezigheid bij de repetities. Maar toen de reeds zwaar zieke Zimmermann bij de instudering van zijn 'Requiem für einen jungen Dichter' niet aanwezig kon zijn, werd zeer duidelijk merkbaar hoeveel zijn aanwezigheid bij eerdere instuderingen had betekend.

Zijn opera 'Die Soldaten' wordt tegenwoordig vaak opgevoerd, maar tien jaar geleden beschouwde men het stuk nog als onspeelbaar, althans volgens het oordeel van experts. Ik heb het steeds als een gelukkige zaak van mijn werk bij de radio beschouwd, dat het mij destijds is gelukt Zimmermann zo ver te krijgen, dat hij, zoals ook bij Berg's 'Wozzeck-Bruchstücken' was gebeurd, enkele scènes vrij te geven voor een voorpremière.

In 1963 vond tenslotte de gedenkwaardige première van drie scènes uit 'Die Soldaten' plaats en daarbij werd in één klap de dramatische kracht en de hoge kwaliteit van deze opera duidelijk, terwijl het voor later tevens de weg vrij maakte voor de opvoering in de bedrijven van de gehele opera. Zo zijn Zimmermann's ogenschijnlijk utopieën steeds weer tot muzikale kunstwerken van grote betekenis geworden. Met zijn rustige vreugde, wanneer iets lukte, heeft hij vaak mijn aanvankelijk wankelend geloof beschaamd.

Otto Tomek

Van de grote componisten, die in de laatste twintig jaar naar voren gekomen zijn, werd Bernd Alois Zimmermann het langst en het sterkst miskend. Pas in 1965 werd, met de beroemde Keulse wereldpremière van 'Die Soldaten', zijn naam voor een breder publiek een begrip, stonden bekende critici achter hem en speelden orkesten van naam zijn muziek. Tot die tijd toe kenden alleen ingewijden zijn naam en die naam was zelfs in Darmstadt en Donaueschingen er een, waarover de meningen nogal uiteenliepen. Bij de opvoeringen in Darmstadt van zijn 'Monologe' waren er in 1965 nog heftige uitingen van misnoegen. Daar vond een deel van de aanwezige auguren zijn muziek al uit de tijd. Dezelfde mening was de directeur van een beroemd orkest toegedaan, toen hem de 'Dialogue' uit 1961 aangeboden werden: 'daar zijn we nu toch overheen!' Voor de meeste musici was Zimmermann echter veel te modern en in ieder geval veel te moeilijk – het odium van 'onopvoerbaarheid' had bijna de 'Soldaten' ten val gebracht. Hoe kan men zulke heterogene meningen over een componist verklaren? (Zeker is, dat ook Stockhausen, Boulez, Kagel, Ligeti en anderen tot de omstreden figuren behoorden, maar daar waren de fronten prima vista te overzien). Aanvankelijk leed Zimmermann zonder twijfel onder de handicap te vroeg geboren te zijn, hij was toch al tien jaar ouder dan de jonge

componisten, die in de jaren vijftig opkwamen. En zo iets weegt tegenwoordig zwaar bij de bijna debiele verafgoding van de opgroeiende jeugd. Vervolgens was Zimmermann als een goede oude componist begonnen met navolgen. Zijn eerste composities zijn wellicht beïnvloed door Schönberg en Bartók, zelfs Hindemith en Milhaud geven hier en daar de groeten. En toch is men verbaasd, wanneer men die oude stukken nu weer eens inkijkt. 'Alagoana' bijvoorbeeld, zijn eerste balletmuziek: reeds daar is de klank van het orkest van een buitengewoon rijke en gedifferentieerde dispositie en veel indrukwekkender dan het meeste, dat in dit genre toen in Duitsland geproduceerd werd. Ook de manier, waarop Zimmermann zijn oudere collegae (hier vooral de Milhaud van de 'Saudades do Brasil') in zich opgenomen heeft, is verbluffend en doet, van de visie van de tegenwoordige tijd uit, reeds aan de latere citaten-techniek denken. Maar juist die momenten bezorgden hem toen een slechte aantekening. Zelf dacht ik er toen ook zo over: ik dacht dat ik bijzonder slim was, toen ik Zimmermann op twee passages in zijn 'Perspektiven' wees, die 'letterlijk' ook zo bij Bartók, respectievelijk Webern, voorkomen. Hij lachte daar een beetje om en zei: 'men moet de meesters weten te eren'. 'Perspektiven' (1955/56) was overigens het eerste stuk, dat een grotere weerklank vond, later waren dat in de eerste plaats zijn Cello-Solosonate en het 'Canto'. Wat is nu het bijzondere, waarin Zimmermann's muziek – op zijn laatst sinds het begin van de jaren zestig – zich onderscheidt? Als instrumentalist heb ik de neiging, die vraag van de praktijk van de uitvoering uit aan te pakken. Het lelijke woord 'onopvoerbaarheid' heeft – naar mijn mening – een kern van waarheid. Inderdaad bestaat er bijna geen stuk van Zimmermann, dat niet de grens van de speelbaarheid nadert en die ook vaak overschrijdt. Maar dergelijke passages resulteren niet uit onwetendheid van de componist, integendeel: Zimmermann, die zelf geen instrument kon bespelen – afgezien van een beetje piano – schreef partijen voor instrumenten van de hoogste virtuositeit. Wanneer er dus passages voorkomen, die – bijvoorbeeld in het voorgeschreven tempo – niet uitvoerbaar zijn, dan mag men aannemen, dat hier met overleg iets onmogelijks geschreven werd: de speler van deze muziek moet de veilige basis van een solide techniek verlaten, boven zijn eigen mogelijkheden uitstijgen, zich vervreemden. Con tutta forza, een vijfvoudige piano, bevreemdende voorschriften, zoals spiccato-voor de piano, wat zo ongeveer betekent: nog korter dan staccato – zulke aanwijzingen komen vaak op iedere bladzijde voor. Niets ligt zo ver als Strawinsky's esthetica. Niet maat en balans zijn de laatste criteria, Zimmermann was – vraiment – een expressionist. Niet vergeten moet men, dat hij vele dingen vroeger gedaan heeft dan anderen: in Europa schreef hij de eerste piano-cluster (1955) en de eerste collages (1961), zijn Solosonate voor Cello heeft bijna de gehele nieuwe literatuur voor dit instrument geïnspireerd. Van 1967 af komt er een merkwaardige verandering in Zimmermann's muziek: 'Tratto', zijn enige elektronische compositie en 'Intercomunicazione' brengen een nieuwe klank in zijn werk. Lang aanhouden, een slechte geringe rhythmische geleiding, de klanken schijnen gedimd te zijn. In het Cello-Pianostuk krijg ik dikwijls de indruk dat Zimmermann een tevoren gecomponeerde muziek achteraf met die monotone, donkere klanksluiers heeft toegedekt; slechts heel zelden, maar dan ook onvergetelijk, breekt zich aan de randen de oude, vertrouwde instrumentale klank baan, die nu zelf reeds tot een citaat geworden is. Van hier af leidt de weg naar het 'Requiem', het opus magnum van zijn laatste jaren. Aloys Kontarsky

## De tijd met Bernd Alois Zimmermann

1953 trof ik Bernd en Sabine, zoals altijd onafscheidelijk, bij de 'Ferienkurse' in Darmstadt en we leerden elkaar beter kennen op de lange wandelingen door de bossen rondom Marienhöhe.

Voor we over muziek spraken voelden we ons verbonden door een wederzijdse oprechtheid, door dezelfde scherpe visie op de ons omringende wereld en door de erkentelijkheid tegenover het leven.

Gedurende mijn lang verblijf in Keulen was ik vaak bij Bernd thuis, in een tijd dat deze stad voor de muziek nog veel betekende en wij, samen met Gottfried Michael König, Heinz Klaus Metzger, Hans G. Helms en later met de 'nieuwelingen' Ligety en Kagel, discussierend over allerlei zaken en ondanks tegenovergestelde meningen vrienden blijvend.

Bernd vond rust en energie tijdens zijn enthousiast,romeins bezoek aan de Villa Massimo voor zijn werk en ik, die niet meer in muziek geloofde, bewonderde hem. Hij begreep mij en moedigde mij aan.

Omdat ik zijn gevoeligheid kende, wist ik dat niets van de ruwheid van onze tijd in een uiterlijk steeds dwazere wereld niet aan hem voorbijging; daar kwam bij dat zijn gezondheidstoestand hem steeds meer op de proef stelde en hem verbitterde.

Bij onze laatste ontmoeting kwam het mij merkwaardig voor, dat ik het was die hem moest gerust stellen en aanmoedigen.

Toen scheidden zich onze wegen, maar ik koesterde in stilte steeds de hoop Bernd weer te zien, om weer met hem te kunnen spreken, want er was nog zo veel te zeggen. Helaas zal de wens om elkaar weer te zien, zoals ook die om Adorno weer te ontmoeten, nooit in vervulling gaan.

Franco Evangelisti

## Een brief van Bernd Alois Zimmermann

Op 27 december 1965 schreef Bernd Alois Zimmermann een brief aan de 'Senior Chef' van de muziekkuitgeverij Schott, waarin hij nog eens terugkwam op 'Die Soldaten' en nieuwe plannen ontvouwde. Zijn volgende idee was een 'Medea' opera naar het toneelstuk van Henny Jahnn. Deze brief wordt hier onvertaald weergegeven.

*Lieber, sehr verehrter Herr Dr. Strecker!*

*Nun neigt sich das Jahr bald seinem Ende zu, und es kam noch nicht zu dem erhofften Gespräch über die 'Medea', was gewiß nicht an Ihnen lag. In der Zwischenzeit hatte ich gleichwohl Gelegenheit über alles nachzudenken, was den Stoff betrifft; genauer gesagt: der Stoff hat mich – und das ist letztenendes das Entscheidende. Was an dem Stoff dran ist, nun, wem sage ich das. Die Faszination, die davon ausgeht, hält unvermindert an, sie reicht bis in die heutige Zeit; und durchaus nicht als Bildungsfrucht. Die Quellen liegen so tief; ja noch tiefer als ehemals, und selbst da, wo sie verschüttet scheinen, dringt ihre magische Kraft durch die Gesteinsbrocken, die darüber liegen. Die Jahnn'sche Sprache bringt Brocken anderer Art, ihre fast barocke, fast wüste Bilderpracht mag gewiß eine Aufführung als Theateraufführung beeinträchtigen, ja beschweren; fast möchte man sagen, es ist ein Wortoratorium.*

*Darin liegen ohne Zweifel, wie Sie mit Recht bemerkt haben, gewisse Gefahren für das Theatralische als Schauspiel. Jedoch nicht für das, was*

*Oper in dem Sinne ausmacht, wie ich sie begreife: als geometrischen Ort alles Theatralischen überhaupt.*

*Was jedoch das Schauspiel beschwert, erhebt die Oper: die Pracht der Worte, die Schwere der Bilder, die atavistische Gewalt eines alles zerstörenden Schicksals bedarf des Gegengewichtes der Musik, der Darstellung im weitest ausgebreitetem theatralischen Sinne. Mit anderen Worten das, was bei 'Medea' geschieht, geschieht auch in vielen Bereichen gleichzeitig!*

*Darum gilt es, die Gefahr von Tautologien zu bannen.*

*So wäre es verfehlt (meiner Meinung nach), der Bilderfülle des Jahnn'schen Werkes die schillernde Bilderfülle der Oper, schildernd, synchron an die Breite zu stellen: man würde die Untugend der Kulturfilmkomposition wiederholen, welche alles und jedes tautologisch.*

*Das Wichtigste wäre in der Tat: die völlige Nicht-Übereinstimmung zwischen den Bildern der Worte und denen der Musik.*

*Ich möchte das an einem Beispiel aus den 'Soldaten' vorstellen. Die Vergiftungs-Szene des letzten Aktes gewinnt ihre beklemmende Dramatik – ein völlig unbelasteter Zuhörer sagte mir einmal, daß diese Szene spannend sei wie 'Tosca' – geradezu dadurch, daß die ganze assoziative Bildwelt, wie sie durch das Wort beschworen wird, ganz bewußt negiert wird und zwar in nahezu pedantischer Akribie – die Musik dieser Szene führt gewissermaßen nur Protokoll über das, was geschieht. So wird dem Zuhörer die Möglichkeit gegeben, selbst Stellung zu beziehen. Was ich sagen wollte ist, das: dadurch, daß das Wort völlig in die Musik hinübergenommen wird, vermag es in einer gewissermaßen wort-entstofflichten Weise zu wirken und seine Magie zu entfalten; es bekommt seinen musikalischen Ort, seinen musikalischen Raum, seine musikalische Zeit: alle Dimensionen – und wirklich alle diesmal im umfassendsten Sinne werden durch das Musikalische bestimmt: Oper als totales Theater, wie ich es in meinem Aufsatz formuliert habe.*

*Von dort aus gesehen mag das Libretto, so wie es vor Ihnen liegt, wenig genug von dem verraten, was erst kommen soll. Es ist Pan-Dämonium, spectaculum und alles zugleich.*

*Bei dem Libretto ging es mir jedoch zunächst um eine elementare Gliederung des Ganzen und auch darum, Dämme in den reißenden Strom des Jahnn'schen Stückes zu bauen, dem Ganzen eine erste Ordnung der Zeitabstände zu geben, Stromkilometer, wenn Sie wollen. Das ist natürlich ein schwerer Eingriff, so scheint es, in die 'monistische' Form der Jahnn'schen Vorlage – aber Oper ist eben etwas anderes als Schauspiel, und es geht ja auch nicht darum, das Jahnn'schen Stück wie man früher so schon sagte 'in Musik zu setzen' sondern diese ganz besondere Perspektive, welche Jahnn der Medea abgewonnen hat, auf dem Musiktheater zur Geltung zu bringen. Die Jahnn'sche 'Medea' wird die Metamorphose zu der Meinigen durchlaufen – müssen. Mir geht es vor allem zunächst darum, von Ihnen unter diesem Aspekt zu erfahren, ob es hinsichtlich dieser ersten Einteilung musikdramaturgisch noch Fakten zu beachten gäbe, die ich eventuell übersehen habe.*

*Von ganzem Herzen wünsche ich Ihnen ein gesundes, spannkraftiges, unternehmungsreiches 1966 und bin in diesem Sinne mit den herzlichsten Grüßen in alter Verehrung*

*stets Ihr Bernd Alois Zimmermann*