



Die Deutscher Oper am Rhein,
Theatergemeinschaft Düsseldorf –
Duisburg

Die Soldaten

Bernd Alois Zimmermann

Opera in vier bedrijven
(vijftien akten)

naar het gelijknamige toneelstuk
van Jakob Michael Reinhold Lenz
muzikale leiding:

Günther Wich

enscenering: Georg Reinhardt

decor: Heinrich Wendel

kostuums: Günter Kappel

koor: Rudolf Staude

instudering der dansen:

Erich Walter

dirigent van de slagwerkgroepen:

Arnold Quennet

Wesener,

een furniturehandelaar in Lille

Marie } zijn dochters
Charlotte }

Wesener's oude moeder

Stolzius,

lakenhandelaar in Armentières

de moeder van Stolzius

Kolonel, Graaf van Spannheim

Desportes, een edelman uit

Henegouwen in Franse dienst

een jager, in dienst van Desportes

Pirzel, een kapitein

Eisenhardt, een veldpredikant

Haudy } kapiteins
Mary }

drie jonge officieren }

Gravin de la Roche

haar zoon, de jonge graaf

de bediende

van Gravin de la Roche

Madame Bischof

Mademoiselle Bischof

een Andalusische

Marius Rintzler

Catherine Gayer

Trudeliere Schmidt

Henny Ekström

Peter-Christoph Runge

Gwynn Cornell

Georg Paucker

Anton de Ridder

Franz Radinger

Albert Weikenmeier

Richard Allen

Wilhelm Ernest

Wicus Slabbert

Matti Juhani

Wolf Appel

Norbert Orth

Faith Puleston

Nicola Tagger

Kurt Wagner

Renate Dreis

Josephine Engelskamp

Tilly Söffing

De „Düsseldorfer Symphoniker“

Muzikale instudering – Richard Trimborn/David Seaman; Technische leiding – Lothar Bahr; Belichting – Peter Hess; Klanktechniek – Helmuth Packeiser; Regieassistenten – Michael Dittman/Ulrich Rapp; Assistent decors – Ursula Silcher; Assistent fotografie – Fred Kliche; Inspicient – Josef Nicodem; Toneelinspectie – Alfred Reick; Leider van het costum-atelier – Hans-Günter Willerscheidt; Garderobier – Robert Römer; Garderobiëre – Hildegard Meumann; – Grime Hans Rudolf Müller/Christiane Stobinsky; Chef decoratier – Franz-Jozef Onckels.

De films werden in opdracht van de „Deutsche Oper am Rhein“ door de „Ufa-Werbefilm-GmbH vervaardigd. Camera – Friedhelm Reichert.

Pauze na de tweede acte (zevende tafereel)



'Die Soldaten'

Een van de belangrijkste werken van onze tijd

Dr. Grisca Barfuss

In juli van het afgelopen jaar, tijdens de theatervacantie, belde Bernd Alois Zimmermann mij bij Die Deutsche Oper am Rhein op, om mij te spreken. Hij zei tegen de in het gebouw achtergebleven secretaresse, dat hij na uit het ziekenhuis ontslagen te zijn nu graag mijn voorstel tot een gesprek over de conceptie van een enscenering van zijn 'Soldaten' in Düsseldorf wilde aanvaarden.

Dit telefoontje bereikte mij niet meer. In de plaats daarvan moes ik in deze theatervacantie-periode lezen dat hij gestorven was. Onze samenwerking kon niet meer worden voortgezet. Wij waren er het over eens geworden, dat al zijn werken, ongeacht waar die in première zouden gaan, ook hier zouden worden opgevoerd. Want er was en is mij veel aan gelegen werken, die een wezenlijke uiting van onze tijd zijn, onafhankelijk van de publiciteitswaarde van de eerste opvoering, op te voeren.

Bernd Alois Zimmermann en ik – we kenden elkaar al uit mijn tijd in Wuppertal. We ontmoetten elkaar dan weer in Keulen en zetten onze gesprekken in Düsseldorf voort. Het resultaat was in de eerste plaats de scenische première van zijn ballet 'Musique pour les soupers du Roi Ubu', dat daarvoor concertant in Berlijn gegaan was.

Toen zijn we echt tot elkaar gekomen en hebben vele plannen besproken o.a. ook omvattende de opvoering van een andere opera, die hij in opdracht van Die Deutsche Oper am Rhein zou schrijven.

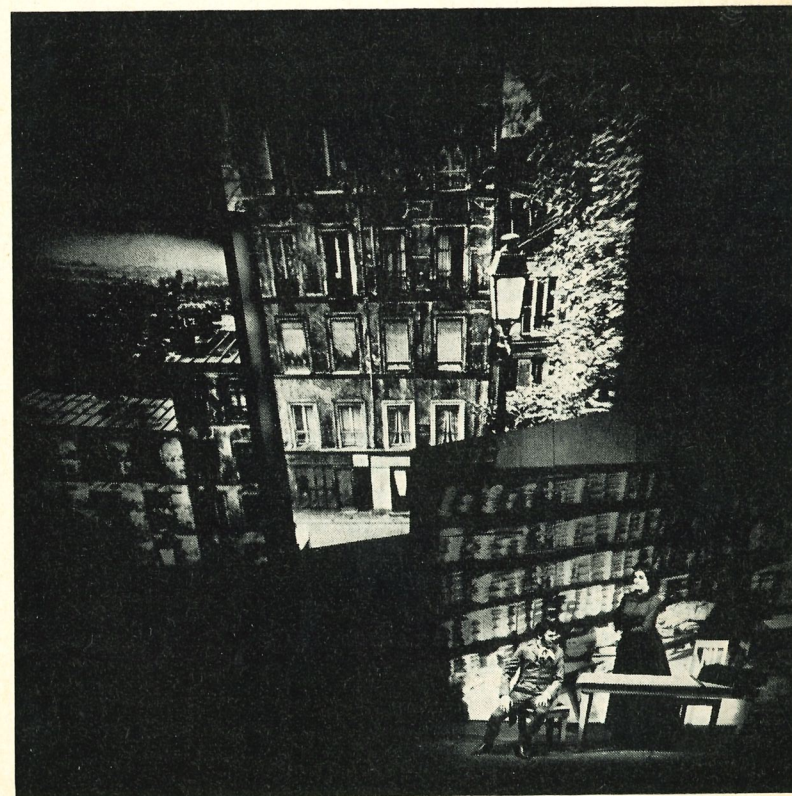
Tijdens zijn lange verblijf in het ziekenhuis had ik verscheidene malen geprobeerd hem te spreken te krijgen. De doktoren lieten het niet toe. Toen het eindelijk toch gelukte kon ik hem als definitief mededelen, dat Die Deutsche Oper am Rhein zijn 'Soldaten' in het volgende seizoen zou opvoeren. Hij was zeer verheugd over deze toezegging. Ik ben blij, dat ik deze mededeling nog kon doen en mijn belofte tegenover hem ook heb ingelost.

Nu kunnen wij er toe bijdragen, dat een van de belangrijkste werken van deze tijd ook na de dood van de componist tot een vast bestanddeel van het moderne repertoire gaat behoren.

Ik hoop, dat het zo moge zijn.



Michael Gielen



Inhoud: Die Soldaten

Eerste bedrijf

Eerste tafereel

Lille. Marie, de dochter van een galanterieënhandelaar Wesener, schrijft een brief aan mevrouw Stolzius in Armentières. Zij bedankt mevrouw Stolzius voor de ontvangst bij haar. In werkelijkheid is Marie op de jonge stoffenhandelaar, de zoon van de weduwe Stolzius verliefd en hoopt hem terug te zien. Haar zuster Charlotte verzwijgt ze haar gevoelens voor Stolzius. Daarover ontbrandt een woordenwisseling.

Tweede tafereel

Armentières. Ook de jonge Stolzius heeft wegens Marie liefdesverdriet. Zijn moeder geeft hem de brief die Marie aan haar schreef. Het enige wat hem interesseert is de brief zo snel mogelijk te beantwoorden.

Derde tafereel

Lille. Een jonge officier in franse dienst, Baron Desportes, maakt Marie het hof en vraagt aan vader Wesener toestemming om haar mee te mogen nemen naar het theater. Vader Wesener verbiedt dit; een jong burgermeisje zou haar goede naam verliezen als zij zich met een officier inliet. Marie is teleurgesteld, want de jonge officier is haar niet onsympathiek.

Vierde tafereel

Armentières. Wesener vraagt aan zijn dochter of Baron Desportes wel eerlijke bedoelingen heeft. Marie laat haar vader een liefdesgedicht lezen, dat de Baron haar heeft geschreven. Wesener ziet deze verhouding niet ongaarne. Hem lokt het wel aan om via de Baron tot hoger aanzien te geraken. Wel adviseert hij haar de verhouding met Stolzius niet te verbreken, totdat de Baron zijn aanzoek gedaan heeft. Marie houdt van Stolzius, maar is gecharmeerd van het idee Barones te worden; maar zij is van bange voorvoelens vervuld.

Tweede bedrijf

Zesde tafereel

Armentières. Bevriende officieren van Desportes nodigen Stolzius, die aan het regiment stoffen levert, in een café uit. Schaamteloos maken zij toespelingen op de verhouding tussen Marie en Desportes, die overal besproken wordt.

Zevende tafereel

Lille. Marie is verontwaardigd over een van Stolzius ontvangen brief waarin hij haar verwijten maakt. Baron Desportes eist dat zij de brief naar behoren zal beantwoorden. Marie laat zich door zijn vleierijen en hartstochtelijk aandringen van de wijs brengen. De oude moeder van Wesener voorvoelt dat het niet goed gaat met Maries toekomst.

In Armentières. Stolzius is ontroostbaar over Maries brief. De verloving is verbroken. Maar tegenover zijn moeder verdedigt hij Marie en zweert wraak te zullen nemen op Desportes.

Derde bedrijf

Desportes heeft Marie verlaten. Zij is haar naam kwijt. Ze probeert door een kameraad van Desportes, Mary, bericht over haar geliefde te krijgen.

Achtste tafereel

Armentières. De veldprediker Eisenhardt en de in afstompende militaire dienst gedeformeerde kapitein Pirzel filosoferen over de vraag hoe ze een weg kunnen vinden om de verdorvenheid en bandeloosheid in het regiment een halt toe te roepen.

Negende tafereel

Lille. Stolzius is soldaat, en is oppasser bij Mary. Hij hoopt hierdoor in de buurt van Desportes te komen en dicht bij Marie te zijn.

Tiende tafereel

Lille. Charlotte verwijt Marie haar omgang met Mary en noemt haar een Soldatengriet. Als de officier Mary komt om Marie af te halen begeleidt Stolzius hem als zijn oppasser.

Elfde tafereel

Lille. De gravin de la Roche wacht 's nachts op haar zoon, die op Marie verliefd is en bij haar is.

De gravin vraagt hem zijn gezond verstand te gebruiken, weg te gaan en Marie te vergeten. Zij zal wel voor het meisje zorgen.

Twaalfde tafereel

Lille. Ook Mary laat Marie in de steek. Zij hoopt nu nog op de jonge graaf. Maar als de gravin Marie bezoekt is ook die droom vervlogen. De gravin biedt Marie aan gezelschapsdame bij haar te worden, om daardoor haar eer te herstellen.

Vierde bedrijf

Dertiende tafereel

In het café, dat tot een irreële plaats van handeling is geworden, spelen zich tegelijkertijd verschillende episoden af, die de onafwendbare ondergang van Marie nader brengen. De gravin heeft Marie bij haar rendez-vous met Mary betrappt. Marie loopt weg bij de gravin. Desportes wil van Marie af. Hij schrijft zijn jager een brief, waarin hij hem beveelt haar naam te bezoedelen. Marie wordt tot hoer.

Deze ontwikkeling is een en al aanklacht.

De algemeen opgeworpen vraag 'en moeten die beven, die onrecht lijden, en alleen die vrolijk zijn die onrecht doen' blijft onbeantwoord.

Veertiende tafereel

Armentières. Desportes is op bezoek bij zijn vriend Mary. Hij zegt gemene dingen over Marie, die hij zijn jager heeft toegespeeld. Stolzius, Mary's oppasser, vergiftigt Desportes en begaat zelfmoord.

Vijftiende tafereel

Ergens op straat. De oude Wesener wordt op een dag aangehouden door een verlepte door ellende getekende vrouw, ze bedelt. Hij herkent in dit wrak zijn dochter niet.

(De strekking van het laatste beeld gaat boven de handeling uit en duidt op het probleem in het algemeen. Met de 'Soldaten' worden mensen of groepen van mensen aangeduid, die schuldig zijn aan de ellende van anderen).

Zimmermann / Die Soldaten

Act One

Scene 1:

In Lille. Marie, the daughter of Wesener, the fancy goods dealer, is writing a letter to Madame Stolzius in Armentières, thanking her for her recent hospitality. Actually, she has fallen in love with the widow Stolzius' son, a young cloth-merchant, and hopes to see him again. She conceals her feelings for young Stolzius from her sister, Charlotte, which leads to a quarrel.

Scene 2:

In Armentières. Stolzius is also in love with Marie. His mother shows him the letter she has received from Marie, and Stolzius' only thought is to answer it as quickly as possible.

Scene 3:

In Lille. Baron Desportes, a young officer in the French army, courts Marie and asks her father to allow her to accompany him to the theatre. Wesener, however, refuses: he says that a young girl will lose her reputation by associating with an officer. Marie is disappointed, as she is attracted to the young officer.

Scene 4:

In Armentières. Major Haudy and the puritanical army chaplain, Eisenhardt, discuss the merits of the theatre compared with those of the sermon. This leads to an argument about the amorality of military life.

Scene 5:

In Lille. Wesener asks his daughter whether Baron Desportes' intentions are honourable. Marie shows him a love-poem which the Baron has written for her. Wesener is not displeased at the prospect of bettering his social position. He advises his daughter not to refuse the young Stolzius, however, who has proposed in the meantime, until Desportes has also proposed marriage. Marie loves Stolzius, but is dazzled by the idea of becoming a baroness; but she is also filled with anxious premonitions.

Act Two

Scene 6:

In Armentières. Some of Desportes' fellow-officers invite Stolzius, who is delivering cloth to the regiment, into a café, where they make offensive and shameful insinuations about the relationship between Marie and Desportes, about which there are rumours.

Scene 7:

*In Lille. Marie has received a reproachful letter from Stolzius, at which she is very angry. Desportes offers to send a fitting answer. Marie allows herself to be carried away by the baron's flattery and passionate urgings. Wesener's old mother foresees misfortune for Marie.
*In Armentières. Stolzius is inconsolable about Marie's letter. The engagement has been broken off. He defends Marie's behaviour to his mother, however, and vows revenge on Desportes.**

Act three

Desportes has abandoned Marie, her reputation is ruined. She tries to get news of her lover through Mary, one of Desportes' comrades.

Scene 8:

In Armentières. The chaplain, Eisenhardt, and Captain Pirzel, who has become odd as a result of the stupidity of military service, try by means of philosophical discussions to find a way of putting a stop to the depravity and unscrupulous pleasure-seeking in the regiment.

Scene 9:

In Lille. Stolzius has enlisted, and becomes Mary's batman. He hopes that this is the best way of meeting Desportes and of being close to Marie.

Scene 10:

In Lille. Charlotte reproves her sister for associating with Mary, and calls her a 'soldier's hussy'. When the officer arrives to take Marie out, he is accompanied by his batman, Stolzius.

Scene 11:

In Lille. The Countess de la Roche is waiting up for her son, who is in love with Marie and is together with her. The countess exhorts him to reason, and asks him to go away and forget Marie. She will take care of the girl herself.

Scene 12:

In Lille. Mary too, has abandoned Marie. She now pins her hopes on the young count, but her dreams are shattered when the countess pays her a visit, offering her a position as companion in her house in order to restore her honour.

Act four

Scene 13:

The café is the unreal setting for the decisive episodes leading to Marie's inevitable downfall. The countess has surprised Marie and the officer, Mary, at a rendezvous. Marie has run away from the countess. Desportes wishes to be rid of Marie and writes to his game-keeper, handing her over to him. The game-keeper rapes Marie. She becomes a prostitute. This process is one long accusation. The question asked by all the actors, 'And must those who suffer injustice tremble, and only those who cause injustice be merry?', remains unanswered.

Scene 14:

In Armentières. Desportes is visiting his comrade, Mary. He speaks callously of Marie, whom he has presented to his game-keeper. Stolzius, the servant of Mary, poisons Desportes and kills himself.

Scene 15:

*On the road. One day, a down-and-out, miserable and exhausted beggar-woman accosts old Wesener. He fails to recognize his daughter.
(In the final scene, the action is transcended. The message is generalized. The 'soldiers' are merely an example of people or groups of people responsible for the misery of others).*

Enkele Denkbeelden over de Noodzaak om een nieuw begrip te vormen van de opera als theater van de toekomst

Er wordt in 't algemeen als vaststaand feit aangenomen, dat door Alban Bergs 'Wozzeck' voor de eerste maal het type van de opera als absoluut muziek-theater bepaald is. Dat is slechts voorwaardelijk juist. Bij nader onderzoek blijkt dat Wagner in zijn 'Tristan', die men gevoelig kan omschrijven als het uitgangspunt van hetgeen veel later als 'nieuwe muziek' de tegenzin van zovele tijdgenoten gewekt heeft, die bij het zojuist genoemde werk volstrekt niet zo onwillig waren: dat derhalve Wagner bovenal aan zijn 'Tristan' ondubbelzinnig vormen van de absolute muziek ten grondslag heeft gelegd en wel dusdanig, dat men dit werk vanuit een formeel gezichtspunt als een tot in het super-dimensionale verbrede driedelige vocale symfonie kan omschrijven.

Laatstelijk werd het dank zij de 'Tristan' duidelijk – als men wil afzien van Mozarts operawerken, die in de geschiedenis van de opera een uiterst bijzondere, met niets vergelijkbare en op geen enkele wijze ooit weer te behalen rangorde bekleden –, dat naar de mate, waarin het dramatisch gebeuren tot een identificatie met de vormen van de absolute muziek wist te geraken, dit gebeuren zelf pas tot zijn hoogste effect alsook tot aan zijn diepste uitdrukingskracht kon worden ontwikkeld. Aldus gezien heeft Berg in zijn 'Wozzeck' datgene gerealiseerd, in zekere zin uitdrukkelijk bij de naam genoemd, wat Wagner al had aangetoond: vormen van de absolute muziek in de opera; weliswaar met dit niet-bijkomstige verschil, dat Berg de stijl- en compositiemiddelen van de zogenaamde 'Weense School' gebruikt heeft. Om het wat extreem te zeggen: men moet 'Wozzeck' en 'Moses und Aron' allebei, zij het ook op uiteenlopende manier en uitgaande boven hun unieke betekenis als types van de moderne opera, tot die werken rekenen welke de meest verstrekkende posities aanduiden, die de effecten van Wagners muziekdrama hebben meegebracht. Ook Verdi heeft, zoals Luigi Dallapiccola kon aantonen, vormen van de absolute muziek in zijn werken gebruikt: een feit dat eigenlijk meer aandacht zou moeten verdienen ten overstaan van een tweede feit, en wel dat wat deze twee reuzen van het muzikale toneel in de 19e eeuw scheidt niet steeds met recht in de beoordeling de voorrang genoten heeft boven wat hen verbindt.

Als ik nu spreek over Strauss, dan is dat minder vanwege zijn betekenis in de rij van Wagners opvolgers dan veeleer vanwege één werk, dat op opmerkelijke wijze qua vorm uit deze rij springt: ik bedoel 'Ariadne auf Naxos'.

In die compositie heeft Strauss (of moet men zeggen: Hugo von Hofmannsthal?) op bepaalde manier voor de opera geanticipeerd wat later in de literatuur zou worden omschreven als 'absurd toneel', en wat door Jarry's 'Ubu Roi' een zo fenomenale pioniersrol heeft kunnen spelen. De robuuste kracht waarmee Strauss inmiddels alles wist te elimineren wat buiten het voor hem typisch stilistisch levensgebied viel, liet niet toe dat de voor de toenmalige tijd ongetwijfeld stoutmoedige idee van het gelijktijdig gebruik van volmaakt uiteenlopende opera-genres in de mogelijke consequentie van de volstreekte wederzijdse doordringing bij gegeven gelijktijdigheid tot rijpheid kwam, als men afziet van het 'Vorspiel'.

Het is zeer kenmerkend dat Strauss daarmee zonder twijfel een van de opmerkelijkste kansen bood om uit het milieu van Wagners muzikaal drama weg te breken: een kans ondertussen die kennelijk geen aanleiding gaf om een vruchtbare vormidee te ontwikkelen.

Er zou zich van een heel andere kant af eveneens een nieuw vormdenkbeeld openbaren, en wederom een zogenaamde 'mengvorm': ik bedoel 'Le martyre de Saint Sébastien' van Debussy. Men mag het zeker een van de meest



308 $\text{♩} = 84$ Preludio all'atto terzo $\frac{2}{4} J = 48 (F = 96)$

Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Fag.
Tr. 1
Tr. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Cym.

Edizione del Perseus

tragische rampen in de geschiedenis van het muzikale toneel noemen, dat op grond van ontbrekende eigentijdse aanwijzingen van de kant van de librettodichter d'Annunzio de kans op een nieuw type gemist werd: het werk bleef episode, althans in de begintijd. Het blijft daarbij verbazingwekkend dat een genie als Debussy deze zojuist genoemde kans: een nog beslist afweren van Wagner als in 'Pelléas en Mélisande' niet de moeite waard scheen te achten om ze verder te ontwikkelen.

Hoezeer 'Ariadne' en 'Le martyre' ook buitenbeentjes bleven: de schrede vanuit het beperkte terrein van de opera, ja zelfs vanuit het muzikale toneel, is zwaar van betekenis; we zullen later zien in welke richting.

Als men er even aan denkt dat de opera uitsluitend werd uitgevonden met het doel om het antieke treurspel, zoals men dat destijds meende te begrijpen, nieuw leven in te blazen, moet men wel zeggen dat deze hoogst merkwaardige uitvinding zich al heel vlug en al heel ver van haar uitgangspunt wist te verwijderen. Ook al weten wij vandaag nog helemaal niet hoe het antieke treurspel werd opgevoerd, wij weten toch wel dat het een samenwerking van bouwkunst, poëzie, muziek, dans en gebaar vereiste, en dat het in de eerste plaats – en wel vanuit zijn eigenlijke en alomvattende grondoorzaak – van godsdienstige oorsprong en van godsdienstige aard was. De Attische tragedie, waarvan wij hier spreken, was een gebeuren ter ere van god Dionysos: dat betekent veel. Zoekt men tenaastenbij naar een vergelijking met de Griekse tragedie in de moderne tijd, dan kan er geen twijfel over bestaan of men moet naar hun aard en betekenis de 'autos sacramentales' van Pedro Calderon de la Barca noemen, die zoals wij weten in dezelfde elementaire en alomvattende trant bestanddeel waren van een godsdienstig feest: ditmaal de viering van de Eucharistie op Sacramentsdag. Ook hier schittert de samenwerking van verschillende vormen van uitbeelding: poëzie, muziek, dans, gebaar en ruimte.

(Als ik hier mijn spijt uitspreek over het feit, dat het effect van Calderons toneelkunst op onze tijd in zo bedroevende wijze teruggelopen is, dan hoop ik daarmee niet op ongeoorloofde wijze lucht te geven aan het mij vertrouwde Rijnlandse Katholicisme – en terwijl ik zelfs niet als verklaring daarvoor de fascinerende macht van het misschien nog machtiger fenomeen Shakespeare in 't geding breng, hoop ik verderop voldoende duidelijk te maken welke bemoeienis ik als bemoeienis ten gunste van Calderons werk van belang acht.)

Men mag zeker zonder overdrijving zeggen dat wat het uitgangspunt van de opera betreft, de muziekdramatische werken van Mozart tot de meeslépendste hoofdstukken van de menselijke beschavingsgeschiedenis over de hele linie behoren. Als men ertoe neigt de 'Divina commedia' van Dante Alighieri te omschrijven als het grootste literaire gebeuren, moet men het driemanschap: 'De Bruiloft van Figaro', 'Don Giovanni' en de 'Zauberflöte' zeer zeker verheerlijken als 'Commedia umana' zonder meer: gebeuren van niet mindere betekenis. Wat hier in de laatste en puurste muzikale zin geformuleerd werd, kan men door niets anders definiëren dan door de muziekdramatische verschijningsvorm van de drie genoemde composities zelf. Zo is, twee eeuwen na de uitvinding van de opera als 'dramma per musica' deze qua vorm en gedaante zo definitief tot vervulling gerijpt, dat geen verdere ontwikkeling van daaraf bekeken meer mogelijk en hoe dan ook nog denkbaar is: aan dat feit valt niet meer te ontsnappen.

Het is hier niet de plaats in te gaan op datgene wat na Mozart kwam: het gezongen theater (in de zuiverste vorm vertegenwoordigd door de Italiaanse opera), de nationale opera (met de sterke accenten vooral van

Moessorgski, Janaček e.a.), de 'grote' opera (bovenal vertegenwoordigd door de Franse opera) en de veelzijdige vormen van de opera-productie, die naar hun wezen varianten waren van het gezongen theater. Zoals men zich herinnert was het weggelegd voor het genie van Wagner en Verdi om het muzikale drama de impulsen te verlenen waarvan al gedeeltelijk gesproken is, en die, hoe uiteenlopend hun uitgangspunten waren, toch per slot van rekening meer of minder in dezelfde richting uitmondde: het dramatische in verbinding met de vormen van de absolute muziek. Het bleef weggelegd voor Wagners 'totale kunstwerk' de beslissende schrede bij de 'opera' vandaan te doen, en men moet het wel hoogst karakteristiek vinden als Wagner – naar ik meen te zien – zich door de zeer specifieke inlijving van het mythische (in zekere zin via een omweg) weer meester trachtte te maken van het godsdienstige element, en inderdaad mag men beweren dat het effect van Wagners composities zonder deze elementaire diepte-dimensie noch volledig valt te verklaren noch ook bereikt had kunnen worden. En waren de lotgevallen van de goden en helden, die hij op de planken bracht, niet te vergelijken met het lotsverloop van de antieke goden en helden: verhalen vol lijden, ja, ware passies, mythische daarop aansluitende zijnservaringen, die ver uitgingen boven hetgeen als mythisch decor de culturele vrucht van een wederopwekking van de oudheid en daarmee in hoge mate een uiterlijk management geweest was en bleef? Was echter toch ook niet door dat begrip 'totale kunstwerk', alle mogelijkheden van interpretatie en misverstanden aangaande dit begrip te buiten gaande, één denkbeeld geconcipieerd dat het muzikaal toneel verder trachtte te ontplooiën dan voor zover het direct samenhang met de muziek? Wij moeten het zeer zeker als meer dan een pose van de meester van Bayreuth opvatten als hij zich zelf allereerst als dichter en pas dan als componist beschouwde en een eigen huis: 'Festspielhaus' eiste – en tot stand wist te brengen. Hier kondigt zich mijns inziens een denkbeeld van het toneel als alomvattende instelling aan, waarvan men de betekenis niet over 't hoofd mag zien.

Welke slotsom kan men nu trekken uit het hier gezegde ten aanzien van een nieuwe opera-compositie – een opera van vandaag? Welke eisen kan men stellen?

Het antwoord wordt gegeven in één zinsnede: de opera als totaal toneel! De merkwaardige situatie waarin het huidige toneel zich bevindt, met name in Duitsland, brengt met zich mee dat over hetgeen voor onze eigen tijd te eisen valt moet worden gesproken als iets wat pas door de toekomst gebracht kan worden. Als dit in verband sprake is van de opera, moet men aan een opera denken, beter nog: aan een soort toneel waaronder ik de concentratie versta van alle toneelmedia met het doel een communicatie te scheppen op een daartoe in 't bijzonder gecreëerde plek. Met andere woorden: bouwkunst, beeldhouwkunst, schilderkunst, muzikaal toneel, gesproken toneel, ballet, film, microfoon, televisie, band- en geluidstechniek, elektronische muziek, concrete muziek, circus, musical en alle vormen van het bewegingstoneel verenigen zich tot het verschijnsel van de pluralistische opera.

Wat voor consequenties vloeien daaruit voort?

Als op deze manier de schepping van de pluralistische opera ter hand wordt genomen, lijken mij de fundamentele voorwaarden daartoe juist in onze tijd buitengewoon gunstig: het rijke wetenschappelijk onderzoek dat, op alle gebieden van het muzikale en theaterleven in de laatste jaren bedreven werd, heeft middelen voortgebracht van zo'n opmerkelijke aard en veelzijdigheid, dat de denkende en ontwerpende geest van de componist, alsook bovenal

zijn verbeeldingskracht zich 'slechts' van die middelen hoeven te bedienen. Een paar forse stappen! De richting waarin men die stappen moet doen is (laatstelijk na de 'Soldaten') al zo duidelijk geschetst, dat hieraan volstrekt geen twijfel diende te bestaan.

Merkwaardig genoeg schijnt inmiddels de blik van de tijdgenoot ten aanzien van wat hij zich als 'moderne' opera voorstelt – een voorstelling die al heel erg vaag schijnt te zijn, daar ze tot nog toe nooit werd geformuleerd – in een volslagen andere richting te gaan, en zo moet men zich niet verbazen als uit die richting de echo – echo blijft. Al het opgeblazen lawaai, dat in bepaalde sectoren van de avantgarde, die het zwaar mishandelde woord aangaande elk redelijk gebruik zo vaak in de mond neemt, rondom het 'nieuwe' aangeheven wordt, heeft het klaargespeeld – zo lijkt het mij toe – de blik te vertroebelen voor wat nu werkelijk het dringendste zou moeten worden gedaan: de uiteindelijke concentratie en geestelijke coördinatie van wat er in de laatste tijd aan nieuwigheid gecreëerd is. Hoe belangrijk ook het ter beschikking stellen van nieuwe technische middelen en het wetenschappelijk onderzoek terwille van de ontdekking van dergelijke middelen voor de ontwikkeling van een nieuwe stijl zijn, men kan daarmee alleen ten enmale niet volstaan. (Men behoorde nu toch eindelijk eens een einde te maken aan het – ik kan het niet anders noemen: gepatenteerd-bureaucratische denken, dat inmiddels een stilistische hypochondrie teweeggebracht heeft die ver van alle echte gevoeligheid afstaat en platweg het resultaat is van het misbruik van onze waardebepaling van de zo overhaast gepatenteerde middeltjes: de taken liggen wel centraler.) Een grote taak wordt zonder twijfel de coördinatie van de veelvormige kunstgenres bij het scheppen van de nieuwe opera. Daar bovenal moeten de problemen worden opgelost. Bij de 'Soldaten' heb ik geprobeerd in die samenhang beslissende stappen te doen, en zoals men zich zal herinneren zijn in sommige taferelen van deze opera spreken, zingen, schreeuwen, fluisteren, jazz, Gregoriaans, dans, film en heel het moderne 'technische toneel', waarover wij heden ten dage gelukkig al beschikken, in dienst gesteld van de idee van de pluralistische vorm in het muzikale toneel. Het vraagstuk van de rangorde der afzonderlijke kunstgenres bij de samenstelling van de nieuwe vorm is er een dat het vormgevend vermogen van elke componist op zichzelf aangaat: bij de integratie van alle, schijnbaar nog zo uiteenlopende middelen, die niettemin toch in de categorie tijd (als elementaire categorie van alle ervaring hoe en waar ook) tezamen vallen.

Een andere vraag is het inmiddels hoe het staat met de rangorde van de afzonderlijke genres van het toneel bij het verwerkelijken van de nieuwe vorm van de pluralistische opera. Hoe kan men al die dingen, platweg gezegd, onder één hoedje vangen?

Hiervoor bestaan mijns inziens twee mogelijkheden: ten eerste de creatie van een persoonlijkheid met alomvattend kunstvermogen en alomvattende geestelijke verantwoordelijkheid jegens het werk en de uitvoering ervan, een intendant-generaal in de waarste zin van het woord – ten tweede: het vormen van een gelijkwaardig team van vakmensen in de onderscheidende kunstgenres, dat zich ondergeschikt maakt aan de noodzaak van de door elk werk gestelde eisen en 'regie' bedrijft in die zin dat aan de compositie recht gedaan wordt.

Wat nu de uitvoerende kunstenaars betreft, zou er een vormingscentrum in het leven geroepen moeten worden, dat door het verder ontwikkelen van de specialisatie, zonder welke de wijdvertakte taken van de nieuwe opera niet kunnen worden volbracht, de basis legt voor het tot stand brengen van de



vereiste vakken. (Zo zouden bijvoorbeeld naast de zuivere zangspecialisten ook andere ter beschikking moeten staan, die zowel kunnen spreken als zingen en dansen, en in staat zijn elke vorm van acrobatische beweging uit te voeren; naast de pure spraakspecialisten worden mensen vereist die kunnen spreken, zingen en dansen, enz.: bij het totale effect zouden naast de zuiver vakexperts mensen ter beschikking moeten staan, die hun basisvak met een tweede willekeurig te kiezen vak moesten kunnen verbinden). In de cafésccène van het tweede bedrijf van de 'Soldaten' worden ruime taken ten aanzien van de zojuist beschreven werkmanier gesteld. Ik wil hier nog in 't bijzonder vermelden de bewegings-acrobatiek, die in de Commedia dell'arte, in de Chinese opera, in het Meyerhold-theater (om maar enkele voorbeelden te noemen) een zo grote rol speelde. Bij vergelijking worden wel heel bescheiden taken toevertrouwd aan de basbuffo's en soubretterollen, aan wie men toch tot nog toe op onze schouwburgplanken een bescheiden mate van beweeglijkheid heeft toegestaan!

Het lijkt geen twijfel dat door de hoogst onevenredige betekenis die men tot op vandaag aan de gangbare opleidingsinstituten voor toneelkunst aan de repertoirestukken toekent, kostbare tijd voor de voorbereiding tot de eisen die het nieuwe ons stelt verloren gaat. Niemand zal willen ontkennen dat bijvoorbeeld een aanstaand dirigent, voor hij op het toneel wordt losgelaten, enkele standaardwerken van de opera-literatuur moet beheersen; een waarlijk gruwelijke ironie wil inmiddels dat de jonge adept in het armzwaaien nu juist niet wordt voorbereid op hetgeen wat gegarandeerd als eerste taak op hem afkomt, voor het geval men hem de dirigerestok in de vingers drukt, namelijk de vertolking van moderne ballet-partituren, om maar iets te noemen. De jeugdige zanger zal het niet veel anders vergaan: taken binnen het kader van instuderingen van nieuwe opera's zal men hem eerst toevertrouwen, daar de ster, die immers altijd ergens op reis is, helemaal geen tijd heeft zich aan nieuwe instuderingen te wijden, nog helemaal afgezien van het feit dat de eisen, die men hem als 'ster' van de Festspielopvoeringen stelt, zo exorbitant hoog zijn dat hij onvermijdelijk gedwongen wordt tot een volslagen eenzijdige 'topprestatiesport'.

Gelukkig maar, als een soort wijze beschikking van het lot, kwam die omstandigheid echter in veel gevallen nieuwe opera-composities in zover te stade, als de jeugdige zanger, nog niet belast door de enorm opgeschroefde vertolkings-eisen ten aanzien van repertoirewerken, zijn hele kunstvermogen kon besteden aan een taak, die hem alle mogelijkheden van zo'n interpretatie aan de hand deed. (Niet dat ik hier iets wil inbrengen tegen het soort veredelde opvoeringen die men tot de 'fortuinlijke uren' van het mensdom rekent en die dan met permissie – vervelend zijn: enscceneringen bijvoorbeeld van Mozarts opera's, die wel het minst verdienen om achter het glas van museumvitruines te worden opgeborgen.)

Zo zal men ook, om het bij eenmaal gekozen voorbeeld van de Mozart-enscceneringen te blijven, aan onze theaters de ervaring moeten opdoen, dat ten aanzien van het aantal repetities voor genoemde enscceneringen, gezien het feit dat het werk in kwestie duizend- en één maal is gespeeld en derhalve op z'n minst technisch bekend behoorde te zijn, relatief veel meer tijd ter beschikking gesteld wordt dan voor het instuderen van een compositie uit de nieuwere muziek.

De oplossing van al deze vraagstukken kan alleen gevonden worden in een regeling, die aan bepaalde theaters ook bepaalde taken opdraagt: hier een schouwburg waar men uitsluitend Italiaanse opera's speelt, daar een die uitsluitend oude opera's met oude instrumenten opvoert, een andere die

zich enkel maar bezig houdt met de 'Grote Opera', en zo voorts.

Een theater dat zich gaat bezig houden met de pluralistische opera, moet noodzakelijk beschikken over een aparte structuur die het repertoire – en abonnementsbedrijf buitensluit, waarmee ik volstrekt niet beweren wil dat zo'n nieuwe schouwburg – over welker architectonische gedaante nog verderop zal worden gesproken – ook geen exemplarische opvoeringen van standaardwerken uit de opera-literatuur zou kunnen en moeten brengen.

Hoe zou nu een nieuw theater van het beschreven soort architectonisch moeten worden ingericht, wat zou daar ter beschikking moeten staan?

Antwoord: de omni-mobiele, volstrekt beschikbare architectonische ruimte! Het nieuwe theater moet een bouwspel zijn met enorme, veelzijdig gemoduleerde ruimte; een toneelstad van complexe aard en uit vele lagen opgebouwd; in zijn totale structuur door hiërarchie beheerst; internationaal van karakter, met eigen wetgeving; universele school met gebouwen voor wetenschappelijk onderzoek, colleges en toepassing; met film-, TV- en elektronische studio's – het nieuwe theater zal noodzakelijk en bovenal een technisch theater moeten zijn: een theater dat niet slechter mag zijn uitgerust dan een ruimtevaartuig, een ruimtevaartuig van de geest; al met al een grandioze formatie, die op een heel stedelijk landschap haar merk zal kunnen drukken: als documentatie van een intellectuele, culturele vrijheid, die 'toneel' opvat als de elementaire plek van ontmoetingen in de breedste omvang. In de praktijk van dit nieuwe theater zouden – om maar enkele aspecten naar voren te halen – veelvormig geëcheteerde speel-ruimten ter beschikking moeten staan, die zo nodig het publiek cirkel- of bolvormig omvatten – speelruimten waarop, al naar dat vereist wordt, tegelijkertijd of na elkaar zou moeten worden opgetreden. Deze speelruimten moesten dan net als het publiek of groepen uit het publiek mobiel gehouden worden: veranderingen van standplaats door het rijzen of dalen van de deelgenoten in de communicatie, het toneel en het publiek, het gericht-zijn op het ene of het wegwenden vanaf het andere spelgebeuren volgens het door het stuk zelf op elk gegeven ogenblik ontstaande proces; uitwisseling of onderlinge doordringing van toneel- en filmgebeuren (het eerste groeit uit het laatste of omgekeerd, ofwel beide tegelijk, enz.); uitwisseling van toneelgebeuren en orkest-actie door de orkestbak te laten stijgen: het orkest wordt scène voor het instrumentale theater al naar de pluralistische opera dat vereist; apparatuur voor kantel-, draai- en lig- zithoudingen als onbeweeglijk-beweeglijk gehouden 'cardanisch' punt voor de toeschouwer, zodat deze op soepele wijze het veelvormig gebeuren om hem heen kan volgen: in staat tot communicatie naar alle richtingen.

De eis van absolute beweeglijkheid zal het gezicht van het theater in de letterlijkste zin door de keuze van elk gegeven stuk, dat noodzakelijk 'en suite' moet worden gespeeld, bepalen en wijzigen: veelvormige relaties tussen de binnen- en buitenruimtelijke structuren, in zekere zin architectonisch zichtbaar gemaakt, wijzen op de steeds veranderlijke afloop der toneelprocessen; van buiten al kan men zien dat er een nieuw stuk gespeeld wordt of in voorbereiding is: de technische gaardheid van het theater zou daarbij aan de overgang van het ene naar het andere in de zin van een organisch groeien (expansie of samenballing) vorm kunnen geven. Voor het Keulse stedelijke landschap met de bepalende accenten van kerken-, bruggen- en etageflatbouw links van de Rijn en het albeheersend industrieland rechts van de Rijn zou een theater als grote-ruimte-schikking met ver om zich grijpende bovenbouw moeten worden geëist, waarbij de Rijn als 'cantus firmus' in een veelgeledig polyfoon 'samenstel

van stemmen' betrokken zou moeten zijn: theater als internationale vrijstaat van de geest, architectonisch, esthetisch, landschappelijk gemoduleerd, naar de gegeven topografische omstandigheden in hun breedste betekenis.

De reeds vermelde ellendige omstandigheid, dat eisen van vandaag pas in de toekomst verwezenlijkt kunnen worden, brengt met zich mee dat utopisch lijkt wat toch allesbehalve utopisch is: een ontwikkeling die noodgedwongen uitloopt op het totale toneel, op een opera die net als de 'Soldaten' zulk een theater verlangt, concrete voorstellingen van jonge architecten, die een open zintuig hebben voor de vingerwijzingen van de componist en weer contra-vingerwijzingen geven, zoals mij dat ter gelegenheid van mijn tweede verblijf in de 'Villa Massimo' te Rome met architect P. J. Hölzinger overkwam – en ik dacht zo dat het zeer zeker niet zo erg slecht kon zijn als componisten, architecten en niet in de laatste plaats de mensen van het theater met z'n allen denkbeelden gaan ontwikkelen over een nieuw soort toneel –, en dat een gemeenschappelijk opbouwcentrum deze denkbeelden aanvaardt om ze uit te voeren. (Nederl. vertaling: Theun de Vries)

Opera as total theatre

Bernd Alois Zimmermann

What are the requirements for a modern opera? The answer can be given in one sentence: opera as total theatre!

This is the way to think about an opera, or rather about theatre, by which I mean the concentration of all theatrical media for the purpose of communication in a place especially created for this purpose. In other words: architecture, sculpture, painting, musical theatre, spoken theatre, ballet, film, microphone, television, tape and sound techniques, electronic music, concrete music, circus, the musical and all forms of motion theatre combine to form the phenomenon of the pluralistic opera.

The wide range of research which has been carried out in all fields of music and the theatre in recent years, has produced such remarkable and varied means that the thinking and planning composer 'merely' has to make use of them. The most urgent requirement now is finally to concentrate and intellectually to coordinate the new discoveries of recent years.

In my 'Soldaten' I have attempted to take decisive steps in this direction.

In some scenes of this opera I have employed speech, singing, screaming, whispering, jazz, Gregorian chant, dance, film and the entire modern 'technical theatre' to serve the idea of the pluralistic form of musical theatre.

The question as to the hierarchy of the individual art-forms in the composition of the new form is a question of the form-preserving force of the respective composer: in the integration of all media which meet in the category of time (as most elementary category of all experience).

(from an article by the composer)

Literatur over:

Bernd Alois Zimmermann

Mies, Paul

Bernd Alois Zimmermann

Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte
Nr. 3, Seiten 45–46

Schubert, Reinhold

Bernd Alois Zimmermann, in: Junge Komponisten, die Reihe IV,
Wien 1958, Seiten 103–112

Muggler, Fritz

Zeitgenössische Musik in Darmstadt

Schweizerische Musikzeitung CIV, 1964, Seiten 312–313

Danler, Karl-Robert

Gespräch mit Bernd Alois Zimmermann, in: Musica XXI, 1967,
Seiten 180–182

Rothärmel, Marion

Bernd Alois Zimmermann

Programmheft der Deutschen Oper am Rhein, Spielzeit 1967/68

Rothärmel, Marion

Der pluralistische Zimmermann in: Melos XXXV, 1968, Seiten 97–102

Danler, Karl-Robert

Die Zukunft heißt Technik, Gespräch mit Bernd Alois Zimmermann
in: Publik, Frankfurt, Nr. 16, 18. April 1969

Häusler, Josef

Porträtskizze Bernd Alois Zimmermann, in: Musik im 20. Jahrhundert,
Seite 434, Carl Schünemann, Bremen, 1969

Herbort, Heinz Josef

Kugelgestaltige Zeit; Bernd Alois Zimmermann, der Komponist der
'Soldaten', in: Musica XXIII, 1969, Seiten 5–7

Kirchmeyer, Helmut und Schmidt, Hugo Wolfram

Bernd Alois Zimmermann. Leben und Werk – Neue Aspekte der Oper –
Die Klangkugel, in: Aufbruch der Jungen Musik, Reihe 'Die Garbe',
Musikkunde Teil IV. Musikverlage Hans Gerig, Köln, 1970

Stürzbecher, Ursula

Werkstattgespräch mit Bernd Alois Zimmermann, in: Melos 11/1970

Dibelius, Ulrich

Bernd Alois Zimmermann, in: Moderne Musik (1945–1965), Piper,
München, 1966, Seiten 28, 221, 229, 253–254, 356, 357, 375

Zukunft der Oper. Einige Gedanken über die Notwendigkeit der Bildung
eines neuen Begriffes von Oper als Theater der Zukunft
in: Programmheft der Bühnen der Stadt Köln, Nr. 2, 1965/66

Oper als totales Theater, in: Opernwelt, Erhard Friedrich Verlag, Velber,
Dezember 1969

Werkverzeichnis

Lob der Torheit

Burleske Kantate nach Worten von Johann Wolfgang von Goethe für
Koloratur-Sopran, Vorsänger (Tenor), Baß, Gemischten Chor und großes
Orchester (1948)

Konzert für Streichorchester (1948)

(Bearbeitung des Streichtrios 1943 für Streichorchester)

Introduktion, Aria und Finale

Alagoana

Caprichos Brasileiros, Ballett (1940/1950)

Konzert

für Violine und großes Orchester (1950)

Sonate

für Violine und Klavier (1950)

Sarabande und Bolero

für Klavier (1950)

Sonate

für Violine solo (1951)

Enchiridion

Kleine Stücke für Klavier zu zwei Händen (1949/52)

Konzert

für Oboe und kleines Orchester (1952)

Kontraste

Musik zu einem imaginären Ballett nach einer Idee von
Fred Schneckeburger (1953)

Sinfonie in einem Satz

für großes Orchester (1947/1953)

Komponiert im Auftrag des WDR Köln

Nobody knows the trouble I see

Konzert für Trompete in C und Orchester (1954)

Komponiert im Auftrage des NDR Hamburg

Sonate

für Viola solo (1955)

Komponiert im Auftrage des Südwestfunks Baden-Baden anlässlich der
Donaueschinger Musiktage 1955

Perspektiven

Musik zu einem imaginären Ballett für zwei Klaviere (1955)

Konfigurationen

Acht Stücke für Klavier (1954/1956)

Canto di speranza
Kantate für Violoncello und kleines Orchester (1952/1957)

Omnia tempus habent
Cantata per soprano solista e 17 strumenti su testi della Vulgata (1957)

Impromptu
für Orchester (1958)

Die Soldaten
Oper in vier Akten nach einem gleichnamigen Schauspiel von Jakob
Michael Reinhold Lenz (1958–1960)

Sonate
für Cello solo (1960)

Présence
Concerte scénique pour violon, violoncelle et piano (1961)

Antiphonen
für Viola und kleines Orchester (1961)

Cinque Capricci
di Girolamo Frescobaldi 'La Frescobalda' (1962)
für 3 Blockflöten (f', c', F), Oboe d'amore, 3 Violen da Gamba, Laute,
3 Trompeten und 3 Posaunen

Giostra Genovese
Alte Tänze verschiedener Meister, für kleines Orchester (1962)

Tempus loquendi
Pezzi ellittici per Flauto Grande, Flauto in Sol e Flauto Basso solo (1963)

'Monologe' für zwei Klaviere
Fassung der 'Dialoge' für zwei Klaviere und großes Orchester (1960/1964)

Dialoge
Konzert für 2 Klaviere und großes Orchester
Revidierte Fassung (1960/1965)

Concerto
pour violoncelle et orchestre en forme de 'pas de trois' (1965/66)

Tratto
Komposition für elektronische Klänge (1966)

Intercomunicazione
per violoncello e pianoforte (1967)

Musique pour les soupers du Roi Ubu
für Orchester (1967)

Photoptosis
Prélude für großes Orchester (1968)

Requiem für einen jungen Dichter
Lingual für Sprecher, Sopran- und Bariton-Solo, drei Chöre, elektro-
nische Klänge, Orchester, Jazz Combo und Orgel nach Texten
verschiedener Dichter, Berichte und Reportagen (1967/1969)

Stille und Umkehr
Orchesterskizzen (1970)

Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne
Ekklesiastische Aktion für 2 Sprecher, Baß-Solo und Orchester (1970)

Schallplatten

Intercomunicazione
per violoncello e pianoforte
DGG 137008

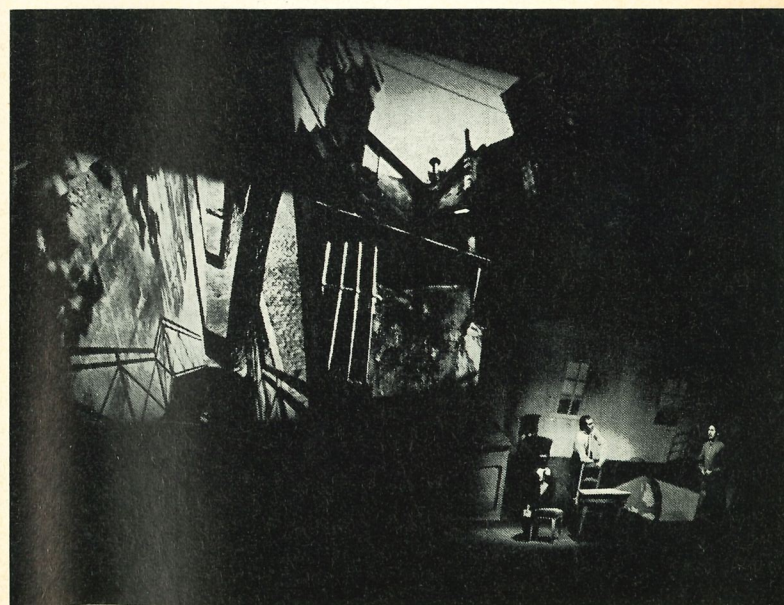
Présence
Concerto scénique pour violon, violoncelle et piano
DGG 137008

Die Soldaten
Oper nach Jakob Michael Reinhold Lenz
Wergo 60030 I-III

Tratto
Komposition für elektronische Klänge
Wergo 60034

Filme (Fernsehproduktionen)

Die Soldaten	Westdeutscher Rundfunk, 1967
Présence	Zweites Deutsches Fernsehen, 1970
Alagoana	Nordwestdeutscher Rundfunk Hamburg, 1958
Sinfonie in einem Satz	NHK Tokio, 1969

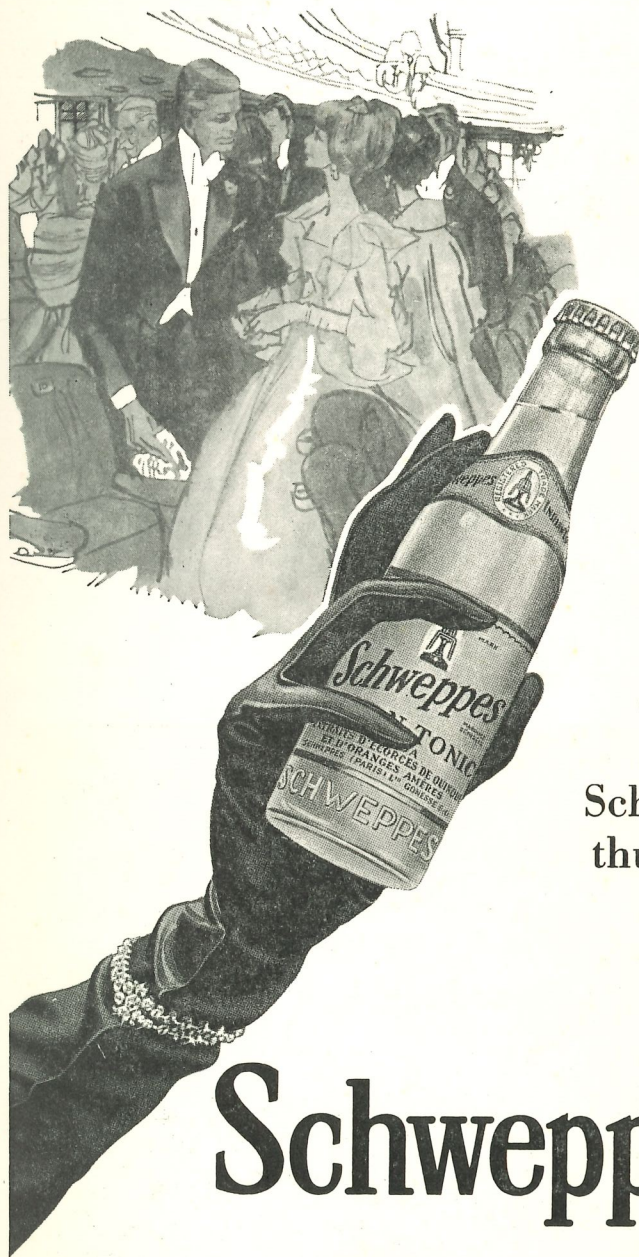


Bronnen:

- B. A. Zimmermann: 'Die Zukunft der Oper'
– in: Programmheft der Bühnen der Stadt Köln,
Nr. 2, 1965/66
- B. A. Zimmermann: 'Oper als totales Theater'
– in: Opernwelt, Friedrich Verlag,
Velben, December 1969 (verkort)
- B. A. Zimmermann: fotoportret
– Stefan Ordry, Köln
- 'Die Soldaten': opvoering / Düsseldorf 1971
- partituurblad: 'Die Soldaten', 'Requiem',
regieaanwijzing (handschrift van de komponist)
– met toestemming van de uitgeverij Schott Söhne,
Mainz



Elegant gedistingeerd



de sfeer
waarin
Schweppes
thuishoort

Schweppes

INDIAN TONIC • SODA • GINGER ALE (Sweet and Dry)