

Die Soldaten

Bernd Alois Zimmermann

François-Xavier Roth | Calixto Bieito

Jan
2024

»Denken,
denken,
was der
Mensch ist.
Je nun! Kein
Pfifferling!«

2. Akt, 1. Szene

Ein Meisterwerk. Ein Gewaltakt. Ein Friedens-Appell. Zudem die vielleicht vielschichtigste und anspruchsvollste Partitur in der Geschichte des Musiktheaters. Eindringlicher und beklemmender, klanggewaltiger und kunstvoller wurde die zerstörerische Macht des Krieges nie hörbar gemacht: Eine Dystopie, deren Tragweite derzeit neue, erschreckende Aktualität gewinnt. Die Oper ist trotz ihrer Wucht ein intimes Kammerpiel, eine Parabel über Liebe und über die Abgründe von Brutalität und Selbstzerstörung. Der viel zu früh verstorbene Komponist Bernd Alois Zimmermann hat dieses bedrohliche Zeugnis der Fragilität von Menschlichkeit in ein beklemmend intensives Werk gebannt. 1965 spielte das Gürzenich-Orchester die Uraufführung. Nun übersetzen François-Xavier Roth und Calixto Bieito Zimmermanns Jahrhundert-Opus in eine Installation für den Konzertsaal.

Die Soldaten

Bernd Alois Zimmermann

110'

Oper in vier Akten
nach dem gleichnamigen Schauspiel
von Jakob Michael Reinhold Lenz

Gürzenich-Orchester Köln
François-Xavier Roth Dirigent
Calixto Bieito Regie

Do 18.01.24 20 Uhr
Kölner Philharmonie

Konzerteinführung 50 Minuten vor Beginn
mit Michael Struck-Schloen

Pause nach dem 2. Akt

Weitere Termine:

So 21.01.24 20 Uhr Elbphilharmonie Hamburg
So 28.01.24 19 Uhr Philharmonie de Paris

Die Personen und ihre Darsteller

Wesener, Galanteriehändler **Tómas Tómasson**
Marie, seine Tochter **Emily Hindrichs**
Charlotte, seine Tochter **Judith Thielsen**
Weseners alte Mutter **Kismara Pezzati**
Stolzius, Tuchhändler **Nikolay Borchev**
Stolzius' Mutter **Alexandra Ionis**
Obrist, Graf von Spannheim **Lucas Singer**
Desportes, ein Edelmann **Martin Koch**
Pirzel, ein Hauptmann **John Heuzenroeder**
Eisenhardt, ein Feldprediger **Oliver Zwarg**
Haudy, Offizier **Miljenko Turk**
Mary, Offizier **Wolfgang Stefan Schwaiger**
Ein junger Offizier **Yongseung Song**
Ein junger Offizier **Artjom Korotkov**
Ein junger Offizier **Young Woo Kim**
Die Gräfin de la Roche **Laura Aikin**
Der junge Graf, ihr Sohn **Alexander Kaimbacher**
Der Bediente der Gräfin **Alexander Fedin**
Der junge Fähnrich **Ján Rusko**
Der betrunkene Offizier **Frederik Schauhoff**
Ein Hauptmann **Anthony Sandle**
Ein Hauptmann **Heiko Köpke**
Ein Hauptmann **Carsten Mainz**

**Herrenchor
und Extrachor
der Oper Köln**

Artjom Korotkov
Carsten Mainz
Frenk Pesci
Guido Sterzl
Heiko Köpke
Anthony Sandle
James Craw
James Williams
Joel Urch

Johannes Wedeking
Kevin Moreno
Leon Wepner
Lutz Angermann
Manfred Feldmann
Martin Endrös
Michail Kapadoukakis
Nicolas Boulanger
Ramon Nascimento Mundin
Robin Liebwerth
Sylvain Teston
Timothy Patrick Braun
Tomohiro Michael Terada

**Arne Willimczik, Nathanaël Iselin,
Arnaud Arbet**

Musikalische Assistenz und Kodirigat

Paul Jeukendrup Klangregie

Lukas Becker Technische Leitung

Thomas Wegner Assistenz Klangregie

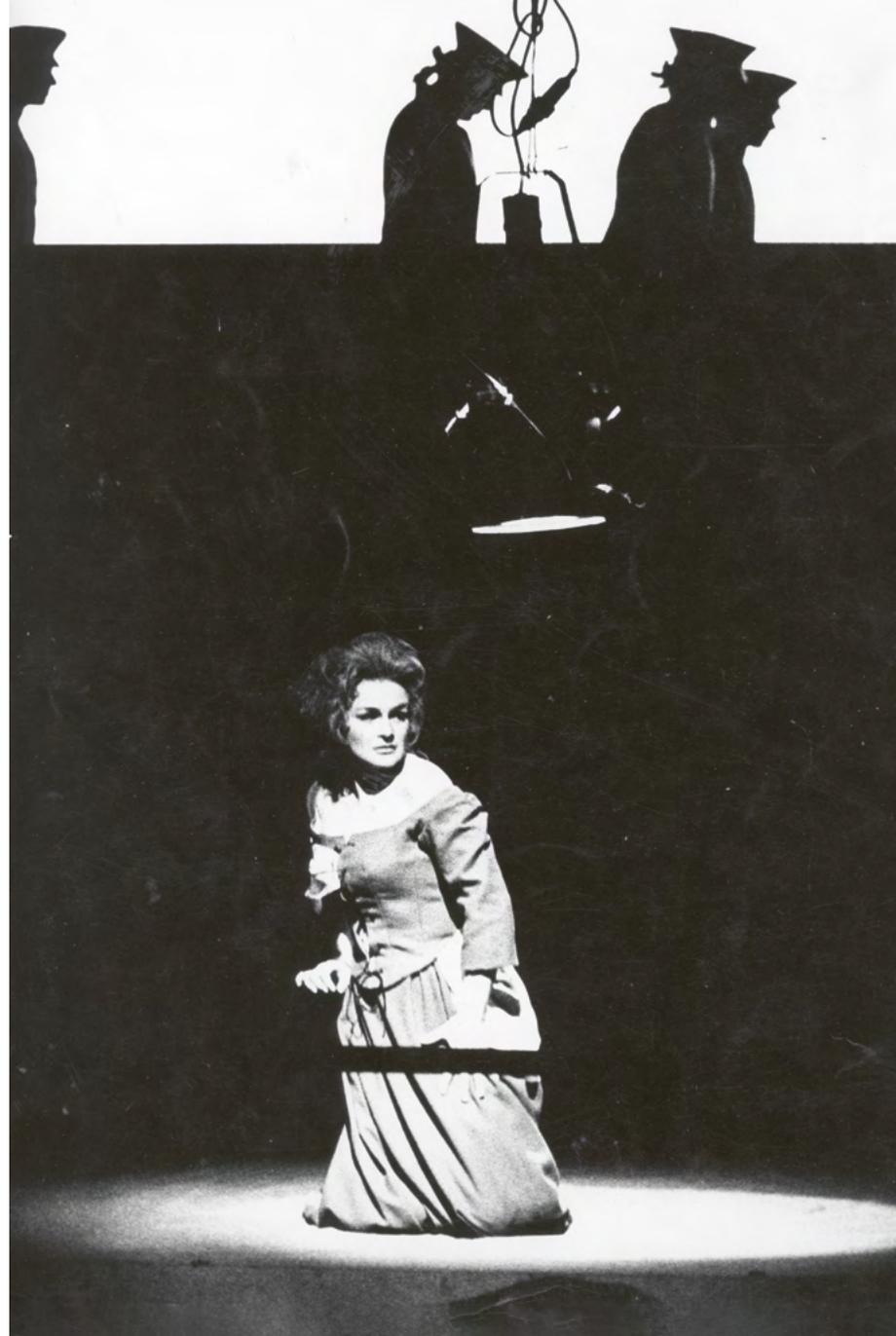
Nina Dudek Regieassistenz

Macarena Quantin Soufflage

Anthony Sandle Koordinator Fähnriche

Eine Koproduktion von Oper Köln
und Gürzenich-Orchester Köln

OPER / KÖLN



Der Schrei der ganzen Welt

VON
MALTE
KRADING

Als der Musikhistoriker Oscar Bie 1913 seine 576-seitige Studie *Die Oper* veröffentlichte, nannte er sie »ein unmögliches Kunstwerk«. Kaum auszudenken, welche Bezeichnung er gewählt hätte, hätte er um die einzige Oper von Bernd Alois Zimmermann gewusst. Vor 59 Jahren wurde *Die Soldaten* in Köln uraufgeführt. Acht Jahre lang hatte der Komponist an dieser Oper gearbeitet, sie schließlich sein »Lebenswerk« genannt, und noch immer gehört sie zu den größten Herausforderungen, denen sich ein Opernhaus stellen kann. Michael Gielen, der Dirigent der Uraufführung, rückte sie in eine Reihe mit *Wozzeck*, *Lulu* und *Moses und Aron*: »Über diese vier hinaus weiß ich bis heute kein weiteres Jahrhundertwerk des Musiktheaters von solcher Kraft und diesem Impact.«

Die Soldaten – schon der Titel lässt Schlimmes ahnen. Das kann auf dem Theater nur Unheil bedeuten. Dabei kommt der Krieg, jenes Ereignis, bei dem dieser Berufsstand üblicherweise seine tödlichste Wirkung entfaltet, in der Oper – ebenso wie im zugrundeliegenden, von Jakob Michael Reinhold Lenz ins Gewand einer Komödie gekleideten gleichnamigen Schauspiel von 1776 – gar nicht vor. Der Krieg tritt in den *Soldaten* nicht persönlich auf, er spielt seine verhängnisvolle Rolle nur hinter der Bühne. Aber auch so endet das Geschehen in der Katastrophe – im Libretto in einer von menschlicher Tragik, im Werkganzen geweitet zum drohenden Untergang der Welt.



Bernd Alois Zimmermann als Stipendiat der Villa Massimo, Sommer 1957

Zwischen den Stühlen

Bernd Alois Zimmermann hat sich als »den ältesten der jungen Komponistengeneration« bezeichnet. Geboren 1918 in der Eifel, gehörte er zu den doppelt geschädigten Jahrgängen, deren Entfaltungsmöglichkeiten erst durch die ästhetische Blickverengung der nationalsozialistischen Herrschaft und dann durch den Krieg enorm beschränkt waren. Dadurch war er nach Kriegsende zu alt, um zu den »jungen Wilden« zu gehören, aber nicht bekannt genug, um schon als Etablierter mitzumischen.

So fand Zimmermann seinen Platz zwischen den Stühlen und musste sich seinen Unterhalt mit Arbeiten verdienen, die ihn bei vielen Kollegen diskreditierten: Er spielte Tanzmusik und Jazz, fertigte Arrangements für Unterhaltungsensembles an, schrieb Liedsätze, über hundert Hörspielmusiken und Musiken für Theater und Film. Weit davon entfernt, diese Aufgaben nur als Belastung und Einschränkung zu betrachten, meinte er: »Aber es gibt etwas, was dafür entschädigt, sofern man die Sache tragisch nehmen sollte: die herrlichen Abenteuer und die ungeahnten Möglichkeiten des ständigen

Experimentierens mit Instrumenten, Lagen, Registern, Bandmanipulationen, Montageeffekten: kurz allem, was der Rundfunk an Möglichkeiten dieser Art hervorgebracht hat.«

BERND ALOIS ZIMMERMANN

* 20.03.1918 Bliesheim
† 10.08.1970 Frechen-
Königsdorf

Die Soldaten

Uraufführung
15.02.1965 Köln

Zuletzt gespielt vom
Gürzenich-Orchester
20.05.2018

François-Xavier Roth,
Dirigent

»Oper als totales Theater!«

Dieser entdeckende Zugang zur Musik zeichnete Zimmermanns ganze Persönlichkeit aus. Er selbst charakterisierte sich mit einem Gegensatzpaar als »Mönch und Dionysos«: Aus dem Rheinland stammend, in einem strenggläubigen Elternhaus aufgewachsen und in einem katholischen Knabeninternat erzogen, erwog er zunächst sogar eine Priesterlaufbahn; andererseits war er geprägt von Lebensfreude, einer Vorliebe für guten Rheinwein, Familiensinn und Humor.

Was manche Kollegen in ihrem abschätzigen Urteil und in pseudopuristischer Arroganz (für Stockhausen rangierte Zimmermann »mehr unter den ›Gebrauchsmusikern‹«) nicht ahnten: Durch seine immense stilistische Vielseitigkeit und seine Erfahrung im Ausprobieren klanglicher Wirkungen – oft mit minimalen Mitteln – war Zimmermann wie kaum ein anderer sonst dazu in der Lage, eine Musiktheater-Partitur zu schaffen, die seinem Ideal dieser Kunstform entsprach, nämlich »Oper als totales Theater!«

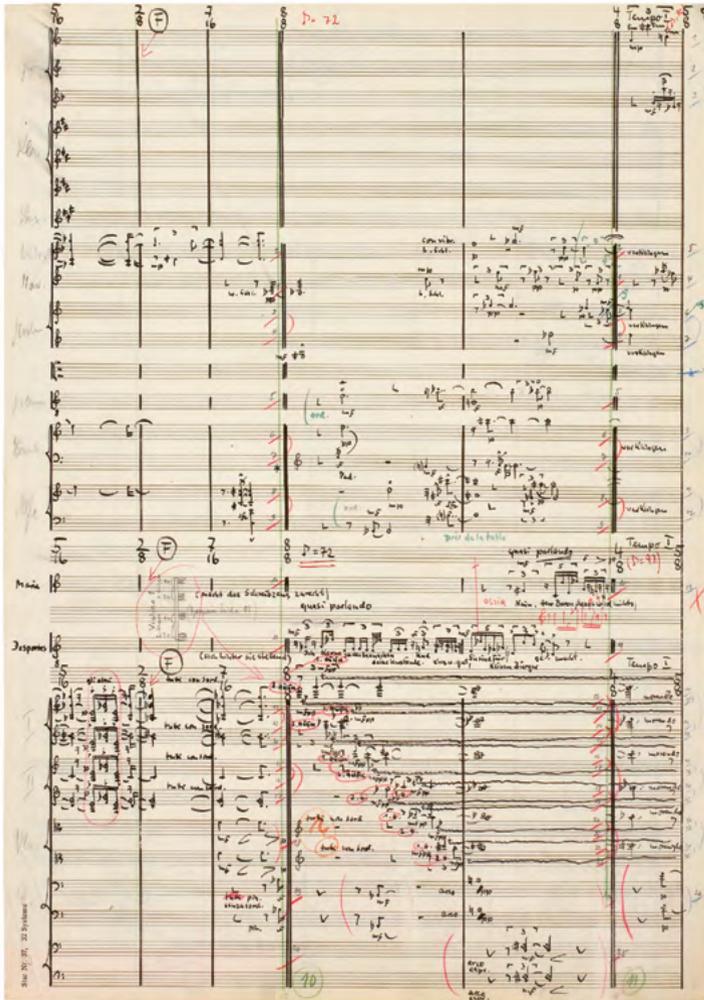
Expedition zum Mars

»Architektur, Skulptur, Malerei, Musiktheater, Sprechtheater, Ballett, Film, Mikrophon, Fernsehen, Band- und Tontechnik, elektronische Musik, konkrete Musik, Zirkus, Musical und alle Formen des Bewegungstheaters treten zum Phänomen der pluralistischen Oper zusammen.« So formulierte es Zimmermann in seinem Aufsatz *Zukunft der Oper*, in dem er nicht weniger fordert als ein Theater, das

»nicht schlechter ausgerüstet sein sollte als ein Weltraumschiff«. In den *Soldaten* kommen fast alle diese Elemente vor – und jedes Opernensemble, das sich dieses Stück vornimmt, wagt auch heute noch so etwas wie eine Expedition zum Mars. Das wusste niemand in der Stadt Köln, als man 1957 dem damals 39-jährigen Komponisten den Auftrag erteilte, für die Kölner Oper ein neues Musiktheaterwerk zu schreiben. Gemeinsam mit dem damaligen Oberspielleiter Erich Bormann entschied sich Zimmermann, Jakob Michael Reinhold Lenz' *Soldaten* als Grundlage zu nehmen, und begann – als erster Komponistenstipendiat in der Villa Massimo in Rom – gleich mit der Arbeit.

Die Fertigstellung der »ersten großen Szene« vermeldete er bereits im Januar 1958, die des 1. Aktes im April 1959, Ende des Jahres 1959 die von zwei Szenen des 2. Aktes. Die Uraufführung allerdings sollte schon im Juni 1960 stattfinden. Kaum ein halbes Jahr noch Zeit also für musikalische Einstudierung, Inszenierungskonzeption, Bühnenbildbau und szenische Proben – schon bei einer herkömmlichen Oper Anlass zur Sorge. Demzufolge hielt der damalige Kölner Generalmusikdirektor Wolfgang Sawallisch das, was bis jetzt vom neuen Werk vorlag, für nicht aufführbar – wohlgermerkt: »im normalen Betrieb«, mit den üblichen Probenzeiten und der Einbindung aller beteiligten Sänger ins übrige Opernrepertoire.

Die Absage der Oper Köln war für den Komponisten zunächst ein Schock – und zugleich seine



Die Soldaten, 2. Akt, 2. Szene. Takte 59–64, Autograph

Rettung: Wie viel zur Vollendung tatsächlich noch fehlte, wusste niemand außer ihm, nicht einmal der ebenfalls schon nervös gewordene Schott-Verlag. Bernd Alois Zimmermann hatte nämlich ziemlich geflunkert. Vorhanden waren lediglich die ersten beiden Akte ohne die Zwischenspiele sowie zwei weitere Szenen, also 266 von schließlich 465 Partiturseiten. Doch weder war abzuschätzen, wie weit sich das Übrige noch auswachsen würde, noch waren die eigentlichen »Zumutungen« für alle an der Aufführung Beteiligten, die großen Simultanzenen des 4. Aktes, überhaupt ansatzweise skizziert.

Sprint ins Ziel

Nach dem Debakel der Kölner Absage überarbeitete und vervollständigte Zimmermann die Partitur. Was allerdings die neuere Forschung, vor allem durch Heribert Henrich, ans Licht gebracht hat, ist eine doppelte Mystifikation des Komponisten: Zum einen war die Arbeit längst nicht so weit vorangeschritten, wie er alle anderen glauben machte; zum anderen konnte es die radikale Vereinfachung der metrischen Struktur, die er in den für so schwer gehaltenen Szenen vorgeblich anbrachte, in der Form nicht gegeben haben. Aber das fiel nun nicht weiter ins Gewicht, und die Oper Köln ging daran, das Stück einzustudieren.

Noch immer gab es Gegner. Zu ihnen gehörte Zimmermanns Freund Günter Wand, der als ehemaliger Chefdirigent des Gürzenich-Orchesters weiterhin großen Einfluss hatte. Er sah die musi-

kalische Richtung, die Zimmermann eingeschlagen hatte, als ästhetischen Irrweg an, beeinflusste das Orchester und sorgte dadurch bei den Proben für offene Rebellion.

Nichtsdestoweniger wurde die Premiere am 15. Februar 1965 zum sensationellen Ereignis. Noch im selben Jahr organisierte der WDR eine Studioaufnahme mit den Interpreten der Uraufführung für eine Rundfunk- und Schallplattenproduktion, in der Folgesaison wurde die Inszenierung bereits von der Kölner Oper wiederaufgenommen, eine Fernsehaufzeichnung schloss sich an, andere Opernhäuser (als zweites Kassel 1968, als drittes München 1969) nahmen das Werk ins Repertoire, das – als Überforderung der Gattung und der Institution Oper – bald als Lackmustest für die Leistungsfähigkeit der Theater galt.

Kugelgestalt der Zeit

Die Handlung der Oper spielt »gestern, heute und morgen«. So steht es lapidar in der Partitur. Schon Lenz hatte die »jämmerlich berühmte Bulle von den drei Einheiten« (der Handlung, des Raumes und der Zeit) verdammt. Zimmermanns Begriff von der »Kugelgestalt der Zeit« ist daraus entwickelt: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft schmelzen zusammen, die Gegenwart ist nicht nur ein Punkt auf dem Zeitstrahl, das Erlebte erstarrt nicht zur toten Vergangenheit, sondern bleibt in uns bestehen, und in allem, was wir tun, denken wir immer eine mögliche Zukunft mit. So lässt Zimmermann Szenen verschiedener Orte und Zeiten simultan



Edith Gabry als Marie und Camillo Meghior als Mary in der Kölner Uraufführung 1965

spielen, die Handlung sogar streckenweise hin- und herspringen, wie zum Beispiel am Ende des 2. Aktes, wo die Bühne in drei Bereiche geteilt ist. In der einen Szene liest Stolzius einen Brief, den Marie in der anderen gerade erst schreibt, beide Vorgänge werden in einer dritten Szene zeitgleich kommentiert.

Auch die Musik – die nichtsdestoweniger unverkennbar »Zimmermann« bleibt – enthält Zitate und Allusionen aus vielen Epochen; da gibt es eine gregorianische Melodie, ein Proportionsgefüge von Josquin Desprez, einen Bach-Choral, romantisches Schwelgen, Jazz und Elektronik, sogar eine Assoziation mit dem *Rosenkavalier*-Schluss-terzett von Richard Strauss ist dabei. Der stilistische Pluralismus ist eng verbunden mit der Zeitphilosophie Zimmermanns: Das Gestern und das Morgen untrennbar verbunden im Heute. »Wie man wird, was man ist« (Nietzsche) als ein Prozess, der nie abgeschlossen ist. Damit war das Werk schon zu seiner Entstehung so aktuell wie zeitlos.

Monumentale Herausforderung

In dieser Komprimiertheit sind die Interpreten mit monumentalen Anforderungen konfrontiert, auf knappen Raum und kurze Zeit verdichtet; die Oper dauert nicht einmal zwei Stunden, beteiligt sind allerdings an die 25 Sängerinnen und Sänger (inklusive sechs hoher Tenöre), und die Größe des Orchesters übertrifft fast alles bis dahin Dagewesene. Allein die Auflistung der Instrumente umfasst eine volle Seite des großformatigen Klavier-

auszugs – darunter sind drei »Bühnenmusiken« genannte Schlagzeuggruppen, eine »Jazz-Combo« auf der Szene, Klavier, Cembalo, Celesta, zwei Harfen, vierhändige Orgel, Gitarre und natürlich eine riesenhafte Streicher- und Bläserbesetzung. Doch damit nicht genug: Die Soldaten nutzen Mobiliar und Kaffeeservice zum Trommeln, sie steppen nach Partitur und wechseln vom Singen zum Sprechen, weitere Schauspieler und Tänzer bereichern das Personal. Vom Tonband kommen – minutiös bezeichnet und auf zehn Lautsprechergruppen im ganzen Saal verteilt – zusätzliche Stimmen und Geräusche sowie elektronische Klänge, und nicht zuletzt schreibt Zimmermann im 4. Akt drei simultan zu zeigende Filme vor.

Vordringen in Grenzgebiete

»Es kann kein Zweifel darüber bestehen«, warnte der Komponist schon während der Entstehung, »dass die Realisierung der Oper Schwierigkeiten mit sich bringen wird, die man als ungewöhnlich bezeichnen muss. Das bezieht sich in der Hauptsache auf das Musikalische: Von Sängern und nicht zuletzt vom Dirigenten wird das Äußerste verlangt werden müssen.«

Zwar wird der orchestrale und vor allem technische Apparat immer nur punktuell eingesetzt – *Die Soldaten* sind ausdrücklich »eine Oper zum Singen«. Doch selbst dort wünscht Zimmermann das eigentlich Unmögliche und stellt in der Partie der Marie die »fast utopische Forderung« (Heribert Henrich) nach einem »hochdramatischen



Claudio Nicolai und Camillo Meghor als Stolzius und Mary
in der Kölner Uraufführung 1965

Koloratursopran« – im Grunde ein Widerspruch in sich: So etwas gibt es im Kanon der musikalischen Fachpartien einfach nicht. Auch die Tenöre und Baritone bewegen sich in Grenzgebieten. Alles geschieht mit Gewalt, ist von Gewalt diktiert, und dass die Ausführenden ihre eigenen Kräfte überstrapazieren, dient unmittelbar der Wirkung. Insofern gehört diese übermenschliche Schwierigkeit zum Kern des Stücks, ist Teil seiner künstlerischen Konzeption.

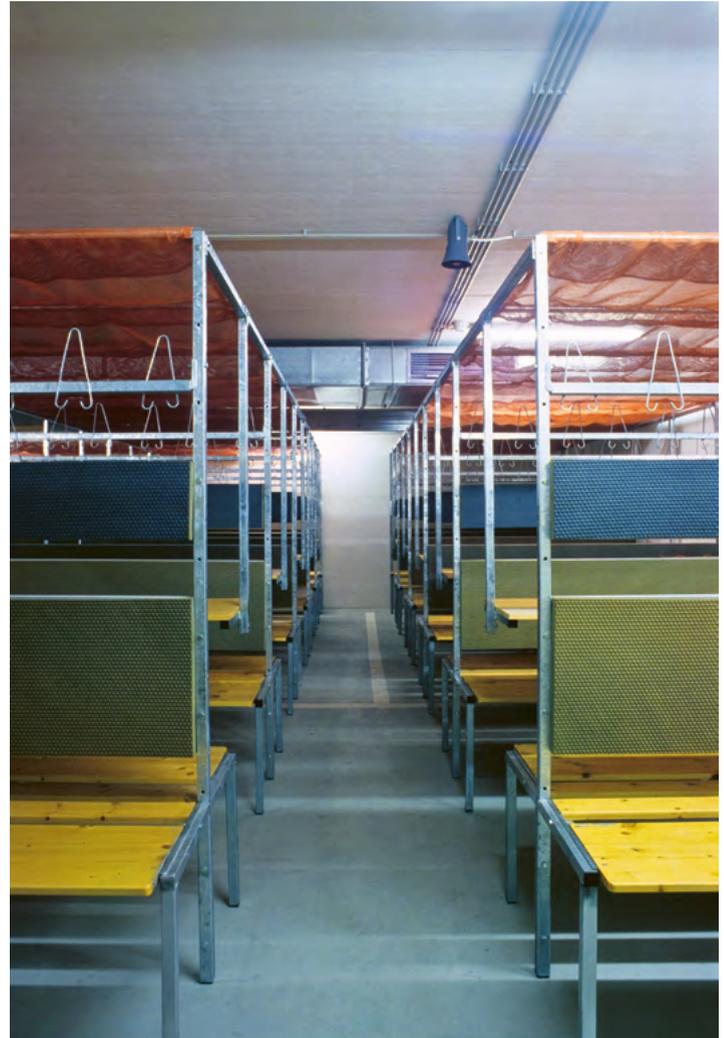
Albtraumhafter Rausch

In der allerletzten Szene schließlich treibt Zimmermann die Sprengung der Gattung auf die Spitze. Zuspielungen von »menschlichen Lebensäußerungen« von Geburt bis Tod, militärische Kommandos in verschiedenen Sprachen, Gefechtsdonner, ein »Vater unser« auf Lateinisch überlagern die Begegnung Mariens und ihres Vaters, weiten die private Tragödie zu einem aufrüttelnden Appell. Am Ende dröhnen die Marschritte unendlicher Reihen von Soldaten durch den Zuschauerraum: eine apokalyptische Schreckensvision, die in einem langsam verhallenden Schrei der gesamten Menschheit kulminiert.

Diese Vorahnung zukünftiger Kriegsbedrohung macht *Die Soldaten* zu einer der ersten pazifistischen Opern überhaupt. Zimmermanns eigene Erfahrungen als Soldat und sein sensibles Empfinden für die Bedrohung durch die Wiederbewaffnung und bald folgende Aufrüstung ist darin eingeflossen. *Die Soldaten* sind ein Vorgriff auf die

Friedensbewegung der folgenden Jahrzehnte. Das Militär wird als Parallelgesellschaft gezeichnet, die sich nicht an die Regeln der umgebenden Welt gebunden fühlt und dadurch eine zerstörerische Wirkung ausübt. Immer wieder zeigt sich, wie dünn die Decke der Zivilisation ist, die uns davor bewahrt, in blutige Grausamkeit zu verfallen. Das Fundament der Vernunft, auf dem wir fußen, erweist sich als schwach.

Bernd Alois Zimmermann war nicht bereit zu akzeptieren, dass Kunstmusik sich von irgendetwas fernzuhalten hätte, nur weil ein ästhetisches Dogma es verbot. An diesem Grundsatz hat er auch nach den *Soldaten* weiterhin festgehalten. Doch seine angegriffene Gesundheit war mittlerweile zerrüttet: Eine Kontamination mit giftigen Kampfmitteln, denen Zimmermann im Krieg ausgesetzt gewesen war, hatte ihn sein Leben lang geplagt und mittlerweile zu einer schleichenden Erblindung geführt. Seine Tochter Bettina erzählt, ihr Vater habe ihr einmal gesagt: »Ich habe keine Wahl, ich muss komponieren.« Als ihm das nicht mehr möglich schien, schied der Vater dreier Kinder im Alter von nur 52 Jahren freiwillig aus dem Leben. Was bleibt, ist seine schonungslose Darstellung einer Welt, die von Thomas Hobbes' »Homo homini lupus« regiert wird: Der Mensch ist dem Menschen ein Wolf.



Atombunker in der Tiefgarage eines Wiener Amtsgebäudes

Die Handlung in den Worten des Komponisten

Marie, die Tochter des Galanteriehändlers Wesener, ist mit dem Tuchhändler Stolzius verlobt. Der Baron Desportes, ein junger Offizier in französischen Diensten, macht dem jungen Bürgermädchen den Hof, und es gelingt ihm, die Sympathie Mariens zu gewinnen. Wesener selbst senkt Hoffnungen auf Standesehren in das Herz seiner Tochter, welche jedoch nichtsdestoweniger von bangen Vorahnungen befallen wird angesichts dessen, was auf sie zukommt. Die mit Desportes befreundeten Offiziere laden Stolzius, der das Regiment mit Stoffen beliefert, ins Kaffeehaus und machen ihn in verletzender und schamloser Weise auf die zwischen Desportes und Marie bestehenden Beziehungen aufmerksam. Der enttäuschte Stolzius schreibt einen Brief an Marie, welche ihrerseits enttäuscht ist und schließlich ihr Herz den Werbungen Desportes' öffnet.

Derweil amüsieren sich die Offiziere auf ihre Weise, und vergebens versuchen der Feldprediger Eisenhardt und der in der Stumpfsinnigkeit des Militärdienstes wunderlich gewordene Hauptmann Pirzel, darob eine Zielscheibe des Spottes seiner Kameraden, die Skrupellosigkeit, Verderbtheit und schrankenlose Genusssucht im Regiment zu steuern. Als Marie Desportes lästig wird, schiebt er die im Stich Gelassene seinen Freunden zu. Stolzius tritt in das

Regiment ein, um die Vorgänge um Marie im Auge behalten zu können: er wird der Bursche eines Freundes von Desportes. Gequält und niedergedrückt muss er zusehen, wie Marie von Fall zu Fall mehr zur »Soldatenhure« wird, wie es seine empörte Mutter ausdrückt.

Als der Sohn der Gräfin de la Roche sich ebenfalls in Marie verliebt, nimmt die Gräfin das Mädchen in ihr Haus auf, um sie vor den Nachstellungen der Offiziere zu schützen und gleichzeitig ihren Sohn vor Torheit zu bewahren. Marie versucht jedoch immer wieder, mit Desportes in Verbindung zu kommen. Dieser entledigt sich endgültig ihrer, indem er sie an seinem vorgeblichen Aufenthaltsort seinem Jäger in die Hände spielt. Entehrt und zerbrochen geht sie auf die Straße, während die Gräfin, ihr Vater und ihre Familie sie vergeblich suchen. Stolzius rächt seine Braut, indem er Desportes vergiftet und selbst an Gift stirbt. – Eines Tages bettelt ein Straßenmädchen Wesener an. Wesener erkennt seine Tochter nicht.

Die Soldatenkonzertant

VON
PATRICK
HAHN

Zimmermanns *Soldaten* eilt der Ruf voraus, die Kapazitäten eines Opernhauses bis an den Rand des Möglichen zu bringen. In den letzten Jahren haben sich nicht nur zahlreiche Festivals, sondern auch Repertoirehäuser den Herausforderungen dieser Partitur erfolgreich gestellt und die Bedeutung dieser Jahrhundertoper mit jeder Aufführung unterstrichen. So auch das Uraufführungshaus, die Kölner Oper, anlässlich von Bernd Alois Zimmermanns 100. Geburtstag – unter den Bedingungen des Interims im Deutzer Staatenhaus. Carlus Padrissa sorgte damals mit seiner Truppe *La Fura dels Baus* für eine spektakuläre Bebilderung, das Publikum konnte – auf Drehstühlen platziert – den Blick frei schweifen lassen im szenischen Rund, das um das Auditorium herum gebaut war.

Für die konzertante Produktion des Gürzenich-Orchesters in Kooperation mit der Oper Köln war es weder möglich noch sinnvoll, die vielgelobte Inszenierung von 2018 für den Konzertsaal anzupassen. Zu unterschiedlich sind die Voraussetzungen, zu groß wäre der Kompromiss. »Verpflanzt« man die *Soldaten* ins Innere eines Konzertsaals, atmet man einerseits erneut den utopischen Geist dieser Unternehmung. Fernmusiken und Jazzgruppen, Schlagwerker, Lautsprecher und Videomonitore zur Koordination und nicht zuletzt das groß besetzte Orchester wollen platziert sein. Zugleich sind Spielfläche und Auftritte für 23 Solisten und 18 Fähnriche vorzusehen, die, laut Partitur, mit Stühlen und Tischen musizieren. Ein Puzzlespiel für Stagemanager und Bühnenmeister in steter

Auseinandersetzung mit der Stoppuhr – wie lange dauert es, Stühle aus- und einzubauen? – sowie den Bedingungen für Brandschutz und Sicherheit.

Ohne ein außergewöhnliches Engagement der drei Philharmonien von Köln, Paris und Hamburg, die ihre Türen für dieses Projekt weit geöffnet haben, wäre eine Aufführung im Konzertsaal gar nicht erst möglich gewesen. Fordert sie doch neben Probenzeit auch eine – für den Konzertbetrieb – außergewöhnlich lange Einrichtungszeit. Was diese drei Konzerthäuser miteinander verbindet, sind nicht nur ihre ästhetische Offenheit und Vorliebe für außergewöhnliche Projekte, sondern auch ihre ganz besondere architektonische Form. Anders als das herkömmliche Modell der »Schuhschachtel« handelt es sich doch um Säle, die das Publikum mit einer ovalen oder ringförmigen Architektur empfangen: Somit bergen sie die von Zimmermann angestrebte zeitliche »Kugelgestalt« schon als Raum in sich.

Auch eine konzertante Aufführung benötigt Regie. Denn gerade wenn der Raum und die Auftrittsmöglichkeiten beengt sind, müssen viele Entscheidungen getroffen werden, wer wie von wo zu wem spricht – und wie er oder sie dahin kommt. An die Stelle von Bühnenbild und Dekor treten Konstellation und Haltung. Calixto Bieito hat sich in den vergangenen Jahren immer wieder den Zwischenformen zwischen Theater und Konzert verschrieben. Sei es 2018 mit seiner Inszenierung der *Johannes-Passion* von Johann Sebastian Bach,

einer Adaption von *Peer Gynt* mit der Musik von Edvard Grieg und Texten des norwegischen Autors Karl Ove Knausgård 2019 oder dem *War Requiem* von Benjamin Britten 2013: Zwischenformen, die auch Bernd Alois Zimmermann mehrfach entworfen hat. Wie beispielsweise in seinem »Ballet noir«, der *Musique pour les soupers du Roi Ubu*, die mit einer Regieanweisung Couplets erwünscht, »Epigramme über die jeweilige politische oder kulturelle Situation des betreffenden Ortes oder Landes. Sie sind von einer »korrekt angezogenen Person« (conférencier) vorzutragen, die [...] bei jedem Couplet mit dem Fahrrad auf die Bühne fährt beziehungsweise auf das Podium tritt.« Den Widerpart zu diesem »schwarzen Ballett« stellt das Klaviertrio *Présence* dar, das als »Ballet blanc« bei der Uraufführung vom berühmten John Cranko choreografiert worden ist.

Auch Zimmermanns letzte abgeschlossene Komposition »*Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne*« lotet die Grenzen des Konzertsaals aus. Nicht nur wegen der Gleichsetzung von Schlussstrich und Lebensende, wie sie bei diesem Stück tragisch in eins fallen. Auf dem Nullpunkt dieser »ekklesiastischen Aktion« zerfasert die Musik, eine Art Improvisation entsteht zwischen Sänger, Schauspielern und Jazzband, grundiert von martialischen Schlägen auf Holz. Zimmermanns zweites Hauptwerk, das *Requiem für einen jungen Dichter*, verwandelt den Konzertsaal für die Dauer einer Stunde in ein Stimmen-theater.

Neben allem Ausufernden und Überbordenden, das vor allem in den *Soldaten* und Zimmermanns Suche nach einem »totalen Theater« angelegt ist, angefangen bei der Einforderung von damals neuen Medien wie Lautsprechermusik oder Videozuspielungen bis hin zur Komposition von Simultan-szenen, deren Koordination bis heute den Einsatz von mehr als zwei Dirigentenhänden fordert, sind Zimmermanns *Soldaten* über weite Strecken strukturiert wie ein Kammerstück. Ein Regisseur, der diese Dimension in seinen Annäherungen an die *Soldaten* von Zimmermann besonders herausgestellt hat, ist Calixto Bieito. In Zürich, Berlin und Madrid lief seit 2013 mit großem Erfolg seine Inszenierung, in der das Orchester als große »Maschine« in Camouflage auf der Bühne zu sehen war, während die Sängerdarsteller auf dem hochgefahrenen Orchestergraben agierten. Eine »verkehrte Welt«, welche die Intensität der intimen Konflikte und der persönlichen Nöte ins Zentrum stellte.

Diese neue, konzertante Produktion nun versucht gar nicht erst, die Ideen von Calixto Bieitos Operninszenierung für den Konzertsaal zu adaptieren. In seiner »Konzertinstallation« der *Soldaten* schlüpfen nur die Sängerinnen in Kostüme. Die Sänger hingegen tragen allesamt die »Uniform« des Orchesters, den Frack. Das Orchester ist im vorderen Bereich des Podiums platziert. Wie bei einer klassischen Guckkasten-Bühne agieren die Darsteller dahinter, kreisen wie Teilchen um den Atomkern der Musik im Wechselspiel von Anziehung und Abstoßung, verbinden sich zu »Skulpturen des



François-Xavier Roth und Calixto Bieito proben *Die Soldaten*

Absurden, der Melancholie und der Gewalt«
(Calixto Bieito).

Sind Videoeinspielungen als Inszenierung von Musik in Konzertsälen geradezu modisch geworden, reduziert die Aufführung auch dieses von der Partitur eigentlich vorgesehene Element, um die Konzentration auf jene Sphäre zu lenken, die sich im Musiktheater-Alltag der szenischen Realisierung für gewöhnlich anzupassen hat, die Musik. In Sälen, die fürs Hören geschrieben worden sind, stellt sich Zimmermanns große Oper als »tragedia dell'ascolto« vor: Als Tragödie des Hörens, in der das möglich wird, was der Feldprediger Pirzel vergeblich einfordert. »Denken, denken, was der Mensch ist.« Seine Kameraden hören nicht auf Pirzel. Genauso wenig wie Marie auf die Warnungen ihres Vaters. Der Tiefpunkt der Oper ist erreicht, als schließlich der Vater die eigene Tochter nicht mehr erkennt und ihre Bitte um ein Almosen zunächst nicht erfüllen will. Dass er sie dann doch erhört, ist ein Hoffnungsschimmer in einer Welt, in der das Marschieren der Soldatenstiefel das Pochen der Herzen übertönt.

»Herz, kleines Ding,
uns zu quälen,
hier in diese Brust gelegt,
wüsste mancher,
was er trägt,
würde wünschen,
tät's ihm fehlen.«

1. Akt, 1. Szene

Steinige Wege



Bernd Alois Zimmermann und Michael Gielen (r.) bei den Proben zur Uraufführung

Der damals 37-jährige Dirigent Michael Gielen leitete am 15. Februar 1965 die Uraufführung von Bernd Alois Zimmermanns *Die Soldaten* mit dem Gürzenich-Orchester in der Oper Köln. In einem Gespräch, das die Filmregisseurin Bettina Ehrhardt 2013 anlässlich der Dreharbeiten zu ihrem Dokumentarfilm *Mönch und Dionysos – der Komponist Bernd Alois Zimmermann* mit Michael Gielen führte, berichtet er über das Wesen des Stücks und über die Hintergründe der Kölner Uraufführung dieses Jahrhundertwerks.

»Die *Soldaten* waren für Bernd Alois Zimmermann ein Kompositionsauftrag der Stadt Köln, miserabel bezahlt – er bekam für jahrelange Arbeit an dem Werk 10.000 Mark –, aber er konnte nicht Nein sagen. Denn die Aussicht auf eine Aufführung an der Kölner Oper war natürlich sehr verlockend, also hat er sich auf diese Riesenarbeit eingelassen.

Als er die erste Fassung einreichte, sagte der damalige Generalmusikdirektor Wolfgang Sawallisch, man könne das Stück in einem normalen Opernbetrieb, also mit den üblichen sechs Wochen Proben und einer gewissen Anzahl von Orchesterproben, nicht aufführen. In der Tat war die Partitur äußerst komplex: verschiedene sich überlagernde Tempo- und Rhythmus-Schichten im Orchester sollten von verschiedenen Dirigenten gleichzeitig geleitet werden. [...] Außerdem schien es ein Ding der Unmöglichkeit, das riesige Orchester im

Graben unterzubringen. Falls sich ein Opernhaus überhaupt darauf eingelassen hätte, so hätte das einen ungeheuerlichen Aufwand und mindestens das Dreifache an Proben bedeutet. Insofern war die Ablehnung durch Wolfgang Sawallisch sehr klug und sehr richtig. Man hat ihn deshalb angegriffen, aber das ist Unsinn, so etwas wäre in einem normalen Opernbetrieb nicht zu stemmen gewesen.

Nachdem das Stück also dadurch liegen blieb, tat Bernd Alois Zimmermann etwas sehr Logisches: Er fügte Taktstriche in die Partitur ein, was zur Folge hatte, dass statt der komplizierten Strukturen auch *ein* Dirigent genügte, um das Ganze zu leiten. Dann rief er mich in Stockholm an, wo ich Erster Dirigent an der Oper war, und fragte, ob ich bereit wäre, dieses Stück an der Kölner Oper zu dirigieren. Er schickte mir den 1. Akt in der überarbeiteten Fassung, der ja von Schott schon gedruckt worden war. Das war sehr gut zu lesen! Vor allem aber sah man sofort, dass es sich um ein epochal bedeutendes Werk handelte. Ich brauchte also nicht viel Bedenkzeit und sagte, dass ich das sehr gerne machen würde.

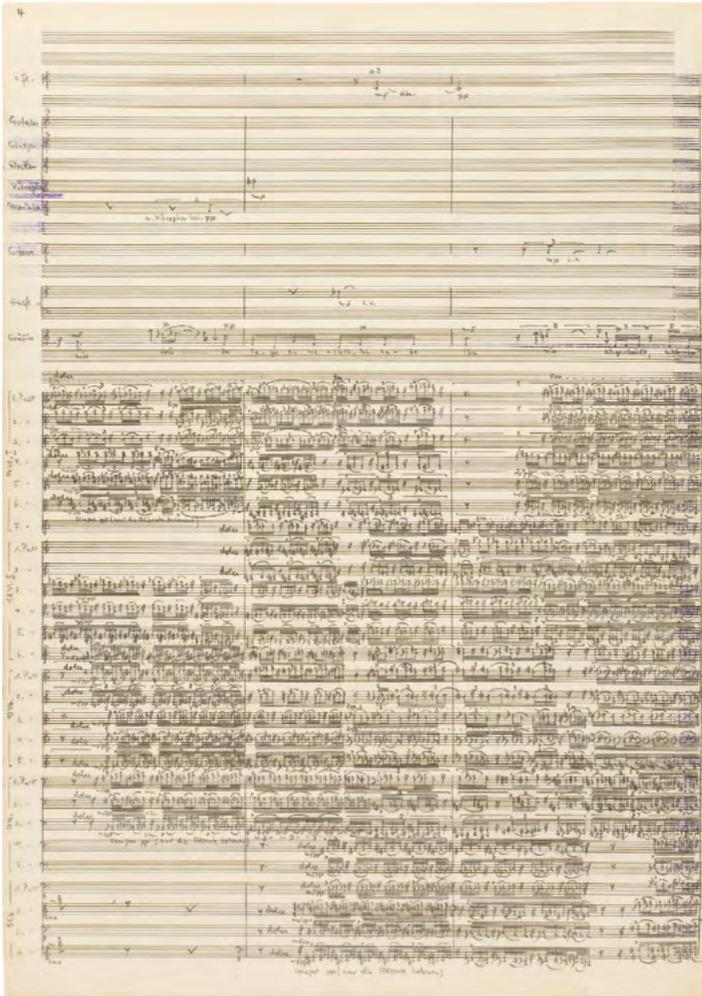
Ich vermute, was Zimmermann vor allem an dem Sujet gereizt hat, das ist seine Gegenläufigkeit: Die Schauplätze der Handlung rücken immer weiter auseinander, die Distanzen vergrößern sich, während die zeitliche Aufeinanderfolge der Ereignisse immer dichter und enger wird. Diese Gegenbewegung von Örtlichem und Zeitlichem ist etwas Serielles, das es zu der Zeit, als das Stück geschrieben

wurde, so nicht gab. Dann war da natürlich auch noch der generelle Inhalt: Kampf gegen Krieg und Gewalt.

Aus musikalischer Sicht hat Zimmermann in den *Soldaten* diese durchgehende serielle Form erfunden. Alles ist im Verhältnis zueinander in einer Proportion gestaltet. [...] Die Dynamik ist sehr kompliziert und vielfältig – und von den Sängern ja auch kaum zu realisieren. Denn sie haben ohnehin Riesenprobleme, all die Intervalle zu schaffen und in diesen extremen Lagen zu singen. Die ganze Oper ist sowieso eine Quart zu hoch für alle Sänger. Das ist sicherlich Absicht, denn dadurch entsteht dieser gewaltsame Ausdruck. Und der durchzieht das Werk: Alle Kontakte zwischen den Menschen, überhaupt alles ist durch Gewalt diktiert.

Nachdem ich zugesagt hatte, schickte mir Zimmermann die restlichen Teile der Partitur. Und zwar als Manuskript in einer winzigen Schrift auf riesigen Partiturseiten. Es war eine Quälerei, das zu lernen. Inzwischen ist das ja alles gedruckt, aber bei der Uraufführung war die Partitur noch zu über zwei Dritteln handschriftlich, daraus zu dirigieren bedeutete eine Riesenanstrengung.

Die Kölner Oper hatte sich also getraut, in der Regie von Hans Neugebauer dieses Mammutwerk anzugehen: 30 Gesamtorchesterproben, Proben mit geteiltem Orchester, Sitzproben – es ist ja an sich nicht übel, 30 Mal das Orchester zur Verfügung zu haben! Nein, die Schwierigkeit war dessen Haltung.



Die Soldaten, 3. Akt, 4. Szene, Takte 34–36, Autograph

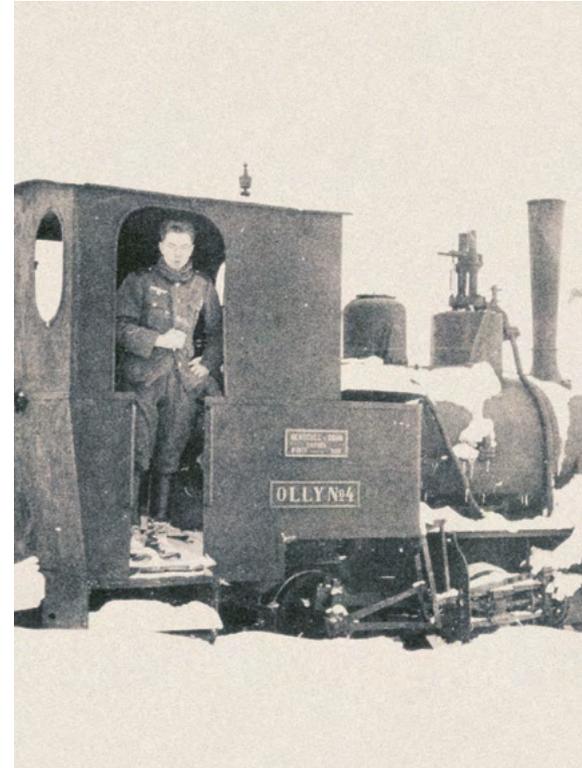
Das Gürzenich-Orchester, ein sehr gutes Orchester, hatte in der ersten Zeit, als Günter Wand Generalmusikdirektor war, auch moderne Musik gespielt, er hat Webern und Messiaen aufgeführt. Wand ist insofern kein Vorwurf zu machen. In seiner Jugend war er mit Zimmermann befreundet, und Wand, da er im Grunde ein konservativer Mensch war, fand, dass serielle Musik eben keine Musik sei und dass die *Soldaten* Zimmermanns einen Irrweg darstellten. Davor wollte er seinen Freund bewahren, das muss man sich mal vorstellen. Obwohl Wand zwar bis 1974 Generalmusikdirektor in Köln war, aber kaum mehr dort dirigierte, hatte er immer noch großen Einfluss auf den Orchestervorstand, war so eine Art Geisterfigur im Hintergrund – und tat alles, um dieses Stück zu verhindern. Vielleicht meinte er wirklich, dass serielle Musik der Weg in die Hölle sei. Wand beriet also den Orchestervorstand, wie man sich dieses Stückes erwehren sollte. Die Musiker sagten daraufhin dem Intendanten, ja, wir würden das sehr gerne spielen, aber 30 Proben sind natürlich viel zu wenig. Während der Proben machte dann ein großer Teil des Orchesters Obstruktion. Nicht alle, einige waren sehr loyal und fabelhaft. Vor allem negativ aber waren die Blechbläser, die hier wahnhaft viel und auch noch schwere Sachen zu spielen haben. Es war eine entsetzliche Atmosphäre der Obstruktion.

[...] Viele Sänger waren hochmusikalisch, andere gar nicht. Die Sängerin der Gräfin beispielsweise konnte sich die Intervalle nicht merken. Sie hatte

eine schöne Stimme, sang aber wirklich nur falsche Noten. Auch bei den Männern gab es einige sehr musikalische – und andere, die laut, aber nicht richtig sangen.

Zimmermann hat sich in all das nicht eingemischt, er sah wohl, dass das nicht viel Sinn gehabt hätte. In der Schlussphase vor der Premiere bat ich ihn, Teile des wunderbaren Terzetts im 3. Akt zu streichen. Wir waren zeitlich sehr im Rückstand. [...] Zimmermann lehnte das aber strikt ab. Es sei nicht so wichtig. Ganz wichtig sei, dass alles gespielt und somit die Proportion des Ganzen nicht verletzt würde. Das war fundamental für ihn. [...]

Schließlich kam die Premiere mit dem großen Erfolg und dem großen Skandal. Aber an dieses Terzett erinnere ich mich besonders gerne. Es gibt an Schönheit des Klangs nur ein Pendant dazu, das Terzett aus dem *Rosenkavalier*. Insofern ist das, was viele Leute von der modernen Musik oder speziell von der seriellen Musik halten, wirklich unsinnig: Ein Komponist wie Zimmermann schreibt ein ganzes Stück über Gewalt, die Menschen einander zufügen – und fügt in diese Oper dann ein solches Terzett von blühender Schönheit der Stimmen ein. [...] Es gibt so vieles, was nach Zimmermanns Verschwinden an seinem Werk unerklärt bleibt. Mir tut das gar nicht leid, denn man muss doch gar nicht alles verstehen bei Kompositionen, die wirklich ganz groß und überwältigend sind – ein wesentlicher Ausdruck der Situation der gesamten Menschheit, nicht nur der eines Einzelnen: BAZ.«



Geprägt durch eigene Kriegserlebnisse:
Bernd Alois Zimmermann als Soldat auf einer Lokomotive

WDR

III. Programm

8. Woche

Dienstag 23.2.1965

Der Komponist

Bernd Alois Zimmermann

im Gespräch mit

Helmut Kirchmeyer

Helmut Kirchmeyer Herr Zimmermann, man sagt, die Oper sei tot, weil die Voraussetzungen, die zur Komposition von Opern führen könnten, nicht mehr vorlägen. Nun, Sie sind offenbar nicht dieser Meinung, denn Sie haben ja eine geschrieben. Und was jetzt kommt, können Sie sich vielleicht schon denken: Warum haben Sie eine Oper komponiert, warum ist sie für Sie offenbar lebendig und – wenn ich auf den Erfolg Ihres Stückes anspielen darf – sogar sehr lebendig?

Bernd Alois Zimmermann Ja, mein Verhältnis zur Oper ist ein sehr wechselvolles gewesen. Zunächst war diese Gattung für mich – ja, ich möchte sagen: monströs. Sie hat mich verwundert in der Zusammenfassung von Dingen, die mir gar nicht zusammenfassbar schienen. Zunächst, als junger Mensch, erschien es mir so – das sind Dinge, die kann man nicht zusammenfassen. Dann hat mich diese Form zugegebenermaßen amüsiert, dann sehr kurz darauf fasziniert, denn ein solches Phänomen, welches über so lange Zeit hinweg nicht totzukriegen ist, in einem solchen Phänomen steckt etwas, das meine Neugier geweckt hat, mich damit zu befassen. [...]

HK Wie kamen Sie aber denn nun eigentlich auf den Lenz'schen Stoff? Diese Frage dürfte nicht ganz unwichtig sein. Schließlich verrate ich kein Geheimnis, wenn ich auf verschiedene Leute hinweise, die behaupten, die Fabel vom verführten Soldatenliebchen entbehre jeder aktueller Beziehung.

BAZ Der Lenz'sche Stoff war für mich deshalb so fesselnd, weil ich in ihm, genauer gesagt in der Dramaturgie dieses Stoffes – denn ich muss hinzufügen, dass Lenz sich ja sehr ausführlich über seine Dramaturgie verbreitet hat –, also dass mich die Dramaturgie dieses Stoffes ganz besonders angezogen hat, in Hinsicht auf meine sogenannte pluralistische Kompositionstechnik. Lenz nennt das so, dass er sich von der jämmerlich berühmten Bulle der drei Einheiten, nämlich des Ortes, der Zeit und der Handlung, distanziert. Das heißt, Distanzierung von diesen drei Einheiten führt zu einer Einheit, die für Lenz die Einheit der inneren Handlung ist. Diese Distanzierung, dieser Schritt weg von den drei Einheiten, führt direkt – jedenfalls nach meiner Auffassung – zu dem heutigen Begriff von Zeit, den ich als den einer Kugelgestalt bezeichnen möchte, einer Kugelgestalt, in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft vertauschbar sind. Und das stimmt haargenau mit meinen musikdramaturgischen Ideen überein, und so war also der Zugang zu dem Lenz'schen Stoff eigentlich eine Identifizierung mit etwas, was vorhanden war.

HK Könnten Sie nicht vielleicht noch einige Bemerkungen anschließen, mit welchen kompositionstechnischen Mitteln Sie Ihre Vorstellungen vom Drama musikalisch übertragen haben? Sie haben sich zwar vor Beginn dieses Dialoges Ihren Professortitel ausdrücklich verbeten, aber an dieser Stelle muss ich nun doch verraten, dass Sie – übrigens als Nachfolger von Frank Martin – an der Kölner Musikhochschule Komposition und besonders Hörspiel-

und Filmmusikkomposition lehren, und ich könnte mir denken, dass Erfahrungen dieser Art auch bei der Komposition Ihrer Oper nutzbar wurden.

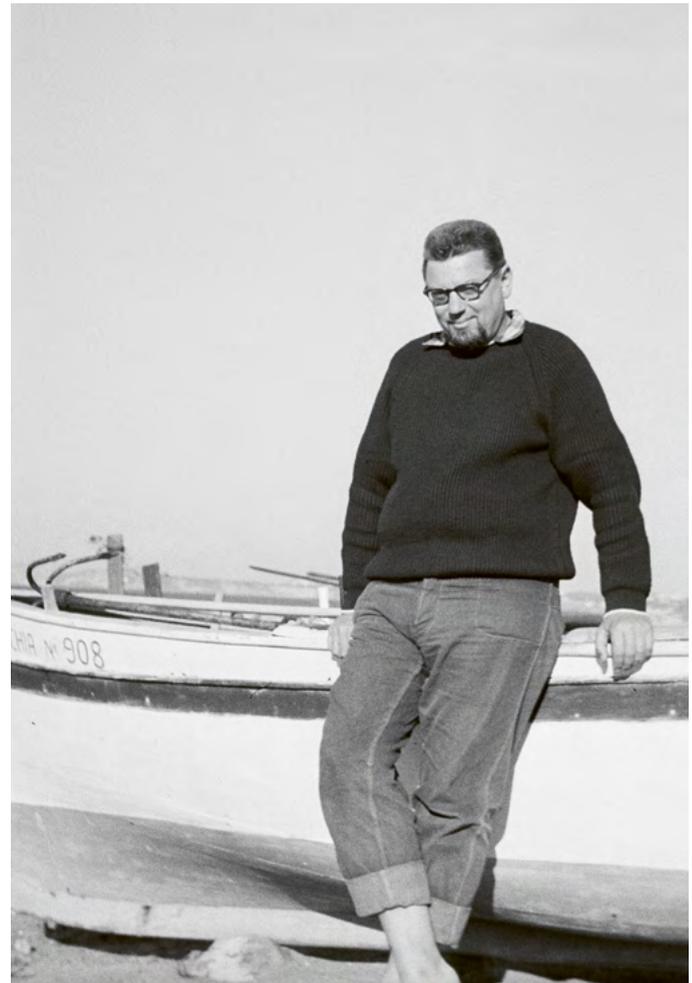
BAZ Dazu kann ich schwer etwas sagen, aber ich glaube schon, dass man, ehe man sich an das zunächst utopisch anmutende Unternehmen begibt, eine Oper zu schreiben, dass man dann doch, gestützt auf gewisse szenische Erfahrungen, sich schon mutiger an dieses Unterfangen heranbegeben kann. Der Anknüpfungspunkt lag für mich in der eben genannten Einheit der inneren Handlung. Und Sie haben mich also nach der Kompositionstechnik gefragt: Einheit der inneren Handlung – dem setze ich gegenüber die Einheit der kompositorischen Handlung. Das bedeutet kompositionstechnisch gesehen die Verwendung einer symmetrischen Allintervallreihe, aus der sich alle Stationen des dramatischen Geschehens entfalten.

HK Herr Zimmermann, Sie haben ja nun einen einhelligen Erfolg feiern können. Die Presse hat Ihrem Werk, wie nur bei wenigen Uraufführungen neuerer Sachen, ein über die Maßen freundliches und ausgedehntes Echo gewährt, und auch der Rundfunk hat ja für die Premiere Schrittmacherdienste geleistet [...]. Trotzdem gab es einige Situationen der Oper, mit denen sich der eine oder andere Hörer nicht ganz anfreunden mochte. Ich meine hier speziell den Umschlag der instrumentalen Mittel in die elektronischen Geräuschklänge vom 3. zum 4. Akt, den man einen Stilbruch nannte. Wie stehen Sie als Komponist dazu?

BAZ Das ist eine Frage, die für mich natürlich etwas schwierig zu beantworten ist. Ich persönlich empfinde es nicht als einen Umschlag. Es ist eine Erweiterung des Akustischen auf ein Gebiet, das uns ja ohnehin nicht fremd ist: auf das Gebiet der Sprache, der Geräusche. Ich möchte eine Unterscheidung machen zwischen reiner elektronischer Musik und zwischen dem, was ich in meiner Oper verwandt habe. In meiner Oper werden komponierte Sprachklänge, komponierte Geräuschklänge benutzt, während in der elektronischen Musik, so wie ich sie jedenfalls verstehe, Klänge benutzt werden, die aus Generatoren gespeist und erzeugt werden. Vielleicht besteht dieser Unterschied für den Hörer nicht, aber ich möchte diesen Unterschied, wie gesagt, doch betonen.



Ab Januar 2024 präsentiert das Greven Archiv Digital »Fotografische Spaziergänge mit dem Komponisten Bernd Alois Zimmermann«. Auf grevenarchivdigital.de wird eine Auswahl von Fotografien gezeigt, die er zwischen 1950 und 1970 angefertigt hat, darunter eine Serie von 17 Schwarz-Weiß-Fotos, aufgenommen während der Schallplatteneinspielung von *Die Soldaten* 1965 im großen Sendesaal des WDR. Die Original-Negative aller seiner Fotos werden im Bernd-Alois-Zimmermann-Archiv der Akademie der Künste Berlin aufbewahrt.



Bernd Alois Zimmermann auf Ischia, Frühjahr 1959

François-Xavier Roth



François-Xavier Roth, seit 2015 Gürzenich-Kapellmeister und Generalmusikdirektor der Stadt Köln, ist einer der aufregendsten und gefragtesten Dirigenten der Gegenwart. Seine Konzertprogramme bestechen durch Fantasie und die Leidenschaft für Neuentdeckungen. Zusammen mit dem Gürzenich-Orchester pflegt François-Xavier Roth dessen große Tradition, schlägt dabei aber mit untrüglichem Qualitätsbewusstsein Brücken zur Musik unserer Tage: Zahlreiche Werke bedeutender Komponisten der Jetztzeit wurden vom Gürzenich-Orchester unter Roths Leitung uraufgeführt. François-Xavier Roth arbeitet mit prominenten Orchestern wie den Berliner Philharmonikern, dem Concertgebouworkest Amsterdam, dem Cleveland Orchestra oder dem Symphonie-

orchester des Bayerischen Rundfunks und ist seit der Saison 2017/18 Principal Guest Conductor des London Symphony Orchestra. 2003 gründete er das Orchester *Les Siècles*, mit dem er so innovative wie kontrastreiche Programme konzipiert und auf modernen und historischen Instrumenten umsetzt. Eine mit renommierten Preisen ausgezeichnete Diskografie dokumentiert François-Xavier Roths Kreativität. Mit dem Gürzenich-Orchester hat er Gustav Mahlers 3. und 5. Sinfonie, die 1. und 4. Sinfonie von Robert Schumann, Sinfonische Dichtungen von Richard Strauss und die 3., 4. und 7. Sinfonie von Anton Bruckner vorgelegt. Zur Spielzeit 2025/26 wird François-Xavier Roth die Position des Chefdirigenten und Künstlerischen Leiters beim SWR Sinfonieorchester übernehmen.

Calixto Bieito

Der spanische Regisseur Calixto Bieito startete mit Shakespeares *Macbeth* in Salzburg (2001) und *Hamlet* in Edinburgh (2002) seine große internationale Karriere. Mozarts *Die Entführung aus dem Serail* an der Komischen Oper Berlin (2004) befestigte schließlich seinen Ruf, einer der europaweit führenden Regisseure zu sein. Geliebt und gehasst gleichermaßen behauptete sich diese Inszenierung 14 Jahre lang im Repertoire des Hauses. Was alle Arbeiten Calixto Bieitos kennzeichnet, ist eine Perspektive der Gegenwärtigkeit. Ohne sie plakativ zu thematisieren, findet er in jedem Werk, das er inszeniert, zum Hier und Heute. Er bringt dramaturgische Reflexion und theatralische Energie auf einen Nenner. Impulsivität

und Bildkraft führen direkt zum Kern der Stücke. Dabei fühlt sich Calixto Bieito als Partner und Anwalt zeitgenössischer Autoren. Es ist die Essenz der Werke, die Calixto Bieito bildgewaltig und zuweilen auch schonungslos herauszudestillieren und theatralisch zu artikulieren weiß, von Schönbergs *Moses und Aron* (Dresden) über Zimmermanns *Die Soldaten* (Zürich/Berlin/Madrid und nun beim Gürzenich-Orchester Köln) bis zu Reimanns *Lear* (Paris). Calixto Bieito wurde 2009 von der Kulturstiftung Pro Europa in Basel mit dem Europäischen Kulturpreis ausgezeichnet. Er gewann außerdem mit seiner aufsehenerregenden Arbeit zahlreiche andere renommierte Preise.



Gürzenich-Orchester Köln

Das Gürzenich-Orchester, fest verwurzelt in Köln, aber offen für die Welt, steht für wegweisende Interpretationen, innovative Programme und vielfältige Angebote über den Konzertsaal hinaus. Wir zählen sowohl im Konzert- wie auch im Opernbereich zu den führenden Orchestern Deutschlands – und verfügen wie kaum ein anderes über eine Tradition, die Musikgeschichte schrieb.

Gegründet wurde das Orchester 1827 durch die Concert-Gesellschaft Köln, seine Vorgeschichte lässt sich aber bis zur mittelalterlichen Musikpflege in Köln zurückverfolgen. Seit 1888 sind wir das Orchester der Stadt Köln und begeistern in etwa 50 Konzerten pro Saison in der Kölner Philharmonie mehr als 100.000 Besucher. Außer-

dem treten wir als Orchester der Oper Köln in jeder Spielzeit bei etwa 160 Vorstellungen auf. Seit der Saison 2015/16 wirkt François-Xavier Roth als Gürzenich-Kapellmeister und Generalmusikdirektor der Stadt Köln. Ehrendirigenten sind Günter Wand (1946–1974) und Dmitrij Kitajenko. Designierter Gürzenich-Kapellmeister und Generalmusikdirektor der Stadt Köln ab 2025/26 ist Andrés Orozco-Estrada.

Mit Stolz blicken wir auf unsere große Vergangenheit zurück: Herausragende Werke von Johannes Brahms, Richard Strauss und Gustav Mahler erfuhren mit dem Gürzenich-Orchester ihre Uraufführung. Dieses Erbe ist heute für uns Ansporn, Brücken zur Musik der Jetztzeit zu schlagen: Auch hier können

wir auf eine beeindruckende Liste bedeutender Uraufführungen verweisen. Etwa 150 Musikerinnen und Musiker der internationalen Spitzenklasse machen uns zu dem, was wir sind: ein Orchester auf höchstem Niveau und mit unbegrenzten Ausdrucksmöglichkeiten.

Voller Freude und ohne Berührungsängste verlassen wir aber auch den klassischen Konzertsaal, um mitten in der Gesellschaft Menschen schöpferisch zu inspirieren. Mit Auftritten in Senioreneinrichtungen und Kindergärten, Workshops, Schülerkonzerten sowie Angeboten wie die Familienkarte begeistern wir unterschiedlichste Zielgruppen für Musik. Initiativen wie das Kölner Bürgerorchester und der Kölner Bürgerchor laden zum aktiven Mitmachen ein. Natürlich sind wir auch

im digitalen Raum mit unseren Livestreams GO Plus sowie mit Podcasts und Videos unterwegs. Vielfach preisgekrönte CDs machen uns in unserer Einzigartigkeit als Kulturbotschafter der Stadt Köln für die Welt erlebbar. Ab der Saison 2023/24 sind wir neben London Philharmonic Orchestra und Rotterdams Philharmonisch Orkest eines der drei Residenzorchester des Concertgebouw Brugge.

Gürzenich-Kapellmeister

François-Xavier Roth (seit 2015)
Markus Stenz (2003–2014)
James Conlon (1990–2002)
Marek Janowski (1986–1990)
Yuri Ahronovitch (1975–1986)
Günter Wand (1946–1974)
Eugen Papst (1936–1944)
Hermann Abendroth (1915–1934)
Fritz Steinbach (1903–1914)
Franz Wüllner (1884–1902)
Ferdinand Hiller (1849–1884)
Heinrich Dorn (1843–1849)
Conradin Kreutzer (1840–1842)

Orchesterbesetzung

1. Violine

Torsten Janicke
Fabiola Tedesco
Alvaro Palmen
Demetrius Polyzoides
Elisabeth Polyzoides
Anna Kipriyanova
Juta Õunapuu-Mocanita
Toshiko Tamayo
Daniel Dangendorf
Susanne Schmidt
Isabell Mengler
Sara Molina Castellote**
Johannes Blumenröther*
Marina Hatae*

2. Violine

Sergey Khvorostukhin
Andreas Heinrich
Miyeon Lee
Joanna Becker
Susanne Lang
Nathalie Streichardt
Hae-jin Lee
Guglielmo Dandolo Marchesi
Anna van der Merwe
Marina Rodríguez
Marina Geldsetzer
Stefan Kleinert*

Viola

Öykü Canpolat
Martina Horejsi-Kiefer
Bruno Toebrock
Vincent Royer
Gerhard Dierig
Annegret Klingel
Antje Kaufmann
Eva-Maria Wilms
Sarah Aeschbach
Rica Schultes

Violoncello

Ulrike Schäfer
Jee-Hye Bae
Angela Chang
Franziska Leube
Georg Heimbach
Daniel Raabe
Sylvia Borg-Bujanowski
Katharina Apel-Hülshoff
Julian Bachmann
Maialen Eguiazabal

Kontrabass

Christian Geldsetzer
Mykola Shakov
Greta Bruns
Jon Mikel Martínez Valgañón
Pavel Hudec
Christian Stach*
Krasen Zargorski*
Christof Weinig*

Harfe

Saskia Kwast
Jernej Mistic**

Flöte

Alja Velkaverh-Roskams
Paolo Ferraris
Alice Brie*
Levke Hollmer*

Oboe

Horst Eppendorf
Arnd Sartor*
Anja Schmiel*

Klarinette

Oliver Schwarz
Andreas Oberaigner
Thomas Adamsky
Paul Moosbrugger**

Saxophon

Christine Rall*

Fagott

Tobias Pelkner*
Diana Rohnfelder
Eugenie Ricard

Horn

Egon Hellrung
Johannes Schuster
Andreas Jakobs
Jörn Köster
David Neuhoff

Trompete

Simon de Klein
Pierre Evano
Klaus v. d. Weiden
David Troyano**

Basstrompete

Markus Lenzing

Posaune

Pedro Olite Hernando
Carsten Luz
Leonardo Fernandes
Jan Böhme

Tuba

Frederik Bauersfeld

Pauke

Peter Fleckenstein

Schlagzeug

Alexander Schubert

Uwe Mattes

Stefan Bodner

Christoph Baumgartner

Mathias Lachenmayr*

Thomas Meixner*

Markus Maier*

Ramon Gardella*

Christoph Nünchert*

Rie Watanabe*

Martin Hennecke*

Veith Kloeters*

Peter Klinkenberg*

Max Raum*

Klaus Motzet*

Tasten

Paulo Alvares*

Felix Knoblauch*

Rainer Mühlbach*

Peter Dicke*

Laura Alvarez*

Gitarre

Moritz Beck*

Fernmusiken

Brian Barker*

Cornelius Altmann*

Wolfgang Gindlhumer*

Kersten Stahlbaum*

Amadeusz Franczyk*

Johannes Berner**

Markus Kurz*

Gal Krajcic*

Frank Assmann*

Jazz-Combo

Philipp Brämwig*

David Andres*

Martin Reuthner*

Andreas Reinhard*



Bruckner
Sinfonie Nr. 3

Gürzenich-Orchester Köln
François-Xavier Roth

Jetzt neu auf CD
myriosclassics.com

* Gast des Gürzenich-Orchesters

** Orchesterakademie des Gürzenich-Orchesters / Stand 09.01.2024

Vorschau

Nordwind

So 04.02.24 11 Uhr
Mo 05.02.24 20 Uhr
Kölner Philharmonie

Esa-Pekka Salonen

Helix

Edvard Grieg

Konzert für Klavier und
Orchester a-Moll op. 16

Jean Sibelius

Sinfonie Nr. 2 D-Dur op. 43

Jan Lisiecki Klavier

Tarmo Peltokoski Dirigent

Tickets und weitere Infos:



Nachthell

So 25.02.24 11 Uhr
Mo 26.02.24 20 Uhr
Di 27.02.24 20 Uhr
Kölner Philharmonie

Johannes Brahms

Konzert für Violine und
Orchester D-Dur op. 77

Edward Elgar

Sinfonie Nr. 2 Es-Dur op. 63

James Ehnes Violine

Juanjo Mena Dirigent

Tickets und weitere Infos:



Neustart

So 17.03.24 11 Uhr
Mo 18.03.24 20 Uhr
Di 19.03.24 20 Uhr
Kölner Philharmonie

Igor Strawinsky

*Symphonies d'instruments
à vent*

Leonard Bernstein

Serenade für Violine, Streich-
orchester, Harfe und Schlagzeug
nach Platons *Symposion*

Dmitri Schostakowitsch

Sinfonie Nr. 10 e-Moll op. 93

Simone Lamsma Violine

Robert Trevino Dirigent

Tickets und weitere Infos:



Das Gürzenich-Orchester Köln und François-Xavier Roth danken den Kuratoren und Mitgliedern der Concert-Gesellschaft Köln für die großzügige Unterstützung.

VORSTAND CONCERT- GESELLSCHAFT KÖLN

Dr. Christoph Siemons
Vorstandsvorsitzender

EHREN- KURATOREN

Henriette Reker
Oberbürgermeisterin
der Stadt Köln

Jürgen Roters
Oberbürgermeister
der Stadt Köln a. D.

Dr. h. c. Fritz Schramma
Oberbürgermeister
der Stadt Köln a. D.

KURATOREN

**Bechtle GmbH
IT-Systemhaus**
Waldemar Zgrzebski

Deloitte GmbH

**Ebner Stolz
Partnerschaft mbB**
Dr. Werner Holzmayer

Excelsior Hotel Ernst AG
Georg Plesser

**ifp Personalberatung &
Managementdiagnostik**
Jörg Will

Koelnmesse GmbH
Gerald Böse

**Sybil und Kaspar
Kraemer**

Kreissparkasse Köln
Christian Brand

Hedwig Neven DuMont

**Privatbrauerei Gaffel
Becker & Co. OHG**
Heinrich Philipp Becker

SPRACHKULTUR GmbH
Jessica Andermahr
Boris Jermer

**TÜV Rheinland
Berlin Brandenburg
Pfalz**

Univ.-Prof. Dr.-Ing. E. h. Dr. h. c.
Dieter Spath

Volksbank Köln Bonn eG
Jürgen Neutgens

**Bruno Wenn und
Ilse Bischof**

FIRMEN VERBÄNDE VEREINE

August Hülnden
GmbH & Co. KG

Freie Volksbühne Köln e. V.

Freytag & Petersen

Henze & Partner

ifp Will und Partner
GmbH & Co. KG

Kreissparkasse Köln

m.i.r. media

Philharmonischer Chor e. V.

Richard-Wagner-
Verband Köln

Sparkasse KölnBonn

Theatergemeinde Köln

Volksbank Köln Bonn eG

MITGLIEDER

Konrad & Petra Adenauer
Claudia & Joachim von Arnim
Erika Baunach
Helge & Thekla Bauwens
Hanswerner Bendix
Dr. Axel Berger
Prof. Dr. Marc Oliver Bettzüge
& Elke Maria Bettzüge
Michael Bickel & Bernd Salz
Ingrid van Biesen
Ass. jur. Claudia Bispinck
Barbara Boettcher
Wolfgang & Ellen Böttcher
Birgit Boisserée
Msgr. Markus Bosbach
Otto Brandenburg
Andreas Braun
Prof. Dr. Gerhard & Anke Brunn
Prof. Dr. Tilman Brusis
Beatrice Bülter
Klaus Conzen
Dr. Michael & Marita Cramer
Klaus Dufft
Dieter Eimermacher
Dr. Dirk Ehle
Brigitte Eldering
Dr. Ben & Sigrun Elsnér
Heinz Christian Esser
Renate & Wilfrid Esser
Brigitte Feierabend
Ines Friederichs
& Alexander Wierichs
Christoph Gallhöfer
& Katrin Preuß-Neudorf
Hubertus von Gallwitz
Hans & Dr. Helga Gennen
Jutta Geyr
Erwin & Heidi Graebner
Dr. Dieter Groll & Ellen Siebel
Gregor Grimm
Bernd & Gisela Grützmacher
Ursula Gülke
Christa Hackenbruch
Erich Hahn
Prof. Henrik Hanstein
Hermann Hauke
Dr. Manfred Hecker &
Gisela Hecker
Dr. Alfred Heiliger &
Renate Heiliger-Tüffers
Doris & Dieter Heithecker
Bärbel & Josef Hergarten
Heinz-Dieter Hessler &
Roswitha Barbara

Ulrike Höller
Dr. Sebastian Hölscher
Gerd & Ursula Hörstensmeyer
Jutta & Bolko Hoffmann
Brigitte Hollenstein-Miebach
Uwe Hoppe-Heimig
& Peter Heimig
Prof. Dr. Konstantin-Alexander
und Dr. Gisela Hossmann
Dr. Roland & Inge Hueber
Prof. Dr. Dr. Rolf
Huschke-Rhein
& Dr. Irmela Rhein
Prof. Dr. Rainer Jacobs
Klaus & Dagmar Jaster
Beate Genz-Jülicher
& Wilhelm Jülicher
Dr. Wilhelm & Claudia Kemper
Gisela & Werner Kiefer
Prof. Dr. Hans-Friedrich
Kienzle & Dr. Sabine
Stæmmler-Kienzle
Dirk Klameth
Hans-Josef Klein
Dieter & Gaby Kleinjohann
Dr. Jobst Jürgen
& Dr. Marlies Knief
Hermann & Ute Kögler
Eva und Johannes Kohlhaas
Dr. Klaus Konner
Dr. Peter Konner
Dr. Hanns & Monika Kreckwitz
Dr. Arnd Kumerloewe
Prof. Dr. Helmut Lamm
Dr. Heiko Lippold
& Marianne Krupp-Lippold
Maria Lo Vasco
Susanne Lührig
Gerd & Sabine Lützelzer
Dr. Andreas &
Dr. Henriette Madaus
Ludwig Meid
Ruth Metten
Johanna von Mirbach-Reich
Prof. Dr. Hanns-Ferdinand
Müller
Georg Müller-Klement
Dr. Wolfram & Stefanie Nolte
Renate Ocker
Freifrau Jeane von Oppenheim
Dr. Jürgen Pelka
Dr. Carlo Pelzer
Dr. Joachim Pfeifer
Manfred & Christine Pfeifer
Klaus & Kit Piehler
Dr. Wolfgang & Doris Postelt

Dr. Hans-Michael &
Elisabeth Pott
Julia Priemer-Bleisteiner
Dr. Maximilian Freiherr
von Proff
Dr. Dominik & Karolin Reinartz
Jacqueline Ritter
Ulrich & Heide Rochels
Andreas Röhlting
Dr. Dirk Sagemühl
Dr. Bernd Schäfer
& Ulrike Schäfer-Trüb
Sonja Schlögel
Nicole & Jürgen Schmitz
Frank Scholz
Prof. Dr. Ulrich Schröder
Prof. Dr. Wolfgang Schröder
& Dr. Silvia Gögler-Schröder
Bernd & Marianne Schubert
Kathrin Kayser &
Dr. Alexander Schwarz
Gerd-Kurt &
Marianne Schwieren
Edith & Dieter Schwitalik
Siegfried Seidel
Dr. Christoph
& Barbara Siemons
Dr. P. Ch. Mathias Sommer
Rolf Stapmanns
Bernd Stöcker
Gabriele Stroß
Peter & Monika Tonger
Dr.-Ing. Reiner &
Anita Tredopp
Hans-Ulrich Trippen
Dr. Detlef Trüb
Markus & Nicole Ulrich
Claus Verhoeven &
Birgid Theusner
Heinz-Peter &
Andrea Verspay
Peter Egon Wagner
Sebastian & Anna Warweg
Olaf Wegner
Bruno Wenn & Ilse Bischof
Michael Wienand &
Dr. Andrea
Firmenich-Wienand
Gabriele
Wienhenkel-Pfeiffer
Rafaela & Dieter Wilde
Dr. Gerd Wirtz
Hans-Peter Wolle &
Brigitte Bauer

und weitere anonyme Förderer

Impressum

Malte Krasting studierte Musikwissenschaft in Hamburg und Berlin. Er war als Dramaturg am Meininger Theater, an der Komischen Oper Berlin und an der Oper Frankfurt engagiert; seit 2013 ist er in der Dramaturgie der Bayerischen Staatsoper beschäftigt. Eine langjährige Zusammenarbeit verbindet ihn mit dem Dirigenten Kirill Petrenko und den Berliner Philharmonikern. Malte Krasting unterrichtet außerdem an der Bayerischen Theaterakademie August Everding und an der Universität Mozarteum Salzburg. In der Buchreihe »Opernführer kompakt« hat er eine Einführung zu *Così fan tutte* veröffentlicht.

Patrick Hahn ist Redakteur für Neue Musik bei WDR 3. Von 2015 bis 2022 war er Künstlerischer Programmplaner des Gürzenich-Orchester Köln, davor Dramaturg für Oper und Konzert an der Oper Stuttgart.

Herausgeber

Gürzenich-Orchester Köln
Bischofsgartenstraße 1
50667 Köln
Stefan Englert
(Geschäftsführender Direktor)

Redaktion

Dr. Volker Sellmann

Textnachweis

Alle Texte sind Originalbeiträge für dieses Heft.

Sehr herzlich danken wir Bettina Zimmermann, die uns die Veröffentlichung des Interviews mit Bernd Alois Zimmermann gestattet hat, und Bettina Ehrhardt für ihr Einverständnis, Auszüge ihres Interviews mit Michael Gielen abdrucken zu dürfen.

Bildnachweis

S. 7, 17, 20, 34: Stefan Odry, Schott Music / S. 10: Georg Michalke / S. 14, 38: mit freundlicher Genehmigung von Schott Music, Mainz / S. 23: akg, viennaslide, Harald A. Jahn / S. 31: Holger Talinski / S. 41: Archiv der Akademie der Künste Berlin / S. 47: Bettina Zimmermann / S. 48: Julia Sellmann / S. 51: Monika Rittershaus / S. 58: Marco Borggreve

Druck

rewi druckhaus
Reiner Winters GmbH
Wiesenstraße 11
57537 Wissen

Wir bitten um Ihr Verständnis, dass Bild- und Tonaufnahmen aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestattet sind.



Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



Stadt Köln



guerzenich-orchester.de
facebook.com/guerzenichorchester
instagram.com/guerzenichorch
youtube.com/guerzenichorchester

23

24