

**„Das Grün der Wiese hat sich in das Gelb  
der Sonne verliebt. Was geschieht jetzt?“  
Fred Schneckenburger und Bernd Alois  
Zimmermann machen abstraktes  
Puppentheater mit Musik<sup>1</sup>**

Dörte Schmidt

Für Joachim Steinheuer und  
Bernd Alois Zimmermann zum Geburtstag

Gruetzi, Gruetzi alle miteinander! So fängt es immer an bei uns. Nach alter Sitte frage ich: Seid ihr alle da? Ja? Das freut mich. Daaanke. Doch auch wenn's nicht der Fall ist, muss ich genauso weitermachen. Denn hinter mir läuft doch das Tonband weiter und kümmert sich den „Pieps“ drum, ob ihr ja sagt oder nein. Das unterscheidet mich von euch, denn wenn ihr einmal ja sagt, statt zu verneinen, dann steht die Welt gleich still und ändert sich nach eurer Ansicht und nach eurer Laune. Ich stelle mich vor: Ich bin der Kasper, der Mann, der euch mit Liebenswürdigkeit begrüßen muss. Grüß Gott! Es freut mich! Ganz auf meiner Seite. Und was man so zu sagen pflegt, wenn man einander nicht ganz traut. Ich nehme es euch nicht übel, ich weiß ganz genau: Die Nase ist mir sonderbar gewachsen für eure Augen. Die Nasen wachsen halt nicht überall nach Vorschrift. Die Noten werden auch nicht überall gesetzt, wie es seit Jahren üblich war – so hatte ich wenigstens den Eindruck. Eben, vorhin. Und freu mich drüber, denn damit ist die Nase rehabilitiert! Ich mach mein Aussehen aber wieder wett durch mein Gemüt, und das ist frei von jeder Doppelzüngigkeit! Äh ... äh ... jetzt komm ich in Verlegenheit. Wie soll ich mich verständlich machen?

---

<sup>1</sup> Der vorliegende Text wurde angeregt durch die Puppentheater-Begeisterung Joachim Steinheuers, des Leiters der Heidelberger Marionettenoper. Ihm und seinen Mitstreiterinnen und Mitstreitern verdankt die Autorin die Erfahrung, dass nach dem Vortrag der ersten Ideen zu diesem Text aus Anlass und zu Ehren seines 60. Geburtstags und während der weitergeführten Arbeit an diesem Gegenstand Forschung, Rekonstruktion der Puppen selbst und Aufführung in einen fruchtbaren Austausch traten. Am Ende zeigte sich, dass die entstandene Aufführung im Rahmen einer Tagung zu Bernd Alois Zimmermanns 100. Geburtstag 2018 in Rom selbst für die historische Analyse der Musik zentrale Erkenntnisse beitrug. Dieser Beitrag ist deshalb auch in dem Kongressband *„Man müßte nach Rom gehen“*. Bernd Alois Zimmermann und Italien, hrsg. von Sabine Ehrmann-Herfort, Adrian Kuhl, Matthias Pasdzierny und Dörte Schmidt, Kassel u.a. 2020 (Analecta musicologica 55) erschienen.

Im Text, der folgt, kommt „steif“ vor. Ein Wort, das hier in Hamburg völlig unbekannt ist.

[Bandgeräusch]

Das Tonband schimpft, verzeiht! Ich fahr schon weiter. Wo war ich noch? Ach ja, begrüßen muss ich euch. „Liebenswürdig“ steht im Text in Klammern. Liebenswürdig. Würdigliebens. Würdliebensch. Ichliebwürdens. Wensliebichwür. Würlieb. Liebwür. Lieb. Einfach lieb. Wenn’s auch schwer regnet draußen. Wie gesagt: Ich bin der Mann, der euch mit Liebenswürdigkeit begrüßen muss. Was ich hiermit getan habe. Hochachtungsvoll. Achtungsvoll. Tungsvoll. Voll.

Wir fangen an: Das Grün und das Gelb. Le vert et le jaune. Musik von Bernd Alois Zimmermann. Musique de Bernard Alois Zimmermann. Voilà.<sup>2</sup>

So hat die Figur des Kaspers bei der Hamburger Uraufführung der Orchesterfassung von Fred Schneckenburgers und Bernd Alois Zimmermanns Puppentheater sein Publikum Ende November 1952 im Rahmen der erst ein Jahr zuvor gegründeten Konzertreihe „das neue werk“ beim Nordwestdeutschen Rundfunk in Hamburg begrüßt. Wunderbarerweise sind die von Schneckenburger für seine Aufführungen verwendeten Bandaufnahmen nicht nur von dieser und anderen Aufführungen der Orchesterfassung, sondern auch von der vorausgehenden Klavierversion überliefert.<sup>3</sup> Man kann aus des Kaspers Vorrede, die so ähnlich auch bei anderen Vorstellungen zum Einsatz kam und für die Hamburger Aufführung eigens an den Konzertkontext angepasst

---

<sup>2</sup> Transkription der Bandaufnahme für die Uraufführung der Orchesterfassung in Hamburg am 30. November 1952, Archiv des Museums für Gestaltung Zürich, KGS-2013-0038 (ab Minute 12' 17").

<sup>3</sup> Das Tonband KGS-2013-0038 enthält entgegen der Aufschrift auf der Bandschachtel hintereinander die Klavierfassung und dann die Aufnahme für die Hamburger Uraufführung der Orchesterfassung mit dem dafür eigens angepassten Kasper-Monolog; KGS-2013-0048: „Taenzerin, Gruen + Gelb, 1955 + 53 Amsterdam Original“, die Rückseite „1953 Zimmermann Grün + Gelb, Original Klavierfassung“ enthält eine zweite Version der Klavierfassung; KGS-2013-0027: „Wie es Euch gefaellt, Geist Europ., Gruen + Gelb, Klavier + Orchester, 1952 BRD, 2. Teil original“; KGS-2013-0026: gleiche Aufschrift, nur mit dem Zusatz „Kopie“, enthält die Orchesterfassung in dem Programmzusammenhang, in dem Schneckenburger das Stück auf mehreren Gastspielen in den 1950er Jahren spielte. Vgl. hierzu die Aufstellung der Gastspiele in: Hana Ribi, *Fred Schneckenburgers Puppencabaret (1947–1966)*, Zürich 1991 [Ausstellungskatalog Münchner Stadtmuseum/Museum Bellerive, Zürich], S. 88f. Alle Bänder befinden sich im Archiv des Museums für Gestaltung Zürich.

worden war, schon einiges erfahren über die Zielrichtungen des Unternehmens, mit dem man es bei Schneckenburger und Zimmermann zu tun bekommt: Hier wird im Spiel der Puppe mit dem Tonband – von dem in Schneckenburgers Theater alle akustischen Dimensionen der Aufführung kommen, also Musik wie Geräusch und Sprache – der Unterschied zwischen Mensch, Puppe und Technik beziehungsweise Mechanik in verschiedenen Dimensionen ausinszeniert. Der Kasper legt die Bedingungen und Festlegungen seines Spiels offen, sogar die Intervention des Tonbands ist eingeplant und lässt auch dieses selbst gleichsam als Akteur auftreten. Exklusiv für die Hamburger Aufführung wird auch noch eine Parallele gezogen zwischen der Ungewohntes hervorbringenden Eigengesetzlichkeit der zeitgenössischen Musik und der der Puppe, oder spezifischer ihrer Nase, die – frei beweglich und locker am Kopf aufgehängt – jeder Kopfbewegung der Stabpuppe nach den Gesetzen der Schwerkraft folgt. Das Komplement hierzu liefern Arm und Hand der Puppe, die von dem behandschuhten, mit einem losen Ärmel überzogenen Arm der Puppenspielerin – damals war es Luzzi Wolgensinger – gebildet wurden (vgl. Abb. auf S. 128).

Die Trennung des Arms vom zugehörigen Körper und seine Zuordnung zum Puppenkörper hat mehrere Effekte: Zum einen löst sie die Darstellung von jeder Logik der Nachahmung menschlicher Bewegungsmöglichkeiten durch die Puppe, zum Zweiten nimmt sie den Arm aus der Mechanik der Puppe heraus und macht ihn ihr gegenüber unabhängig. Der Arm kann gleichsam realistisch gestikulieren, ohne auf Realismus aus zu sein: die Nase also mechanisch, der Arm organisch, aber beides fragmentiert, und erst durch den Spieler zusammengefügt.<sup>4</sup> In dem damit ausagierten Grenzgang zwischen Puppe und (Körper-)Geste offenbart sich wohl auch jener Gegensatz von Mechanik und Ausdruck, der hinter Kaspers Bemerkung steckt, sein Gemüt mache sein – an der Nase thematisiertes – mechanisiertes Aussehen wieder wett.

Schneckenburger, der sein Theater neben dem Brotberuf als Geschäftsführer einer Schmirgelpapierfirma im schweizerischen Frauenfeld führte, hatte diese Kasper-Figur 1951 entwickelt. Ursprünglich an Marionetten interessiert, hatte er seit 1943 selbst mit Handpuppen gearbeitet und war nun Anfang der 1950er Jahre mit dem Wechsel zu Stock- und Stabpuppen auch

---

<sup>4</sup> Zu den Puppen und ihrer Machart siehe die Ausführungen in: Ribl, *Fred Schneckenburgers Puppencabaret*, zum Kasper siehe bes. S. 44.

von der Guckkastenbühne zu einer Paraventbühne übergegangen, die solche Kombinationen aus Spielerkörper und Puppenmechanik erleichterte.<sup>5</sup>

Das mit der Kasper-Figur programmatisch gesetzte Verhältnis von Spieler zu Puppe und besonders das Verhalten von Kaspers Nase erinnert nicht von ungefähr an Heinrich von Kleist. In dessen Marionetten-Aufsatz, der nach dem Krieg bis 1952 bereits in nicht weniger als drei Einzelausgaben und ab 1952 auch in mehreren Werkausgaben wieder aufgelegt worden war (ein Hinweis auf dessen Aktualität in dieser Zeit), heißt es – fast als wolle er die Nase von Schneckenburgers Kasper begründen:

Die Linie, die der Schwerpunkt zu beschreiben hat, wäre zwar sehr einfach, und, wie er [der Tänzer] glaube, in den meisten Fällen grad. [...] Dagegen wäre diese Linie wieder, von einer andern Seite, etwas sehr Geheimnisvolles. Denn sie wäre nichts anders, als der *Weg zur Seele des Tänzers*; und er zweifle, dass sie anders gefunden werden könne, als dadurch, daß sich der Maschinist in den Schwerpunkt der Marionette versetzt, d. h. mit anderen Worten *tanz*t.<sup>6</sup>

Mit Kleists Überlegungen verbindet Schneckenburgers Puppentheater der Zweifel an der Ausdrucks- und Sinnstiftungskontrolle durch den Darsteller. Es überschreitet das von Kleist adressierte Marionettentheater – das bezeichnet auch die historische Stelle, an der Schneckenburger das Theater neu denkt –, jedoch in aufschlussreicher Weise: Hier nämlich geht es nicht mehr um den, der unsichtbar die ‚Fäden zieht‘, und sein mechanisches Pendant auf der Bühne. Es wird nicht mehr auf Analogie gesetzt, sondern Puppe und Mensch, und damit nicht nur Mechanik und Organismus, sondern auch Abstraktion und Ausgangspunkt, werden in der Fragmentierung direkt konfrontiert. Ein Echo dessen ist auch die Abtrennung der Stimmen von den Puppenspielern und die Verbindung der Stimmen und der Musik vom Band mit den live gespielten Puppen. Das erinnert an Samuel Becketts Spiel mit dem

---

<sup>5</sup> Ein heute in der Sammlung des Museums für Gestaltung Zürich befindliches Foto des Schweizer Fotografen und Filmemachers Michael Wolgensinger aus dem Jahr 1954 zeigt diese Bühnenform. Man sieht Luzzi Wolgensinger, seine Frau, mit der Kasper-Puppe neben Schneckenburger. Eine Abbildung findet sich in: ebd., S. 31.

<sup>6</sup> Heinrich von Kleist, *Über das Marionettentheater (1810)*, zit. nach: ders., *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. von Helmut Sembdner, München 1985 [zuerst 1952], Bd. 2, S. 338–345, hier S. 340.

Auseinandertreten von sprachlicher Aussage und Handlung der Figuren, das später auch Tonband nutzt.<sup>7</sup>

Zimmermann hatte sich einschlägig mit Kleist befasst. In seinem Tagebuch notierte er sich im Juni 1945 mit emphatischer Zustimmung ein Kleist-Zitat aus dessen Briefen: „„Alles was Form hat, ist meine Sache ...“ (Kleist ist mein Mann!!!) Gebet eines jungen Künstlers: Herrgott gib mir Einfall, Form und Ausdruck und laß mich nicht versinken in Bedeutungslosigkeit“.<sup>8</sup> Die Verbindung des Mechanischen zum Menschen und zur Kunst, jene Frage, die uns mit dem Menschenbild der Aufklärung immer wieder vorgelegt wird, ist offensichtlich Anfang der 1950er Jahre als existenzielle Befragung des Verhältnisses von Form und Ausdruck, Mechanik beziehungsweise Technik und Organismus, Abstraktion und Vorbild etc. aktuell – was aber kann es für den Puppenspieler wie den Komponisten Anfang der 1950er Jahre heißen, wenn er ‚als Maschinist tanzt‘?

Schneckenburger mag darin unschwer Verbindungen zum russischen Theater und zur Auseinandersetzung mit der Faszination an abstrakten Puppen gesehen haben, mit dem er bereits in den 1920er in Kontakt kam. 1922 war er erstmals Alexander Tairov begegnet und hatte im Jahr darauf dessen Truppe durch Europa begleitet.<sup>9</sup> Im Jahr darauf erschien nicht nur Tairovs programmatisches Traktat *Das entfesselte Theater* bei Kiepenheuer in Potsdam auf Deutsch, sondern die Kestner Gesellschaft in Hannover brachte auch El Lissitzkys Figurinen-Mappe zu der konstruktivistischen Oper *Sieg über die Sonne*<sup>10</sup> heraus, die im Titel als „plastische Gestaltung der elektro-

<sup>7</sup> Programmatisch in: Samuel Beckett, *Das letzte Band*. Siehe hierzu auch: Caroline Mannweiler, „Von Kleists ‚Über das Marionettentheater‘ zu Becketts ‚theatre without actors‘, in: *Kleists Rezeption*, im Auftrag des Interdisziplinären Arbeitskreises für Drama und Theater an der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz hrsg. von Gunther Nickel, Heilbronn 2013 (Heilbronner Kleist-Studien 10), S. 80–94.

<sup>8</sup> Eintrag vom 11. Juni 1945, zit. nach: Bernd Alois Zimmermann. „Du und Ich und Ich und die Welt“. *Dokumente aus den Jahren 1940 bis 1950*, hrsg. von Heribert Henrich, Hofheim 1998 (Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts 4), S. 47.

<sup>9</sup> Ribí, *Fred Schneckenburgers Puppencabaret*, S. 14. Zu den Gastspielen des von Tairov geleiteten Moskauer Kammertheaters siehe auch: Michaela Böhmig, *Das russische Theater in Berlin. 1919–1931*, München 1990 (Arbeiten und Texte zur Slavistik 49), insbes. S. 183–193 sowie Jürgen Lehmann, *Russische Literatur in Deutschland. Ihre Rezeption durch deutschsprachige Schriftsteller und Kritiker vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2015, S. 134ff.

<sup>10</sup> Libretto: Aleksej Kručenyč, mit einem Prolog von Velimir Chlebnikov, Musik: Michail Matjušin, Bühnenbilder und Kostüme: Kazimir Malevič.

mechanischen Schau“ spezifiziert wird.<sup>11</sup> Im Vorwort hierzu diskutiert El Lissitzky explizit die Frage nach dem Verhältnis von Mechanik und Menschen-darstellung und entwirft sein klar an der Idee eines Maschinentheaters geschultes Theaterideal, für das *Sieg über die Sonne* gleichsam als Testfall gelte:

wir bauen auf einem platz, der von allen seiten zugänglich und offen ist, ein gerüst auf, das ist die schaumachinerye. dieses gerüst bietet den spielkörpern alle möglichkeiten der bewegung. [...] alle teile des gerüstedes und alle spielkörper werden vermittels elektro-mechanischer kräfte und vorrichtungen in bewegung gebracht, und diese zentrale befindet sich in händen eines einzigen. dies ist der schaugestalter. sein platz ist im mittelpunkt des gerüstedes an den schalttafeln aller energien, er dirigiert die bewegungen, den schall und das licht. er schaltet das radiomegaphon ein [...]<sup>12</sup>

Wenngleich sich das auf den flüchtigen Blick heute vielleicht nicht mehr sofort erschließt, eröffnet diese Verbindung eine wichtige Perspektive auf das Szenario von *Das Grün und das Gelb*: So lässt sich dieses als stark abstrahierte Parodie auf ein 1913 im Luna-Park-Theater in Sankt Petersburg uraufgeführtes Stück lesen, in dem es um den Kampf des futuristischen ‚Kraftmenschen‘ gegen die Sonne geht, verstanden als Symbol einer Natur, die es nun technisch zu beherrschen gilt.<sup>13</sup> Das zweite Bild des ersten Aufzuges spielt noch in grünen Wänden sowie auf grünem Boden, und am Ende singen die Kraftmenschen, die den Kampf gegen die Sonne aufgenommen haben: „Die Sonne

---

<sup>11</sup> El Lissitzky, *Die plastische Gestaltung der elektro-mechanischen Schau. Sieg über die Sonne*, Hannover 1923.

<sup>12</sup> El Lissitzky, „Vorwort“ in: ebd., zit. nach: Horst Richter, *el lissitzky. sieg über die sonne. zur kunst des konstruktivismus*, Köln 1958, o. S. Das Deckblatt der Mappe ist dort nach dem Exemplar Nr. 8 reproduziert.

<sup>13</sup> El Lissitzky formuliert es in seinem bereits zitierten Vorwort so: „die sonne als ausdruck der alten weltenergie wird vom himmel gerissen durch den modernen menschen, der kraft seines technischen herrentums sich eine eigene energiequelle schafft.“, zit. nach: ebd. Siehe u. a. Wolfgang Mende, *Musik und Kunst in der sonjetischen Revolutionskultur bis 1932. Ein Konzeptvergleich*, Köln 2009, zu *Sieg über die Sonne* vgl. insbes. S. 51–58. Eine kommentierte Übersetzung des Librettos liefert Gisela Erbslöh, „*Pobeda nad solncem*“. *Ein futuristisches Drama von A. Krūčenyč*, München 1976; ein Wiederabdruck des übersetzten Werktextes mit aktualisierten Kommentierungen findet sich in: *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*, hrsg. von Boris Groys und Aage Hansen-Löve, Frankfurt am Main 2005 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1764), S. 63–89. Siehe auch: *Sieg über die Sonne. Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Christiane Bauermeister, Berlin 1983 (Ausstellungskatalog Nr. 15 der Akademie der Künste, Berlin).

hat sich verborgen, / Dunkelheit umgab. / Laßt uns alle Messer nehmen, / Warten, wo wir eingeschlossen sind.“<sup>14</sup> Dann fällt der Vorhang. Das dritte Bild spielt nun in schwarzen Wänden und auf schwarzem Boden,<sup>15</sup> was die Folie für den folgenden zweiten Aufzug bildet, in dem die Perspektiven einer Gesellschaft ohne Sonne durchgespielt werden – und „schwarze Kühe“ werden einem „verängstigten jungen Mann“ in einem „bürgerlichen Lied“ zu Enigmen.<sup>16</sup>

Die konstruktivistische Auseinandersetzung mit Puppentheater war für Schneckenburger vor dem Hintergrund der Schweizer Avantgarde-Puppentheater-Szene anschlussfähig und bekam offensichtlich zu Beginn der 1950er Jahre und vor dem Hintergrund der Möglichkeit zur Zusammenarbeit mit einem Avantgarde-Komponisten eine sehr konkrete Perspektive.<sup>17</sup>

Schneckenburgers Kontakt ins Rheinland (und damit auch zu Zimmermann) wird vermutlich zunächst durch die Verbindung entstanden sein, die der Fotograf Michael Wolgensinger zu Kay Lorentz und dem Düsseldorfer Kabarett Kom(m)ödchen unterhielt. Schneckenburger selbst war wohl spätestens 1950 erstmals in diesem Theater<sup>18</sup> und hatte 1951 dort ein erstes und

---

<sup>14</sup> Zit. nach: *Am Nullpunkt*, S. 70.

<sup>15</sup> Vgl. ebd., S. 712.

<sup>16</sup> „Ich verfangen mich nicht in die Kette, / In die Schlingen der Schönheit, / In die blöde Seide, / Die groben Tricks. / Leise schleiche ich / Über den dunklen Weg, / Über den engen Pfad, / unter dem Arm die Kuh. / Schwarze Kühe, / Zeichen des Geheimnisses [...]“ Ebd., S. 76.

<sup>17</sup> Zu diesem Kontext und den Echos der russischen Avantgarde im Schweizer Puppentheater siehe auch: *Last die Puppen tanzen*, hrsg. vom Museum für Gestaltung Zürich und Sabine Flaschberger, Zürich 2017 (Sammeln heißt forschen 3). Die bei Böhmig (*Das russische Theater*) offensichtlich werdenden ästhetischen Differenzen zwischen den Theaterauffassungen Tairovs und der Tradition, in die sich Lissitzkys Versuche stellen, amalgamieren sich in der späteren künstlerischen Rezeption Schneckenburgers vor dem Hintergrund des beide verbindenden Interesses an Abstraktion sowie der Arbeit am Verhältnis von Mensch und Puppe und an der Verbindung von komischen und ernsten Genres im politischen Cabaret zu einem gleichsam hybrid auf beide verweisenden Ansatz.

<sup>18</sup> Das belegt ein Foto von Michael Wolgensinger (<http://michaelwolgensinger.ch/pictures/2010.08.569.jpg>, Zugriff: 28. April 2020); Wolgensinger fotografierte im Kom(m)ödchen bereits 1949. Auch mit Wolgensinger wird Zimmermann zusammenarbeiten und im Auftrag des NWDR eine Musik zu dem Film *Metamorphose* schreiben, die 1954 fertiggestellt ist und in engem Zusammenhang mit dem Werkkomplex um *Das Grün und das Gelb* steht. Vgl. hierzu: Heribert Henrich, *Bernd Alois Zimmermann. Werkverzeichnis. Verzeichnis der musikalischen Werke*

in der deutschen Presse vielbesprochenes Gastspiel, über das *Der Spiegel* unter der Überschrift „Abstraktion. Fußball mit Armen und Beinen“ schrieb: „Kay Lorentz, Düsseldorfs rotbärtiger Kommödchenchef, gab seine Miniaturbühne für das ‚bedeutendste Gastspiel im deutschen Nachkriegskabarett‘ frei.“<sup>19</sup> Helmut Schulz betonte in der Frankfurter *Abendpost* das Frappierende an dieser Verbindung von Kabarett und Kunstanspruch: „Er [Schneckenburger] gibt, auf dem Niveau der Moderne, der formellen Abstraktion in der Kunst konkrete Inhalte.“<sup>20</sup> *Das Grün und das Gelb* wird im folgenden Jahr beim zweiten Gastspiel seine deutsche Erstaufführung erleben.<sup>21</sup>

Zimmermann selbst berichtet im Rückblick 1957 aus Rom in einem Brief an Jacques Wildberger über den Kontakt: „Ich lernte Schneckenburger durch einen Freund[,] Herrn Dr. Werhahn[,] kennen. Die Arbeit Schneckenburgers interessierte mich und Schn[eckenburger] lud meine Frau und mich für 5 Tage zu sich nach Frauenfeld[,] wo ich die Musik in ‚Eilmärschen‘ zunächst

---

*von Bernd Alois Zimmermann und ihrer Quellen*, erstellt unter Verwendung von Vorarbeiten von Klaus Ebbecke, Berlin, Mainz 2013, S. 775–783. Über diesen Kontakt in das Umfeld von Wolgensinger und Schneckenburger könnte Zimmermann auch mit dem Schweizer Schriftsteller Franz Wurm bekannt gemacht worden sein, der mit Schneckenburger eng zusammenarbeitete in dieser Zeit und mit dem Zimmermann immer wieder einmal korrespondiert sowie auch eine konkrete Zusammenarbeit erwogen hat. So fragt Zimmermann im Februar 1958 bei Wurm an, ob dieser ihm ein Szenario machen könnte: „Sammle allmählich Ideen für ein 7 Minutenballett, Arbeitstitel zunächst ‚Impromptu‘. [...] Könnte Ihnen dafür eine ‚Handlung‘ einfallen?“ Bernd Alois Zimmermann an Franz Wurm, Köln, 21. Februar 1958, Akademie der Künste, Berlin, Bernd-Alois-Zimmermann-Archiv (im Folgenden: AdK, BAZ) 1.62.161b.25, teilweise abgedruckt in: Henrich, *Werkverzeichnis*, S. 281. Henrich nutzt durchgehend die von Zimmermann vorgenommene Titelumstellung *Das Gelb und das Grün*, mit der der Komponist seine auch selbständig aufführbare Komposition von Schneckenburgers Bühnenstück *Das Grün und das Gelb* unterschieden hatte (vgl. ebd., S. 151, 154). Vgl. zur Titelumstellung S. 115.

<sup>19</sup> *Der Spiegel*, Nr. 18 vom 2. Mai 1951, S. 30f., <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-29193843.html> (Zugriff: 28. April 2020).

<sup>20</sup> *Abendpost*, 26. April 1951, zit. nach: Ribi, *Fred Schneckenburgers Puppencabaret*, S. 38.

<sup>21</sup> Siehe hierzu die Aufstellung der Gastspiele in ebd., S. 88. Bemerkenswerterweise ist dies auf dem Plakat zu diesem Gastspiel nicht erwähnt – warum, ist bisher nicht geklärt. Vgl. das in der Sammlung des Museums für Gestaltung Zürich verwahrte Exemplar, Archiv-Nr. 47-0835, <https://www.emuseum.ch/objects/192604/als-gast-aus-der-schweiz-frauenfeld-zum-2-mal-im-kommodch> (Zugriff: 28. April 2020).



nur auf dem Klavier komponierte und auch selbst auf Band aufnahm.<sup>22</sup> Das Ergebnis erlebte am 8. November 1952 seine Uraufführung in Frauenfeld.<sup>23</sup> Bevor Zimmermann jedoch zu Schneckenburger reiste, hatte dieser ihm bereits ein ausführliches Szenario des geplanten Stückes geschickt, das nicht nur die inhaltliche Idee mitteilte, sondern vor allem einige formale Anhaltspunkte für das lieferte, was hier musikalisch gebraucht werden würde. Am 28. Mai hatte Schneckenburger dem Komponisten geschrieben:

Die Geschichte ist folgende: links auf der Bühne ist ein grünes Viereck / oben rechts eine gelbe Sonne.

Stimme von unten: „Das Grün der Wiese hat sich in das Gelb der Sonne verliebt. Was geschieht jetzt?“

Das Grün geht von der Wiese, das Gelb kommt aus der Sonne, beide gehen ein wenig um einander herum, beschnuppern sich und finden sich dann in einer schönen Umschlingung. Hinten links kommt ein kitschiges Blütenbäumchen herauf und beide Farben gehen unter den Baum und lieben sich[,] d. h. sie bleiben einfach umschlungen ruhig darunter.

Es kommt eine Kuh und will fressen, sie zuckt zurück und schnaubt. Dann holt sie eine Brille herauf, sie wird böse und springt herum, das Gras ist farblos, und sie frißt es nicht.

Es kommen drei Frauen (alle bewegen sich immer genau gleich und mechanisch)[.] [S]ie deuten auf ihr Gesicht, das grüngelb ist, dann auf die Sonne und schimpfen in Bewegungen gegen das Liebespaar, sie wollen, daß das Gelb wieder in die Sonne geht, damit sie besser aussehen im Gesicht.

Dann kommt ein alter Mann, er friert, setzt sich und friert, er deutet auf die Sonne und verlangt Sonnenwärme.

Kuh, Frauen und alter Mann tun sich zusammen und machen nun, alles nur in Bewegung, eine Art Schimpfrevolution. Die Musik bricht ab und –

tatsächlich geht das Liebespaar auseinander, grün auf die Wiese und gelb in die Sonne. Die Kuh frißt zufrieden, die Frauen nicken zufrieden, und der alte Mann setzt sich in die Sonnenwärme und ist auch zufrieden.

<sup>22</sup> Bernd Alois Zimmermann an Jacques Wildberger, Rom, 19. Juli 1957, AdK, BAZ 1.62.161a.180, teilweise abgedruckt in: Henrich, *Werkverzeichnis*, S. 747.

<sup>23</sup> Programm des Puppen-Cabarets Fred Schneckenburgers, AdK, BAZ 513; laut Henrich, *Werkverzeichnis*, S. 751 ist das Programmheft ohne Datum.

Dann kommt die Stimme wieder von unten: „Alles ist zufrieden und wieder in Ordnung, aber glaubt ja nicht, weil Ihr eine Revolution gemacht habt. Sie konnten zusammen nicht kommen, weil beide sächlich sind, das ist alles.“<sup>24</sup>

Nur an zwei Stellen, am Anfang und am Ende der Handlung, ist Text vorgelesen – und zwar ganz klar von einer Stimme, die nicht mit den Figuren verbunden ist, sondern als körperloser Kommentator, ohne Puppen-Pendant, „von unten“ kommt. Das bildet gewissermaßen den Rahmen – alle Bewegungen der Puppen dagegen sind stumm, nur von Musik begleitet. Die Ausgangssituation – Gelb als Sonne und Grün als Wiese – wird durch eine Liebesgeschichte der beiden Farben verlassen, am Ende jedoch wiederhergestellt. So ergibt sich vom Szenario her eine Bogenform, die scheinbar den Ausgangspunkt wieder erreicht. In diesen Bogen hinein treten nacheinander die übrigen Figuren: eine Kuh, drei Frauen und ein alter Mann. Ihre gemeinsame Intervention, die Schneckenburger „Revolution“ nennt (was möglicherweise ein Aspekt ist, der dazu führt, dass Schneckenburger einen französischen Sprecher wählte),<sup>25</sup> bricht die Situation. Die Frage jedoch, wie der Schluss begründet wird, war offensichtlich Gegenstand eingehender Überlegungen. Jedenfalls hört man auf den überlieferten Bändern nicht mehr die eben zitierte Formulierung aus dem Brief von Schneckenburger an Zimmermann, sondern hier heißt es: „C'est fini. Le vert est retourné au pré et le jaune au soleil. La vache est contente, le vieillard n'a plus froid et les femmes sont à nouveau

---

<sup>24</sup> Fred Schneckenburger an Bernd Alois Zimmerman, Frauenfeld, 28. Mai 1952, zit. nach: Henrich, *Werkeverzeichnis*, S. 746f. Offensichtlich macht Schneckenburger hier einen Witz mit der Frage nach dem Verhältnis zwischen Mensch und Puppe/Figur. Zur Frage des Schlusses werden wir unten noch ausführlicher kommen.

<sup>25</sup> Als Hintergrund kann man mit guten Gründen die Debatten um die deutsch-französischen Kulturbeziehungen nach dem Zweiten Weltkrieg vermuten. Der Sprecher (in den Programmen als B. Girod de l'Ain ausgewiesen) war wohl der französische Journalist und spätere Hochschullehrer Bertrand Girod de l'Ain (geb. 1924). Zwischen 1946 und 1952 war er Beamter für Wirtschaft und Finanzfragen in Berlin und Düsseldorf, danach zunächst frei als Journalist und ab 1957 als Leiter der Abteilung für Hochschulen und Erziehungsfragen bei der Tageszeitung *Le Monde* beschäftigt, später als Professor für Erziehungswissenschaften an einer Pariser Universität tätig und engagierte sich für europäische Kultur- und Bildungspolitik. Siehe hierzu u. a. die Kurzbiografie in: *Kulturpolitik in Europa. Bildungswesen und Schulreform in Frankreich, England, Italien, Skandinavien und den Niederlanden*, hrsg. von Alois Schardt und Manfred Brauneiser, München 1966, S. 189.

belles. Tout est rentré dans l'ordre. Mais pourquoi? Ils n'avaient que deux mains pour s'aimer.“<sup>26</sup>

Im Programmheft schließlich wird eher lakonisch zu lesen sein: „Es gibt darum eine Revolution und wie immer kommt alles in Ordnung. Die Kuh glaubt tatsächlich an den Erfolg der Revolution, der alte Mann wärmt sich an der Sonne und die Frauen sind wieder schön.“<sup>27</sup>

Die Konsequenzen der Revolution sind Thema der Schlussvarianten, die auf diese Weise eine Art Kontrapunkt zum Schluss von *Sieg über die Sonne* liefern, der den Sieg des Kraftmenschen der Zukunft über den Weltenlauf resümiert und so eben gerade eine andere Art der Bogenform vorgeschlagen hatte: „Anfang gut, / alles gut, / was ohne Ende ist. / Die Welt wird vergehen, doch wir sind ohne Ende!“<sup>28</sup>

Schneckenburger übernimmt letztlich die Idee einer Nummernform, die an den Auftritten der Figuren orientiert ist, nutzt ihre Mechanik aber für eine andere Formlogik. Die einzelnen Nummern spielen zunächst jeweils die spezifischen Möglichkeiten der Puppen aus und am Ende die ihrer Kombination. Die Kulmination also ergibt sich letztlich aus der Addition der Möglichkeiten, ihre Lösung erweist sich am Ende einfach als ein wieder Auseinanderlegen der ganz am Anfang verbundenen Bestandteile: Grün und Gelb. Und diese beschreibt er auf aufschlussreiche Weise verschieden: Die Begründung „weil beide sächlich sind“ konterkariert die Idee, (mechanische) Objekte könnten Zusammenhang stiften; die zweite Lösung – „Sie hatten nur zwei Hände, um sich zu lieben“ – betont den Aspekt der Fragmentierung; und die dritte schließlich postuliert (sicher nicht ohne die nach-revolutionären ästhetischen Utopien der Autoren des *Sieg über die Sonne* doch mindestens im Sinn zu haben) die Multiperspektivität nach-revolutionärer Zustände.

Die entscheidende, am Ende aufgeworfene Frage ist also die nach den Ursachen für die Wiederherstellung der Ordnung – eine in der Nachkriegszeit mehr als brisante Frage. Die Theaterwissenschaftlerin Hana Ribí ist der

---

<sup>26</sup> Transkription einer Bandaufnahme aus dem Archiv des Museums für Gestaltung Zürich, KGS-2013-0048 (vgl. auch Anm. 3), „Nun ist Schluss. Das Grün ist auf die Wiese zurückgekehrt, das Gelb zur Sonne. Die Kuh ist zufrieden, der Greis friert nicht mehr, und die Frauen sind wieder schön. Alles ist wieder in Ordnung. Aber warum? Sie hatten nur zwei Hände, um sich zu lieben.“ (Übersetzung der Autorin).

<sup>27</sup> Programm des Puppen-Cabarets Fred Schneckenburger Frauenfeld, o. D., AdK, BAZ 513, zit. nach: Henrich, *Werkverzeichnis*, S. 751.

<sup>28</sup> Zit. nach: Erbslöh, „Pobeda nad solncem“, S. 58.

Meinung, der Schluss der Aufführungsfassung schwäche die Schärfe des ursprünglichen Szenarios ab und ließe Aufopferungsszenarien als Interpretation zu.<sup>29</sup> Hört man die Adressierung der zwei Hände allerdings vor dem Hintergrund des Hantierens der Puppenspieler (und jedenfalls in der Klavierfassung auch des Pianisten) und nimmt die Konsequenzen der Fragmentierung ernst, muss das nicht die einzige Schlussfolgerung sein – zumal, wenn man das Programmheft dagegen liest. Vielmehr säht auch dieser Schluss potenziell einen Beckett'schen Zweifel am kausalen Zusammenhang zwischen Handlungsmöglichkeiten, deren realen Konsequenzen und Sinnstiftung.

Was tut nun der Komponist Bernd Alois Zimmermann mit diesen Vorgaben? Er nutzt für die Bühnenmusik einen eben fertiggestellten und bereits mehrfach aufgeführten Klavierzyklus: *Exerzitäten*, uraufgeführt am 18. Juni 1952 in Köln durch Tiny Wirtz und im Juli desselben Jahres von Yvonne Loriod in Darmstadt zu hören. Dieses Vorgehen auf rein pragmatische Gründe der Arbeitsökonomie zurückzuführen (die natürlich auch eine Rolle spielen), greift aus meiner Sicht aus mehreren Gründen zu kurz. Der Zyklus steht als zweiter Teil des Peter Heinz Werhahn zugeeigneten *Enchiridion* in direktem Zusammenhang mit dem Stifter des Kontakts zu Schneckenburger und kann so für eine Reverenz an diesen stehen. Auch ästhetische Interessen lassen sich ausmachen: Nicht nur stellt sich Zimmermann hier auf dem avanciertesten Stand seines kompositorischen Denkens vor (er wird die *Exerzitäten* später als seinen ersten Schritt im Übergang von der Zwölftonmethode zum seriellen Denken bezeichnen),<sup>30</sup> schon *Enchiridion* war potenziell mit einer szenischen Dimension verbunden. Es erlebte 1949 in einer Ballettfassung als *Kleines Brevier für Liebesleute* zuerst eine szenische Uraufführung, noch bevor es als Klavierstück aufgeführt wurde – etwas Ähnliches mit Puppen zu erproben, erscheint als nachvollziehbarer Schritt.

Zimmermann ‚bastelt‘ nun also eine im Frühjahr 1952 fertiggestellte Frühfassung des zweiten Teils seines Klavierzyklus für Schneckenburgers Puppenspiel zurecht. Dabei ändert sich die Statik des Zyklus deutlich.

---

<sup>29</sup> Ribi, *Fred Schneckenburgers Puppencabaret*, S. 75.

<sup>30</sup> So z. B. in einem Brief von Bernd Alois Zimmermann an Walter Müller, Köln, 10. Januar 1957, AdK, BAZ 1.62.161a.11, teilweise abgedruckt in: Henrich, *Werkverzeichnis*, S. 533. Vgl. hierzu auch den Abschnitt zur Werkgeschichte der *Exerzitäten*, in: ebd., S. 534 sowie Klaus Ebbeke, „Zu Bernd Alois Zimmermanns früher Reihentechnik“, in: *Musiktheorie* 2 (1987), S. 33–54.

<i>Das Grün und das Gelb</i> Szenario nach Schneckenburgers Pro- grammheft	<i>Das Grün und das Gelb</i> Musik zu einem Puppentheater	<i>Exerzities</i> Frühfassung a
„Das Grün der Wiese hat sich in das Gelb der Sonne verliebt	Cantabile molto	Matutin, T. 1–20
und sie lieben sich.	Un poco tranquillo	—
Die Kuh aber kann nicht mehr fressen auf einer farblosen Wiese,	Allegro giocoso	L'Après-midi d'un Puck, T. 3–4, 27–28, 15–19, 6– 14, 21–23, 12–14, 14, 14–15, 28–32
und die Frauen sind grau im Gesicht und nicht mehr schön,	Tempo di valse	Hommage à Johann Strauss, T. A 1–6, A 1, 4, 8–12, 13–14, A, 18, 13– 14, 16–24 (A = Auftakt)
und der alte Mann friert.	Sostenuto	Imagination, T. 1–13, 15, 18–23
Es gibt darum eine Re- volution	Moderato	Hora, T. 14–19, 14, 21
und wie immer kommt alles in Ordnung. Die Kuh glaubt tatsächlich an den Erfolg der Revo- lution, der alte Mann wärmt sich an der Sonne und die Frauen sind wie- der schön.“	Cantabile molto	Matutin, T. 1–23

Tabelle 1: Gegenüberstellung von *Das Grün und das Gelb* und Bernd Alois Zimmermanns *Exerzities*, Frühfassung a, Wiedergabe nach: Henrich, *Werkverzeichnis*, S. 748.

Aus dem in den *Exerzities* eher zentralen, auch schon auf dem Klavier deutlich auf Klangfarben zielenden Satz „Matutin“ wird ein Rahmen, der den beiden Szenen zu Beginn und am Schluss entspricht. Für die „Revolution“ verschiebt Zimmermann einen Satz vom Anfang des Zyklus nach hinten, der aus einem Hörspiel in die *Exerzities* gewandert war und den er viel später erneut

im Zusammenhang mit seinen Auseinandersetzungen mit dem Tanz aufgreifen wird.<sup>31</sup> Ebenso verfährt er möglicherweise mit dem Abschnitt für die Vereinigung der Farben „Un poco tranquillo“, für den wir keine schriftliche Überlieferung der Vorlage mehr haben, der aber möglicherweise dem in einer späteren Tonaufnahme noch greifbaren Satz aus einer zweiten Vorfassung des Zyklus entstammt – die Verbindung erwähnt Klaus Ebbeke.<sup>32</sup> Schließlich setzt Zimmermann in diesem Rahmen gleichsam als Charakterstücke die Auftrittsmusiken für die Kuh, die Frauen und den alten Mann. Offensichtlich geht es dabei nicht um eine individualisierte Verbindung von musikalischer und szenischer Geste, sondern eher um die Parallelisierung von Bewegungsformen, das heißt um formale Interessen. Die Verwendung einer Tonbandaufnahme verstärkt als medialer Abstraktionsvorgang einerseits die Autonomie der musikalischen Ebene, andererseits treten in der Aufführungssituation mit den Puppen über die augen- und ohrenfällige Wechselwirkung zwischen den Mechaniken von Musik und Puppen die traditionellen Dimensionen der Gestaltbildung zugunsten eines in den Gestalten kompositorisch bereits angelegten Abstraktionspotenzials zurück, das die Stücke über ‚bloß‘ neoklassizistische Ansätze hinausführt.<sup>33</sup> Als einzige explizit aufführungs-bezogene Teile komponiert Zimmermann eine Introduction und eine Coda neu, um die – unbegleiteten! – Spracheinwürfe zu Beginn und am Schluss einzurahmen.

---

<sup>31</sup> Bernd Alois Zimmermann, *Concerto pour violoncelle et orchestre en forme de „pas de trois“* (1966).

<sup>32</sup> Bernd Alois Zimmermann (1918–1970). *Dokumente zu Leben und Werk*, zusammengestellt und kommentiert von Klaus Ebbeke, Berlin 1989 (Ausstellungskatalog 152 der Akademie der Künste, Berlin), S. 51. Henrich folgt im Werkverzeichnis diesem Hinweis nicht (vgl. Henrich, *Werkverzeichnis*, wie Anm. 18, S. 748), bespricht den Satz aber in seinem Kommentar zu den *Exerzitien* und weist auf die Wiederverwendung in den *Metamorphosen* und *Konfigurationen* hin (vgl. ebd., S. 534). Überliefert ist eine Bandaufnahme dieses Satzes mit Hans Alexander Kaul unter der Signatur: NDR, SA Bd.-Nr. 60270/2a–b.

<sup>33</sup> Dieses Abstraktionspotenzial hat Zimmermann – möglicherweise auch angeregt durch die Erfahrung der Verbindung der Musik mit den Puppen – ganz offensichtlich auch kompositorisch weiterverfolgt, wie hörbar wird, wenn man die Entwicklung von den *Exerzitien* über *Das Grün und das Gelb* bis hin zu den *Kontrasten* hört. Besonders ohrenfällig wird dies, wenn man die Werke hintereinander hört und die Klavierfassung der Puppentheatermusik und den Zimmermann'schen Klavierauszug der *Kontraste* direkt in eine Reihe mit dem ursprünglichen Klavierzyklus stellt, wie Steffen Schleiermacher dies für uns in einem Gesprächs-Konzert mit der Bernd Alois Zimmermann-Gesamtausgabe in der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur im Jahr 2018 getan hat.

Diese in Frauenfeld entwickelte Fassung spielt Zimmermann, wie er selbst an Jacques Wildberger schreibt, auf Tonband ein. Zwei Versionen dieser Klavierfassung haben sich auf den Bändern im Nachlass Schneckenburgers erhalten. Die eine war möglicherweise ein Probenband, leise hört man zwischen den Nummern Auftrittsstichworte, Ansagen der auftretenden Figuren,<sup>34</sup> die andere enthält diese Stichworte nicht. Wie man sich die konkrete Arbeit an der Musik und der Tonaufnahme in Frauenfeld in etwa vorstellen kann, mag ein Blick auf Schneckenburgers Umgang mit Sprachaufnahmen zeigen, die dieser später in einem kleinen Text über die Arbeit mit dem Tonband erklärt hat: „Vor den endgültigen Aufnahmen sollten die Puppen fertig und bereits in alle Bewegungen eingearbeitet sein. Der Sprecher muss die Puppe – und zwar seine Puppe – bei der Aufnahme immer vor Augen haben, er muss sich mit der Puppe identifizieren können [...]“.<sup>35</sup>

Die Mechanik der Puppen „vor Augen“, so legt diese Schilderung nahe, reagiert Zimmermann vermutlich experimentell, das heißt durch Ausprobieren am Klavier, auf die szenischen Situationen – mit Wahl also statt mit Erfindung. Dadurch entsteht eine übergeordnete Korrelation der puppenhandwerklichen und der kompositorischen Arbeitsweise. So ist bei den Puppen nicht die Originalität der Erfindung ausschlaggebend, sondern die Originalität der Kombination vorhandener Materialien und ihre mechanischen sowie ihre ex- und impliziten Sinnstiftungs- beziehungsweise Verweispotenziale. Diesem künstlerischen Ansatz Schneckenburgers vergleichbar, arbeitet Zimmermann hier mit der Logik des Kombinatorischen, mit bereits existierender Musik.

Schneckenburger symbolisiert die Farben zu Beginn nicht durch Puppen oder abstrakte Objekte, sondern durch farbig behandschuhte Hände (vgl. Abb. auf S. 131). Er setzt also auf organische statt mechanische Bewegung – auf die Zimmermann mit einer klangorientierten, metrisch wenig konturierten Musik reagiert<sup>36</sup> –, eine Reverenz sowohl an den Tanz der 1920er Jahre als auch (möglicherweise sogar bewusst) an einen Experimentalfilm von

---

<sup>34</sup> Tonband im Archiv des Museums für Gestaltung Zürich, KGS-2013-0038.

<sup>35</sup> Fred Schneckenburger, „Brief an zwei junge Freunde“, in: *Puppenspiel und Puppenspieler. Mitteilungen der Vereinigung schweizerischer Puppenbühnen* 1/1 (1960), S. 14–16, hier S. 16.

<sup>36</sup> In der Abstraktion der Fassung der *Kontraste* wird der Satz den Titel „Pas de couleur“ tragen.

1928,<sup>37</sup> der mit tanzenden Händen in einer konstruktivistischen Kulisse ebenfalls eine abstrakte – und nicht gelingende – Liebesgeschichte inszeniert (Abb. 1).



Abb. 1: Filmstills aus *Hände*, Film von Stella F. Simon und Miklós Bándy, Musik von Marc Blitzstein, Berlin 1928, ca. 3' 23", 4' 49" und 5' 18".

<sup>37</sup> *Hände*, Film von Stella F. Simon und Miklós Bándy, Musik von Marc Blitzstein, Berlin 1928 (13 Minuten). Hana Ribí nennt die Modefotografien von Regina Relang (die wohl auf diese Kunstformen der 1920er Jahre reagierte) als eine der Anregungen für Schneckenburger. Vgl. Hana Ribí, „Fred Schneckenburgers Puppencabaret“, in: *Lasst die Puppen tanzen*, S. 116–118, hier S. 118.



Die erste Figur, die in *Das Grün und das Gelb* dann auftritt, stellt keinen Menschen dar, sondern ist eine bunte Kuh: eine in sich bewegliche Drahtkonstruktion, die so an einem Führungsstab aufgehängt ist, dass sie über die Bewegung des Stabes eine eigenständige Kinetik entwickelt. Bei synchroner Bewegung zur Musik bildet die Figur durch das Nachschwingen der Drahtkonstruktion zu dem metrischen Modell des dafür ausgewählten Stückes einen Kontrapunkt. Für das Verhältnis von Musik und Puppen interessant ist die folgende Szene: Drei Frauen-Figuren, deren operngeschichtliche Belegung von den drei Damen aus Wolfgang Amadeus Mozarts *Die Zauberflöte* über die Wagner'schen Rheintöchter und Nornen kaum übersehen werden kann, sind hier mit einer synchronen Mechanik auf ein Brett mit einem Haltestab montiert. Sie besitzen jeweils vier über ein Seilsystem bewegliche Arme, haben allerdings keine sich verselbstständigenden Teile, ihre Bewegungen sind in allen Einzelheiten kontrollierbar. Sie können sich jedoch nur synchron bewegen – und ironisieren auf diese Weise abgründig nicht nur den neoklassizistischen Walzeranklang in der Musik (der überdies ja nicht nur – wie der Titel des zugrunde liegenden Klavierstückes scherzhaft nahelegt – auf Johann Strauß verweist, sondern auch auf die zwölfköpfigen Klavierwalzer Arnold Schönbergs), sondern auch gestische Stereotypen der Personenregie im Musiktheater. Nach so einem Walzer glaubt man jedoch kaum an Happy Endings. Die letzte neue Figur, die auftritt, ist ein frierender, alter Mann mit einem sehr langen, zitternden Bart, dem Zimmermann eine Musik zugesellt, deren Gestaltbildung durch das punktualistische Herausstellen von Einzeltönen und -klängen brüchig beziehungsweise fragil wird. Gleichsam in den Zwischenräumen der Figur, die sich in diesen vereinzelt Klängen bewegt, entsteht Zeit und Raum für die Eigendynamik dieses Bartes. Der Dynamik des gemeinsamen Aufstandes der Puppen gegen die Vereinigung der Farben stellt Zimmermann die metrische Dynamik des Marsch-Charakters zur Seite, zu dem sich die Mechaniken der Puppen unterschiedlich verhalten, die damit mehrdeutig wird und – damit verbunden – in einer akkordischen Anhäufung der Töne ihre Entsprechung findet.

Bemerkenswerterweise enthalten die beiden Tonbandversionen der Klavierfassung als einzige Quellen Introduction und Coda in der Klavierversion. Das überlieferte Autograph der Klavierfassung teilt diese Abschnitte nicht mit, sondern präsentiert den Zyklus als eigenständiges Klavierstück. In diesem laufen die Teile, die in den *Exerzitiën* einzelne Sätze waren, durch und bilden eine zusammenhängende Form, deren formale Abschnitte durch Doppelstriche, Takt- und Tempowechsel angezeigt sind, aber nicht als

eigenständige Sätze bezeichnet werden. Der so noch betonte Zusammenhang des Ganzen (in der Bandproduktion sind die Teile dagegen hörbar einzeln aufgenommen und aneinandergeschnitten worden) wird strukturell dadurch gesichert, dass Zimmermann erstmals einen Zyklus mit einer gemeinsamen Reihe komponiert hat.<sup>38</sup> Das spielt offensichtlich – jedenfalls im Rückblick – eine Rolle für das Verhältnis von Musik und Szene, wie man an einer Bemerkung in einem Brief an Karl Bauer vom Oktober 1954 sehen kann, wo Zimmermann schreibt: „[D]ie Musik entwickelt aus ihrer kompositorischen Einheit die Einheit des Geschehens auf der Bühne.“<sup>39</sup> Dass die über Tonhöhenorganisation und Formbildung gesicherte Autonomie der Musik im Fall der Bühnenaufführung per Tonband unbeeindruckt vom Live-Geschehen abläuft und dieses damit vor allem über die Zeitorganisation bestimmt, dürfte wohl für Zimmermann eine wichtige Erfahrung gewesen sein. Im Zusammenhang mit dem Plan für einen Film zu dem aus der Puppenspiel-Musik umgearbeiteten „imaginären Ballett“ *Kontraste* spitzt er 1957 gegenüber dem Maler Hubert Berke die Bedeutung der Zeitebene für diese Verbindung zu: „Die Verbindung der Bewegungselemente der verschiedenen Gattungen [Musik, Malerei und Tanz] wird in einem strengen dreifachen Kontrapunkt vollzogen, dessen inneres Zeitbewusstsein durch die Musik definiert wird. Simultan und sukzessiv, synchron und diachron sind dabei Erscheinungsformen des Gleichen, der durch Bewegung artikulierten Zeit.“<sup>40</sup>

Klar ist dem Komponisten jedenfalls schon früh – und wohl auch über das pragmatische Ziel, möglichst viele Aufführungsmöglichkeiten zu schaffen, hinaus – die grundsätzliche Bedeutung dieser mehrfachen Existenzmöglichkeit solch „autonomer“ Theater-Musik als Instrumentalstück, Musik zu diesem spezifischen Puppen-Theater-Werk und auch als Musik zu weiteren realen oder imaginären Choreografien. An Werner Pilz vom Schott-Verlag schreibt er vor der Uraufführung der Orchesterfassung in Hamburg Anfang November 1952: „Der NWDR Hamburg bringt im ‚neuen Werk‘ am 30. November die Uraufführung meiner ‚Musik zu einem Puppentheater‘. Kommen Sie hin? Das Werk ist übrigens auch ohne das Puppentheater aufführbar, da

---

<sup>38</sup> Bis auf einen hier nicht wiederverwendeten Satz, der eine Reihe aus Zimmermanns *Sinfonie in einem Satz* aufgreift. Vgl. Henrich, *Werkverzeichnis*, S. 534.

<sup>39</sup> Bernd Alois Zimmermann an Karl Bauer (Bühnen der Stadt Essen), Köln, 8. Oktober 1954, AdK, BAZ 1.62.159e.128, teilweise abgedruckt in: Henrich, *Werkverzeichnis*, S. 153.

<sup>40</sup> Bernd Alois Zimmermann an Hubert Berke, Köln, 19. Februar 1957, AdK, BAZ 1.62.161a.49, teilweise abgedruckt in ebd., S. 153.

es absolute Musikformen in Form einer Suite enthält. Im übrigen verhandele ich jetzt mit einigen Bühnen wegen einer ballettmäßigen Aufführung. Wollen Sie wirklich nicht vom Verlag an das Stück heran?“<sup>41</sup>

Man mag schon in der Titelumstellung ein Indiz für die Eigenständigkeit der Musik gegenüber dem Puppentheater sehen. Folgerichtig entstehen jedenfalls neben der Klavierfassung, deren schriftliche Überlieferung in aufschlussreicher Weise die Theaterfassung verallgemeinert, die Orchesterfassung, die Zimmermann als *Suite aus „Das Gelb und das Grün. Musik zu einem Puppentheater“* bei der GEMA meldet, und – unter neuem Titel – eine Umarbeitung zu dem „imaginären Ballett“ *Kontraste*. Die Titel sind sprechend: So wählt Zimmermann für das Klavierautograph mit dem Titel „Begleitmusik“ eben jenen Begriff, der in Programmheften (wenn auch irrtümlich) so oft Arnold Schönbergs *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene* zugeschrieben wurde. Dies geschah wohl auch in Köln, in dem von Hans Rosbaud geleiteten Konzert vom 3. März 1952, in dem auch Zimmermanns *Sinfonie in einem Satz* uraufgeführt wurde.<sup>42</sup> Dadurch ergibt sich ein Bezug, der sich mit einem konkreten Hörerlebnis Zimmermanns verbinden lässt und der nicht nur auf eine typisierte und nicht-individuelle Verbindung von Musik und Szene verweist, sondern geradezu folgerichtig auch auf eine imaginierte „Szene“ führt. Nach diesem Konzert, das Zimmermann offenkundig zu einer grundsätzlichen Diagnose der Situation herausgefordert hatte, schreibt er dem Dirigenten:

Ich bin den Konsequenzen, die sich aus der jetzigen geistigen und musikalischen Situation zwangsläufig ergeben, nicht ausgewichen, und kann es nicht als meine Schuld ansehen, dass wir in einer Zeit leben, die vom apokalyptischen Sturm geschüttelt wird, und der fast alle geistigen Grundlagen fehlen, die einer ruhigen ästhetischen Evolution dienlich sind. Das ist so, und man kann sich dem nicht entziehen, ob man will oder nicht. Das bedeutet Verzicht auf die geistige und

---

<sup>41</sup> Bernd Alois Zimmermann an Werner Pilz, Köln, 6. November 1952, AdK, BAZ 5808, teilweise abgedruckt in ebd., S. 752. Uraufführung der Orchesterfassung im Rahmen der Reihe „das neue werk“ am 30. November 1952 (11. Konzert), NWDR Hamburg; Produktion der verwendeten Aufnahme: 31. Oktober 1952; Leihmaterial gibt es seit 1989.

<sup>42</sup> Im Rahmen der NWDR-Konzertreihe „musik der zeit“, vgl. *Bernd Alois Zimmermann (1918–1970). Dokumente zu Leben und Werk*, S. 41, siehe auch *Zwanzig Jahre Musik im Westdeutschen Rundfunk. Eine Dokumentation der Hauptabteilung Musik 1948–1968*, Köln 1969, S. 41 sowie die Chronologie in: *Musik der Zeit 1951–2001. 50 Jahre Neue Musik im WDR. Essays – Erinnerungen – Dokumentation*, hrsg. von Frank Hilberg und Harry Vogt, Köln 2002, S. 197.

stilistische Geborgenheit einer intakten Epoche und bedingt damit ausdrucks-mässige Verschiebungen, die das Ästhetische zwangsläufig verändern.<sup>43</sup>

In dem von Zimmermann hier und anderswo immer wieder formulierten Anliegen, mit den eigenen Mitteln und auf der Höhe der Zeit eben die künstlerischen „Aufräumarbeiten“ zu leisten, die ihm die Zeit abforderte, trifft er sich ästhetisch wie politisch mit Schneckenburger.<sup>44</sup> Beiden ging es offensichtlich darum, diese Errungenschaften unter den gegebenen Bedingungen weiterzuentwickeln, ohne den Verheißungen eines vermeintlich voraussetzungslosen Neuanfangs zu erliegen. Vielmehr galt es, sie auf ihre Möglichkeiten der Sinnstiftung hin zu prüfen.

Eine Variante der Kasper-Vorrede für eine Aufführung in Zürich 1951, gesprochen von dem Schweizer Schauspieler Karl Meier, macht diese Situation explizit und damit nicht nur klar, dass und warum auch der restaurative Rückgriff nicht mehr möglich ist, sondern sie verbindet dies mit einer durchaus politisch grundierten, die Nachkriegssituation und ihre vergangenheitspolitischen Spannungen ins Spiel bringenden Bemerkung zum Verhältnis von Abstraktion und Konkretion. Wenn man ihm jetzt sage, so wendet sich der Kasper dort nach der Begrüßung an die Zuschauer, er sei nicht so wie der Kasper von früher und deshalb sei er keiner, so müsse er (wenn er dieser Logik folgen wollte) freundlich und höflich antworten, sie seien auch nicht mehr das Publikum von früher und deshalb eben auch überhaupt kein Publikum. Er sei ein 51er und kein 15er – und im Publikum seien sie größtenteils doch auch älter als 15. Es sei halt für beide nicht immer einfach. Ein Schuss Abstraktion sei da immer gut. Er wolle sie, so versichert Schneckenburgers Kasper seinem Publikum, nicht auf den Arm nehmen. Ein abstrakter Kasper meine nie konkret jemanden, er meine immer den Nachbarn und es sei doch immer schön zu wissen, dass immer der andere gemeint sei, denn auch der

---

<sup>43</sup> Bernd Alois Zimmermann an Hans Rosbaud, 7. März 1952, Archiv des SWR, Baden-Baden, teilweise abgedruckt in: Henrich, *Werkeverzeichnis*, S. 264f. Den Hinweis auf diesen Brief verdanke ich Philine Lautenschläger, Berlin.

<sup>44</sup> Zu Zimmermanns Auseinandersetzung mit dieser Frage Anfang der 1950er Jahre siehe auch: Dörte Schmidt, „Musikalische Aufräumarbeiten“ – Bernd Alois Zimmermanns Weg vom ‚Konzert für Orchester‘ (1946/48) bis zur ‚Sinfonie in einem Satz‘ (1951/53)“, in: „Stunde Null“ – *zur Musik um 1945. Bericht über das Symposium der Gesellschaft für Musikforschung an der Musikhochschule Lübeck 24.–27. September 2003*, hrsg. von Volker Scherliess, Kassel 2014, S. 88–110.

andere, der Nachbar, sei so eine Art Abstraktum und werde immer erst konkret, wenn es Krach gebe.<sup>45</sup>

Vor solchem Horizont nun tritt Zimmermann ein ins Genre des ‚Puppencabarets‘ und betritt damit gemeinsam mit Schneckenburger sowohl Orte, die der Neuen Musik fremd sind, wie die Bühne des Kom(m)ödchen, aber auch solche, die gerade der zeitgenössischen Musik ein Podium bieten, sich dabei aber auch ihrer Verbindung mit anderen Kunstformen öffnen wollten, wie Herbert Hübners experimentelle Studiokonzert-Reihe „das neue werk“ beim NWDR Hamburg.<sup>46</sup> Das war ganz offensichtlich für beide attraktiv. Das Programm mit *Das Grün und das Gelb* spielte Schneckenburger auch während der „Woche europäischen Puppenspiels“ im Rahmen des ersten UNIMA-Kongresses nach dem Zweiten Weltkrieg in Braunschweig.<sup>47</sup>

Dass sich die Orte im Kontext unterscheiden, zeigt ein Blick in das Programmheft für die Schneckenburger-Abende, in denen er *Das Grün und das Gelb* spielte. Hier erscheint das Stück zusammen mit explizit politischen Nummern, direkt vorangehend: *Der Geist Europas*, übrigens mit Musik von Paul Danuser, dem Vater Hermann Danusers, der städtischer Musikdirektor in Schneckenburgers Wohnort Frauenfeld war. Im „neuen werk“ dagegen stand es im Kontext einer Debatte um zeitgenössische Musik, und Schneckenburger stellte in seiner eigens hierfür eingerichteten und eingangs ausführlich zitierten Kasper-Vorrede denn auch diese Verbindung her:

Ich weiß ganz genau: Die Nase ist mir sonderbar gewachsen für eure Augen. Die Nasen wachsen halt nicht überall nach Vorschrift. Die Noten werden auch nicht überall gesetzt, wie es seit Jahren üblich war – so hatte ich wenigstens den Eindruck. Eben, vorhin? Und freu mich drüber, denn damit ist die Nase rehabilitiert!<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup> Fred Schneckenburger, Tonband zu „Die Lieblichen, eine nach der anderen/ Die Tänzerin und die Liebe“, 1951, Archiv des Museums für Gestaltung Zürich, KGS-2013-0029.

<sup>46</sup> Imke Wendt, Art. „Hübner, Herbert“, in: *Hamburgische Biografie. Personenlexikon*, hrsg. von Franklin Kopitzsch und Dirk Brietzke, Bd. 5, Göttingen 2010, S. 197–198.

<sup>47</sup> Siehe hierzu die Aufstellung in: Ribi, *Fred Schneckenburgers Puppencabaret*, S. 89. Zur UNIMA siehe auch den Beitrag von Christiane Sibille im vorliegenden Band.

<sup>48</sup> Transkription der Bandaufnahme für die Uraufführung der Orchesterfassung in Hamburg am 30. November 1952, Archiv des Museums für Gestaltung Zürich, KGS-2013-0038 (ab Minute 12' 17"). Der musikalische Teil des Abends wurde

Dennoch versuchte Schneckenburger offensichtlich den Zusammenhang seiner Cabaret-Szenen auch in diesem Umfeld präsent zu halten, wie man aus einer Kritik der Hamburger Aufführung in der *Welt* erfährt:

Es war ein glücklicher Gedanke, des Schweizers Fred Schneckenburger abstraktes Marionettentheater, das gerade in Deutschland gastiert, nach Hamburg zum „Neuen Werk“ des NWDR einzuladen. Man verdankt dieser Begegnung künstlerische Eindrücke von erfrischender Lebendigkeit und feinem geistigen Schliff, bezaubernder Leichtigkeit in Form und Formulierung, im geschmeidigen Gleiten zwischen drei Sprachen, und mit jener subtilen Präzision und Beredtheit der Geste, die Marceaus Bewegungskunst in die Ausdruckswelt phantasievoll erneuerten Puppenspiels überträgt.

Neben dem pointierten Kammerspiel dreier gesprochenen Sketche fesselte in der Liebeshandlung von „Das Gelb und das Grün“ vor allem der unnennbare Reiz des Zarten und Intimen, diese Kunst der Andeutung, die doch nichts Verschwommenes hat, sondern auch im Verzicht auf naturalistische Gegenständlichkeit eine surrealistische Evidenz erreicht.<sup>49</sup>

Die Verbindung der Puppenspielszene um Schneckenburger zu Zimmermanns Umfeld lässt sich auch noch 1960 in den von Schneckenburger herausgegebenen *Mitteilungen der Vereinigung schweizerischer Puppenbühnen* verfolgen. In dieser Ausgabe findet sich vor einem kurzen Statement von Zimmermann selbst<sup>50</sup> ein längerer Beitrag des Schweizer Komponisten Armin Schibler, mit dem Zimmermann Ende der 1940er Jahre in Darmstadt eine kritisch-produktive Auseinandersetzung mit den musikalischen Möglichkeiten der Zwölftontechnik verbunden hatte.<sup>51</sup> Schibler schreibt unter dem Titel *Musik und Puppen* dort:

---

von Mitgliedern des NWDR-Sinfonieorchesters unter der Leitung von Winfried Zillig bestritten und bestand aus Pierre Froidebises *Cinq Comptines* für Gesang und elf Instrumente (mit der Sopranistin Anneliese Rothenberger), Zilligs *Serenade IV* für 15 Soloinstrumente und Maurice Ohanas *Suite pour un mimodrame* für 10 Instrumente.

<sup>49</sup> hj, „Marionetten mit Musik. Fred Schneckenburger im ‚Neuen Werk‘ des NWDR“, in: *Die Welt*, 2. Dezember 1952. Für den Hinweis auf diese Rezension danke ich sehr herzlich Wolfgang Rathert, München.

<sup>50</sup> Heribert Henrich identifiziert dies als Wiederabdruck aus: *Gesammeltes und Gestammeltes*, hrsg. von Fred Schneckenburger, o. O., o. J., und datiert den Erstdruck auf „um 1960“. Die Ausgabe der *Mitteilungen* erschien im August 1960. Vgl. Henrich, *Werkerzeichnis*, S. 753.

<sup>51</sup> Gemeinsam mit Wolfgang Hohensee, Giselher Klebe und Hans Ulrich Engelmann zählte Schibler zu der von Zimmermann so genannten „Liga der Fünf“,

Der singende Mensch verbindet sich mit der Musik im Opern-Theater, der tanzende Mensch im Ballett. Die Puppe – sei sie Marionette oder Handpuppe – kann eine dritte und grundsätzlich andere Verbindung mit der Musik eingehen.

Von allen drei Möglichkeiten führt das Puppentheater am weitesten vom natürlichen weg. Die Oper liebt es, unsere Gefühlsinhalte als seelischen Extrakt zu geben, sie appelliert an die Emotion. Im künstlerischen Tanz sind es vor allem die elementaren Triebkräfte, die weniger die Steigerung, als eine Spaltung der Emotion in ihre Bestandteile, in die körperlichen Elementarkräfte und in die gedankliche Kontemplation bewirken. [...] Die Puppe treibt die im Ballett angedeutete Spaltung weiter [...] Ich glaube, dass erst unsere Zeit, unsere Musik imstande ist, eine Musik zu geben[,] die dem künstlerischen Standort der Puppe wirklich gerecht wird. [...] Aber gerade auch die vielgeschmähte Zwölftonmusik findet hier eine legitime Aufgabe. In ihr ist die direkte Emotion gefiltert und verwandelt durch die strenge Konstruktion, sie berührt die Schicht unter der Oberfläche, denn ihr Wesen ist surreal. Oder sie weist auf das Übernatürliche hin. Als Beispiel nenne ich B. A. Zimmermann/Köln, der sich zu einer dodekaphonen Puppen-Musik anregen liess. Das Ergebnis ist so stilrein wie bezaubernd, im Endresultat eine neue, erhöhte Natürlichkeit schaffend, die nur der Eingeweihte in seiner Voraussetzung zu durchschauen vermag.<sup>52</sup>

Der Dreischritt, den Schibler hier aufmacht – von der Oper über den Tanz zum Puppentheater – und den er als systematisch weitergetriebene „Spaltung der Emotion in ihre Bestandteile“ beschreibt, benennt einen auch für Zimmermann in dieser Zeit wichtigen Zusammenhang. Gerade die Rolle des Balletts für Zimmermanns Entwicklung eines eigenen Zugangs zur seriellen Technik ist wiederholt hervorgehoben worden.<sup>53</sup> Schibler zufolge führt dieser Dreischritt zu einer spezifischen Aufgabe der „strengen Konstruktion“, wie

---

„die zunächst einmal, ganz gleichgültig welcher kompositionstechnischer Mittel sie sich bedient, Musik – nichts mehr und nichts weniger – machen will. Dabei liegt das Schwergewicht nicht auf der Gruppenbildung, sondern auf dem Musikmachen.“ Bernd Alois Zimmermann an Klaus Wagner (Spiegel-Verlag), Köln, 27. Juli 1949, AdK, BAZ 1090, auch zit. in: Schmidt, „Musikalische Auf-räumarbeiten“, S. 98.

<sup>52</sup> Armin Schibler, „Musik und Puppen“, in: *Puppenspiel und Puppenspieler. Mitteilungen der Vereinigung schweizerischer Puppenbühnen* 1/12, 1960, S. 6–7. Ein Exemplar der Zeitschrift befindet sich in Zimmermanns Nachlass, AdK, BAZ 1.62.250.

<sup>53</sup> Siehe u. a. Bernd Alois Zimmermann (1918–1970). *Dokumente zu Leben und Werk*, S. 91, und Dörte Schmidt, „C'est ma façon de faire du pop art“. Zimmermann et le ballet dans les années 1960“, in: *Regards croisés sur Bernd Alois Zimmermann. Actes du colloque de Strasbourg 2010*, hrsg. von Pierre Michel, Heribert Henrich, Philippe Albèra, Genf 2012, S. 143–157.

sie die Reihentechnik „unter der Oberfläche“ kompositorisch erfüllt, ohne dass die Ebenen ‚auf der Oberfläche‘, das heißt mimetisch oder hermeneutisch, aufeinander bezogen werden müssten. Die Denkfigur einer ‚Stilreinheit‘ gleichsam auf höherer Ebene zielt dabei wohl auf das Immanenzpostulat der orthodoxen Serialisten. Offensichtlich traf sich die Idee der Disjunktion, wie sie das Puppentheater in die szenische Darstellung brachte, mit dem Wunsch, eine künstlerische Alternative zu diesem Immanenzpostulat zu entwickeln, die gleichwohl die Autonomieforderung der Moderne nicht preisgab. Mit diesem Anliegen koinzidieren die Angebote der aktuellen Kunst- und Theaterdebatten, wie sie sich in Schneckenburgers Experimenten bündeln, auf offensichtlich für Zimmermann höchst anregende Weise. Auch wenn dies im überlieferten Austausch zwischen beiden so nicht explizit wird, mag das ebenfalls für die Verbindungen zur russischen Avantgarde gelten, die ihrerseits einen Echoraum zu finden scheint, der seit Mitte der 1950er Jahre in den deutschsprachigen Ländern jenseits des Eisernen Vorhangs auch öffentlich sichtbarer wird.<sup>54</sup> Ganz augenscheinlich war für Zimmermann das Weiterdenken einer konstruktivistischen Vorstellung vom Verhältnis autonomer Kunstformen auf dem Theater anschlussfähig.<sup>55</sup>

Ab wann dies in Köln diskutiert wurde, ist schwer zu sagen, offensichtlich ist jedoch, dass es eine solche Debatte gegeben hatte. 1958 jedenfalls brachte die Kölner Galerie von Christoph Czwiklitzer einen von Horst

---

<sup>54</sup> 1956 war die Sowjetunion erstmals auf der Frankfurter Buchmesse vertreten. Siehe hierzu: Jürgen Lehmann, Kap. 9 „Dichterische und essayistische Rezeption russischer und sowjetischer Literatur nach 1945 in den deutschsprachigen Ländern westlich des ‚Eisernen Vorhangs‘“, in: ders., *Russische Literatur*, S. 285–348, insbes. S. 285–316.

<sup>55</sup> Gisela Erbslöh wird 1976 im Kommentar zu ihrer Übersetzung von Aleksej Kručenyčs Text genau diesen Aspekt als entscheidende Errungenschaft dieser Theatervorstellung sehr hervorheben – die Nähe zu Formulierungen Zimmermanns in Bezug auf seine eigenen Vorstellungen zum Verhältnis der Dimensionen des Theaters ist deutlich: „Musik, Kulissen und Ausstattung und Text sind in ‚Sieg über die Sonne‘ gleichwertige Elemente des Theaters, die auf jeweils besondere Weise ihr Material formen und damit ihren eigenen Zugang zu den thematisierten Ideen geben. Das Zusammenbringen der verschiedenen Kunstarten in einem Werk korreliert nicht mit einer Vorstellung vom integralen Gesamtkunstwerk; es basiert weder auf dem Prinzip einer harmonischen Übereinstimmung der künstlerischen Elemente, noch läßt es die Unterordnung einiger Elemente und die Dominanz eines anderen zu. Vielmehr besteht es in einer Entsprechung der strukturellen Organisation der Elemente verschiedener Kunstformen.“ Erbslöh, „Pobeda nad solncem“, S. 64.



Richter besorgten Katalogband mit dem Titel *el lissitzky. sieg über die sonne. zur kunst des konstruktivismus* heraus, der dieses Stück nicht nur ausführlich in die russische Avantgarde-Theaterszene einordnet und Lissitzkys Überlegungen in die Tradition Meyerholds stellt, sondern auch aus dem bereits angeführten Mappen-Vorwort des Künstlers zitiert und so die für Lissitzky damit verbundenen technischen Utopien präsent macht. Richter, der später als Kunstkritiker wichtig wurde, hatte zwischen 1951 und 1956 in Köln Theaterwissenschaft, Kunstgeschichte und Germanistik studiert und kannte vermutlich auch die entsprechenden Bestände der Theaterwissenschaftlichen Sammlung. Nicht von ungefähr bündelt dieser Band seine Interessen im Blick gerade auf dieses Feld.<sup>56</sup> Auch wenn es bisher kein Indiz für direkte gegenseitige Wahrnehmung gibt, so zeigen sich darin doch immerhin aufschlussreiche Gleichzeitigkeiten, die gleichsam die Lage differenzieren, in der der Komponist sich in dieser Zeit bewegte. Die zunehmende Wahrnehmung und Greifbarkeit auch von Literatur der russischen Avantgarde – in Köln seit 1953 zusätzlich befördert durch die Einrichtung eines der ersten westdeutschen Lehrstühle für Slavistik, verbunden mit dem Aufbau einer entsprechenden Bibliothek an der Universität – schlägt sich in den Arbeiten Zimmermanns zu seinem Oratorienprojekt prominent in der Verwendung der Majakowskij-Übersetzung von Karl Dedecius nieder.<sup>57</sup> 1959 bei Rowohlt erschienen, machte sie den Dichter, der in der amerikanischen Besatzungszone zehn Jahre zuvor durch General Lucius D. Clay noch verboten gewesen war, nun problemlos greifbar.<sup>58</sup> Ab etwa 1963 spricht Zimmermann von seinem Plan ausdrücklich als „Majakowskij-Kantate“.

---

<sup>56</sup> Im Bestand der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln, die ab 1955 auf Schloss Wahn wieder zugänglich war, befinden sich Quellen zum russischen Avantgardetheater, u. a. einige russische Bühnenbildmodelle zu Inszenierungen Tairovs aus den 1920er Jahren, in Nachbauten von Carl Nielsen. Vgl. hierzu: *Theateroktober. Russische Avantgarde 1917–1931 im Bestand der Theaterwissenschaftlichen Sammlung Schloss Wahn*, hrsg. von Elmar Buck, Gerald Köhler, Torsten Schmidt, Kassel 2006 (Ausstellungskatalog der Theaterwissenschaftlichen Sammlung Schloss Wahn).

<sup>57</sup> Siehe hierzu Henrich, *Werkeverzeichnis*, S. 670.

<sup>58</sup> Lehmann, *Russische Literatur*, S. 286. Auch Zimmermanns für das Oratorienprojekt wichtige theologische Perspektive der Dostoevskij-Rezeption fand im Übrigen in der von Lehmann geschilderten Entwicklung ab Mitte der 1950er Jahre ihre Resonanzen. So erschien bei Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen 1957 und 1962 bereits in erweiterter Auflage Martin Doernes Arbeit über *Gott und Mensch in Dostojewskijs Werk* und 1962 publizierte Walther Rehm im gleichen

*Das Grün und das Gelb* markiert damit nicht nur erste Erfahrungen mit der Arbeit mit Tonband und dem durch dieses gesetzten, rigiden Zeitregime, sondern vermutlich zumindest gesprächsweise auch mit künstlerischen Ideen der russischen Avantgarde – zwei Stränge, die sich im Oratorienprojekt auf existenzielle Weise bündeln sollten. Zimmermanns Zusammenarbeit mit Fred Schneckenburger kann als früher Kristallisationspunkt seiner Experimente mit der Dimension des Szenischen unter den Bedingungen der Abstraktion und Autonomie der Ebenen verstanden werden. Diese führten später in das Konzept des pluralistischen Komponierens, in dem die durch das Zeitregime ermöglichten Erweiterungen der medialen Dimensionen der Werke wie der künstlerische Umgang mit den komplexen und diversifizierten Sinnstiftungsangeboten, die ein heterogenes Material transportiert, eine wichtige Rolle spielen werden.

Dass der spezifische Platz dieser Zusammenarbeit von Zimmermann und Schneckenburger für dieses Puppenspiel-Experiment in dem sehr avancierten Kontext experimentellen Musiktheaters, das integraler Teil der Neuen Musik wurde, durchaus erkannt wurde, zeigt sich nicht nur nachträglich dadurch, dass die Uraufführung der Orchesterfassung in der Geschichte der Reihe „das neue werk“ zu den zentralen Beispielen für Herbert Hübners Öffnung hin zu einer Verbindung von Musik und anderen Künsten gezählt wird.<sup>59</sup> Das Stück findet sich bemerkenswerter Weise auch in einem Programmkonzept der Compagnia del Teatro Musicale di Roma aus dem Jahr 1968 (Abb. 2 auf S. 124f.).

Hier nun versuchten Domenico Guaccero, Sylvano Bussotti und Egisto Macchi gleichsam ein systematisches Résumé und eine Ortsbestimmung seit der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, in dem – hier an vierter Stelle – das Theater mit Marionetten eine eigene Rubrik bildete.<sup>60</sup> Eine Werkliste, die die

---

Verlag die Studie *Jean Paul – Dostojewski. Eine Studie zur dichterischen Gestaltung des Unglaubens*; vgl. Lehmann, *Russische Literatur*, S. 290. Für den größeren Kontext der theologischen Dostoevskij-Rezeption siehe Maïke Schult, *Im Banne des Poeten. Die theologische Dostoevskij-Rezeption und ihr Literaturverständnis*, Göttingen 2012 (Forschungen zur systematischen und ökumenischen Theologie 126). Für die russischen Zitate in den *Antiphonen* verwendete Zimmermann eine 1958 in Moskau erschienene und offensichtlich in den 1960er Jahren in Köln greifbare Dostoevskij-Ausgabe; siehe Henrich, *Werkverzeichnis*, S. 366.

<sup>59</sup> Vgl. Wendt, „Hübner, Herbert“.

<sup>60</sup> Für den Hinweis auf diese Quelle danke ich sehr herzlich Alessandro Mastropietro, für Auskünfte, die Überlassung eines Scans und die Erlaubnis zum Abdruck Angela Carone und Gianmario Borio, Fondazione Giorgio Cini, Venedig.

Komponisten nach Geburtsjahr reiht, stellt Zimmermanns und Schneckenburgers *Das Grün und das Gelb* (an Position 7) ausdrücklich in den Kontext des experimentellen Musiktheaters von John Cages *Theatre Piece*, Karlheinz Stockhausens *Originalen* und Mauricio Kagels *Sur Scène* – und man verstand dieses Stück wohl auch als repertoirefähig und unabhängig von Schneckenburger selbst als wiederaufführbar; dieser war nämlich bereits zwei Jahre zuvor gestorben. Sieht man das Puppenspiel, wie hier vorgeschlagen, als frühen Kristallisationspunkt für künstlerische Fragen, die in der Auseinandersetzung mit Theater und Tanz sowie im Oratorienprojekt weitergeführt wurden, ist durchaus naheliegend, dass Zimmermann das Puppenspiel während eines Rom-Aufenthaltes selbst ins Gespräch gebracht hat. Im März 1968 war er in Rom gewesen, um an der „Majakowskij-Kantate“ zu arbeiten (die am Ende in das monumentale *Requiem für einen jungen Dichter* münden wird).<sup>61</sup> Möglicherweise rückte genau dieser Zusammenhang *Das Grün und das Gelb* für Zimmermann ganz aktuell vor den Horizont eines Avantgarde-theater-Projektes, wie es die römischen Kollegen planten.

---

<sup>61</sup> An Ingeborg Lübold schreibt er am 25. Februar 1968: „Am 27. 2. fliege ich für etwa 6 Wochen nach Rom, und zwar zur Villa Massimo, um dort meiner Majakowskij-Kantate die hoffentlich endgültige Gestalt verleihen zu können.“ 1969 im Mai war er offenbar noch einmal dort, so die Erinnerung seiner Frau Sabine von Schablowsky. Vgl. Henrich, *Werkverzeichnis*, S. 702, 712.

Programma 1 - moderno - novità

- Ligeti - Adventures
- Da commissionare

Programma 2 - classico - moderno

- Stravinski - Histoire du soldat
- Macchi - Alteration

Programma 3 - sacro! (in chiesa)

- P. Maxwell Davies - ? oppure un mistero medievale
- D. Suñer - Rappresentazione et esercizio

Programma 4 - per marionette

- E. Satie - Geneviève de Brabant oppure Hindemith - Das Nusch Nusch
- Da commissionare

Programma 5 - Neodada!

- ~~John~~ Cage - Teater force
- Schnebel - Abfälle
- Chiaai - Teatino

Programma 6 - per bambini

- ~~Britten~~ Hindemith - Wir bauen eine Stadt
- Britten - The Golden Vanity
- (- eventualmente Da commissionare)

- ① E. Satie (1866)
- Geneviève de Brabant - opéra de marionette - (1899) - ?
  - Jack in the box - pantomime - (1899) - ?
- ② J. Stravinski (1882)
- Histoire du soldat (1917)
- ③ P. Hindemith (1895)
- Das Nusch-Nuschli - comédie de marionette birmoise (1920) ?
  - Wir bauen eine Stadt - comédie de bambini (1930)
- ④ K. Weill (1900)
- Mahagonny (1927)
  - Der Jasager (1930)
- ⑤ J. Cage (1912)
- Theater piece
  - alto
- ⑥ B. Britten (1913)
- The Golden Vanity - (10 35, 2 contr. - 2 piccolo corni, ffforte - 1967)
- ⑦ B.A. Zimmermann (1918)
- Das Grün und das Gelb - musica per il teatro astratto di marionette di F. Schreckenthauer (1952) - ?
- ⑧ K.H. Stockhausen
- Originale (1961)
- ⑨ M. Kagel
- Sur scène - (un attore - minimo cantante e 3 strumentisti)
  - Antifilose (1963)
  - Variationen über Tremens (1963/65)
  - Phonophonie (1965)

Abb. 2: Programmkonzept Rom 1968 und Werkliste, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per la Musica, Fondo Domenico Guaccero, Abdruck mit freundlicher Genehmigung.