

Jede Oper eine eigene Welt: Mit Peter Eötvös verliert die musikalische Welt einen prägenden Komponisten

geschrieben von Werner Häußner | 25. März 2024



Das Bild zeigt Peter Eötvös bei einem Gespräch am 25. Juni 2014 anlässlich der Uraufführung seiner viel gespielten Oper „Der goldene Drache“ in Frankfurt. (Foto: Werner Häußner)

Eine typische Selbsttäuschung: Zuerst wollte ich die Nachricht gar nicht glauben, dachte, es sei eine Falschmeldung. Doch schnell bestätigte sich: Peter Eötvös ist am Sonntag, 24. März gestorben, mit 80 Jahren. Innerhalb nur weniger Tage hat die musikalische Welt nach Aribert Reimann (1936-2024) einen zweiten prägenden Komponisten der letzten Jahrzehnte des 20. und ersten des 21. Jahrhunderts verloren. Nachrufe wird es genug geben, daher hier ein paar persönliche Erinnerungen an einen Herzblut-Musikmenschen, der auch mit dem Rheinland eng verbunden war.

Der Ungar Peter Eötvös, geboren 1944 in Székelyudvarhely in Siebenbürgen, war ein wunderbar kreativer Kopf. Seine vierzehn Opern sind jede für sich ein individuelles Meisterwerk, verbinden immer neu gedachte Musik und mitreißende Bühnenwirkung. „Jede Oper muss eine eigene Sprache, eine eigene Welt, eine eigene stilistische Klangsprache haben“, sagte er einmal. 1998 gelang ihm der internationale Durchbruch mit der in Lyon uraufgeführten Oper „Tri Sestri“.

Schon ein Jahr später brachte die Deutsche Oper am Rhein in Düsseldorf das Werk nach dem Drama „Drei Schwestern“ von Anton Tschechow nach Deutschland, wo es mehrfach nachgespielt wurde: Gabriele Wiesmüller inszenierte es mit scharfem Blick auf die ausweglose Situation der Figuren in Koblenz; im letzten Jahr war in Hagen eine [Inszenierung](#) von Friederike Blum zu sehen. Sie ließ erleben, wie die Menschen in folgenlosen Träumen und vergeblichen Sehnsüchten gefangen sind. Eötvös und sein Librettist Claus H. Henneberg weichen von der linearen Erzählweise Tschechows ab und nehmen in drei Sequenzen die Perspektive der Figuren Irina, Andrej und Mascha ein.



Auf dem Deckchen: „Tri Sestri“ in Hagen mit Vera Ivanovic (Natascha) in der Mitte. (Foto: Leszek Januszewski)

Über 200 Uraufführungen dirigiert

1998 war Eötvös bereits als Dirigent hervorgetreten. Zuvor hatte er 1958 mit Vierzehn das Studium an der Budapester Musikakademie bei Zoltán Kodály aufgenommen und ab 1966 in Köln Dirigieren studiert. Ab 1968 arbeitete er eng mit Karlheinz Stockhausen zusammen; zehn Jahre später übertrug ihm Pierre Boulez die Leitung des Ensembles „Intercontemporain“. Eötvös stellte das Komponieren zurück und widmete sich dem Dirigieren. Über 200 zeitgenössische Werke konnte er mit dem Ensemble uraufführen.

Aber er brachte mit seiner freundlichen Art und seiner Leidenschaft vielen großen Orchestern seinen Begriff von zeitgenössischer Musik nahe, vom Concertgebouw Orkest Amsterdam über die Berliner bis zu den Wiener Philharmonikern – und nicht zuletzt seinem Radio Kammerorchester Hilversum, das er zehn Jahre bis 2004 leitete. Im Funkhaus Köln hatte

Eötvös seine ersten Schritte getan; sein geplantes Konzert am 23. September 2023 mit dem WDR Sinfonieorchester mit eigenen Werken und Kompositionen seines Landsmanns György Kurtág und seines langjährigen künstlerischen Partners Karlheinz Stockhausen musste er bereits „aus anhaltenden gesundheitlichen Gründen“ absagen.

Stockhausen-Uraufführung in Mailand



Der Besetzungszettel der Uraufführung von „Donnerstag aus Licht“ aus dem Teatro alla Scala in Milano mit Peter Eötvös als Dirigent. (Repro: Archiv Werner Häußner)

Das erste Mal als Dirigent habe ich ihn in „Donnerstag aus Licht“ von Karlheinz Stockhausen 1981 an der Mailänder Scala erlebt. Das war die szenische Uraufführung des ersten Tages aus dem riesigen, alle sieben Wochentage umfassenden Zyklus des „Licht“-Musiktheaters.

Und die erste Oper, die ich von Eötvös gesehen habe, hat mich sofort fasziniert: „Love and other Demons“ 2009 in Chemnitz unter Frank Beermann hat in der subtilen Regie von Dietrich Hilsdorf den „magischen Realismus“ der Vorlage von Gabriel García Márquez eingefangen. Nichts in dieser Welt war so, wie es schien, Bilder und Figuren blieben unaufgelöst mehrdeutig: Die Offenheit erzeugte eine kaum mehr erträgliche Spannung. Dahinter blieb die Kölner Inszenierung von Silviu Purcarete 2010 in ihrer erzählenden Eindeutigkeit weit zurück.

Denn Eötvös erzählt in seinen Opern nicht einfach Geschichten. Ohne in platte Aktualisierung zu verfallen, greift er gesellschaftliche Entwicklungen auf. Dabei bleibt er aber nicht stehen, sondern gibt seinen Stoffen durch die Musik die Qualität erzählter Philosophie – etwa in der „Tragödie des Teufels“ durch einen vielfach gebrochenen, gleichnishaften Blick auf die in sich zerrissene menschliche Existenz, in „Liebe und andere Dämonen“ auf die unkalkulierbare Welt und den „romantischen“ Verdacht, hinter den erfahrbaren Eindrücken könnten noch ganz andere Kräfte stecken. „Angels in America“, in Frankfurt von Johannes Erath beklemmend intensiv inszeniert und in Münster von Carlos Wagner zu einer Weltentragödie erweitert, ist so nicht nur ein Stück über die zerstörerischen Folgen von HIV, sondern eines über die Zerbrechlichkeit des Menschen und seiner Beziehungen.

Bei der bislang einzigen Inszenierung seiner erfolgreichen, 2014 in Frankfurt uraufgeführten Oper „Der goldene Drache“ in der Rhein-Ruhr-Region 2019 in Krefeld durch Petra Luisa Meyer kam Eötvös zur B-Premiere nach Mönchengladbach und sprach – wie so oft andernorts – mit dem Publikum im Theatercafé. Zum „Requiem“ für ihn wurde nun die jüngste Uraufführung seiner

Oper „Valuschka“ in Regensburg am 3. Februar 2024. Zur Premiere konnte er – schwer erkrankt – schon nicht mehr kommen, begleitete aber aus der Ferne den Produktionsprozess. Die groteske Tragikomödie über das Hereinbrechen einer Katastrophe thematisiert Angst, Macht und entfesselte Gewalt.

Peter Eötvös hat wie der am 13. März mit 88 Jahren verstorbene Aribert Reimann – dessen Oper „Bernarda Albas Haus“ in einer Inszenierung von Dietrich Hilsdorf in der vergangenen Spielzeit in Gelsenkirchen zu den Höhepunkten der Saison gehörte – gezeigt: Die Oper im 21. Jahrhundert ist keineswegs tot. Sie hat die Kraft, Menschen in ihren Bann zu ziehen und bleibt auch unter den Vorzeichen der Postmoderne ein unerschöpfliches „Kraftwerk der Gefühle“.

Der Kindsmord als klingende Tragödie: Aribert Reimanns Oper „Medea“ im Aalto-Theater

geschrieben von Anke Demirsoy | 25. März 2024



Medea (Claudia Barainsky) hütet das goldene Vlies.
(Foto: Karl Forster)

Medea. Die Frau, die ihre Söhne ermordet. Die schöne, stolze, mythenumwobene Priesterin und Zauberin aus Kolchis (heute Georgien), Hüterin des goldenen Vlieses, die zu Göttern und Naturgewalten Kontakt hat. Wer erfasst ihre Tragödie, das schlimme Schicksal der liebenden Königstochter, die vom Argonautenführer Jason erst ausgenutzt, dann in die Fremde verschleppt, allein gelassen, betrogen und schließlich sogar verstoßen wird? Wer vermag die entsetzliche Tat zu begreifen, mit der sie sich am treulosen Gatten rächt?

Viele haben es über Jahrtausende hinweg versucht. Beginnend bei Euripides, der den Stoff 431 vor Christus in seinem Trauerspiel „Medea“ aufgriff, befassten sich zahlreiche Schriftsteller, Dichter, Maler, Komponisten, bildende Künstler, Filmregisseure und Tänzer mit diesem Mythos. Untrennbar mit ihm verbunden ist der Name der Sängerin Maria Callas, die Luigi Cherubinis Oper durch ihre grandiose Gestaltung der Titelpartie dem Vergessen entriss.

Einer der namhaftesten Komponisten unserer Zeit fühlte sich von Franz Grillparzers Drama „Medea“ inspiriert: Aribert Reimann, geboren 1936 in Berlin, einst Schüler von Boris

Blacher, Träger des Ernst von Siemens Musikpreises sowie des „Faust“-Theaterpreises für sein Lebenswerk. Für seine gleichnamige Oper in vier Bildern, uraufgeführt am 28. Februar 2010 an der Wiener Staatsoper, extrahierte er selbst das Libretto.



Kampf um die Liebe, Kampf um die Kinder: Medea (Claudia Barainsky) und Jason (Sebastian Noack). (Foto: Karl Forster)

Im Essener Aalto-Theater, das Reimanns Werk jetzt neu in Szene setzt, erzählt der Komponist vor Beginn der Premiere höchstselbst von der Faszination am antiken Stoff. Er schwärmt von der Sprache Grillparzers, die ihn unmittelbar zu Musik inspiriert habe, und schildert seine langjährige Zusammenarbeit mit der Sängerin Claudia Barainsky, die am 28. Februar 2010 mit großem Erfolg die Uraufführung an der Wiener Staatsoper sang. Nach Produktionen in Frankfurt, Tokio und Berlin hat Essen nun erneut Claudia Barainsky für die Titelpartie engagiert.

Weiß Gott keine schlechte Entscheidung, wie sich am Premierenabend rasch zeigt. Barainsky, die bei der Ruhrtriennale 2006 als Marie in Bernd Alois Zimmermann „Die

Soldaten“ glänzte, kennt keine Furcht vor dem aberwitzigen Koloraturgewitter, in das sie als Medea immer wieder ausbrechen muss. Sie schafft es, die für Reimann charakteristischen zackigen Gesangslinien mit Emotion anzufüllen, die Koloratur wie eine Waffe einzusetzen, wann immer die Figur der Medea sich in die Enge getrieben sieht.

Obgleich selbst von eher geringer Körpergröße, verleiht die Barainsky der Titelheldin ein staunenswertes Format. Sie wirft sich mit voller Wucht ins Spiel: nicht etwa als augenrollende Furie, sondern als leidenschaftliche Frau, die wieder und wieder gedemütigt wird. In der Regie von Kay Link, der in Essen bereits „Into the little Hill“ von George Benjamin in Szene setzte, erscheint sie schließlich wie ein Vulkan kurz vor dem Ausbruch.



Medeas Söhne werden rasch von den Korinthern vereinnahmt. (Foto: Karl Forster)

Dazu tragen auch die Kostüme bei. Ganz in Rot gewandet, ist Medea die Fremde, die Außenseiterin gegenüber den Korinthern, die ihr in kühlem Aalto-Blau entgegentreten. Oft lauert sie wie ein Tier unter dem Königspalast des Kreon, ein asymmetrischer, einsehbarer Kubus, der auf hohen Stelzen steht

und nur über Treppen zu erreichen ist (Bühne, Kostüme und Video: Frank Albert). Kay Link bewegt die Figuren so, dass Rangordnungen sofort augenfällig werden.

Bis Medea im ersten Teil des Abends das goldene Vlies vergraben und Bekanntschaft mit den Korinthern geschlossen hat, bleibt das Geschehen auf der Bühne oft statisch. Aber der zweite Teil nimmt Fahrt auf: Beim Versuch einer Aussprache mit Jason und beim Kampf um die Kinder spitzt sich das Drama zu. Das Ensemble rund um die Barainsky muss stimmlich kaum weniger Virtuosität beweisen. Es hält sich höchst ehrbar: Als Kreons Tochter Kreusa brilliert Liliana de Sousa mit Melismen in klarer, absichtsvoll kalter Höhe. Empathie findet Medea bei ihrer Amme Gora, der Marie-Helen Joël Großherzigkeit und Wärme verleiht. Hagen Matzeit führt seinen Countertenor in nachgerade artistischer Manier, um die vertrackten Intervallsprünge zu meistern.



Ein kurzer Moment der Annäherung: Medea (Claudia Barainsky, l.) versucht sich zu adaptieren (Liliana de Sousa als Kreusa, r.) (Foto: Karl Forster)

Auch Sebastian Noack (Jason) und Rainer Maria Röhr (Kreon) engagieren sich auf Äußerste, zumal der Komponist unter den Premierengästen ist. Aber gegen die starken Frauenfiguren wirken die beiden Sänger beinahe etwas blass. Der Tscheche Robert Jindra dirigiert die Essener Philharmoniker mit großer Kompetenz durch Aribert Reimanns dicht gewobene, dem Ohr oft sperrige Partitur. Eine Dauer-Nervosität, eine beinahe nervenzerrüttende Spannung tönt da aus dem Orchestergraben. Schockierend wirken die blockhaften Einsätze der Instrumentengruppen, insbesondere die brutalen Blech-Cluster, die das Bühnengeschehen häufig kommentieren. Die Essener Philharmoniker übernehmen eine sehr aktive Rolle in dem Drama, sind quasi der siebte Hauptdarsteller, der ständig mit den Sängern interagiert.

Am Ende erhebt sich das Publikum zu Ehren von Aribert Reimann von den Sitzen. An seinen „Lear“, den das Aalto-Theater vor 18 Jahren in der Inszenierung von Michael Schulz zeigte, mag mancher sich an diesem Abend auch erinnern.

(*Termine* *und*
Informationen:<https://www.theater-essen.de/spielplan/a-z/medea/>
)

Es geht noch viel: TuP-Festtage in Essen mit Aribert Reimanns „Medea“ und einer spartenübergreifenden

Uraufführung

geschrieben von Werner Häußner | 25. März 2024



Freuen sich auf die TUP-Festtage 2019 (v. li.): Schauspielintendant Christian Tombeil, TUP-Geschäftsführer Berger Bergmann, der stellvertretende Ballettintendant Marek Tuma, Musiktheater- und Philharmonieintendant Hein Mulders sowie Oliver Bohnenkamp, Vorstandsmitglied der Sparkasse Essen. Foto: TuP

Rien ne va plus – das ist ein aus dem Casino geläufiger Satz, wenn im laufenden Spiel nichts mehr geht. Ein etwas gekünstelter Titel für die TuP-Festtage Kunst in Essen. Denn zum Glück geht in der Zeit vom 22. bis 31. März eine Menge: Premiere der Reimann-Oper „Medea“ am Aalto, drei beliebte Ballettproduktionen, die deutsche Erstaufführung von Robert Menasses Europa-Stück „Die Hauptstadt“ im Grillo-Theater. Und erstmals ein spartenübergreifendes Projekt.

Musiktheater, Ballett und Schauspiel realisieren in der Casa im Grillo eine gemeinsam erarbeitete Inszenierung: „Schließ

deine Augen – Rien ne va plus“ heißt das Stück, in dem Tänzer, Sänger und Schauspieler gemeinsam agieren und ihre Spartengrenzen ein wenig überschreiten. Für die Uraufführung am Mittwoch, 27. März, 19 Uhr, dürfte es ratsam sein, sich rasch Karten zu sichern: Die Casa hat ein begrenztes Platzangebot. Weitere Vorstellungen: 30. März und 5. Mai.

Fünf Sparten sind am Programm beteiligt



Verdis „Luisa Miller“ wird zum letzten Mal wiederaufgenommen: Szene aus der Inszenierung Dietrich Hilsdorfs. Foto: Matthias Jung

Für alle anderen Vorstellungen sind noch ausreichend Tickets zu bekommen. Bei manchen heißt es nach den TuP-Festtagen tatsächlich „rien ne va plus“: Dietrich Hilsdorfs Inszenierung der Verdi-Oper „Luisa Miller“ (Wiederaufnahme am 30. März) verabschiedet sich nach dieser letzten Vorstellungsserie aus dem Repertoire des Aalto-Theaters; dafür kündigt Intendant Hein Mulders die Rückkehr des einstigen Essener Stamm-Regisseurs in der Spielzeit 2019/20 an. Abschied nehmen müssen die Ballett-Fans auch von Stijn Celis' Choreografie von „Cinderella“. Sie steht am 31. März letztmals auf dem Spielplan des Aalto-Theaters.

Mit Spannung erwarten dürften Opern-Liebhaber die

Neuinszenierung von Aribert Reimanns „Medea“, uraufgeführt 2010 an der Wiener Staatsoper und dort – wie bei der Übernahme in Frankfurt und bei einer zweiten Inszenierung an der Komischen Oper Berlin, geleitet vom Bochumer GMD Steven Sloane – vom Publikum gefeiert.



Aribert Reimann. Foto:
Schott Promotion, Peter
Andersen

Der 83jährige Komponist hat sein Kommen angekündigt. Premiere ist am Samstag, 23. März, 19 Uhr. Am Tag zuvor, 22. März, eröffnen um 16.30 Uhr die Intendanten der fünf TuP-Sparten die Festtage; anschließend gibt es eine „Teatime“ im Aalto-Foyer mit einer Einführung in die auf Franz Grillparzers „Das goldene Vlies“ fußende Oper Reimanns.

Zerstörte Existenzen, Schicksal und Schuld als Themenkomplexe

Zerstörte Existenzen, Schicksal und Schuld, aber auch glückliche Fügungen: Um diese Themenkomplexe kreisen die Vorstellungen der TuP-Festtage. In der Uraufführung „Schließ deine Augen – Rien ne va plus“ nehmen die Regisseure Marijke Malitius und Sascha Krohn gemeinsam mit dem ehemaligen Aalto-Tänzer und Choreografen Igor Volkovskyy die Frage auf, wie es wohl wäre, ewig Kind zu bleiben, die Träume der Kindheit zu leben und die von Macht strukturierte Welt der Erwachsenen zu meiden. Die Sicht der Kinder Medeias, die Weigerung, erwachsen zu werden in „Peter Pan“ und die geheimnisvolle

Marionettenwelt in Maurice Maeterlincks „Der Tod des Tintagiles“ sind die stofflichen Kreise, um die sich die von Gesa Gröning ausgestattete Produktion drehen soll.



Star-Sopran Maria Agresta
singt Verdi. Foto:
Alessandro Moggi.

Musikalisch bietet die Philharmonie Essen ein Jugendkonzert mit Filmmusik am 22. März mit der Neuen Philharmonie Westfalen unter Rasmus Baumann, am 23. März eine „Hommage á Bach“ mit dem Organisten Christian Schmitt und am 24. März, 11 Uhr, das Debüt der Geigerin und Stipendiatin von Anne-Sophie Mutter, Noa Wildschut. Die 18jährige Niederländerin bringt als Klavierpartnerin Elisabeth Brauß mit, ein Klaviertalent der jungen Generation. Am Abend ist eine Geigerin mit internationaler Karriere zu erleben: Isabelle Faust spielt das Brahms-Violinkonzert, am Pult agiert Philippe Herreweghe.

Geballte Musik-Highlights gibt es auch am Sonntag, 31. März: Um 11 Uhr spielt der Trompeter Gábor Boldoczki mit der Philharmonia Prag reizvolle Konzerte aus dem böhmischen Raum, u. a. von Johann Baptist Georg Neruda, Johann Nepomuk Hummel und Johann Baptist Vanhal. Und am Abend ab 19 Uhr verzaubern Star-Sopran Maria Agresta und die Essener Philharmoniker mit Ouvertüren und Arien von Giuseppe Verdi, darunter nicht nur die üblichen Schlager, sondern etwa die Ballettmusik aus „Macbeth“ und einer Szene aus Verdis erster Oper „Oberto, Conte di San Bonifacio“.

Karten: (0201) 81 22 200, www.theater-essen.de

Der unerbittliche Stachel des Todes: Uraufführung von „L’Invisible“ von Aribert Reimann an der Deutschen Oper Berlin

geschrieben von Werner Häußner | 25. März 2024



Szene aus dem dritten Teil der Oper „L’Invisible“ von Aribert Reimann an der Deutschen Oper Berlin, mit Annika Schlicht und Gelmer Reuter. Foto: Bernd Uhlig

Tod, wo ist dein Sieg?, fragt die christliche Osterbotschaft. Sie relativiert den endgültigen Ernst des Todes nicht, aber sie hebt seine Allgültigkeit auf. Aribert Reimann, mit seinen

81 Jahren der Doyen der international renommierten deutschen Komponisten, führt in seinem neuesten Bühnenwerk den Sieg des Todes unerbittlich vor Augen: Sein Triumph ist unbestreitbar in den drei Kurzdramen des Symbolisten Maurice Maeterlinck, die Reimann für seine „Trilogie lyrique“ selbst zusammengefasst hat. „L’Invisible“ feierte an der Deutschen Oper Berlin eine warmherzig aufgenommene Uraufführung.

Der Tod lastet in unsichtbarer Präsenz auf diesen drei, zwischen 1890 und 1894 als Teil einer Serie von Kurzdramen erschienenen Stücken. Er steckt, wie Rilke formulierte, im Leben wie der Kern in der Frucht. Das erste und das mittlere lassen die Ahnung des Unausweichlichen im realistischen Setting eines Gesellschaftsstücks zur Gewissheit werden: In „L’Intruse“ (Der Eindringling) ringt eine Frau im Kindbett mit dem Tod. Die Familie wartet auf einen weiteren Verwandten; der blinde Großvater bemerkt das Kommen eines unsichtbaren Fremden. Die Frau stirbt und das Neugeborene stößt seinen ersten Schrei aus.

In „Intérieur“ hat der Tod sein Werk bereits vollendet: Ein Mädchen ist im Fluss ertrunken, hat sich möglicherweise selbst das Leben genommen. Ein alter Mann und ein Fremder beobachten die Familie des Kindes und zögern, ihre Harmonie durch die Todesnachricht zu zerstören.

Das dritte der Dramen, „La mort de Tintagiles“ geht dagegen in die märchenhafte Richtung, die Maeterlinck mit „Pelléas et Mélisande“ ausgeformt hatte. Tintagiles – der Name mag an Tintagel, den sagenhaften Sitz König Artus‘ erinnern – ist der Enkel einer geheimnisvollen Königin, die ihm als möglichen Rivalen um die Herrschaft nach dem Leben trachtet. Wie bei zwei Brüdern vorher ist der Kampf seiner beiden Schwestern um sein Leben erfolglos: Tintagiles wird in die Labyrinth des Schlosses entführt und stirbt. Die Königin bleibt unsichtbar – es ist nicht einmal klar, ob sie real oder nur als Vorstellung oder Gespenst existiert.

Klappernder Rhythmus, knöchernen Laute

Musikalisch setzt Reimann den Tod von Anfang an präsent: In einem seltsam klappernden Rhythmus, in den bereits von Gustav Mahler eingesetzten knöchernen Lauten, wenn die tiefen Streicher mit dem Holz des Bogens auf die Saiten schlagen. Im ersten Stück lässt Reimann nur die Streicher klingen, nutzt ihre Farben und den Tonumfang vom raunenden tiefsten Bass bis zu gläsern schneidenden Violinen voll aus.

Auch der harmonische Raum wird mit vielfach geteilten Streichern intensiv gefüllt: Zu Gruppen zusammengefasst, stehen sie in Akkorden, und Clustern in herben Reibungen gegeneinander oder verschmelzen zu rauchig-filigranen Klangfeldern.

Das „ganz Andere“ bricht in diese musikalische Szenerie mit dem Tod der Mutter des Kindes ein: Der verstörende, scharf dissonante Bläserakkord, der den Einbruch des Todes markiert, wird auch in den beiden folgenden Stücken, mehrfach verarbeitet und verändert, als Signal für das Unerbittliche dienen. Mit ihm, aber auch mit melodischen Elementen aus dem Streichersatz schafft Reimann einen musikalischen Zusammenhang zwischen den Stücken.



Trügerische Idylle: Szene aus „L’Invisible“ von Aribert Reimann. Foto: Bernd Uhlig

Ein anderes Mittel des Zusammenbindens sind die Zwischenspiele, die Reimann drei Countertenören anvertraut. Sie singen eine Art Madrigal, unterstützt von Harfen und gespeist aus einer melodischen Linie der Celli in Vierteltönen, die der Komponist – so erzählt er im Interview im Programheft – eines Nachts beim Aufwachen gehört hat.

Die drei Sänger, zunächst hinter den Bühne, dann über dem Geschehen sichtbar, treten im dritten Teil explizit als Todesboten auf. Auch der Todesakkord der Bläser kehrt wieder; in der kunstvollen, tiefgründigen Polyphonie des Orchesters meint man, eine Ahnung der Heideszene aus Reimanns „Lear“ zu vernehmen – nur jetzt nicht mehr so wild und rasend, sondern gleichsam abgeklärt, ein Widerhall der emotionalen Stürme, die vor vierzig Jahren den ausweglos ausgesetzten alten König umtobten.

Den Mittelteil gestaltet Reimann als größtmöglichen Kontrast nur mit fünfzehn Holzbläsern, deren tiefste Vertreter, Bassklarinette, Kontrafagott und das tief klingende Heckelphon aus der Oboenfamilie prominent eingesetzt sind. Der Klang ist kammermusikalisch transparent, die Kombination der Instrumente provoziert den Schauer des Unheimlichen, Dämonischen, Abgründigen. Er steht in spannungsvollem Kontrast zur Szene, auf der sich die Familie des ertrunkenen Mädchens auf den Weihnachtsabend vorbereitet.

Die Regie fasst das ahnungsvoll Unbestimmte in unheimliche Bilder

Die Deutsche Oper setzt für die Inszenierung auf keinen der bekannten Namen, sondern vertraut sie dem 34-jährigen Russen Vasily Barkhatov an, der sich mit Berlioz' „La Damnation de Faust“ 2015 in Mannheim vorgestellt und mit Mussorgskys „Chowanschtschina“ in Basel und Bernd Alois Zimmermanns „Die Soldaten“ bei den Wiesbadener Maifestspielen 2016 für Furore gesorgt hat.

Der große junge blonde Mann setzt auf den Kontrast: Die zunächst lapidar wirkende Bühne von Zinovy Margulin – eine Hauswand, aufgerissen von einem breiten Fenster – entwickelt sich in den drei Teilen zu einem faszinierend variablen Gestaltungselement, das geheimnisvoll heran- und in die Ferne rücken kann, das Einblicke freigibt und Wege verschließt.

Die Innen-Außen-Wirkung ist vor allem in „Intérieur“ frappant, wenn die Familie wie in einem Schutzraum den Christbaum schmückt, während draußen die Beobachter riesige Schatten werfen und das Licht (Ulrich Niepel) unwirkliche, unheimliche Räume entstehen lässt.

Hier fasst Barkhatov das ahnungsvolle Unbestimmte, das Changieren zwischen fassbarer Wirklichkeit und ihrem unbestimmten Hintergrund in Eindrücke, wie sie aus symbolistischen Bildern, aus surrealen Szenerien oder aus expressionistischen Filmen vertraut sind. In „Der Tod des Tintagiles“ dagegen hebt er das Märchenhafte aus, indem er detaillierte realistische Elemente auf die Bühne holt: Ein Krankenzimmer mit Personal der Gegenwart, ein brennendes Auto mit hochtechnisiert ausgerüstete Feuerwehrleuten – Olga Shaishmelashvili hat gründliche Kostüm-Arbeit geleistet. Das kranke Kind ist dem Tode nah – das Spielzeug wird bereits im Müllsack entsorgt – und der Arzt spielt mit dem Jungen noch einmal ein Ritterspiel aus dem Bilderbuch nach.

Aber Barkhatov bricht die Konkretion des Sterbens, indem er den Tod des Kindes vervielfacht. Zu den Klagen des im Labyrinth der Königin eingeschlossenen Tintagiles sehen wir es erhängt, im Autowrack erstickt, mit seinem Fahrrad überfahren: der sinnlose Tod, wie ihn unser Alltag in unserer Zivilisation für Kinder bereithält und wie er selbst durch den intensiven Einsatz medizinischer Technik nicht aufzuhalten ist.

Die ungreifbare, böse Königin wird zur Chiffre eines ebenso ungreifbaren Schicksals, das verstörend in unser Leben einschlägt und uns ohnmächtig sein lässt wie die Schwestern,

die vergeblich um das Leben ihres Bruders kämpfen: Konkretion einer metaphorischen Ebene, die ganz hart an einer platten Aktualisierung vorbeischrämmt, aber in ihrer Bildgewalt und vor allem in ihrer anti-realistischen Brechung doch dem Stoff angemessen bleibt.

Großartige Ensembleleistung

Während Reimann in seinen Opern stets prominenten Rollen für die Sänger geschaffen hat (man denke an Melusine, Lear und seine Töchter oder Medea), haben die Solisten in „L’Invisible“ kaum Gelegenheit, sich zu profilieren. Nur Rachel Harnisch als Ursula, Marie und Tintagiles’ Schwester Ygraine kann ihren Sopran strahlen lassen. Aber Stephan Bronk (Großvater/Alter) oder Thomas Blondelle (Fremder) haben unspektakuläre, jedoch entscheidende Momente gesanglich-sprachlicher Charakterisierung. Und Salvador Macedo aus dem Kinderchor der Deutschen Oper muss das hilflose Verschwinden Tintagiles stimmlich ausdrucksstark realisieren.

Donald Runnicles und das Orchester der Deutschen Oper haben Tempi und Klangbalancen gefunden, die beim ersten Hören einer neuen Partitur rundweg überzeugen; den Solisten aus dem Orchester gelingen die expressiven Momente, aber auch die introvertierten Töne mit Bravour.

Die Deutsche Oper hat sich mit dieser Uraufführung – es ist das fünfte Bühnenwerk Reimanns im Auftrag des Hauses – in der Konkurrenz der drei großen Berliner Musiktheater glänzend positioniert. Das Haus von Dietmar Schwarz setzt sich deutlich vom Repertoire-Mainstream und der vom Einsatz „großer Namen“ gekennzeichneten Politik von Barenboims Staatsoper Unter den Linden ab.

Mit Giacomo Meyerbeers „[Le Prophète](#)“ wird im November die Reihe der großen Opern des Berliner Kosmopoliten fortgesetzt; mit einem neuen „[Frankenstein](#)“-Projekt in der „Tischlerei“ im Januar 2018 und dem vergessenen Hauptwerk „[Das Wunder der](#)

[Heliane](#)“ von Erich Wolfgang Korngold stehen weitere spannende Vorhaben auf dem Spielplan.

Aribert Reimanns „L’Invisible“ wird noch am 31. Oktober gespielt. Info: www.deutscheoperberlin.de

Nachlese zu den Salzburger Festspielen: Gefangen im Mechanismus der Macht – Aribert Reimanns Oper „Lear“

geschrieben von Werner Häußner | 25. März 2024



Auf dem Weg in den Wahnsinn:
Gerald Finley als König Lear
in Salzburg. Foto:
Salzburger Festspiele/Thomas
Aurin

Ein sorgsam geschichteter Cluster aus Tönen wird zu einem unbestimmt lauernden Klang. Pianissimo hält ihn Dirigent Franz Welser-Möst in der Schwebe, während ein jovialer Politiker im Dinner-Jacket etwas verspätet hereinstrebt und in die Menge

grüßt. Festlich gekleidete Menschen, vor der Bühne, rund um die Bühne. Der Mann im cremefarbenen Dress bekundet, der Macht müde zu sein, das Reich teilen zu wollen.

Drei Töchter, zwei davon in Pastell-Rosa und Lindgrün wie eine Mischung aus Queen Elizabeth und Margaret Thatcher, stehen schon bereit auf der breit gezogenen, bunt und wild blühenden Wiese, die Simon Stone in der Felsenreitschule in Salzburg als Spielfläche frei gelassen hat. Wir sehen „Lear“, Aribert Reimanns 1978 in München uraufgeführtes Hauptwerk, inzwischen ein Klassiker des zeitgenössischen Musiktheaters.

Wäre die Besetzung nicht so riesig – selbst in Salzburg muss das vielfältig besetzte Schlagwerk auf den Balkon rechts vom Orchestergraben ausweichen –, hätte diese Shakespeare-Oper sicher schon mehr als die bisher weltweit rund 30 Neuinszenierungen erlebt, darunter auch am Aalto-Theater in Essen. Reimann musste erst 81 Jahre alt werden, bis sich die Salzburger Bühne für ihn öffnete – und das trotz großartiger Werke von „Melusine“ bis „Medea“.



Markus Hinterhäuser
ist seit Herbst
2016 mit einem
Fünf-Jahres-Vertrag
Intendant der

Salzburger
Festspiele und hat
eine erste
erfolgreiche Saison
hinter sich. Foto:
Salzburger
Festspiele/Julia
Stix

Reimanns bis an die Schmerzgrenze expressive und exzessive Musik wird unter den Händen von Franz Welser-Möst und in der klanglichen Vollendung der Wiener Philharmoniker zum bestimmenden Ereignis dieser letzten Premiere der Salzburger Festspiele. Welser-Möst verlässt sich nicht auf die immer noch schockierende Härte und Brutalität der schlagzeuggepanzerten Akkordtürme und Tonschichtungen Reimanns, sondern zeigt, wieviel Resignation und wahnsinnsverwehelter Zärtlichkeit in den Klängen steckt.

Er hütet sich, die präzise Kontrolle der Dynamik jemals aufzugeben und lässt so die Zuschnürung des dramatischen Knotens musikalisch erleben, bis er in der Heideszene des ersten Aktes reißt und das kontrolliert kontrapunktische Chaos entfesselt losbricht: Im Dröhnen der Perkussion und im Aufschreien des Orchesters entlädt sich der Sturm der Elemente, der zum inneren Wüten in der Seele Lears wird. „Haltlosigkeit, Ziellosigkeit“ schreibt Reimann selbst in seinen Notizen zum Kompositionsprozess. Und danach, in erschöpfter Ruhe, die enthobenen Girlanden der Melismen Edgars, des von seinem Vater Gloster verstoßenen Sohnes.

Der ausgewogene, abgerundete Klang der Wiener Streicher, die disziplinierten Bläser – auch wenn sie böse gellen und schrill kreischen –, die schmerzvoll-süßen Unisoni und das gedämpfte Brodeln der kunstvoll gebauten Flächen aus Viertel- bis Eineinvierteltönen nehmen der Musik nichts von ihrer Schärfe, schleifen ihre schmerzhaften Krallen nicht, verhindern aber,

dass sie durch permanente Überreizung abstumpft. Die kluge Dramaturgie der Dynamik, verbunden mit einer fabelhaften Transparenz und einem wie selten sinnhaft-sinnlich durchgestalteten Klang, bestätigt eindrucksvoll die formalen wie expressiven Qualitäten von Reimanns Musik.

Reduziert auf elementare kreatürliche Bedürfnisse

Was geschieht mit einem Herrscher, der die Macht hinter sich lässt? Das Libretto von Claus H. Henneberg spitzt Shakespeares Drama unbarmherzig zu: Lear bleibt ein Gefangener der Macht, zuerst ihre Mechanismen wunderbarlich verkennend, dann an ihrer nackten Brutalität zerbrechend, reduziert auf die elementarsten kreatürlichen Bedürfnisse, die ihm nur noch der barmherzige Gloster gewährt.

Simon Stone, der von Preisen verwöhnte australische Regisseur, lenkt seine zweite Arbeit für das Musiktheater weg vom Erzählenden, hin zu bildmächtigem Darstellungs- und postdramatischem Episodentheater. Schon bei der Verteilung des Reiches stehen die Töchter Lears in einer Reihe in weitem Abstand. Auf sich selbst konzentriert schleudert Evelyn Herlitzius ihre stählernen Tonfolgen heraus, zeichnet Gun-Brit Barkmin – 2013 in Essen die [Lady Macbeth](#) Verdis – die hysterischen Intervallsprünge Regans nach.



Lear (Gerald Finley) teilt das Reich; Seine Tochter Cordelia (Anna Prohaska, im

Vordergrund), die ihre Liebe nicht in Worten beschreiben kann und will, geht leer aus. Im Hintergrund Gun-Brit Barkmin als Regan. Foto: Salzburger Festspiele/Thomas Aurin

Das wüste Gelage von Lears Gefolge verwandelt die Blumenwiese in einen grünlichen Matsch, in dem sich später der nackte Lear im Regen und in der Qual seiner Ohnmacht wälzt. Auf der breit gezogenen Spielfläche von Bob Cousins legt Stone offenbar keinen Wert darauf, die Personen zueinander in Verhältnisse zu setzen, auch die Begegnungen Lears mit dem anrührend singenden Edgar Kai Wessels und dem von Anfang an kraftlos gezeichneten Gloster Lauri Vasars bleiben seltsam distanziert.

Für den hereinbrechenden Wahnsinn Lears scheint sich Stone auf das darstellerische Potenzial Gerald Finleys verlassen zu haben, der den erbarmungswürdig ohnmächtigen König in seiner Flucht in weltlosen Wahn grandios zeichnet, dessen Fallhöhe aber nicht deutlich wird – dazu ist der Herr im Sakko zu Beginn einfach zu durchschnittlich.

Aber der Abstand von psychologischem Realismus ist Absicht, auch wenn er den Figuren komplexe Facetten nimmt. Im zweiten Teil des Abends wird deutlicher, wohin Stone zielt, wenn Gloster zunächst hyperrealistisch in einem blutigen Schaustück seine Augen ausgedrückt werden, wenn das Blut aus der Kehle des gemeuchelten Cornwall (zupackend singend: Michael Colvin) stürzt, dann in einer riesigen Blutlache auf weißer, leerer Fläche ein Schlachten beginnt, das wie ein symbolhaftes Ritual wirkt: Security-Leute, von Mel Page in die blauen Uniformen einschlägiger Typen gesteckt, wie wir sie aus Nachrichtensendungen oder amerikanischen Filmen kennen, reißen willkürlich einzelne Menschen aus den Zuschauerreihen auf der Bühne heraus, stoßen sie in den roten Teich, wo sie mit Blut

besudelt werden und ins Irgendwo seitlich der Bühne schreiten, als gehörten sie zu einer stummen Totenprozession.

Das mag ein eindrückliches Bild dafür sein, dass die inhärente Grausamkeit des Stücks eine beklemmende Gegenwarts-Dimension hat. Aber für diese Erkenntnis opfert Stone die viel grundsätzlichere Einsicht in das verhängnisvolle Gefüge der Macht, dem alle scheinbar Mächtigen zum Opfer fallen. Stone verweigert den letzten Szenen die theatrale Konkretion, lässt an der Rampe singen: Edgars Zweikampf gegen den mit souveränem Kern die Töne bildenden Charles Workman als Edmund, Regans trotz Gun-Brit Barkmins leicht gastritischen Zuckungen beiläufiger Gifftod, Gonerils vermeintlicher Triumph und Selbstmord.

Eine Wolke entzieht sie unseren Blicken



Anna Prohaska (Cordelia) und Gerald Finley (Lear) beim Schlussapplaus. Foto: Salzburger Festspiele/Franz Neumayr

Das Bild dahinter allerdings prägt sich ein: Lear und Cordelia – Anna Prohaskas lyrischer Sopran unterscheidet sich im Timbre zu wenig von ihren bösen Schwestern – sind in einem Gazeschleier gefangen. Ganz in Weiß erstarrt hat die tote Cordelia nur mehr behauptete Präsenz, Lear erhebt sich aus dem Krankenhausbett, streift mit seinen Händen den bleichen Staub

von ihren Haaren ab und färbt sich selbst todessehnsüchtig damit ein. Eine Vision, von einer weißen Wolke langsam den Blicken von Edgar und Albany (der ebenfalls vorzüglich singende Derek Welton) entzogen. Dunst für die sinnlose, vergebliche Existenz, in die wir Menschen geworfen sind? Oder verbergende Hülle einer Hoffnung, die ahnungsvoll Lears und Cordelias geschundene Menschlichkeit birgt? Im blitzartigen Dunkel des Endes bleibt jeder Zuschauer mit dieser Frage sich selbst überlassen.

„Der Klang sucht mich, nicht ich suche den Klang“ – zum 80. Geburtstag des Komponisten Aribert Reimann

geschrieben von Werner Häußner | 25. März 2024



Aribert Reimann. Foto:
Schott Promotion, Gaby
Gerster

Als ich Aribert Reimann aus Anlass der dritten Inszenierung

seines „Lear“ 1981 in Mannheim zum ersten Mal traf, erzählte er mir im Interview, wie die Szene des verzweifelten, verstoßenen alten Königs in ihm einen Reichtum an Musik hervorgerufen hat, dem er sich nicht entziehen konnte. Das einzige Stück Shakespeares, in dem er Musik gefunden hat, sei diese Geschichte eines Menschen gewesen, der von heute auf morgen nichts mehr hat als sich selbst. Ein Verstoßener unter Menschen, die nicht mehr miteinander reden, sondern nur noch lügen.

Ein Thema, das Reimann in den siebziger Jahren, als der „Lear“ entstand, als hochaktuell einschätzte: „Ausgesetztsein, Enteignung, Terror – alles Dinge, die sich heute pausenlos auf der Welt ereignen.“ Nur damals?, möchte man fragen – und mit dieser Frage erklärt sich, warum Reimanns großformatiges Werk über ein Thema, an dem kein geringerer als Giuseppe Verdi gescheitert ist, nach wie vor in den Spielplänen steht. Über 30 Mal ist die Oper seit ihrer Münchner Uraufführung 1978 neu inszeniert worden. Weltweit, zuletzt sogar in Japan.

„Lear“ in Düsseldorf und Essen

Düsseldorf zog damals, als die Rheinoper noch ein bedeutendes deutsches Haus war, sofort nach und sicherte sich die zweite Inszenierung. In Essen kam „Lear“ unter Stefan Soltesz 2001 heraus. Die letzten deutschen Neuproduktionen gab es in Frankfurt (Keith Warner, 2008), an der Komischen Oper Berlin (Hans Neuenfels, 2009), in Kassel (Paul Esterhazy, 2010) und in Hamburg (Karoline Gruber, 2012). Jetzt kommt die Shakespeare-Adaption, passend zum 400. Todestag des britischen Dramatikers, erneut in Paris auf die Bühne, Regie führt Calixto Bieito, die Premiere ist am 23. Mai.

Bei aller Vorsicht gegenüber Prognosen: Reimanns „Lear“ gehört zu den ganz wenigen Werken des ausgehenden 20. Jahrhunderts, die jetzt schon einen Platz im großen Repertoire erobert haben. Wäre die Oper nicht so aufwändig orchestriert, hätte sie sicher auch den Weg auf kleinere Bühnen gefunden.

Im „Lear“ ist Reimann gelungen, was dauerhaft rezipierte Werke ausmacht: ein zeitloses Thema, das unter aktueller Perspektive erschlossen wird; eine expressive Tonsprache, die unmittelbar zu ergreifen vermag, dennoch höchst bewusst durchkonstruiert ist. Und ein untrügliches Gefühl für die menschliche Stimme und ihr Ausdrucksspektrum. Nicht umsonst hat Dietrich Fischer-Dieskau schon 1968 gedrängt, Reimann möge sich des „Lear“ annehmen. Zehn Jahre später sang er die Titelpartie in der Münchner Uraufführungsregie von Jean-Pierre Ponnelle, mit Gerd Albrecht am Pult.



Grotesk,
unheimlich,
tiefgründig:
Aribert Reimanns
„Die
Gespenstersonate“
in ihrer jüngsten
Inszenierung 2014
in Frankfurt, mit
Dietrich Volle
(Hummel) und Anja
Silja (Die Mumie).
Foto: Wolfgang
Runkel

Inspiration durch große Literatur

In diesem „Lear“ und seiner Geschichte steckt vieles, was den Komponisten Aribert Reimann kennzeichnet. Zunächst der Stoff: Reimann hat sich stets von großer Literatur inspirieren lassen, von August Strindberg für seine erste Oper „Ein Traumspiel“ (Kiel, 1965), von Yvan Goll für seine mystische „Melusine“ (Schwetzingen, 1971), von Franz Kafka für „Das Schloss“ (Berlin, 1992) bis hin zu seinem jüngsten Musiktheater, der in Wien 2010 uraufgeführten und danach in Frankfurt herausgebrachten „Medea“ nach Franz Grillparzers „Das goldene Vlies“.

Auch sein neues Werk, das für Berlin 2017 vorgesehen ist, fußt mit Maurice Maeterlinck auf einem bedeutenden Literaten. Begonnen hatte die Beschäftigung mit dem Musiktheater mit einem Ballett auf ein Libretto von Günter Grass: „Stoffreste“. Das Debüt des noch nicht 23-jährigen Komponisten erfolgte am 12. Februar 1959 am Essener Theater.

Man hat Reimann vorgeworfen, ein unpolitischer, konservativer, ja bildungsbürgerlicher Komponist zu sein, der an einer „linearen Erzählhandlung“ festhält. Inzwischen ist die Zeit vorbei, da man das Erzählen von Geschichten als nicht mehr zeitgemäß geringgeschätzt hat. Und Reimanns Stoffe haben mehr mit der Gegenwart zu tun als manches aufgeregt der Aktualität nachhechelndes oder in Kunsttheorie oder Selbstreferenzialität verschraubtes Musiktheater.

Nichts Abstraktes, sondern Durchlebtes

So ist Reimanns „Troades“ von 1986 – er nannte sie selbst einmal seine Anti-Kriegs-Oper – nicht nur eine musikalische Reflexion der furchtbaren Erlebnisse des Neunjährigen, der den verheerenden Bombenangriff auf Potsdam am 15. April 1945 miterlebt und seinen älteren Bruder verloren hat, sondern auch eine ungeheurer Herausforderung an den Zuschauer, der sich den Extremen im Orchester und in der Führung der Stimmen

ungeschützt aussetzen muss – so, wie er auch den „Sturm auf der Heide“ in „Lear“ über sich hereinbrechen lassen muss.

Kennzeichnend für den Schaffensprozess: Reimann komponiert nicht Abstraktes, sondern Durchlebtes. Er braucht einen Schlüssel, der in ihm Musik erschließt. Im „Lear“ war das der erste Satz des Königs, in dem dieser seinen Entschluss mitteilt, sein Reich zu teilen – der Beginn eines Verhängnisses, aus dem es kein Entkommen mehr gibt. In „Medea“ war es der Ruf „Gebt Raum!“ aus dem Munde der Mutter, der man die Kinder entfremdet und wegnimmt. Medea ist in gewissem Sinne das weibliche Pendant zu Lear. Auch sie ist verstoßen, eine ohnmächtige Fremde in der Welt, die sie umgibt. Aber sie findet in der Bedrängnis zu Stärke. Eine Figur, in der Reimann die Tiefenschichten entdeckt hat, und die in ihm so viel Musik erzeugte, dass er ihr nicht mehr entkommen konnte.

„Plötzlich ist da eine Farbe, der ich nachgehen muss“

In einem Interview mit dem „[Tagesspiegel](#)“ hat Reimann seinen Schaffensprozess im Sinne einer Inspiration beschrieben: „Plötzlich ist da eine Farbe, eine Konstellation, der ich nachgehen muss. ... Das Seltsame ist, dass ich das Gefühl habe, der Klang sucht mich, nicht ich suche den Klang – und dass er von außen kommt, von sehr weit weg.“ Auch er sei beim Komponieren „nicht ganz von dieser Welt“. Mit bloßer Intuition hat das freilich wenig zu tun: Von der Eingebung führt der Weg zum bis ins letzte Detail durchdachten Prozess der Organisation und Verarbeitung des Materials. Handwerk eben, wenn auch souverän gehandhabtes. Dennoch bleibt der Rest eines Geheimnisses.



Das Klavier war sein Instrument: Reimann war ein gesuchter Liedbegleiter. Foto: Schott Promotion, Gaby Gerster

Reimann ist schon von seiner Herkunft ein Mann der Stimme, des Singens. Seine Mutter war Sängerin und Gesangslehrerin, der Vater Leiter des Staats- und Domchores Berlin. Gesangsübungen gehörten zum täglichen Brot, Bach und Schubert waren „wie Essen und Trinken“. Die erste Komposition, die Reimann mit zehn Jahren schreibt, ist ein unbegleiteter Gesang, angeregt von Kurt Weills „Der Jasager“. Mit 22 Jahren begleitet er Dietrich Fischer-Dieskau – und nach dem Bariton noch viele weitere namhafte Sänger. Ein befruchtender Austausch: Kaum ein Komponist der Gegenwart zeigt sich kundiger und sensibler gegenüber der menschlichen Stimme.

Wiederentdeckung des Liedes

Das Begleiten hat Reimann in den neunziger Jahren aufgegeben, die Beschäftigung mit dem Gesang nicht. Bis zur Pensionierung hatte er eine Professur für Zeitgenössisches Lied in Hamburg, dann an der Berliner Hochschule der Künste inne. Kein Wunder, dass zahlreiche Lieder und Liedzyklen entstanden; Reimann gilt

als der Zeitgenosse, der das Lied wieder ins Bewusstsein modernen Komponierens zurückgeholt hat.



Aribert Reimann. Foto:
Schott Promotion, Peter
Andersen

Ein wenig seltsam mutet schon an, dass die deutsche Musikwelt vom 80. Geburtstag Aribert Reimanns am heutigen 4. März so wenig praktische Notiz nimmt. An keiner Bühne steht eine seiner acht Opern auf dem Spielplan. Studiert man auf den Internetseiten des Schott-Verlags die Aufführungsdaten, beschränken sich die Konzerte zum Geburtstag auf Berlin: ein Kammerkonzert von Musikern des Deutschen Symphonie Orchesters Berlin, das nach den „Liedern auf der Flucht“ 1960 zahlreiche Ur- und Erstaufführungen realisiert hat.

Am 12. und 13. März spielt das DSO in der [Berliner Philharmonie](#) „Tarde“ für Sopran und Orchester; am 22. März folgt das Orchester der Deutschen Oper Berlin in einem [Geburtstagskonzert](#) unter Donald Runnicles mit den „Drei Liedern nach Gedichten von Edgar Allan Poe“. Stefan Soltesz dirigiert im Mai zwei Aufführungen des „Lear“ – in Budapest.

Interessant: Das Würzburger Mozartfest bringt im Juni eine ganze Reihe von kammermusikalischen und vokalen Werken Reimanns. Liegt das daran, dass Reimann Mozart „am meisten bewundert“? Und bei den sommerlichen Musiktagen in Hitzacker wird der Liedkomponist Reimann ausführlich gewürdigt. Dennoch:

Für einen Komponisten dieses Rangs ein mageres Geburtstags-Portefeuille. Reimann wird's verschmerzen. Er war, bei allem Selbstbewusstsein, eh nie der Mann fürs Glamouröse.

Im Gespinst des Irrealen: Aribert Reimanns „Die Gespensterpersonate“ an der Oper Frankfurt

geschrieben von Werner Häußner | 25. März 2024



Aribert Reimann,
Die
Gespensterpersonate:
Dietrich Volle
(Hummel) und Anja
Silja (Die Mumie).
Foto: Wolfgang
Runkel

Phantome in der Oper: In Frankfurt haben sie Fleisch und Bein, wenn auch nur Glasknochen und morbides Gewebe. Im Bockenheimer Depot wehen sie durch Aribert Reimanns „Gespenstersonate“.

Die Kammeroper, 1984 bei den Berliner Festwochen uraufgeführt, radikalisiert August Strindbergs gleichnamiges Drama mittels einer Musik ohne Grund und Boden: geisterhaft irrlichternde Motivfetzen, schwebende Flageoletts, nebulöse Streicher-Piani, unwirklich schwebende Cluster, dazwischen Fragmente handfest definierter Akkorde, genau umrissene, grelle Bläsereinwürfe, polyphoner Tumult. Und dann die faulige Süße des Harmoniums, ein Ton wie aus dem Geisterhaus im Disneyland.

Reimann setzt diese Mittel virtuos ein: die klanglichen Chiffren des Gespenstischen, des Unheimlichen, wie wir sie aus entsprechenden Filmen kennen. Die Kraft der ins Unendliche erweiterten tonalen und atonalen inneren musikalischen Bezüge. Die immer wieder bezwingende Ausdrucksdichte seiner Erfindung, wie sie von „Lear“ bis „Medea“ seine Opern zu Fixpunkten der Musiktheater-Geschichte der letzten vierzig Jahre macht.

Das Drama – vom Komponisten gemeinsam mit Uwe Schendel eingerichtet – ist ein merkwürdiger Zwitter, erinnert an die psychologisch aufgeladenen Sozialdramen, aber auch an den in Mystizismus und Okkultismus versinkenden späten Strindberg. Die Frankfurter Inszenierung von Walter Sutcliffe leugnet das nicht. Kaspar Glarners Bühne, ein Talboden zwischen den beiden Abhängen der einander gegenübergebauten Besuchertribünen, mimt im kalten Licht Joachim Kleins ständig Realismus – und bricht ihn immer wieder ins Absurde. Die Villa Direktor Hummels steht als fein detailliertes Gebäude da, entlarvt sich aber als abgründiges Modell eines von unwirklichen Gestalten bewohnten Hauses. Sessel und Möbel fahren auf und ab, werden aus dem Untergrund ausgespuckt und verschwinden im Irgendwo. Ein Schrank dient als Habitat, als sei das die selbstverständlichste Sache der Welt; bewohnt wird er von einer „Mumie“. E.T.A. Hoffmann ist amalgamiert mit Maurice Maeterlinck und Alice im Wonderland.



Tod im Hyazinthen-Gitter:
Szene aus Reimanns „Die
Gespenstersonate“ an der
Oper Frankfurt. Alexander
Mayr als Student Arkenholz,
Barbara Zechmeister als
Fräulein. Foto: Wolfgang
Runkel

Schein oder Sein: Die Frage bleibt unbeantwortbar. Das Libretto, eine obskure Geschichte aus gespenstischen Täuschungen, Schein-Realitäten, beziehungsreich verrätselten Erläuterungen, monströsem Trug und symbolistischem Raunen. Die Handlung, eine nicht nacherzählbare Verstrickung der Personen in eine mörderische Vergangenheit, in Unsagbares, Verdrängtes, Irreales, Pathologisches. Die Personen selbst, Untote, Vampire, Wiedergänger, halbreale Irrende zwischen Räumen und Zeiten.

Sutcliffe bemüht sich um größtmögliche Klarheit, ohne die klebrige Geheimnislast des Gespinstes wegaufklären zu wollen. Absurdes kommt daher, als sei es alltäglich real; banale Vorgänge werden weggesogen in eine unheimliche Sphäre des Irrealen. Als „Mumie“ etwa, im grauen Glanz brüchigen Kleidergespinstes, setzt Anja Silja ihre ganze Bühnenerfahrung ein, changiert zwischen dem erbarmungswürdigen psychischen Elend einer verlebten Frau, dem grotesken Irrsinn einer Greisin und der schrankenlosen Wahrhaftigkeit eines desillusionierten Lebensrückblicks.

Direktor Hummel, Intrigant, Mörder und Verdränger, erinnert bei dem auch stimmlich großartigen Dietrich Volle eher an die patriarchalischen Sozialstudien Strindbergs aus seiner naturalistischen Phase – mit einem Dreh ins Fantastische, der die unheimlichen Seiten der Figur noch verstärkt. Brian Galliford als Oberst gehört auch in diese Kategorie der Väter, deren wohlanständig gesetzte Fassade Abgründe verdeckt. Martin Georgi (Konsul) und Nina Tarandek (Dunkle Dame) lassen durch ihr überlegtes Spiel im Gespenster-Souper erfahren, dass sie nur noch als geisterhafter Nachhall einer einst gelebten Existenz durch den Raum des Spiels klingen.

Einen dämonischen Zug bringen die „dienstbaren Geister“ mit: Bengtsson, der wissende Bediente des Oberst, aalglatt gespielt und schmierig gesungen von Björn Bürger; Johansson, das unterwürfige Faktotum Hummels, von Hans Jürgen Schöpflin als undurchschaubare Gestalt angelegt; die Köchin, Stine Marie Fischer, die sich als unheilvolle Vampirin als Gegenprinzip zum Leben profiliert, das im „Hyazinthenzimmer“ zaghaft zu keimen versucht. Auch das Milchmädchen, angeblich einst Opfer Hummels, gehört in diese Reihe: Kristina Schüttö gibt es als zerbrechliches Zwischenwelt-Wesen.

Verlorene Zeichen der Hoffnung

Beziehungsreich das Bild des Hyazinthenzimmers im dritten Bild, eine weiße Gitterstruktur, halb Gefängnis, halb Zufluchtsort. Die Blumen, in der herkömmlichen Floral-Symbolik für Lebensfreude, Genuss und Zukunftsglück, stehen hier als verlorene Zeichen einer Hoffnung, die sich nicht erfüllt. Nicht für das Fräulein, wieder einmal brillant gestaltet von Barbara Zechmeister, das sich nicht aus dem unheilvollen Trug ihrer Existenz lösen kann, ohne sein Leben zu verlieren. Und auch nicht für den Studenten Arkenholz, dessen hybriden hohen Tönen – diese Grenzüberschreitungen der Stimme sind eine expressiv sein wollende Marotte Reimanns – Alexander Mayr sich mit verzweifelt gebildeten Falsett-Bemühungen zu stellen versucht. Der junge österreichische Tenor ist auf den Spuren

der alten, vergessenen Technik der „voce faringea“, hat aber ohrenscheinlich ihr Geheimnis noch nicht entschlüsselt.

Das Kammerorchester aus achtzehn Solisten führt Karsten Januschke ebenso wie die Sänger sicher durch Reimanns Partitur-Irrgarten. Der atmosphärische Klang, das scheinbar improvisierend hingeworfene Detail, die präzise Reaktion auf eine bewusst „unnatürliche“ Phrasierung sind bei ihm in besten Händen. Reimanns „Gespenstersonate“ – in der Region bisher in Köln, Münster und Bonn erschienen – könnte in dem seltenen Genre eine Chance haben, sich auch dreißig Jahre nach der Uraufführung im Repertoire zu verankern – neben Philip Glass „Fall of the House of Usher“, Benjamin Brittens „The Turn of the Screw“ und den leider immer noch unterschätzten frühen Ausformungen der Geisteroper, Heinrich Marschners „Der Vampyr“ und „Hans Heiling“.