

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

geschrieben von Werner Häußner | 9. September 2017



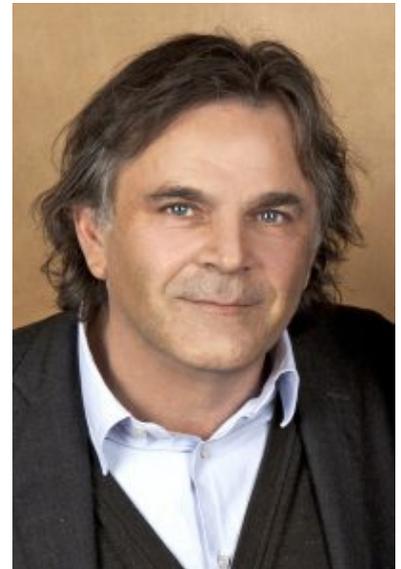
Auf dem Weg in den Wahnsinn: Gerald Finley als König Lear in Salzburg. Foto: Salzburger Festspiele/Thomas Aurin

Ein sorgsam geschichteter Cluster aus Tönen wird zu einem unbestimmt lauernden Klang. Pianissimo hält ihn Dirigent Franz Welser-Möst in der Schweben, 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 wahnsinnsverwehter 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 | 9. September 2017



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.