

Den dunklen

Aribert Reimann ist der meistgespielte deutsche Opernkomponist der Gegenwart. Und das, obwohl seine Werke von eigenartiger Düsternis durchzogen sind. Nun wird der Schöpfer von „Lear“ und „Medea“ 80 Jahre alt.

Von Clemens Hauste

Komponieren muss irgendwie den Alterungsprozess aufhalten. Ganz bestimmt. Im Januar spielten die Berliner Philharmoniker in einem Abo-Konzert unter Christian Thielemann die „Sieben Fragmente in memoriam Robert Schumann“ von Aribert Reimann. Als der Komponist danach im Applaus auf die Bühne der Berliner Philharmonie gebeten wird, läuft, nein: springt Reimann jugendlich nervös die Stufen zum Podium empor, umarmt Thielemann stürmisch, schüttelt den Stimmführern so herzlich wie herzlich die Hände und eilt dem Dirigenten, der sich schon auf den Weg hinter die Bühne gemacht hat, schließlich hüpfenden Schrittes nach. Der Mann wird 80 Jahre alt!

Dabei berichtet Reimann in seinen Produktionstagebüchern immer wieder von heftigen Kämpfen mit seiner Materie. Von wochenlanger Qual etwa, als er für den „Lear“, seine bekannteste Oper, die Sturmszene komponierte – weil sich der Sturm im Kopf ja nicht einfach abstellen lässt, wenn der Stürmende vom Schreibtisch aufsteht. Und wie er dann den ganzen Schlussmonolog des Lear an einem Tag schrieb: „Hätte es nicht länger ertragen können.“ Kämpfe, die offenbar jung halten.

Wenige Tage nach dem Konzert in der Philharmonie ein Treffen in Aribert Reimanns Wohnung in Berlin. Zurzeit arbeitet der Komponist an seiner neunten Oper, die im Oktober 2017 an der Deutschen Oper Berlin uraufgeführt werden soll. Beharrliche Konzentration fordert diese Arbeit am Riesenwerk, monatelangen Rückzug von der Außenwelt, stattdessen das Leben in der Gedanken- und

Absolute Stille braucht er zum Komponieren – und nicht viel mehr

Klangwelt der Oper. „Auch wenn ich an einem Tag nicht unmittelbar daran weiterkomponiere, muss ich diese Klangwelt doch immer wieder aufrufen, um nicht den Faden zu verlieren“, sagt er. Viel will Reimann nicht verraten über die neue Oper. Da mag er es wie Jean Sibelius halten, der frische Kompositionen einmal mit Schmetterlingen verglich, deren Flügel nicht berührt werden dürften. Drei

Foto: Gaby Gerster/Schott Promotion



Raum abtasten



Stücke des belgischen Symbolisten Maurice Maeterlinck liegen dem neuen Werk zugrunde, ohne Pause fügt Reimann sie aneinander, wobei im ersten Teil neben den Sängern nur Streichinstrumente verwendet werden, im zweiten Teil nur Holzbläser und erst im dritten Teil dann alle Instrumente gemeinsam zum Einsatz kommen. Eine Reduktion der Mittel, wie man sie im Werk Aribert Reimanns häufig findet. So verzichtete er im Violinkonzert, das er 1996 für Gidon Kremer und das Chicago Symphony Orchestra schrieb, auf Geigen, weil er keine hellen Streicherfarben neben der Solo-Violine wollte; genauso verfuhr er in seinem „Requiem“, einem Auftragswerk, das er 1982 zum hundertjährigen Bestehen der Kieler Woche komponierte. Ein Requiem zum Jubiläum! Aber zur damaligen Zeit trug sich Reimann eben mit der Idee eines Requiems – und konnte die Auftraggeber überzeugen.

Bis zur Fertigstellung seiner neuen Oper wird Aribert Reimann täglich eine schmale Wendeltreppe emporsteigen, die von den Wohnräumen seiner Altbauwohnung unweit des Grunewalds hinaufführt in ein kleines Dach-Studio. Dort schützt eine doppelte Glastüre am Balkon vor dem Lärm der Straße; absolute Stille braucht Reimann zum Komponieren – und nicht viel mehr. Ein großer Zeichentisch steht in der Mitte des Raumes, eine Schale voller Bleistifte darauf, große Bögen Notenpapier; ein Foto von Franz Kafka hängt an der Wand. Aribert Reimann hat einmal erzählt, dass sich ein Stück, an dem er arbeite, auch in einem Raum „manifestiere“. Weshalb das Stück

gleichsam verschwunden sei, wenn er den Arbeitsort wechsele. „Komme ich zurück, ist plötzlich wieder alles da.“

Vielleicht ist der Raum, der ihn umgibt, für Aribert Reimann deshalb so wichtig, weil er in seinen Werken, in seinen Opern zumal, selbst immer Räume aufspannt, mehr noch: aufreißt. Räume, deren Grund und Grenze nicht absehbar sind und die dem Hörer damit durchaus Unbehagen bereiten können. Einsam stehen Reimanns Opernfiguren in dieser Weite und versuchen, sie mit ihrem Gesang auszumessen. Gewaltige Intervallsprünge müssen sie oft überwinden; die weiten, rhythmisch komplexen Melismen, die Reimann schreibt, scheinen nicht nur die Worte bis zum Grund abzutasten, auf die

sie gesungen werden, sondern auch die Umgebung, in die sie hineingestellt wurden. Beinahe erlösend ist es da, wenn etwa gegen Ende von Reimanns bislang letzter Oper „Medea“ der unergründliche Raum zum unendlichen wird: Wenn Medea nach verzweifelter Rastlosigkeit ihren Blick zu den Sternen hebt und dazu sanfte Streicherklänge aufsteigen. Ist es Zufall, dass seine Opern oft auf einer in Dunkelheit getauchten Bühne inszeniert werden?

Spricht man Reimann auf die Düsternis an, die wie ein schwarzer Hintergrund hinter seiner Musik zu stehen scheint, dann zuckt er mit den Schultern: „Ich kann dazu nichts sagen.“ Die Interpretation und Erklärung seiner Werke hat der Komponist seit jeher anderen überlassen,

dann plötzlich – Reimann schrieb mittlerweile an einer Violinsonate – Blacher bei den paar Takten eines Seitenthemas stoppte und meinte: „Da müssen Sie ansetzen. Das wird mal Ihr Stil.“ Womit Blacher genau jene Stelle herausgriff, an der Reimann beim Komponieren selbst schon das Gefühl hatte, irgendwie bei sich angekommen zu sein. „Ungeheuerlich, dass Blacher das gemerkt hat.“ Vom weisen Lehrer kam wenig später auch der Ratschlag: „Kümmern Sie sich nicht um die Musikfeste! Gehen Sie Ihren Weg über Oper und Konzert!“ Tatsächlich, bis heute wurde kein einziges Stück von Reimann bei den Donaueschinger Musiktagen aufgeführt. Stattdessen schrieb der Komponist mit dem düsteren, hochtragischen „Lear“, uraufgeführt 1978 in München, die meistgespielte deutsche Oper des 20. Jahrhunderts. Mehr als 25 Mal wurde das Werk mit einem Libretto nach William Shakespeare mittlerweile inszeniert. Erst Ende Januar gab es wieder eine Premiere in Budapest, für Mai wird die bereits zweite Inszenierung des „Lear“ an der Opéra national de Paris vorbereitet.

Dass Reimann in Konzert und Oper immer aufgeführt wurde, auch reichlich mit Kompositionsaufträgen versehen war, mag auch damit zusammenhängen, dass er immer „seine“ Interpreten hatte. Der Kontakt zu ihnen wiederum entstand, weil Reimann lange Zeit selbst Teil des Konzertbetriebs war: als Liedbegleiter. Beginnend zu Kinderzeiten in Berlin, als Reimann den Schülern seiner Mutter, einer Konzertsängerin, am Klavier zur Seite stand; während des Studiums als Korrepetitor an der Deutschen Oper; von 1958 an schließlich als fester Liedbegleiter von Dietrich Fischer-Dieskau, von Ernst Haefliger, Brigitte Fassbaender. Später kamen die Schüler seiner Klasse für zeitgenössisches Lied an der Berliner Universität der Künste dazu: Claudia Barainsky, Christine Schäfer, Thomas Quasthoff. Für sie alle schrieb Reimann Lieder, für Fischer-Dieskau, der sich das lange gewünscht hatte, schließlich auch den „Lear“.

Was muss ein Text haben, dass er für eine Lied-Vertonung in Frage kommt? „Ein Gedicht muss eine gewisse Brüchigkeit haben, muss Freiräume bieten, die mich herausfordern oder inspirieren.“

Robert Schumann, der Meister romantischer Brüchigkeit, hält Schildwache

womit er sich durchaus von Kollegen seiner Zunft unterscheidet, die sich und ihre Musik wort- und meinungsstark präsentierten. Die großen Diskurse der Nachkriegsavantgarde gingen an Reimann vorüber. Was nicht bedeutet, dass er sie nicht interessiert verfolgt hätte – auf seine Weise, eher beobachtend, im Stillen.

Dass er in der Szene ein Einzelgänger sein würde, war Reimann bereits 1956 klar geworden, als er die Darmstädter Ferienkurse besuchte. Da hatten die Serialisten um Karlheinz Stockhausen und Pierre Boulez das Sagen. Versuche, ebenfalls in serieller Reihentechnik zu schreiben, zeigten Reimann recht schnell, dass das nicht seine Sache war. Zu eingengt fühlte er sich von der strengen Organisiertheit, zu wenig poetischen Freiraum bot sie dem 20-Jährigen, der sich zu jener Zeit in einer handfesten Krise befand und zwischenzeitlich vom Komponieren zum Schreiben von Lyrik übergegangen war. In diese Krise hatte ihn sein Lehrer Boris Blacher im ersten Studienjahr gezielt geführt – um ihm danach ein Aha-Erlebnis zu bereiten, für das ihm Reimann bis heute dankbar ist. Unzählige Versionen eines Stückes für Bratsche und Geige hatte er ihn schreiben lassen, weder ihm noch dem Lehrer gefiel das Ergebnis. Bis

CD-Tipp



Lieder: „...oder soll es Tod bedeuten?“, Fünf Ophelia-Lieder, Sechs Gesänge; Christiane Oelze (Sopran), Leipziger Streichquartett 2015; MDG

DVD-Tipp



Lear. Aus der Staatsoper Hamburg 2014, Inszenierung Karoline Gruber, musikal. Leitung: Simone Young, mit Bo Skovhus, Hellen Kwon u. a.; Arthaus Musik/Unitel (DVD)

Immer wieder kehrt Reimann deshalb zu den Gedichten von Paul Celan zurück, den er mehrfach in Paris getroffen hat, er ist fasziniert von der amerikanischen Lyrikerin Sylvia Plath, vom Romantiker Joseph von Eichendorff. Reimann schreibt dazu eine Musik, die sich selbstbewusst vom Text emanzipiert (was den Zuhörer, der den Text nicht kennt, bei Reimanns weitgespannten Melismen durchaus vor Verständnisprobleme stellen kann) – um sich schließlich doch sicher an ihn zu schmiegen wie ein feiner Mantel. Nicht anders in seinen Opern, in denen die Musik gleichsam die Grundbedingung für die Handlung zu sein scheint, sich dabei aber nie an der Handlung und ihren Figuren vorbeidrängt. Reimanns Musik mag scharf und hart klingen mit all ihren Cluster-Bildungen und den oft heftigen Effekten in Blechbläsern und Schlagwerk, aggressiv wirkt sie dabei nie. Höchstens verzweifelt.

Trotz des gewaltigen Erfolgs seines „Lear“ nennt Reimann seine Oper „Troades“ als sein wichtigstes Werk. Sie sei seine „Oper gegen den Krieg“, in der er sich sein eigenes Kriegs-Trauma ein Stück weit von der Seele schreiben konnte – „das geht tatsächlich“, wie er fast erstaunt hinzufügt. Mit neun Jahren hat er den Luftangriff auf Potsdam erlebt, nachdem die Familie in Berlin ausgebombt und sein Bruder bei einem Bombenangriff ums Leben gekommen war. Das Feuer jener Potsdamer Nacht geht Reimann bis heute nicht aus dem Sinn, es findet sich als Widerschein noch in der glühenden, berstenden Musik des „Medea“-Schlusses.

Aus dem Erlebnis solch persönlicher Versehrtheit mag Reimanns Sympathie für alle Unterprivilegierten wachsen, die in vielen seiner Opern zum Ausdruck kommt. Vielleicht hat mit ihr auch seine lebenslange Faszination für Robert Schumann zu tun, für ihn der einzige wirkliche Romantiker unter den Komponisten: „Niemand sonst hat diese Doppelbödigkeit, Brüchigkeit, Zerbrechlichkeit, die das Romantische ausmachen.“ Seltsamer Zufall in diesem Zusammenhang: Über Erbschaft war Reimann in den Besitz von Schumanns Krankenakte aus der Nervenheilstation Bonn-Endenich gekommen, versehen mit dem Hinweis, der Inhalt dürfe wegen Wahrung des Arztgeheimnisses nicht veröffentlicht werden. Reimann rang mit sich und übergab die Akte 1991 an die Berliner Akademie der Künste. 2006 wurde sie in Buchform veröffentlicht.

Die inneren Konflikte jener Zeit, den Kampf mit den Skrupeln, diese Akte an die Öffentlichkeit zu bringen, verarbeitete der Komponist schließlich auf seine Weise: Indem er die „Sieben Fragmente in memoriam Robert Schumann“ schrieb. Eine ausweglos zerklüftete Musik, in die wie verblichen ein Zitat hineinweht, gespielt in Hörnern und im Holzbläserchor: das Thema aus Schumanns letztem Klavierstück, den sogenannten „Geistervariationen“.

Auf Schumann trifft Reimann nach wie vor täglich. Am Fuß der Wendeltreppe zu seinem Dach-Studio hängt ein großes Reliefbild an der Wand, es zeigt Clara und Robert Schumann im Profil. Daran muss Aribert Reimann immer vorbei, wenn er zum Komponieren hinaufgeht – und wenn er wieder herunterkommt. Der Meister romantischer Brüchigkeit hält gewissermaßen Schildwache beim Jüngeren, der sich immer von der Brüchigkeit inspirieren ließ. Vielleicht steht er ihm hin und wieder auch bei. So still, wie das für den Komponisten Reimann nötig ist. ■

HIGHLIGHTS

MÄRZ/APRIL 2016

Sa | 5. März 2016

IN RESIDENCE
PHILIPPE HERREWEGHE
BEETHOVENZYKLUS II

Fr | 18. März 2016

OPERNGALA
EDITA GRUBEROVÁ

Konzert im Rahmen von Kunst5 – TUP-Festtage 2016

Mi | 6. April 2016

JONAS KAUFMANN
SINGT PUCCINI „NESSUN DORMA“

Do | 14. April 2016

DIANNE REEVES
ESSENER PHILHARMONIKER

Tickets T 02 01 81 22-200
www.philharmonie-essen.de



Jonas Kaufmann
Foto: Julian Hargreaves



PHILHARMONIE ESSEN