

„Es sind noch Lieder zu singen ...“

In der Musik nach 1945 haben nicht nur Sinfonie, Violinkonzert und Streichquartett überlebt. Auch das **Klavierlied** hat sich als traditioneller Ort intimer Seelenschau allen Auflösungserscheinungen erfolgreich widersetzt. Eine Bestandsaufnahme von Dirk Wieschollek.

Hans Werner Henze erinnert sich in seinen „Reiseliedern mit böhmischen Quinten“ an die Premiere der „Nachtstücke und Arien“ nach Gedichten von Ingeborg Bachmann wie folgt: „Mit dieser Musik hatte ich wohl die extremste Gegenposition zur so genannten Darmstädter Schule erreicht, und so nimmt es denn auch nicht weiter wunder, dass bei der von Gloria Davy gesungenen und von Hans Rosbaud glänzend dirigierten Uraufführung am 20. Oktober 1957 in Donaueschingen drei Vertreter des anderen Extremes, Boulez, Nono (mein Freund der Gigi!) und Stockhausen, demonstrativ schon nach den ersten Takten von ihren Plätzen aufsprangen und den Saal verließen.“

Zwei Jahre vor diesem ästhetischen „Politikum“ schrieb Henze an die verehrte Dichter-Freundin: „Tatsächlich möchte ich, so wie ich glaube, dass Du die schönsten Gedichte des Jahrhunderts schreibst, die schönste Musik von heute schreiben.“ Gleich der Beginn der „Nachtstücke“ macht klar, was Henze mit „schön“ meint und warum die Phalanx der jungen Avantgarde geschlossen Reißaus nahm, verstört von der Fülle des Wohllauts: Eine Kantilene des Solohorns beschwört mit unverhohlenen romantischer Diktion ohne Umwege die Kraft melodischer Erfindung, und auch die erste Arie scheint in ihrer emotionalen Opulenz eher an Zemlinskys „Lyrische Sinfonie“ anknüpfen zu wollen als an die kristalline Dodekaphonie Weberns. Henzes emphatisches Festhalten an der Idee musikalischer Schönheit inmitten der Blütezeit der Avantgarde war unmittelbar verbunden mit der menschlichen

Stimme. In Henzes reichem Vokalschaffen blieb das Klavierlied allerdings eine Ausnahmeerscheinung späterer Jahre, vielleicht, weil der sinnenfreudige Italienflüchtling auf die Farbpalette des Orchesters nicht verzichten wollte.

In der experimentellen Aufbruchstimung der ersten Nachkriegsjahrzehnte hatte das Lied eine schwere Zeit, zumal alles, was mit herkömmlichen Vorstellungen einer melodischen Linie in Verbindung zu bringen war, als reaktionär galt. Das Klavierlied war zum Inbegriff verstaubter Bürgerlichkeit geworden.

Es gab jedoch einen einsamen Streiter, der sich allen Ressentiments der Avantgarde-Kollegen mit unerschöpflicher Fantasie entgegenstellte: Aribert Reimann. Die leidenschaftliche Beziehung zur Vokalmusik war dem Berliner Komponisten in die Wiege gelegt: Reimanns Mutter war eine namhafte Oratoriensängerin und Gesangspädagogin, deren Klassen schon der Jugendliche auf dem Klavier begleitete. Der studierte Pianist war neben seiner kompositorischen Tätigkeit lange Zeit als Liedbegleiter tätig und konzertierte mit Elisabeth Grümmer, Catherine Gayer, Ernst Haefliger, Barry McDaniel, Brigitte Fassbaender, Julia Varady und natürlich Dietrich Fischer-Dieskau. Später war Reimann Professor für zeitgenössisches Lied in Hamburg (1974–1983) und Berlin (1983–1997). Reimanns früheste Kompositionen, die er mit zehn Jahren schrieb, sind Klavierlieder, und es waren fortan die dunklen Nachtseiten der Dichtung, denen er sich (meist schon in den Titeln

ablesbar) mit Vorliebe widmete: in Vertonungen von Hölderlin („Hölderlin-Fragmente“, 1963), Eichendorff („Nachtstücke“, 1966/78), Rilke („Nacht-Räume“, 1988), James Joyce („Shine and Dark“, 1989; „Nightpiece“, 1992) und immer wieder Paul Celan, Reimanns dichterischem Leitstern, den er 1957 in Paris persönlich kennen lernte und in fast zwei Dutzend Vokalwerken die Ehre

erwies. Der Abgründigkeit menschlicher Existenz hat Reimann nicht nur in Meilensteinen des Musiktheaters wie „Das Schloss“ oder „Lear“ nachgespürt, sondern auch in einem opulenten Liedschaffen zwischen traumverhangenem Trübsinn und hysterischer Unrast

zwischen traumverhangenem Trübsinn und hysterischer Unrast. Reimanns Gesangsbehandlung kann dabei auch im Lied – wie in seinen Opern – hochgradig erregt sein. Nicht nur die „Six Poems By Silvia Plath“ (1975) machen Gebrauch von extremen Registerkontrasten und exaltierter Virtuosität, um psychische Grenzbezirke auszuloten. Einen Spezialfall im Vokalschaffen Reimanns stellen zahlreiche unbegleitete Sologesänge dar, denen eine ganz besondere Intensität innewohnt: Kompositionen wie „Eingedunkelt“ für Alt (nach Paul Celan, 1993) oder „Ollea“ für Sopran (nach Heinrich Heine, 2006) stellen geradezu Apotheosen des Gesanges im Sinne unmittelbarer Seinsäußerung dar und scheinen Reimanns Antwort auf die Frage verkörpern zu wollen, warum der Mensch überhaupt singe: „Um in Schichten des Bewusstseins vorzudringen, die mit der Ratio allein nicht aufzuschließen sind.“

Foto: Kathrin Schander/PR



Mauricio Kagel nähert sich dem Lied mit einer subversiven Liebeserklärung.

Foto: Gaby Gerster/Schott



Aribert Reimann wirkte lange Jahre als Professor für zeitgenössisches Lied.

Foto: Marco Borggreve/PR



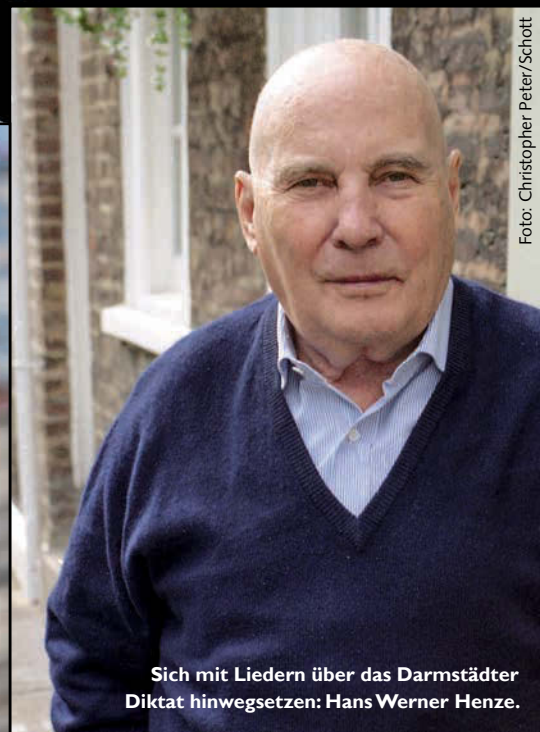
Junger Vertreter des Kunstliedes: der Komponist Jörg Widmann.

Foto: Christopher Peter/Schott



Schon in den Anfängen seiner kompositorischen Tätigkeit beschäftigte sich Wolfgang Rihm mit der Vertonung von poetischen Texten.

Foto: Bernhard Schmitt/ONUK



Sich mit Liedern über das Darmstädter Diktat hinwegsetzen: Hans Werner Henze.

Aribert Reimann und Hans Werner Henze waren gewichtige Ausnahmeerscheinungen in der eher rational ausgerichteten Musik der fünfziger und sechziger Jahre, wo das Vokale insgesamt ein Schattendasein fristete. Als Clemens Kühn 1981 in der Zeitschrift „Musica“ verkündete, dass das Lied „praktisch tot“ sei, war es jedoch, von der Musikwissenschaft unbemerkt, längst wieder auferstanden! Im Zuge einer allgemein um sich greifenden Wiederentdeckung der Expressivität als Reaktion auf eine akademisch verkrustete Avantgarde wurde das Lied zur wichtigen Schaltstelle neuer Entwicklungen, die Sprachformen der Romantik und frühen Moderne wieder salonfähig machten. Dieser Gesinungswandel, den viele Komponisten der mittleren Generation wie Manfred Trojahn, Hans-Jürgen von Bose, Wolfgang von Schweinitz u. a. im Dunstkreis einer „Neuen Einfachheit“ vollzogen, ist heute vor allem mit einem Namen verbunden: Wolfgang Rihm.

Foto: Bernd Uhlig/PR



Regt Komponisten zum Schreiben von Liedern an: der Sänger Georg Nigl.

Foto: PR



Auch Wolfgang Mitterers Zyklus „Im Sturm“ entstand in Nigls Auftrag.

CD-Tipps des Autors

Henze, Sechs Gesänge aus dem Arabischen, Three Auden Songs; Ian Bostridge, Julius Drake (2000); Warner CD 724355711229

Henzes gesammelte Klavierlieder. Referenzaufnahme mit melancholischem Bostridge und einem schillernd-impressionistischen Klavierpart, der ein ganzes Orchester ersetzen möchte.

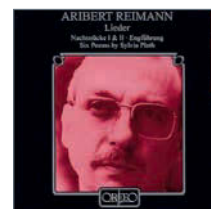
Reimann, Nachtstück I u. II, Engführung, Six Poems By Sylvia Plath; Catherine Gayer, Ernst Haefliger, Barry McDaniell, Aribert Reimann (1968-83); Orfeo CD 4011790663128
Meilensteine von Reimanns Liedschaffen in edler Besetzung. Reimann als Komponist und Begleiter in Personalunion, Haefliger in ungewohnter Rolle als moderner Interpret.

Rihm, Hölderlin-Fragmente, Neue Alexanderlieder, Vier Gedichte aus „Atemwende“ von Paul Celan, Wölfli-Liederbuch; Richard Salter, Bernhard Wambach (1982); CPO/JPC CD 4010115990499

Der „Haussänger“ von Rihms frühen Opern verleiht diesen Schlüsselwerken des zeitgenössischen Liedes eine wahrhaft wahnsinnige Präsenz.

Mitterer, Im Sturm; Georg Nigl, Wolfgang Mitterer (2007); Col legno/HM CD 9120031340331

Nigl und Mitterer laden Schubert mit neuer Bedeutung auf, als vielschichtige Collage mit zeitgemäßen Klangmitteln.



Es ist wegweisend, dass Rihms heute fast unüberschaubares Œuvre mit einem Liedzyklus beginnt. Unter dem Titel „Gesänge op. 1“ (1968/70) fasste er frühe, noch während der Gymnasialzeit geschriebene Lieder über Texte von Trakl, Hölderlin, Loerke, Stramm, George, Büchler, Heym und Rilke zusammen. Man stelle sich Ende der sechziger Jahre, inmitten von Woodstock und Jimi Hendrix, einen Gymnasiasten vor, der „Kunstlieder“ schreibt! Sein Verständnis von „Vertonung“ formuliert Rihm im Zusammenhang seiner „Hölderlin-Fragmente“ (1977) einmal so: „Der aufgelöste Text ist der musikalischste. In die Musik hineinverborgen!“ Dabei konzentrierte sich Rihm auf Künstlergestalten und Dichtungen, die sich nah am Wahnsinn bewegen und darüber hinaus. Mit den Texttrümmern des späten Hölderlin, der dichtenden und malenden Psychiatriepatienten Ernst Herbeck und Adolf Wölfli und des an paranoider Schizophrenie leidenden Jakob Lenz findet diese Affinität zu weltentrückter Irrationalität einen frühen Gipfelpunkt. Rihms geballte Hinwendung zum Lied an der Schwelle der achtziger Jahre kam schon deshalb keiner heimeligen Traditionspflege gleich. Musikalisch und textlich waren „Neue Alexanderlieder“ (1979) und „Wölfli-Liederbuch“

(1980/81) geradezu provokant „unartifizell“, jenseits jeder ästhetischen Tugendhaftigkeit angesiedelt, gerade so als hätten Herbeck und Wölfli selbst komponiert! Der vulgäre Duktus von Wort und Ton zeigte sich symptomatisch in genüsslicher Verklanglichung politisch unkorrekter Textzeilen wie „Ich habe dich geliebet/Ich liebe dich nicht mehr/Ich scheiß dir in die Augen/dann siehst du mich nicht mehr.“ Auch die radikale Reduktion der musikalischen Mittel irritierte die Gralshüter der Avantgarde: oft einstimmige Klavierbegleitung, haufenweise leere Quinten, Oktaven und „tonale“ Akkordbildungen. Am Ende dieses schrägen „Liederbuchs“ zerschlägt Rihm alle bis dahin mit ambivalenter Leidenschaft ausgekosteten Kunstlied-Idiome in einem kantigen Schlagzeug-Duo, das den manischen Schaffensrausch Wölfli (und Rihms) beschwört.

Der verstärkte Dialog mit der musikalischen Vergangenheit, wie er im Kontext einer vermeintlichen Postmoderne Ende der siebziger Jahre festzustellen war, war jedoch nicht nur emphatischer Ausgangspunkt für neue expressive Ausdrucksqualitäten, sondern provozierte auch Formen von Ironie und Verfremdung. Es war nur eine Frage der Zeit, bis Mauricio Kagel auch das Kunstlied nicht ungeschoren davonkommen ließ.

Kagels „Liederoper“ „Aus Deutschland“ (1977/80) ist subversive Liebeserklärung und Parodie zugleich in Gestalt einer abendfüllenden Collage, die auf vielschichtige Weise romantische Befindlichkeiten reflektierte und deren bürgerliche Rezeption gleich mit. Kagel zitiert darin über 70 prominente Liedtexte in 27 „lebenden Bildern“ und ruft damit natürlich automatisch die ganze Garde deutscher Liedkomponisten auf den Plan, übrigens ohne ein einziges musikalisches Zitat zu verwenden. Kagels unbändiger Wille zur Konfrontation von scheinbar Unvereinbarem ermöglichte darin sogar Symbiosen deutscher Dichtung mit afro-amerikanischen Musikformen. Die Todessehnsucht romantischer Subjektivität und die Trauer des Blues waren für jemanden wie Kagel völlig problemlos zusammenzubringen.

Mit der Intention verknöcherte Rezeptionsgewohnheiten aufzubrechen, begegnet uns auch die szenische Einrichtung traditioneller Liedzyklen in jüngerer Zeit immer häufiger. Und das nicht nur auf Initiative von findigen Dramaturgen und Regisseuren zur „Auffrischung“ fast zu Tode gequälten Bildungsgutes, sondern auch ausgehend von den Komponisten und Sängern neuer Werke. Der französische Komponist Pascal Dusapin hat auf Anregung des österreichischen Baritons Georg Nigl einen abendfüllenden Nietzsche-Zyklus geschrieben und mit ihm zusammen auch eine (keineswegs obligatorische!) „Bühnenversion“ konzipiert, mit der die beiden 2011 „auf Tour“ gingen. „O Mensch!“ (2011) ist eine Anthologie von 23 Liedern und vier Klavierinterludien, die sich bemerkenswert expressiv und rückhaltlos melancholisch der zwischen Poesie und Prosa oszillierenden Geisteswelt Nietzsches nähert – abenteuerliche Reise in eine abgründige Philosophen-Seele. Nigl, einer der momentan eloquentesten Sänger neuer Musik ohne Neue-Musik-Spezialist zu sein, bewegt sich dort mit emotionaler Sprunghaftigkeit allein und verloren durch dunkle Seelen-Räume. Die „Inszenierung“, wie Nigl während einer Probenpause am Telefon betont, kam trotz stringenter Choreografie jedoch keiner Narration gleich, die über die Lieder ge-

stülpt worden wäre. Stattdessen widmete man sich in abstrakter Reduktion auf wenige Gesten und Bilder den unstillen Befindlichkeiten des Sänger-Ichs und gab der allgegenwärtigen Nacht (in Welt und Kopf) eine dezente Visualisierung.

Ganz anders gelagert ist der ebenfalls von Georg Nigl in Auftrag gegebene Zyklus „Im Sturm“ (2004/07) seines Landsmanns Wolfgang Mitterer, wahrlich keiner, der gängige Formate bedient. „Ich wollte gern diese alte Form des Liedes mit Klavierbegleitung vom Dachboden des 19. Jahrhunderts herunterholen, den Staub und die Vorurteile abwischen, um zu sehen, ob der alte Glanz noch einmal aufpoliert werden kann.“ Heraus kam ein elfteiliger Liederzyklus für Bariton, präpariertes Klavier und Electronics, der die romantischen Topoi der Schubert'schen Liedwelt mit Inbrunst verfremdet, aber auch deren elementare Ausdrucksgesten mit hörbarer Affinität zur Vorlage ins Heute transportiert. Dabei wimmelt es in diesem Flickwerk aus Romantik, Jazz, Pop, Realgeräusch und Elektronik nur so von Anspielungen an Schubert-Lieder in Wort und Ton. Bei aller ironischen Brechung findet Mitterer im Wirrwarr der verwendeten Materialfragmente zu einer Sprache von ganz eigener Poesie.

Mitterers Zyklus ist ein wunderbares Beispiel für ein Anknüpfen und Weiterdenken, das gezielt Reibungsflächen zum romantischen Erbe schafft und daraus neue Ausdrucksqualitäten gewinnt. Auch Jörg Widmann sucht intensiv diesen Dialog. Er hat im Oktober 2013 im Wiener Konzerthaus mit großem Erfolg seinen ersten Liederzyklus aufgeführt, gesungen von Christian Gerhaher. „Das heiße Herz“ setzt auf „radikal einfache und wahre, tief ins Herz treffende Texte“ (Widmann) von Klabund, Clemens Brentano, Peter Härtling und aus „Des Knaben Wunderhorn“, die in ihrer wunderbaren Lakonie jedoch erstaunlich modern daherkommen. Musikalisch beschwört Widmanns Liedpremiere unverkennbar den Geist von „Dichterliebe“ und „Eichendorff-Liederkreis“. Im Gespräch mit dem Komponisten wird jedoch schnell klar, dass sich Widmann der „Gefahr“ einer solchen Gratwan-



Fast unüberschaubar ist Wolfgang Mitterers Liedschaffen.

Foto: Eric Marinitsch/Universal Edition



Liedinterpretation durch Bearbeitung: Hans Zender.

Foto: Barbara Fahle/PR

derung zwischen Heute und Gestern vollauf bewusst ist, ja sie als Spiel mit den eigenen Referenzen bewusst eingearbeitet hat. Wie üblich bei ihm ist die scheinbar harmlose Oberfläche voller Tücken; spiegelt der Rückgriff auf Vergangenes immer auch die eigentliche Unmöglichkeit wider. Die Ambivalenz und Zerrissenheit dieser Musik verrät schon die Vortragsanweisung des ersten Liedes: „instabil“. Diese Instabilität betrifft alle Ebenen der Komposition: eine Harmonik, die an entscheidenden Stellen von breiten Clustern erschüttert wird, ein unentwegt beunruhigtes Tempo und eine Gesangsstimme, die zwischen vibrato und non vibrato, Singen und Sprechen schwankt. Am Ende beschwört eine trübsinnige Monodie dann nur noch Einsamkeit, die depressiv in acht Strophen dem Abgrund entgegenschreitet.

„Es sind noch Lieder zu singen jenseits der Menschen“, heißt es in Paul Celans auch kompositorisch viel bemühtem Gedicht „Fadensonnen“, Resignation und Utopie unnachahmlich in eins denkend. Man könnte es auf das Lied bezogen aber auch so sagen: Es sind noch Lieder zu singen von Menschen. Der Schwanengesang geht weiter ... ■