

„Ich brauche ein Signal“



Foto: Peter Andersen/Schott

Aribert Reimann hat sich auf zwei Gattungen verlegt, die viele seiner Komponistenkollegen für nicht mehr zeitgemäß halten, auf das Lied und die Literaturoper. Anlässlich seines 70. Geburtstags blickt er zurück. Das Interview führte Jörg Hillebrand.

wo Solist Jörg Widmann am besten steht. Auf die weitgehend freie rechte Seite wollen die Bratschisten ihn abschieben, um freie Sicht auf den Taktstock zu haben, aber dort stört er wiederum einen Bassisten. Virtuose Finger muss der Klarinettist mitbringen und mühelos über Techniken wie Flatterzunge oder mehrstimmiges Spiel verfügen. Aber gemäß dem Werktitel „Cantus“ eignet seiner Partie auch ein ausgesprochen kantables Element.

Obwohl er seine kompositorische Laufbahn Ende der fünfziger Jahre mit einigen gewichtigen Orchesterwerken begann, mit einer „Elegie“, einem Cello- und einem Klavierkonzert, und er auch immer wieder auf die rein instrumentale Großform zurückkam, muss Reimanns wesentlicher Beitrag zur Musikgeschichte doch in seinen Liedern und seinen Opern gesehen werden. So standen diese beiden Gattun-

gen im Mittelpunkt des Gesprächs, das wir im Anschluss an die Probe führten.

Jörg Hillebrand Herr Reimann, „Krise des Liedes?“ ist ein Aufsatz überschrieben, den Sie 1981 in der Zeitschrift „Musica“ veröffentlicht haben und in dem Sie sich mit den aktuellen Möglichkeiten der Gattung auseinander setzen. Wie würden Sie diese Frage heute, 25 Jahre später, beantworten? Befindet sich das Lied in einer Krise?

Aribert Reimann Nein. Jedenfalls viel weniger als damals. Damals war das Lied bei vielen gerade jungen Komponisten verpönt. Es gibt heute noch Kompositionslehrer – ich will keine Namen nennen –, die ihren Schülern sagen, man könne keine Lieder mehr schreiben. Das ist totaler Quatsch. Im Gegenteil haben sich mehr und mehr junge Komponisten dem Lied zugewandt. Hans-Jürgen von Bose zum Beispiel, Wolfgang von

Im weiten Rund der Kölner Philharmonie sitzen nebeneinander zwei einsame Zuhörer, beide mit Partitur bewaffnet: Aribert Reimann und Harry Vogt, Redakteur für Neue Musik beim Westdeutschen Rundfunk, der bei dem Berliner Komponisten ein neues Werk in Auftrag gegeben hat. Auch auf der Bühne bleiben bei dieser Probe jede Menge Stühle leer, denn Reimann hat wie so oft mehrere Instrumente und sogar ganze Instrumentengruppen ausge-

spart: Geigen und Celli spielen nicht mit, nur Bratschen und Kontrabässe, acht und vier an der Zahl, alle mit individuellen Stimmen. Außerdem Piccolo- und Altflöte, Bass- und Kontrabassklarinette, Fagott und Kontrafagott, zwei Hörner, Trompete, Posaune, Harfe, Klavier sowie an Schlagzeug nur drei verschieden gestimmte Tamtams. „Sind die Schlägel hart genug?“ ruft Dirigent Peter Rundel nach hinten. Reimann ist einverstanden. Dann wird ausprobiert,

Biographie

Geboren am 4.3.1936 in Berlin. 1955-60 Kompositionsstudium bei Boris Blacher und Ernst Pepping, Klavierstudium bei Otto Rausch. 1957 Beginn der Pianistenlaufbahn als Solist und Liedbegleiter. Professor für zeitgenössisches Lied 1974-83 in Hamburg und 1983-98 in Berlin. Mitherausgeber der „Edition zeitgenössisches Lied“ bei Orfeo.

Schweinitz oder Matthias Pintscher. Jan Müller-Wieland hat in der letzten Zeit mehrere Zyklen geschrieben, Wolfgang Rihm schreibt einen nach dem anderen. Wir haben das Ghetto-Diktat aus den Zeiten des seriellen Komponierens hinter uns gelassen und eine große stilistische Freiheit erlangt.

JH Ihre Vorliebe für das Klavierlied ebenso wie Ihr Interesse für die Nachtseiten der

war mir einfach zu gefährlich, man weiß ja nie –, und habe ihn als Dauerleihgabe an die Akademie der Künste in Berlin gegeben. Und jetzt erscheint er innerhalb der Gesamtausgabe. Am 6. Mai wird er im Rahmen des Düsseldorfer Schumann-Festes offiziell vorgestellt.

JH Würden Sie außer Schumann weitere Komponisten als Vorbilder für Ihr Liedschaffen benennen können?

Geistesverwandtschaft mit Robert Schumann

menschlichen Existenz, die inneren und äußeren Gefährdungen des Lebens, lassen an einen großen Vorgänger denken: Robert Schumann. Fühlen Sie sich Schumann in gewisser Weise geistesverwandt?

AR Ja, von Kind an. Das begann, als ich anfangs, seine Klaviermusik zu spielen, und durch meine Mutter, die Sängerin und Gesangslehrerin war, oft seine Lieder hörte. Ich bin mit Schumann aufgewachsen, und er hat mich nicht mehr losgelassen. Dieses pausenlose Durchbrechen der Konvention. Die verästelte Polyphonie im Klaviersatz. Die Kühnheit der Stimmführung.

JH Durch eine zufällige Erbschaft kamen Sie 1988 in den Besitz des Originalen und bis dato unveröffentlichten Krankenberichts von Schumanns Aufenthalt in der Nervenheilanstalt in Endenich. Was hat Ihnen das damit verbundene exklusive Wissen bedeutet?

AR Eigentlich gar nichts. Diesen Bericht zu besitzen hat mich natürlich sehr aufgeregt, aber ich konnte nur wenig darin lesen, weil er in Sütterlin und darüber hinaus sehr eng geschrieben ist. Nach zwei Jahren habe ich mich entschlossen, ihn nicht mehr in meiner Wohnung zu behalten – das

AR Mein eigenes Schaffen hat Schumann überhaupt nicht beeinflusst. Mein Umgang mit dem Lied war von vornherein ein ganz anderer. Ich habe mich immer von Vorbildgefahren fern gehalten.

JH Welche sind Ihre bevorzugten Textdichter? Was macht überhaupt aus der Sicht des Komponisten einen guten Liedtext aus?

AR Am häufigsten habe ich Paul Celan vertont. Schon 1957 habe ich für Ernst Haefliger Celan-Lieder geschrieben. Dann lernte ich Celan kennen und habe ihn ein paar Mal in Paris besucht. Ich bin ihm als Dichter treu geblieben, aber es gibt viele Gedichte von ihm, die ich nicht in der Lage wäre zu vertonen. Ich brauche ein Signal, das mir Musik gibt. Das kann ein Wort sein, ein Satz, ein Gedanke oder ein atmosphärisches Bild, das sich plötzlich bei mir einstellt, wenn ich ein Gedicht lese. Mit literarischer Qualität hat das nichts zu tun. Es gibt fabelhafte Gedichte, die sich mir verschließen. Ich habe bis heute mit Ausnahme eines Zweizeilers kein Gedicht von Goethe vertont. Ich hatte auch ganz große Schwierigkeiten, als ich voriges Jahr etwas für ein Schiller-Symposium komponieren soll-

te. Von Hölderlin habe ich 1963 für Elisabeth Grümmer Fragmente vertont, und als ich vor zwei Jahren noch einmal etwas von ihm vertonen sollte, habe ich wieder Fragmente gewählt. Eines von seinen vielen sehr in sich abgeschlossenen Gedichten würde bei mir nichts auslösen. Ich muss auf etwas reagieren, und ich kann nicht sagen, warum ich das tue. Das läuft völlig irrational ab. Wie zu Glück so vieles beim Komponieren.

JH Wenn Sie einen Liedtext erst einmal ausgewählt haben, wie nähern Sie sich ihm kompositorisch an? Welche sind die ersten Schritte?

AR Zunächst muss ich in meiner Vorstellung den dramaturgischen Ablauf gliedern. Ich muss wissen, wie der Weg durch den Text verläuft und was das Klavier dabei für eine Rolle spielt. Ich muss auch schon wissen, wie das Lied aufhört. Dann gehe ich den Faden entlang und denke lange darü-

ber nach. Das können Tage, das können Wochen sein. Und dann setze ich mich hin und schreibe mehr oder weniger von vorne bis hinten durch, denn dann entwickelt sich von Anfang an das kompositorische Material, mit dem ich arbeite.

JH Als Pianist und vor allem Liedbegleiter waren Sie parallel zum Komponieren immer als Interpret von nicht nur eigenen, sondern auch Werken anderer tätig. Bezeichnenderweise waren Sie auch an der Hochschule immer Professor für zeitgenössisches Lied, nie für Komposition. Inwieweit hat diese Hinwendung zur Interpretation Ihr eigenes Komponieren beeinflusst?

AR An der Auseinandersetzung mit Werken anderer Komponisten habe ich wahnsinnig viel gelernt. Vor allem, was die Polyphonie des Klaviersatzes betrifft, die ja in der Neuen Musik eine andere Rolle spielt als zuvor. Das fängt

CD-Hinweise

- Das Schloß; Salter, Ahnsjö, Walther, Trost, Engen, Bayerisches Staatsorchester, Boder; Wergo/Note1
- Kinderlieder, Nach-Räume, Labé-Sonette; Schäfer, Reimann, Bauni; Wergo/Note1
- Lieder; Schäfer, Hesse, Quasthoff, Barainsky, Bauni; Orfeo
- Liederzyklen nach Schubert, Brahms, Schumann und Mendelssohn; Banse, Cherubini-Quartett; Tudor/Naxos
- Unrevealed, Shine and Dark; Fischer-Dieskau, Reimann, Cherubini-Quartett; Orfeo
- Unrevealed, Variationen; Salter, Levine, Kreuzberger Streichquartett; CPO/JPC

Neu

- Cellosonate, Solo I und II, Nocturnos, Auf dem Weg; Wen-Sinn Yang (Cello), Axel Bauni (Klavier), Cristina Bianchi (Harfe); Wergo/Note1 CD 6681 2

Neue Noten

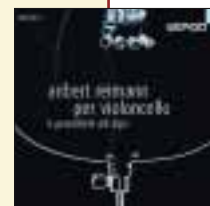
- Bernarda Albas Haus. Oper in drei Akten. Text von Federico García Lorca (1998/99). Studienpartitur. Schott ED 9876.

Neues Buch

- Wolfgang Burde: Reimann. Leben und Werk. Schott, Mainz 2005, 413 S., 39,95 Euro.

Internet

www.aribertreimann.de





Szenenfotos der Weimarer Inszenierung von Reimanns Oper „Melusine“, Premiere war im Juli 2005.

schon bei Szymanowski an.

JH Welche der zahlreichen Sängerpersönlichkeiten, mit denen Sie zusammengearbeitet haben, hat Ihnen am meisten bedeutet?

AR Das war schon Dietrich Fischer-Dieskau, mit dem ich begonnen habe, als ich gerade 22 war. Ein Jahr später habe ich meine ersten Lieder für ihn komponiert, einen Celan-Zyklus, und dann „Ein Totentanz“ mit Orchester. Die Zusammenarbeit dauerte bis 1993. Und dreißig Jahre nach dem ersten Zyklus habe ich den letzten für ihn geschrieben, „Shine and Dark“.

JH Vor dem Stimmbruch waren Sie selbst als Sänger aktiv, haben etwa als Zehnjähriger im Hebbel-Theater die Knabensopran-Solopartie von

selbst singen ist noch etwas ganz anderes. Die wichtigste Zeit waren die zwei Monate Proben zum „Jasager“. Als ich das erste Mal auf der Bühne stand, erschien mir das Hebbel-Theater so groß wie die Deutsche Oper. Da habe ich sämtliche Antennen ausgefahren, da wurden die Weichen gestellt. Ohne die Erfahrung, selbst auf einer Bühne zu singen, wären alle meine Opern nie entstanden.

JH In Ihrer Jugendzeit gab es noch so gut wie keine Schallplatten. Wie haben Sie das Repertoire außer durch Opernbesuche kennen gelernt?

AR Ich habe mir alle Opern selbst am Klavier erspielt. Alle, von Mozart bis zu Krenek und Berg. Den ganzen Verdi. Ich kann nur von Glück sagen, dass

nicht schlafen, so aufgewühlt war ich von dieser Musik. Ich habe mir natürlich gleich den Auszug vorgenommen, später die Partitur, bin wieder und wieder in die Oper gegangen, auch wenn die Sänger nicht so toll waren. Ich musste einfach dieses Stück sehen. Es war für mich eine Art von Hypnose, ja, eine Droge. Der „Tristan“ hat für mich eine ganz große Rolle gespielt. Vor allem, dass die Musik keine gefügte Tonalität hat. Dieser Freiraum. Ich finde heute noch, dass der „Tristan“ Wagners ungewöhnlichstes Stück ist. Er lässt mir keine Ruhe. Es ist mir ein Rätsel, wie man so etwas schreiben kann.

JH Ihr eigenes Opernschaffen lässt sich überwiegend einem Untergenre zuordnen, das von nicht wenigen und nicht erst

ben zu schreiben. Der Stoff eröffnete mir eine ganz andere kompositorische Dimension. Dass er uralt ist, hat mich dabei nie interessiert. Mit „Troades“ konnte ich mich von vielen Traumata befreien. Das schlimmste war der Angriff auf Potsdam am 14. April 1945, den ich miterlebt hatte. Und was sich in „Das Schloß“ ereignet, ist eine Vision Kafkas, die heute allmählich Wirklichkeit wird. Wir leben in diesem gläsernen Staat. „Immer ist man beobachtet“, sagt Olga. Das kommt auf uns zu. Dieser Stoff ist seiner Zeit weit voraus.

JH Nun sind „Die Troerinnen“ immerhin genuines Theater. „Das Schloß“ hingegen ist ein Roman und zählt zu den Büchern, die man sich auf dem Theater eigentlich nicht ohne Essenzverlust vorstellen kann. Wie haben Sie den Stoff in der von Ihnen selbst erstellten Textfassung überhaupt erst vertonbar gemacht?

AR Es gibt ja eine Dramatisierung von Max Brod, die ich in meiner Schulzeit gesehen hatte. Hätte ich „Das Schloß“ nie auf der Bühne gesehen, hätte ich es nicht vertonen können. Die Figuren hatten so viel in mir hinterlassen, dass sich im Rückerinnern schon Musik einstellte. Ich habe vieles aus der Brod-Fassung gestrichen, habe dann aus dem Roman viele Teile wieder hineingenommen und zusätz-

Mit zehn sang er eine Solopartie in Brechts und Weills „Der Jasager“

Brechts und Weills „Der Jasager“ gesungen, am liebsten aber, wie Wolfgang Burde in seiner Biographie schreibt, das „Et incarnatus“ aus Mozarts c-Moll-Messe. Hat auch diese Erfahrung auf Ihr Komponieren abgefärbt?

AR Ja, auf den Umgang mit der Singstimme in jedem Fall. Ich habe ja immer Gesang gehört und bin mit Gesangsübungen aufgewachsen, aber

es keine Platten gab, denn so lernt man am meisten, wenn man selbst Oper schreiben will. Das braucht einen langen musikgeschichtlichen Vorlauf.

JH Im Interview mit Wolfgang Burde haben Sie den „Tristan“ als Schlüsselerlebnis Ihrer Jugend bezeichnet. Wie hat sich dieses Erlebnis auf Ihr Werden als Komponist ausgewirkt?

AR Ich konnte wochenlang

seit gestern als nicht mehr zeitgemäß angesehen wird, nämlich der Literaturoper. Warum haben Sie sich immer wieder von Klassikern der Weltliteratur angezogen gefühlt?

AR Es handelte sich immer um Stoffe, die etwas mit unserer Zeit zu tun haben, denen etwas Gleichnishaftes anhaftet. „Die Troerinnen“ etwa erlaubten mir, ein Stück gegen den Krieg und für das Überle-



lich andere Texte. Ich brauchte viel Text, für den „K.“ zum Beispiel, der sehr wenig hat, weil er immer nur beschrieben wird. Fündig wurde ich in den „Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande“ und in den Tagebüchern. Ich habe sehr lange an dem Text gearbeitet, ein halbes Jahr. Und „Das Schloß“ ist auch die Oper, an der ich am längsten komponiert habe.

JH Während „Das Schloß“ bis heute in der Urinszenierung an der Deutschen Oper läuft, wurde an der Berliner Staatsoper gerade eine Produktion des „Lear“ kurzfristig abgesetzt und durch „Die lustige Witwe“ ersetzt. Ist der „Lear“ immer noch zu harter Tobak fürs große Publikum?

AR Das müssen Sie Herrn Mussbach fragen. Ich will mich nicht dazu äußern.

JH Halten Sie selbst denn den „Lear“ für musikalisch besonders schwer verständlich?

AR Nein, überhaupt nicht. Er hat immer das Gegenteil bewiesen. Die Produktion an der Staatsoper wäre insgesamt die zwanzigste gewesen, und er war nie ein Problem fürs Publikum, selbst an kleineren Häusern nicht. Natürlich ist er schwer fürs Orchester und die Sänger, aber mit diesem Problem stehe ich ja nicht ganz allein da.

JH Nun kann man feststellen, dass Sie schon kurze Zeit nach den extremen Klinghärten des „Lear“ ganz anders kompo-

niert haben. In „Unrevealed“ finden sich etwa geradezu konsonante Passagen. War das ein bewusster Bruch?

AR Natürlich war das eine Reaktion. Die Härten hatten sich mit dem „Lear“ erschöpft, die Phase war endgültig abgeschlossen. Ich musste einen vollkommen neuen Weg finden. Es hing aber auch ein bisschen mit Barry McDaniel zusammen, für den ich „Unrevealed“ schrieb. Er hatte einen sehr weichen Klang in der Stimme. Und die Kombination mit Streichquartett war für mich eine neue Erfahrung. Ich musste ganz anders mit der Stimme umgehen. Da kamen viele lyrische Momente ins Spiel, die zuvor brachgelegen hatten.

JH Sie sind nie den großen Strömungen der Neuen Musik gefolgt, sondern immer Ihrem eigenen inneren Gesetz organischer Entwicklung. Wenn Sie noch einmal von vorne beginnen könnten, würden Sie Ihren Weg als Komponist wieder genauso gehen?

AR Das ist sehr schwer zu beantworten. Der Weg ist ja noch nicht zu Ende. Hoffe ich jedenfalls. (*Klopft sich an den Kopf.*) Und der Weg beginnt mit jedem Stück wieder neu. Jedes Mal habe ich das Gefühl, ich hätte noch nie in meinem Leben eine Note komponiert. Ich muss mich von all dem, was ich geschrieben habe, befreien. Sonst würde ich mich ja pausenlos im Kreis drehen. ■



MOZART

The Five Violin Concertos
Sinfonia Concertante
Concertone

Shlomo Mintz

Hagai Shaham
English Chamber Orchestra

Zu Ehren von Mozart

"Mintz' Ton ist von natürlicher Schönheit"
— *Neue Presse*

"Wenn er wollte, könnte Shlomo Mintz mit seinen Geigentönen sogar eine Nachtigall betören".
— *Munich*

"Seine Mozart-Interpretation ist fast atemberaubend".
— *Strad Selection*



AV 2058 3 CDs

Avie Records
Phone: +44 (0) 20 7921 9233
www.avierecords.com

Distributed by:
Musikwelt Tonträger
Phone: 0251-265-044

www.shlomo-mintz.com

