

LEAR



Aribert Reimann

STAATSOPER
HANNOVER

LEAR

Aribert Reimann (*1936)

Oper in zwei Teilen
nach der Tragödie von William Shakespeare
Libretto von Claus H. Henneberg

Uraufführung am 9. Juli 1978 in München

MUSIKALISCHE LEITUNG **Stephan Zilias**
INSZENIERUNG **Joe Hill-Gibbins**
BÜHNE **Tom Scutt**
KOSTÜME **Evie Gurney**
MOVEMENT DIRECTOR **Jenny Ogilvie**
LICHT **Andreas Schmidt**
CHOR **Johannes Berndt, Lorenzo Da Rio**
DRAMATURGIE **Sophia Gustorff**

Herren des Chores der Staatsoper Hannover

Niedersächsisches Staatsorchester Hannover

Mit freundlicher Unterstützung



STIFTUNG STAATSOOPER HANNOVER

PREMIERE 10. FEBRUAR 2024, OPERNHAUS

Spielzeit 2023/24



zur Website



Kiandra Howarth, Michael Kupfer-Radecky, Meredith Wohlgemuth, Angela Denoke

Der nackte
Mensch ist nichts
weiter als ein
armseliges,
gespaltenes Tier.

Lear

HANDLUNG

Lear

(einstiger) König von Britannien, Vater von Goneril, Regan und Cordelia, alt, einsam, cholerisch

Goneril und Regan

Lears ältere Töchter, verführerisch, machtgeil, illoyal, grausam

Cordelia

Lears jüngste und zugleich Lieblingstochter, schüchtern, angespannt, ehrlich

Herzog von Albany

Mann von Goneril, Lear-Sympathisant, human, wird von Goneril verachtet

Herzog von Cornwall

Mann von Regan, autoritär, draufgängerisch, gewaltsam

König von Frankreich

(wird) Mann von Cordelia, aufrichtig, unvoreingenommen

Graf von Kent

Anhänger von Lear, treu, naiv, anbiedernd

Narr

Unterhalter und Begleiter von Lear, ruhig, klug, provokant

Graf von Gloster

Vater von Edgar und Edmund, alt, senil, leichtgläubig

Edgar

rechtmäßiger Sohn von Gloster, unsicher, schwächlich, der verrückte Tom

Edmund

unehelicher Sohn von Gloster, intelligent, hinterlistig, skrupellos, Liebhaber von Goneril

Lears und Glosters Gefolge

träge, unseriös, peinlich

1. Teil

König Lear möchte sich von den Regierungsgeschäften zurückziehen und das Reich unter seinen drei Töchtern aufteilen. Er fordert von ihnen Liebesbeweise. Goneril und Regan schmeicheln ihrem Vater und sichern sich jeweils die Hälfte des Reiches. Cordelia bleibt hingegen nüchtern und ehrlich – und bringt damit Lear völlig in Rage. Er enterbt Cordelia, verheiratet sie an den König von Frankreich und verbannt sie aus Britannien. Regan und Goneril planen sofort, den Vater zu entmachten.

Edmund, der sich als uneheliches Kind seinem Bruder Edgar gegenüber benachteiligt fühlt, hintergeht diesen: Er lässt seinem Vater, dem Grafen von Gloster, eine gefälschte Nachricht zukommen, die besagt, Edgar wolle ihn umbringen. Gloster setzt daraufhin wutentbrannt Edmund als Erben seiner Länder ein.

Lear vertreibt sich die Zeit mit seinem Gefolge, als der Graf von Kent erscheint. Der Anhänger von Lear will erneut in dessen Dienste treten, nachdem er kurz zuvor von ihm verstoßen wurde. Lear nimmt sein Angebot an.

Goneril und Regan konnten Lear nicht dazu bringen, sein Gefolge freiwillig zu reduzieren. Sie beschließen, ihn und seine Männer zu beseitigen, und drohen ihm mit Gewalt. Kent, dem sie unterstellen, sie ausspioniert zu haben, setzen sie fest. Verzweifelt versucht Lear, die Gunst der beiden Töchter zu gewinnen, die ihn jedoch kalt abservieren. Lear ist schutz- und obdachlos geworden und nahe dem Wahn. Er verbringt die Nacht im Freien, wo ein heftiges Gewitter über ihn hereinbricht. Er verflucht die Welt, die Natur und die Menschen. Nur der Narr und Kent sind ihm als Begleiter geblieben. Sie führen ihn zu einem mysteriösen Ort, wo der verrückt spielende Edgar haust. Gloster, der

mit seinem Gefolge erscheint, befiehlt, den verwirrten König in Sicherheit zu bringen.

2. Teil

Der König von Frankreich plant einen Schlag gegen Britannien, um Cordelia und Lear wieder in ihre Rechte einzusetzen. Der Herzog von Cornwall bezichtigt Gloster, von diesen Plänen gewusst zu haben. Er und Regan stechen dem Wehrlosen die Augen aus. Gloster erkennt, dass er Edgar Unrecht angetan hat.

Goneril schwört ihren Liebhaber Edmund darauf ein, gegen ihren Ehemann, den Herzog von Albany, vorzugehen und sich die Macht über Britannien zu sichern. Als sie von Albany erfährt, dass ihr Schwager Cornwall erschlagen wurde, beschließt sie Regan zu vergiften, um alleine über Britannien zu herrschen. Cordelia wartet im französischen Lager auf ihren Vater.

Gloster bittet Edgar, ihn an eine Klippe zu führen, wo er sich hinabstürzen will. Edgar täuscht ihn jedoch: Gloster kommt an keinen Abgrund, er fällt bei seinem Sprung auf der Ebene lediglich der Länge nach hin. Als Lear erscheint, erkennen sie sich wieder.

Cordelia und Lear sind im französischen Lager vereint. Lear erkennt in ihr seine verstoßene Tochter und bittet sie um Verzeihung.

Edmund hat das französische Heer besiegt. Er hält Lear und Cordelia gefangen und ordnet an, Cordelia zu töten. Nachdem er von Edgar zum Zweikampf aufgefordert wird, fällt er. Regan stirbt an dem Gift, das ihr Goneril verabreicht hat. Goneril begeht, nachdem Edmund tot ist, Selbstmord. Lear trauert um Cordelia, deren Leiche er in den Armen hält. In einem letzten Aufschrei beschuldigt er die Menschen als Verräter und Mörder – und stirbt.



TOTALE ZERSTÖRUNG

Regisseur Joe Hill-Gibbins im Gespräch

Sophia Gustorff Hast du als Brite eine besondere Beziehung zum Stoff von *Lear*?

Joe Hill-Gibbins Ich habe das Stück als Schüler in der Oberstufe gelesen. Im Kopf geblieben sind mir dabei vor allem Edmund mit seinem eindringlichen „Bastard“-Monolog und die berühmte Sturmszene. Danach habe ich zahlreiche Theaterinszenierungen gesehen. Trotzdem finde ich es reizvoller, die Oper zu inszenieren. Durch die Musik wird die psychologische Innenwelt der Figuren in *Lear* greifbarer, vor allem der Schmerz, den die Figuren in unterschiedlichem Maß erleben, und die Verrücktheit. Diese Zustände beobachtet man als Zuschauer:in nicht nur, man erfährt sie selbst, fast am eigenen Leib. Es ist, als ob man sich in Lears Kopf hineinversetzt. Dort ist es im Übrigen sehr laut.

Lear erzählt in einem genialen Dialoggeflecht von vielen verschiedenen Themen, Alter, Macht, Verlust, Wahnsinn, Familie und weiteren. Welche stehen für dich im Zentrum der Geschichte?

Die Beziehungen zwischen Eltern und ihren Kindern. Die Geschichte ist ein ziemlich erschreckendes Beispiel dafür, was Eltern ihren Kindern und Kindern ihren Eltern antun können. Lear wütet regelrecht gegen seine undankbaren Töchter Goneril und

Regan und umgekehrt. Dieser Aspekt prägt auch die Nebenhandlung: Edmund, der uneheliche Sohn von Gloster, ist ebenfalls extrem böse und intrigant. Mir ist es wichtig zu zeigen, dass das Böse bei den Kindern nicht naturgegeben ist, sondern das Ergebnis einer dysfunktionalen Erziehung und Elternschaft. Ein anderes zentrales Thema ist Tod bzw. Sterblichkeit. Alle Shakespearschen Tragödien handeln davon. Aber *Lear* scheint in dieser Hinsicht besonders radikal. Der König führt ja ein privilegiertes, luxuriöses Leben. Er hat große Macht und einen Hofstaat an Dienern. Im Stück verliert er nach und nach alles. Er ist in der Sturmszene mitten in der Nacht der wilden Natur ausgesetzt, reißt sich die Kleider vom Leib und macht sich damit dem verrückten Edgar gleich. Er wird zu einem, wie es im Original heißt, „armen, nackten Tier“. In *Lear* tritt zutage, dass der Mensch unter der Oberfläche seiner Kleidung und sozialer Strukturen und hinter seinen eigenen Vorstellungen davon, wer er ist, letztendlich nur ein Tier ist, ein Stück Fleisch. Er muss akzeptieren, dass er sterblich ist – im Angesicht seines eigenen Todes zwangsläufig. Die Direktheit und Brutalität, mit der dieses Thema in der Tragödie verhandelt wird, steigert sich durch die Musik noch: Sie ist unsentimental, erbarmungslos.

Trotz allem haben wir Mitleid vor allem mit den guten Charakteren, mit Cordelia und Edgar. Aber auch mit Lear, der ja am Ende einsieht und bereut, welches Unrecht er Cordelia angetan hat. Er erweist sich als empathisch und liebend. **Zeichnet die Oper ein noch radikaleres, objektiveres Bild von Lear als das Drama? Spricht sie Lear jede Liebenswürdigkeit ab?**

Ich denke nicht, dass Reimanns Oper beim Publikum bestimmte empathische Reaktionen hervorrufen will. Es geht hier nicht darum, dass wir die Charaktere beurteilen oder unterstützen oder moralische Lehren aus der Geschichte ziehen. Das Erleben der Geschichte und der Musik steht hier im Vordergrund – deutlicher als in allen anderen Opern, die ich kenne. Das Publikum soll diese Reise hin zur totalen Zerstörung in Gegenwart des riesigen Orchesters, dieses massiven Klangkörpers, selbst durchmachen, anhand der Figuren, ihren extremen Emotionslagen und Leiden.

Lear möchte sich von den Regierungsgeschäften zurückziehen. Er ist, wie er selbst sagt, müde. Seine Wutausbrüche deuten gerade das Gegenteil an: Er scheint im Alter noch große Kraft zu haben ...

Die elisabethanischen Dramatiker, insbesondere Shakespeare, beherrschen die Kunst, solche widersprüchlichen Charaktereigenschaften und Konflikte zusammenzufügen, virtuos. Ein Beispiel in *King Lear* birgt der Dialog zwischen Goneril und Regan im 1. Akt. Die Schwestern diskutieren darüber, warum ihr Vater Cordelia verstoßen hat. Regan behauptet, dies sei wohl eine Schwäche des Alters, zugleich räumt sie ein, dass sich ihr Vater aber zeitlebens so benommen habe. Shakespeares dramatischen Charaktere sind durch derartige Widersprüche definiert, sie werden im Stück ständig verhandelt.

Die drei Schwestern sind extrem unterschiedlich, vor allem Cordelia ist anders. Hast du dafür eine Erklärung?

Vor *Lear* habe ich *Gespenster* von Henrik Ibsen inszeniert. Das Stück stammt aus der Zeit der Geburtsstunde des psychologischen Naturalismus. Die Figuren sprechen die ganze Zeit über ihre Vergangenheit. Sie beschreiben sehr differenziert, warum sie so sind, wie sie sind. Bei Shakespeare gibt es das nicht. Nur vereinzelt erfahren wir, was in der Vergangenheit passiert ist. Zum Beispiel, dass Lears Frau irgendwann gestorben ist. Ich glaube, dass Shakespeare und auch Reimann weniger an den inneren Beweggründen der Figuren interessiert waren als an ihrem Verhalten und den emotionalen Folgen davon. Für das Erleben hat das Vorteile: Wenn der Blick auf die Charaktere nicht durch eine komplexe Sicht auf das, was in der Vergangenheit passiert ist, verdeckt ist, können wir nur das lesen, was wir vor uns sehen. Warum Lears Töchter so sind, wie sie sind, wird im Stück nicht erklärt. Die Frage ist, warum sie sich dahingehend entwickelt haben. Die erste Szene, die Rede von Lear, in der er sein Reich aufteilen will, gibt uns einen Hinweis darauf: weil ihr Vater so ist, weil er sie auf eine bestimmte Art behandelt. Lear führt seine Töchter öffentlich vor. Er setzt sie unter Druck, indem er von ihnen Liebesbeweise fordert. Seine Rede, die einen ernsten Hintergrund hat, erscheint insofern wie ein Spiel. Die beiden älteren Töchter, die später aggressiv gegen Lear ankämpfen und ihn stark verletzen, halten diesem Druck stand. Sie reagieren auf die Show ihres Vaters ihrerseits mit einer Art von Show oder Inszenierung, indem sie, auf eine sehr affektierte Art, beschreiben, wie sehr sie ihn lieben. Cordelia knickt unter dieser emotionalen Belastung hingegen ein.

Die Bühne besteht aus über 300 Kartons. Das ermöglicht eine eindrucksvolle Übersetzung für den Zerfall, die Zerstörung. Als ich mich mit dem Stück zu beschäftigen begonnen habe, habe ich versucht zu verstehen, was für eine Art von Musik das ist. Im Orchester gibt es eine riesige Schlagwerkabteilung, die so groß ist, dass sie in keinen Orchestergraben passt (bei uns ist sie auf der Bühne platziert). Das Schlagen und Hämmern ist so laut und durchdringend, dass es auf die Zuhörer körperlich wirkt. Die Musik ist nicht reiner Klang, sondern physische Aktion. Das Schlagwerk erinnert auch an militärische Handlungen, an Krieg, die Trommeln klingen teilweise wie Gewehrschüsse oder Pistolenfeuer. Karton als Material korrespondiert damit: Man kann ihn schlagen, zerreißen, treten, stoßen, zerstören. In der Musik spiegelt sich damit ein Ausmaß an Not und Angst, an Zerstörung und Tod wider, das für uns, die wir keinen Krieg erlebt haben, unvorstellbar ist. Reimann hingegen hat den Zweiten Weltkrieg als Junge hautnah miterlebt. Die Wohnungen der Familie in Berlin und später in Potsdam wurden zerstört, sein älterer Bruder starb bei einem Bombenangriff. Dieser riesige Haufen grauer Kartons erinnert auch an eine zerbombte Stadt. In der Tatsache, dass Pappkartons recycelbar sind, steckt jedoch auch etwas Positives: Die Kartons stehen insofern für den Kreislauf des Lebens, in dem sich die Dinge immer wieder erneuern. Abgestorbene Materie zerfällt und bildet wiederum die Grundlage für neues Leben. Die Natur, in der sich dieser Kreislauf abspielt, ist auch ein ständig wiederkehrendes Motiv in *Lear*, in all ihren Bedeutungen, als brutale und erbarmungslose, aber auch als lebensspendende und heilende Kraft.

Lear gilt auch als Shakespeares düsterstes Stück. Gleichwohl spielt der Humor eine wichtige Rolle, in der Rolle des Narren, den Dialogen ...

Der Humor im Stück ist sehr hart und schonungslos. Beispielsweise im Dialog zwischen Edgar und seinem Vater Gloster, nachdem dieser geblendet wurde: Gloster will sich umbringen und bittet Edgar, ihn an eine Klippe zu führen. Edgar täuscht ihn dabei jedoch: Er führt ihn nicht an einen Abgrund. Gloster fällt bei seinem Sprung nur zu Boden. Er überlebt das natürlich. Als er Edgar fragt, ob er denn wirklich von der Klippe gesprungen sei, sagt Edgar, er solle sich den Felsen doch selbst anschauen – wohl wissend, dass sein Vater blind ist. Das grenzt fast schon an Sadismus. Auch die Musik von Reimann ist derart extrem und exzentrisch, dass sie stellenweise wie eine zum Wahn hin übersteigerte Art des Humors wirkt.

Die Wahrheit ist ein Hund, sie wird gepeitscht. Indessen liegt der Schoßhund am Kamin und darf stinken.

Narr

SHAKESPEARE KONZENTRIERT

Sophia Gustorff

Kann man für diese Geschichte eine Musik finden? Schon lange vor Aribert Reimann trieb Komponisten diese Frage um, namentlich den großen italienischen Opernkomponisten Giuseppe Verdi. Bereits 1843 fiel der Titel *Re Lear* bei Verdi auf der Suche nach möglichen Opernstoffen. Ein Jahrzehnt später entstand in Zusammenarbeit mit einem Librettisten auch ein Textbuch. Zur Komposition der Oper sollte es jedoch nie kommen. Verdis anfängliche Zweifel, dass es „unmöglich scheint, daraus eine Oper zu machen“, hatten sich für seinen Teil bestätigt. Dabei hatte er mit *Macbeth* bereits ein spätes Shakespeare-Drama vertont, das aufgrund seiner Härte und Komplexität ebenfalls besondere Anforderungen stellte. *The Tragedy of King Lear* überbietet diese allerdings noch: Es gilt als Shakespeares brutalstes, kompromisslosestes und umstrittenstes Stück. Verwandte, Freunde und Feinde von Lear werden hier auf teils grausame Art gefoltert und getötet, ehe Lear am Ende über der Leiche seiner geliebten Tochter Cordelia selbst tot zusammenbricht. Die letzten Meter seines Lebens, die der einstige König von Britannien entspannt, d.h. befreit von der Last des Regierens, zurücklegen wollte, entpuppen sich als seine qualvollsten. Die Antwort auf die Frage, was der Mensch ist und was von ihm am Ende übrigbleibt, mit

der er sich im nächtlichen Gewittersturm und Wahn konfrontiert sieht, fällt hier denkbar nüchtern aus: ein nacktes Wesen, eine sterbliche Hülle, nichts. Die kompositorischen Mittel für diesen Stoff der Extreme schienen erst hundert Jahre nach Verdi reif. Dass sich zwischenzeitlich furchtbare gesellschaftliche Zäsuren ereigneten, scheint dabei kein Zufall: Der Zweite Weltkrieg, den Reimann selbst traumatisch erlebt hatte, lieferte den krassesten historischen Beweis dafür, dass sich die hemmungslose Bereitschaft zu Gewalt und die blinde Machtgier, deren Auswirkungen in *Lear* auf der vordergründigen Ebene familiärer, allenfalls aristokratischer Beziehungen zu spüren sind, unvorstellbare Dimensionen annehmen können, nämlich die einer ganzen Gesellschaft. Mit den beiden Weltkriegen wurde auch die Frage, ob Kunst überhaupt schön sein muss oder darf, virulenter denn je – mit wiederum produktiven Folgen für *Lear*. Als Dietrich Fischer-Dieskau, der berühmte Sänger und Freund von Reimann, den Komponisten 1968 fragte, ob er *Lear* vertonen wolle, zögerte auch dieser nach eigenen Angaben zunächst sehr. Zugleich setzte bei ihm damit ein kontinuierliches Nachdenken über den *Lear*-Stoff ein, das innerhalb des darauffolgenden Jahrzehnts,

ermöglicht durch einen Kompositionsauftrag der Bayerischen Staatsoper und auf der Basis des Librettos von Claus H. Henneberg, zur Komposition der Oper führen sollte. Dass diese innerhalb von Reimanns Schaffen einen Meilenstein bilden würde, hatte der Komponist schon früh geahnt. Die Werke, die er in den Jahren vor *Lear* geschrieben hatte und die durchweg mit den dunklen Seiten des menschlichen Daseins befassten, stellten sich als wegbereitend für die Oper heraus. *Lear* wurde ein lebenslanger Erfolg, seit seiner Uraufführung 1978 in München wurde das Werk weltweit zahlreich aufgeführt und inszeniert.

Als Grundlage für das Libretto wählte Henneberg die deutsche Übersetzung des Shakespeare-Dramas von Johann Joachim Eschenburg aus dem Jahr 1777. Dieser Fund – Henneberg stieß darauf durch Zufall in einem Antiquariat – sollte sich als schicksalhaft für das Projekt erweisen: Im Unterschied zur bekannteren Übersetzung von Wolf Heinrich Graf von Baudissin ist die Eschenburg-Ausgabe in Prosa verfasst, der Text prägnanter und härter. Erst er konnte Henneberg endgültig von der Machbarkeit eines *Lear*-Librettos überzeugen. Dem Shakespeare-Original erwiesen die Autoren große Treue: Der dramaturgische Verlauf des Schauspiels wurde in der Oper grundlegend gewahrt, die Texte gegenüber Eschenburg nur behutsam verändert, einige Zeilen entstammen wortwörtlich dem (übersetzten) Original. Die größten Änderungen erfuhr die Vorlage durch Streichungen und Zusammenlegungen von Charakteren und Szenen, die das Genre der Oper zwangsläufig bedingt: Die Zahl der Szenen und Akte wurde mehr als halbiert, aus 24 wurden elf Szenen, aus fünf Akten zwei. Die Ereignisse auf der Heide beispielsweise, die sich bei Shakespeare auf vier Szenen verteilen, sind

in der Oper zu einer einzigen Sturmszene, dem Höhepunkt des 1. Teils, zusammengefasst. Eine weitere Intensivierung des Geschehens war damit vorprogrammiert: Die Folge der Ereignisse und damit auch der Gewalttaten ist in der Oper noch dichter, Lears Fall vom König zum Wahnsinnigen, zum Narren und Bettler noch schneller – Shakespeare in konzentriertester Form. Reimann gab dem Chaos der Handlung klare Struktur: Die elf Szenen sind durch fünf orchestrale Zwischenspiele und eine Pause unterteilt. Klare Mittel wählte er auch für die Ausgestaltung der Sequenzen: Irrwitz und Gewalt sind mit dem Instrumentarium eines klassischen Orchesters, erweitert im Bereich des Schlagwerks, und menschlichen Stimmen dargestellt. Reimann verzichtete auf Elektronik, künstliche Verzerrung und freie Formen, allerdings auch auf jeden Schönklang. Sein Spielmaterial sind die zwölf Töne des klassischen Tonsystems, die er durch zwölf Vierteltöne anreichte und gleichberechtigt zu scharfen Reihen und Ballungen zusammensetzte. Dreiklänge oder auch nur Andeutungen davon sind hier nahezu vollständig ausgespart, als wäre die Harmonie, das Festhalten am Gewohnten, der Genuss, ein fauler Zauber. Der:Die Hörer:in ist dem absoluten Klang ohne jeden tonalen Halt ausgeliefert. Bläsercluster dringen wie Rutenhiebe gewaltsam auf ihn:sie ein, Holzbläser schreien auf wie hilflose Geschöpfe in Todesangst, geräuschhafte Streicherflächen dehnen sich im Untergrund aus – eine Zerreißprobe für die Nerven. Zum Gefühl maximaler Instabilität trägt auch die Rhythmik bei: „Zeitabstände und Tonlängen müssen immer variieren“, notierte sich Reimann zu Beginn der Arbeit an *Lear*. Was daraus folgt, zeigt sich im Ensemblegesang: Jede Stimme gehorcht hier ihren eignen Gesetzen, tiefgehende menschliche



Kiandra Howarth, Fabio Dorizzi, Robert Künzli, Angela Denoke, Frank Schneiders, Nils Wanderer, Meredith Wohlgemuth, Pawel Brozek, Darwin Prakash. Niedersächsisches Staatssorchester

Beziehungen, ein Miteinander scheinen quasi ausgeschlossen. Verrücktheit und Gewalt finden nicht zuletzt im Schlagwerk Ausdruck, das hier zum Protagonisten wird. Sechs Percussionist:innen bedienen einen riesigen Apparat an Trommeln und Gongs, Becken, Platten und Holzblöcken. Die physische Gewalt, die auf der Bühne ausgeübt wird, dringt in Form dumpfer Schläge und metallischer Explosionen unmittelbar zu den Zuhörenden durch. Die Musik wird damit zur dröhnenden Anklage an dieselben: „Verderben über euch alle! Verräter! Mörder!“, schreit Lear denn auch in seinem Schlussmonolog durch die vierte Wand hindurch. Die Wahrheit dieser Worte dürfte ein Publikum, das den Holocaust selbst miterlebt hat, zutiefst irritiert, erschüttert haben – und tut es noch heute. Bei aller Eindringlichkeit des orchestralen Klanggeschehens bleibt der Fokus doch wie in allen Vokalwerken Reimanns vollkommen auf dem singenden Menschen, dort, wo Wahnsinn und Gewalt entspringen. Reimann, der als Kind einer renommierten Sängerin und Gesangspädagogin und eines renommierten Kirchenmusikers und Chorleiters in Berlin die Stimme von seinen Ursprüngen an als erstes musikalisches Ausdrucksmittel kennenlernte, begriff und zeitlebens förderte, schafft für sie inmitten des brachialen Klanggeschehens nicht nur konsequent Freiräume: Jeder Gesangseinsatz schlägt eine magische Schneise in die große instrumentale Klangflut. Durch den höchst ausdifferenzierten Gesang werden die Figuren in ihrer Individualität, ihren Emotionen, ihrer Exzentrizität und Entwicklung, erst fasslich. In der Figur des Lear zeigt sich dies vom allerersten Moment an. Shakespeares Ausgangspunkt für den König war eigentlich eine „charismatische Autorität“, wie ihn der

Anglist Hans-Dieter Gelfert beschreibt, ein Herrscher, der, wenngleich cholerisch, eine ehrliche Liebe zu seinem Volk hegte und diese auch wirksam ausspielen konnte. Diese oberflächliche Ausstrahlung wird in der Oper gleich zu Beginn in Frage gestellt. Inmitten seiner öffentlichen Abdankungsrede driftet Lear in einen völlig privaten Gedanken ab: „Wir haben euch hierher befohlen, um unser Reich vor euren Augen unter unseren Töchtern aufzuteilen – ah, ah, dieses Verlangen nach Schlaf, – dies letzte Staatsgeschäft ist noch zu tun.“ Mit den Worten „ah, ah, dieses Verlangen nach Schlaf“ weicht auch der Gesang vom offiziellen Gestus der Rede, starren Tonrepetitionen, ab und nimmt lyrische Züge an. Diese erweisen sich als ein Vorbote der späteren erschütternden Melismen, die mit Lears Vereinsamung und Verzweiflung bis zum finalen Aufschrei „Weint! Weint!“ immer weiter anwachsen. Der Fokus wird damit weg vom Staats- hin zum Privatmann gelenkt, zu Lear als Menschen, ohne Königstitel. Diesen brauchte es im 20. Jahrhundert nicht mehr, um von der Tragik des greisen Helden zu überzeugen, die in Reimanns eigenen Worten in der „Isolation des Menschen in totaler Einsamkeit, der Brutalität und Fragwürdigkeit allen Lebens ausgesetzt“ besteht. Am Ende versagt Lear auch die Stimme.

Wir kamen weinend auf die Welt, weil wir auf diese Narren- bühne mussten.

Lear

NOTIZEN ZU *LEAR*

Aribert Reimann

1968: Erster Gedanke an *Lear*: Dietrich Fischer-Dieskau fragt mich, ob ich nicht Shakespeares *Lear* vertonen wolle. Ich zögere sehr, schiebe den Gedanken daran wieder von mir. Lese aber im Laufe der Jahre das Stück immer wieder; neben anderen Arbeiten bildet sich irgendwo in meinem Kopf eine Art Ablage für *Lear*-Gedanken. Auch gemeinsame Gespräche mit Fischer-Dieskau kreisen des Öfteren um das *Lear*-Thema.

1972: Ich beschließe, mich intensiver mit dem *Lear* zu befassen. Plötzlich stelle ich fest, dass sich schon vieles vom Stück in mir festgesetzt hat, dabei ist, sich in Musik umzusetzen.

1975: Die Bayerische Staatsoper München erteilt mir durch August Everding den Kompositionsauftrag zu *Lear*. Die Uraufführung soll 1978 sein.

1976: Wieder in Amsterdam, mache ich mir ausführliche Notizen in der letzten Fassung des Librettos, das Claus H. Henneberg mir in jahrelanger Arbeit geschrieben hat. Gehe durch das ganze Stück, baue – mehr in Beschreibungen – die musikalische Dramaturgie bis zum Schluss. Merke, wie viel *Lear*-Musik sich in den Jahren in mir aufge-

speichert hat. Sobald ich weiß, wie das Stück musikalisch enden wird, beginne ich mit der Komposition.

Lear: Sein Satz zu Beginn „Wir haben euch hierher befohlen, um unser Reich vor euren Augen unter unseren Töchtern aufzuteilen“ (auf einem Ton gesungen) gleichsam auch sein Schuldspruch: Die Musik setzt ein – *Lear* ist im Netz, seine Reaktion auf diesen 1. Akkord (in den Streichern) „Schon wieder das Verlangen nach Schlaf“ lässt erkennen, dass er diesen ersten Satz in einer Art Ab-sence gesagt hat. Nun beginnt der Weg, den seine Psyche antritt.

Streicherflächen: zu Clusterschichten verdichtete, in Halb- oder Vierteltönen auf- und absteigende oder umeinander kreisende Linien in rhythmischen Verschiebungen; Zeitabstände und Tonlängen müssen immer variieren. Beginn einer Metamorphose, die das ganze Stück umschließt. Einzelteile, die sich gelegentlich wiederholen, müssen immer verändert wiederkehren. Versuche jetzt, jeder weiteren Person ihr musikalisches Umfeld zu geben.

Goneril: Starre Akkorde, gegeneinander abgesetzt, zu Beginn in Holz- und einigen Blechbläsern in die sich langsam nach oben

fortsetzenden Streicherflächen hinein gesetzt. Singstimme in weiten Intervallen geführt, ruhig, gerade, nur selten geschmeidig.

Regan: Nervöse Melismen, Vorschläge, kleine Koloraturen, hysterisch, immer übertrieben. Sie versucht, auf diese Weise der Schwester zu imponieren. Hohe Holzbläser, kleine Figuren, abgehackte, zersplitterte Tonfolgen.

Cordelia: Lyrisch, immer abgerundet, ausgewogen. Finde für sie eine Reihe. Aus dieser Reihe wird Edgars Reihe abgeleitet.

17.VIII.76: Narr: Erste Strophe begonnen. Die Stimmen des Streichquartetts setzen sich aus Cordelias und Edgars Reihe zusammen. Narr singt dazu eine Art Kinderlied.

Edmund: Sein Monolog erstes Hereinbrechen der Brutalität, im ersten Duett Goneril – Regan schon angekündigt. Harter Klang, abgerissene Tonüberlagerungen im Blech. Schlagzeug.

Glosters Ausbruch: Großer Klang, starr, schwarz.

Lear: Bei der Zeile: „Um mich ist es kalt geworden“ Cordelias Thema zu Clustern geschichtet. In tiefen Streichern langsam sich aufschichtende Flächen.

9.II.77: In der Nacht plötzlich die Vision des Sturmes: Aus den massiven Akkordschlägen entwickelt sich durch Hängenbleiben der Klänge bis zu einem riesigen Raumklang eine Bewegung, Reaktion des Kosmos, Aufbauen der Elemente. Alles beginnt zu rotieren, weicht vom gewohnten Platz. Innerhalb

dieses fast stehenden Klanges, der immer wieder an verschiedenen Stellen erzittert, Einwürfe. Alles wächst mehr und mehr als Steigerung zu Lears Ausbruch. Es muss hier eine Musik kommen, die bisher in den ersten beiden Szenen nicht vorhanden war. Sozusagen das „Schlafmotiv“ des Anfangs aus seiner Dichte aufeinander geschichtet ins Unendliche. Alle sind Einsame in diesem Dröhnen.

17.VII.77: Habe den Sturm (Zwischenspiel II und Lears Monolog) fertig. Die letzten Tage und Nächte waren fast unerträglich geworden, drei Wochen lebte ich in diesem Chaos. Nachts befand ich mich immer noch in diesem Klangstrudel, die Figuren und Akkorde weiteten sich ins Überdimensionale, wurden zu abstrakten Formen, von denen ich schrecklich gequält, bedroht, umfungen, erdrückt wurde.

28.III.75: Jerusalem. Höre von der Moschee die Stimme des Muezzin. Habe plötzlich die Idee, Edgar in der Heide, noch unsichtbar, eine unbegleitete Vokalise singen zu lassen, gleichsam seine veränderte Stimme, seine neue Rolle als Tom ausprobierend.

16.VII.76: Heide: eine Art Niemandsland, Träume werden frei, Entfaltung der Gedanken in geweitetem Raum, kein hemmendes Beiwerk.

5.VIII.77: Der Sturm wird von außen in *Lear* hineingenommen. Das Aufsteigen des Sturmakkords, jetzt gedrängter, vertikal verkürzt und verdichtet, wird zum Wahnsinn. Zersetzung.

Tom: Gespielter Wahnsinn. Hohe Singstimme mit vielen Koloraturen durchsetzt, künstlich, übertrieben, könnte ein Bruder der Melusine sein.

Narr: Er ist der Weise, mit einem homogenen Quartettsatz verabschiedet er sich. Seine Musik wächst sozusagen immer mehr zu ihm hin, während in den ersten Streichquartetten von außen her noch vieles hineinvierte. Er und Lear kreuzen sich und gehen verschiedene Wege. Er hat sich an Lear abgegeben, Lear hat ihn in sich hineingenommen. Ein Wahnsinniger braucht keinen Narren mehr.

Blendung Glosters: Brutaler Höhepunkt, die Folter des Grauens. Das Erblinden Glosters akustisch umgesetzt: Nach einem riesigen, fast unerträglichen Crescendo im Schlagzeug und schneidenden Bläserakzenten Stille, – nur ein Brummen in den Kontrabässen. Der letzte Augenblick des Sehens im Zustand der Angst und – „Alles Nacht und trostlos“ (Gloster).

8.X.77: Regans und Cornwalls Folterung und Blendung an Gloster fertiggeschrieben. Bin total erschöpft.

Zwischenspiel IV: Übersteigerte Sehnsucht nach Macht. Erinnerung und Vision und was daraus entstehen kann.

4.XII.77: Der scheinbare Sturz Glosters: Vorher Oktaven in den Bläsern (mit Harfen) schichten sich übereinander. Unmittelbar nach dem Sprung Molldreiklang in Kontrabässen (hoch, con sord). Schattenhaft Dur-Akkorde (Flageolets in Kontrabässen) dazwischen. Werden wieder mit Vierteltönen vermischt.

Arie Cordelia: Einsatz 1. Violine, nacheinander alle übrigen. Streicherakkord (Quartenakkord) aus Zwischenspiel III nimmt wieder nach unten ab. Violinen 1–12 steigen von

oben nach unten, von unten nach oben in Vierteltönen Violinen 13–24.

Dann Lears Erwachen. Akkord wird nun zerteilt, dazu in Holzbläsern Einzeltöne in verschiedenen Lagen. Gelegentlich dazwischen 24 Violinen, Quartenakkorde jetzt auf engen Raum verändert, als Einwurf in Flageolets. Quasi schon Vorahnung der allerletzten Takte.

20.X.77: Selbstmord Gonerils: Verlöschen der Streicher, nach kurzem Schweigen fff-Akkord, Einsatz der Glocken. Befreiung. Das ganze Finale bis dahin aufgebaut wie ein sich ankündigendes Gewitter, der große Ausbruch wird umgewandelt in den einzigen Befreiungsmoment, bevor er umschlägt in die zerreißende Trauer, wenn Lear mit der toten Cordelia erscheint.

10.II.77: Schlussworte Lear: Das Irdische muss allmählich vergehen. Aus der Trauerlinie wächst der neue Flageolettklang in den Streichern nach oben.

Schlaf (Dichte): Hinabsteigen in schwebende Tiefe

Sturm: Vertikales Aufsteigen und gleichzeitig horizontales Verbreitern in unendlichen Raumklang

Tod: Aufsteigen in schwebende Höhe. Sphärenhafter Raumklang. Lear betritt eine neue Welt.

22.I.78: Heute in einem den Schlussmonolog geschrieben. Hätte es nicht länger ertragen können.

23.I.78: Nachspiel. Komposition beendet.

12.II.78: Partitur-Reinschrift abgeschlossen.







TEXTNACHWEISE

Handlung, Interview und Essay sind Originalbeiträge für dieses Programmheft.

Die Zitate stammen aus dem Libretto zur Oper *Lear*.

Seite 18–20: Ausschnitte aus Aribert Reimann, *Erinnerung und Vision, und was daraus entstehen kann. Notizen zu Lear [1968–1978]*, in: Aribert Reimanns ‚Lear‘. Weg einer neuen Oper, hg. v. Klaus Schultz, München 1984

BILDNACHWEIS Die Szenenfotos entstanden zur Klavierhauptprobe und Orchesterhauptprobe am 30. Januar und 6. Februar 2024.

FOTOS Sandra Then

Aribert Reimann, *Lear*

PREMIERE 10. Februar 2024

AUFFÜHRUNGSRECHTE Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz

IMPRESSUM

SPIELZEIT 2023 / 24

HERAUSGEBERIN Niedersächsische Staatstheater Hannover GmbH Staatsoper Hannover

INTENDANTIN Laura Berman

INHALT, REDAKTION Dr. Sophia Gustorff

GESTALTUNG Philipp Baier, Madeleine Hasselmann, Minka Kudraß

DRUCK QUBUS media GmbH

REDAKTIONSSCHLUSS 06.02.2024

Staatsoper Hannover, Opernplatz 1, 30159 Hannover
staatsoper-hannover.de

Lear



Zentrum für Zahnmedizin
Dr. Philip Putzer
Zahnärzte, Oralchirurgie, Implantologie



Wir bauen Brücken



..., weil wir gerne mit Menschen arbeiten und weil das Leben mit einem gesunden, hübschen Lächeln einfach schöner ist.

Unsere Schwerpunkte sind die Prophylaxe sowie prothetische Versorgungen als harmonische Symbiose von Funktion und Ästhetik. Umfangreiche Behandlungen sind bei uns auf Wunsch auch ganz ohne Spritzen möglich. Erleben Sie den sanften Unterschied in herzlicher, zugewandter Atmosphäre.



#freudeamlächeln

Karl-Wiechert-Allee 1c, 30625 Hannover
www.zentrum-zahnmedizin.de



STIFTUNG STAATSOOPER HANNOVER

OPER FÖRDERN

stiftung-staatsoper-hannover.de

reisebank.
Edelmetalle

Goldene
Aussichten
Sorglose
Zukunft



Jetzt Gold
kaufen mit der
Sicherheit
einer Bank!

SCHENKEN · INVESTIEREN · STABILISIEREN

Entdecken Sie die ganze Welt der Edelmetalle in Hannover!

Gold fasziniert seit Tausenden von Jahren und eignet sich ideal zum Schenken, Investieren und Stabilisieren.

Besuchen Sie uns in unserer Filiale mit separatem Goldraum im Hauptbahnhof Hannover! Mit unserer Erfahrung stehen wir Ihnen jederzeit als starker Partner beim Kauf von Gold zur Seite.



Bequem und sicher
online bestellen:
reisebank.de

KÜCHEN VON
ROSENOWSKI

Kein Akt:
Ihre neue Küche.

Ihre Traumküche wartet –
bei Küchen ROSENOWSKI.

Küchen Studio in Thönse

Lange Reihe 24
30938 Thönse
T 05139/9941-0
F 05139/9941-99

Küchen Studio in Hannover

Friesenstraße 18
30161 Hannover
T 0511/1625-725
F 0511/1625-727

next125

Michael Kupfer-Radecky

