

Interview mit Aribert Reimann – an seinem Kompositionsschreibtisch

19.08.2016 – 18.00 Uhr

U: Was ist der Grund? Weswegen wollen Sie nicht (über die noch unfertige Oper) reden?

R: Während ich an der Arbeit bin, kann ich öffentlich einfach nicht darüber reden, das kann ich nur zu dem Verlag und zum Opernhaus und zum Regisseur und zum Dirigenten, aber noch nicht etwas was nach Außen geht. Ich würde niemals in der Presse irgendetwas dazu sagen. Das kann ich erst, wenn ich mit der Oper fertig bin.

1.00

U: Ist das, weil Sie Angst haben, dadurch eingeengt zu werden, oder...

R: Es ist eine Vorbelastung schon, eine Erwartungshaltung vom Publikum oder von wem auch immer, die ich vielleicht nachher nicht erfüllen kann. Ich weiß es nicht, also deswegen kann ich mich aus dem... aus dem, was in diesem Raum ist, geht noch nichts raus. Nicht nur die Partitur, von den ersten beiden, es sind ja drei Teile, von den ersten zwei Teilen, die sind schon im Verlag, die sind auch im Opernhaus, das ist was Anderes. Aber da ist es ja noch nicht an der Öffentlichkeit. Und ich kann einfach während der Entstehung eine Öffentlichkeit nicht einbeziehen, das kann ich nicht. Habe ich auch nie gemacht.

1:45

U: Aber wovon Sie sicher erzählen können, was mich interessieren würde zu erfahren, wäre: Bevor Sie anfangen eine Oper zu schreiben, welche Vorstellungen, welche Voraussetzungen, welche Festlegungen brauchen Sie, damit es losgehen kann?

2:08

R: Das ist jedes Mal anders. Also erstens Mal muss ich mich entscheiden überhaupt für den Stoff, der kommt dann auf mich zu oder nicht, und wenn

er auf mich zugekommen ist, dann geh ich länger damit um, einige Jahre, manchmal sogar sehr lange, und dann weiß ich, irgendwann ist der Zeitpunkt gekommen, da kann ich nicht mehr darüber nachdenken und dann geht es an die Arbeit des Librettos. Also beim Lear hatte ich genauso wie bei Melusine Klaus Henneberg als Librettisten, und das war für mich natürlich eine sehr große Hilfe, weil es eine wunderbare Zusammenarbeit mit ihm war, er wusste ganz genau, was ich haben wollte, als Komponist, als Komponierender, und so ist dann, eigentlich aus gemeinsamen Gesprächen, nachdem ich mich entschlossen hatte zum Beispiel für den Lear – das hat ja jahrelang gedauert, bis ich mich dazu entschlossen hatte - ich dann auch soweit war darüber nachzudenken, bzw. unabhängig davon, hat sich bei mir schon Musik eingestellt.

Da hatte ich Fischer-Dieskau, der ja die Uraufführung gesungen hat, für den ich ja die Partie des Lear geschrieben habe, der hatte mich schon 10 Jahre vor der Uraufführung, also '68, mal gefragt, ob ich nicht den Lear mir vorstellen könnte, den Lear als Oper zu schreiben. Und da habe ich natürlich erstmal gesagt, das kann ich gar nicht. Und die ersten 5 Jahre habe ich auch gesagt, ich kann es nicht. Denn es ist ein Stoff, wo ich dachte, der ist so immens und so riesig, da komm ich mit Musik gar nicht hinein. Und dann hat man ja auch immer als Komponist, wenn man sich mit diesem Stoff beschäftigt, das Damokles Schwert von Giuseppe Verdi über sich, der ja sein Leben lang versucht hat, den Lear zu komponieren und sich ja immer wieder damit beschäftigt hat, es gibt ja auch sehr sehr viele Lear Skizzen von ihm, wo die sind weiß man nicht, aber man weiß ja auch, dass einige Teile in andere Opern hineingegangen sind, zum Beispiel in Macht des Schicksals. Und dann habe ich '73 das Gefühl gehabt, ich glaube, ich kann es jetzt machen. Weil auch meine Musik, wie ich das so feststellte, bei den Stücken, die ich davor geschrieben habe, das waren dann der Zyklus für Bariton und Orchester, für Fischer- Dieskau, das Wolkenlose Christfest von 1973 und die Orchestervariation, das waren alles Stücke, die eigentlich schon auf den Lear hindeuteten. Und dann kam irgendwann der Moment, da konnte ich mich dem nicht mehr entziehen. Und dann habe ich dann '76 angefangen an dem Lear zu arbeiten und hab dann fast zwei Jahre daran geschrieben.

5:13 - 5:47

U: Ja meine Frage zielte eigentlich eher darauf: Gibt es für Sie eine Vorstellung von musikalischem Raum? Brauchen Sie eine Idee davon, wie das Bühnenbild ausschauen soll? Müssen Sie wissen, ob es die Deutsche Oper in Berlin, oder die Mailänder Skala oder das Wiener Opernhaus sein wird, wo eine Premiere stattfindet? Ich hatte jetzt, und das ist der Hintergrund meiner Frage, es mit mehreren Komponisten zu tun gehabt, die sich dann immens viele Gedanken gemacht haben, was ist Oper eigentlich und welche Kommunikationsformen herrschen da? Bin ich damit zufrieden, will ich das verändern? Und so weiter. Spielt das für Sie auch eine Rolle, oder ist die Oper für Sie, so wie sie ist, sozusagen gegeben? Und Sie haben das ja auch lange, sozusagen mit der Muttermilch eingesogen, also die Art und Weise wie Oper funktioniert, und dann schreiben Sie einfach drauflos.

7:00

R: Also dieses Problem stellt sich mit jedem Stoff neu, immer wieder. Abhängig bin ich von dem Raum eines Opernhauses überhaupt nicht. Wenn ich weiß, wo es kommt, es ist oft ein Haus, das ich kenne, und versuche mich aber nicht davon beeinflussen zu lassen. Es geht nur um den Stoff, um das Stück, um die Komposition. Und der Umgang mit dem Stoff, also das ist auch jedes Mal anders, beim Schloss zum Beispiel, Kafka, vollkommen anders als beim Lear. Und auch die kompositorische Technik, ist auch jedes Mal anders, sonst würde ja jede Oper gleich sein, und das kann ich gar nicht.

Also wenn eine Oper abgeschlossen ist und ich fertig bin, dann habe ich jedes Mal gesagt, ich werde nie wieder eine Oper schreiben, und dann waren meistens 6 bis 8 Jahre dazwischen, eh ich wieder eine neue geschrieben habe. Gespenstersonate muss ich ausnehmen, das war eine, mehr oder weniger eine, die habe ich '83 geschrieben, und '84 hab ich dann schon mit meiner Oper Troades angefangen, die dann '86 in München, wieder, uraufgeführt wurde, das ist... Gespenstersonate ist ein Kammermusikstück für Sänger und 12 Instrumentalisten mehr nicht. Für mich ist das eine Kammer... ja es ist eigentlich mehr als eine Kammeroper, es ist ein Kammermusikstück. Und da sind auch die Personen vollkommen anders, die Struktur der Komposition ist ganz anders als bei den anderen Opern, also das Problem des Umgangs mit Oper und mit „Was ist Oper?“, das ist ein weiter Begriff, den kann ich

nicht festlegen. Ich versuche immer mich aus dem Klischee Oper zu befreien, das habe ich auch beim Lear getan, mit all meinen Opern, das ist eine Festlegung, wir haben kein anderes Wort, wir sagen Musiktheater, das was ich jetzt mache hat vielleicht am allerwenigsten mit Oper zu tun, aber es sind immer wieder neue Dinge, die mich fordern und mit denen ich mich auseinandersetzen muss. Und so ist auch das Instrumentarium bei jeder Oper anders. Bernarda Albas Haus zum Beispiel hat 4 Flügel und als Streicher nur 12 Celli, einige Holzbläser, Flöten und Klarinetten, Trompeten und Posaunen, mehr ist das nicht. Und da ist es eine... Die Besetzung des Orchesters ergibt sich immer aus dem Hintergrund, der sich aufbaut hinter dem Stück, in mir. Hinter dem Wort, hinter der, überhaupt hinter der Atmosphäre. Ein Stück hat eine gewisse Atmosphäre, wenn man es liest, und dahinter ist nochmal eine andere, und das ist die Musik. Und gerade als ich Medea schrieb, da hab ich mir auch, wie im Schloss, das Libretto selbst gemacht, denn da war ich dann soweit, dass ich das alleine machen konnte, und als ich den Grillparzer bearbeitet hatte für die Medea, da wusste ich noch nicht so genau wie, ob ich das überhaupt machen kann, ich hatte das angenommen, aber ich war da noch sehr unschlüssig, und als ich dann den Text bearbeitet habe und war beim Ende des ersten Teils angekommen, da hatte sich in mir so viel Musik aufgestaut, dass ich wusste, dem kann ich mich nicht mehr entziehen, nun muss ich es machen. Also das sind dann immer so die Momente, auf die man dann auch wartet.

10:44

U: All die Kompositionen, die Sie erwähnen, all Ihre Werke, Lear, Medea, Gespenstersonate, das sind alles ja großartige literarische Texte, „Das Schloss“, also eines der Sprachkunstwerke, die in der deutschen Sprache überhaupt geschaffen worden sind. Wie legen Sie es an, zu diesen dichten Sprachwerken, das alle Opern als ihre Vorbilder haben, noch Musik reinzuschieben? Da ist doch die Gefahr wahnsinnig groß, ohne dass ich Ihre Kompositionen jetzt kennen würde alle, dass die Musik ins Hintertreffen gerät, oder dem Wort nur folgt, es bebildert und sozusagen eine sekundäre Rolle spielt, aber ich kenne Ihren Lear, habe den mehrfach gehört, da ist dem nicht so.

11:45

R: Also ich versuche immer, auch wenn ich es mir selbst gemacht habe, das Buch, den Text, so knapp zu halten, dass mir die Musik nicht verbaut wird, dass es für mich nur Stichworte sind für die Musik. Und wenn ich das Libretto fertig habe, daran arbeite, es durchgearbeitet habe, es gemacht habe, dann weiß ich ja jedes Wort, mehr oder weniger, und dann vergesse ich den Text wieder und die Musik entsteht. Und dann komm ich manchmal beim Schreiben an gewisse Stellen, wo ich das Gefühl habe es ist alles noch viel zu viel Text, weg! Bei Medea bin ich mit 30 Seiten reingegangen, Din A 4, im Libretto, und bin mit 20 wieder rausgekommen. So dass also nur das allerwenigste am Text, was für die Handlung, und natürlich auch für die Gestaltung der Rolle, wichtig ist, eine Rolle aus Vokalisieren ist ja stinklangweilig, also dass eben die Worte so sind, dass ich auch die einzelnen Personen auf diesen Worten hin mit ihrer Singstruktur entwickeln kann. Das ist das Allerwichtigste. Und die Stimme ist ja nahtlos, geht die ja mit dem Orchester zusammen, sie entwickelt sich aus dem Orchester, sie geht wieder ins Orchester hinein, so dass also die Singstruktur und das Orchester eine Einheit sind, auch wie das Orchester jetzt, wie die Instrumentation ist, wann ich Holzbläser einsetze, wann ich Streicher einsetze und so weiter. Das ist eine Einheit, aber der Text ist ebenso, muss so karg sein, dass er die Handlung weiterbringt aber mir den Raum, unentwegt den Raum für die Musik lässt.

13:35

U: Also man kann von einer Art Entschlackung, einem Skelett sprechen...

R: Ja, es ist natürlich eine Reduzierung. Und dann kommt noch etwas hinzu, es muss eine Sprache sein, die komponierbar ist, es ist... beim Lear hatten wir damals das Problem mit der Übersetzung und wir hatten uns dann entschieden für die Übersetzung von Eschenburg, die ganz alte Übersetzung aus Goethes Zeiten, weil sie sehr knapp, sehr hart ist und dem Shakespeare am allernächsten kommt. Schlegel-Tieck ist sehr romantisiert und viel zu viel Worte. Es war auch beim Troades so, da gibt es ja unendlich viele Übersetzungen von den Troerinnen, und ich wusste immer nicht, welche ich nehme, und alle, die ich gelesen hatte, waren einfach zum Komponieren nicht möglich. Sie waren philologisch genau, aber sie waren unkomponierbar. Das sind zwei ganz verschiedene Dinge. Und dann kam ich auf die Übersetzung, die Nachdichtung, die sehr genau ist, ich habe das damals mit dem Griechischen verglichen, weil ich in der

Schule Griechisch hatte und konnte das also dann lesen, die von Franz Werfel genommen, die als Stück sicher nicht mehr denkbar ist, aber als Libretto für eine Oper war sie genau richtig. Und so war das auch mit Grillparzer bei Medea, das ist ja ein neues Stück, das ist ja keine Übersetzung von Euripides, und die Sprache weist sehr weit in unsere Zeit hinein, und das wichtigste war für mich, das ist überhaupt das Allerwichtigste, warum komponiere ich einen Stoff? Nicht irgendeinen, er muss etwas mit unserer Zeit zu tun haben, er steht für etwas. Der Lear spielt sich heute genauso ab wie damals, Medea genau das Gleiche, alles, was in Medea passiert, erleben wir heute um uns herum. Das ist eine ... eine Migrantin kommt und sie wird nicht akzeptiert.

Also dieses...und die Sprache von Grillparzer ist soweit in unsere Zeit schon hinein, dass ich damit überhaupt keine Probleme hatte sie zu vertonen, ich musste sie eben nur so kürzen, dass ein Skelett von der Sprache übrigbleibt von dem Stück, damit ich dann in Musik hineinkomme. Das Wichtigste ist für mich in jedem Fall, dass es ein Stoff ist, der uns alle angeht, der mich etwas angeht, der alle, nicht nur mich, der uns alle angeht. Und daher auch immer der Rückgriff, der aber rein zufällig war, auf Stoffe, die eben länger zurückliegen, Kafka ist mehr oder weniger der allernächste, aber was Kafka im Schloss beschreibt, das hat uns ja nun längst eingeholt, nicht. Die Beobachtung, die ständige Beobachtung, kein Mensch ist mehr frei, jeder weiß alles vom andern vorher, bevor derjenige es weiß! Und das war etwas, was mich dann überhaupt nicht mehr losgelassen hat und daher ist das alles... Ich will keine Realität fotografieren, sondern eine Realität umsetzen, in einen Stoff, den es schon gab und der uns immer wieder etwas angeht, der zeitlos ist. Das ist das Allerwichtigste.

16:55

U: Jetzt haben Sie ein paar Elemente schon genannt, also Personen muss diese Oper haben, das ist ja keineswegs selbstverständlich in der heutigen Musiktheaterwelt, also es gibt genügend Opern, die haben keine Personen, da treten zwar Menschen auf der Bühne auf, aber wer die genau sind, das erfährt man nicht, das sind eher so abstrakte Repräsentanten von irgendetwas. Sie wollen Personen auf der Bühne, die Handlungen vollführen, die eine Geschichte erzählen. Sehe ich das richtig?

17:31

R: Es ist nicht nur die Geschichte, sondern es muss eine Spannung entstehen. Wenn zwei Personen, oder drei, auf der Bühne sind, dann entsteht eine Spannung zwischen diesen Personen und diese Spannung muss ich hörbar machen in der Musik. Deshalb ist für mich eine Oper ohne Wort jetzt, ohne eine Handlung, oder ein Wort, das sich aus der Handlung ergibt, für mich nicht denkbar, weil eine Person auf der Bühne... wenn ich schon für Oper schreibe, die Sänger haben Stimmen und sie wollen singen, und ich muss das umsetzen, was sie sagen, also die Worte ins Singen bringen, sonst ist es für mich undenkbar, und dann hat das mit Musiktheater für mich eigentlich nichts mehr zu tun. Denn solange der Mensch lebt, wird er auch singen und gerade das Singen zwischen zwei Menschen erzeugt eine wahnsinnige Spannung. Und vor allem eben, dass...derjenige, der jetzt zuhört, was in dem alles vorgeht. Wenn einer was sagt, dann nimmt ein anderer das auf, oder er hört es, und was sich bei ihm während des Hörens einstellt, da entstehen wahnsinnige Gebäude an Musik, und das muss ich eben auch zum Klingen bringen.

18:54

U: Können Sie mir ein bisschen erzählen, wie die Musik kommt? Also wie... bauen Sie das regelrecht, also gibt es einen Plan? Kafka „Das Schloss“, die Geschichte fängt da und da an und hört da und da auf, der Charakter entwickelt sich während der Geschichte... machen Sie sich dann Skizzen? Am Anfang klingt es so, am Ende entwickelt es sich so und so, gibt es so etwas wie Leitmotive? Erzählen Sie mir ein bisschen, wie Sie komponieren.

19:26

R: Also, ich muss erstmal eine Grundvorstellung haben überhaupt, wenn ich anfangen. Was höre ich? Höre ich es weiter? Also wenn ich mit einer Oper anfangen, muss ich wissen, wie sie endet. Sonst kann ich nicht anfangen. Weil ich dann weiß, ich muss so eine Kurve gehen, und diese Kurven gehen ja auch manchmal so, aber ich muss wissen, wo die ganz wichtigen Pfeiler sind, auf die ich zusteure und von dem ich die Spannung hin baue und dann auch die Spannung wieder weg baue. Das ist auch sehr wichtig. Es ist nicht so schwer, an eine bestimmte Stelle zu kommen, aber wie komm ich davon wieder weg? Und wenn ich den

Riesenspannungsbogen habe – beim Lear wusste ich, bevor er anfing, genau wie er aufhört – und das hat mir dann doch sehr geholfen. Und das hatte sich auch während des Komponierens nicht geändert, nur wie es aufhört, wie das Material am Ende aussieht, das weiß ich am Anfang noch nicht. Und womit ich dann, mit welchem Material, was sich dann so ergibt, dass nur noch dieses Material kommen kann, das ergibt sich immer erst im Laufe des Stückes. Aber am Anfang muss ich eine Grundidee haben, eine Grundvorstellung. Ich höre etwas. Höre ich nichts, brauch ich gar nicht anzufangen. Und wenn ich einen Stoff lese, oder mich damit beschäftigt habe, und wieder beschäftigt habe und nochmal, dann – und es stellt sich weiter nichts ein – dann kann ich das vergessen. Aber wenn sich immer mehr einstellt, dann weiß ich, und dann fange ich an mir Notizen zu machen. Weniger mit Musik, auch, aber das sind dann rein kompositorische Abläufe, Konstruktionspläne, wenn man so will, Vertikale, Horizontale, aber wie die Musik aussieht, oder was passiert, wie die Kurven sind, das mache ich meistens an Hand...im Libretto, mache ich das verbal, mit Verbalnotizen. Also ohne Noten mit verbalen, ich beschreibe das nur und mach mir gelegentlich auch so Andeutungen, aber das geht dann auch durch das ganze Stück durch, mit diesen Notizen. Und von da weiß ich genau, da muss das einsetzen, da muss das einsetzen, hier ist das Instrument, das Instrument, weil ich immer aus dem Orchester denke, immer! Ich habe noch nie am Klavier komponiert, weil der Klavierklang würde mich furchtbar stören in meiner Klangvorstellung des Orchesters. Beim Lear bin ich kein einziges Mal ans Klavier gegangen, das kann ich gar nicht. Aber ich höre absolut, ich weiß ganz genau, welcher Ton das ist, der jetzt einsetzt. Und das hat man oder man hat es nicht. Es gibt ja auch Sänger, die haben es, aber die meisten Sänger, die haben es nicht. Also das ist ein Geschenk, wenn man es hat. Und deshalb kann ich mich da auch auf das, was ich innerlich höre, dann auch sofort orten, das ist der und der und der Ton. Und dann, so entsteht dann eigentlich immer mehr das Stück, und je weiter ich komme, umso mehr stellt sich an Vorstellung in mir ein. Und auch bei diesem neuen Stück weiß ich genau, wie es aufhört, und ich hoffe, dass sich das auch nicht verändert im Laufe des Stückes. Das ist dann immer noch die Vorstellung, die man hat, aber bisher ist das immer so geblieben.

U: Es gibt viele Menschen, die sagen, Musik sei sozusagen das Transportmittel für Gefühle. Das ist eine ganz weit verbreitete Meinung, Musik ist gleich Gefühl, und auf der anderen Seite gibt es gegenüber der zeitgenössischen Musik, also Sie sind ja auch ein Zeitgenosse, ein lebender Komponist, dieser Musik wird der Vorwurf gemacht, sie sei Konstruktion. Eine reine Kopfgeburt. Wo würden Sie sich verorten zwischen diesen beiden Schlagworten? Was ist für Sie Musik?

23:28

R: Das ist sehr schwer zu definieren, weil mit dem ersten Atemzug bin ich mit Musik aufgewachsen. Ich kann mir ein Leben ohne Musik nicht vorstellen. Eine Musik ist für mich nicht nur Klang, nicht nur Gefühl, sondern hinter diesem Gefühl steht auch eine Konstruktion. Eine Musik ohne Konstruktion ist für mich keine Musik. Wenn man Mozart ganz genau sezient und analysiert, oder Bach, das ist alles ganz streng komponiert, und wir können heute nur leichter damit umgehen, mit dem Tonalen, weil man immer noch fremd hält... das Außertonale immer noch ein Fremdkörper für viele Menschen ist. Aber für mich gehört das ganz eng zusammen, wenn ich etwas höre, oder in mir eine emotionale Regung spüre, was die Musik betrifft, dann muss ich sie aber in eine Konstruktion bringen, sonst ist das ja gar nicht anders möglich. Also das eine ist ohne das andere für mich gar nicht denkbar. Und dass man sagt, nur Kopf oder nur... das gibt es für mich nicht, es ist so und so, es gehört beides zusammen. Und das merke ich dann auch natürlich, wenn ich eine Aufführung höre, und die Sänger und das Orchester das auch richtig verstehen. Und das Verständnis kommt dann auch meistens wahrscheinlich über die Logik, aber auch über den Ausdruck natürlich. Eine Musik ohne Ausdruck ist natürlich auch keine Musik. Also die Dinge sind alle so ineinander verzahnt, dass sie überhaupt nicht getrennt laufen können. Für mich jedenfalls nicht.

25:05

U: Die Oper aber kann eine Wucht entfalten, gerade eine emotionale, ...

R: Für mich ist das eigentlich gar kein Unterschied, wenn ich zum Beispiel für Orchester schreibe, ist es für mich kein Unterschied, ob ich nun für Orchester schreibe, oder das Orchester innerhalb einer Oper behandle und

komponiere. Das ist für mich unm... das ist eine von den vielen Formen. Und das hat mich halt immer wieder zur Oper zurückgezogen, weil ich eben doch eine sehr starke Affinität zum Singen habe, immer gehabt habe, aber der dramatische Impuls ist es vielleicht auch, dass ich mich in der Oper dann natürlich am meisten auch ausleben kann, obwohl es ja viele andere Stücke für mich gibt, für Orchester oder Stimme mit Orchester, oder Instrument mit Orchester, da ist für mich eigentlich gar kein großer Unterschied. Nur es sind andere Gesetze in der Oper und ich kann mich dem einfach nicht entziehen. Immer komme ich darauf zurück. Immer wieder von Neuem. Und wenn ich aber mit einer neuen Oper anfangen, habe ich das Gefühl, ich habe noch nie vorher eine geschrieben. Und das glaube ich, muss man sich erhalten. Routine ist das Allerschlimmste. Und deshalb sind vielleicht auch, ich kann es am allerwenigsten beurteilen, aber, meine Opern doch sehr unterschiedlich und sehr verschieden, weil jede hat auch ihre eigene Orchesterbesetzung usw usw. Abgesehen jetzt von der Geschichte und von dem Stoff. Oder was mache ich mit dem Stoff, wie gehe ich mit den Sängern um, und das ist jedes Mal vollkommen anders. Und es ändert sich auch immer wieder von Oper zu Oper.

26:47

U: Was bringt die Menschen zum Singen?

R: Das ist ein innerer Impuls, das ist genauso wie das Atmen. Warum atmet der Mensch? Er atmet, weil er lebt, weil er leben muss. Wenn wir nicht mehr atmen würden, wären wir tot.

U: Es gibt mal, von Falkenberg war das glaub ich...

R: Und es ist mit dem Singen eigentlich genauso, das Singen ist eine Naturäußerung. Der Mensch ist singend geboren worden, immer. Das geht in die Jahrtausende zurück, und das ist einfach eine Äußerung, wo das Wort nicht mehr ausreicht, fängt der Mensch an zu singen. Es kann dann auch ohne Worte sein. Ich habe einige Vokalisieren geschrieben, ohne Worte, ganz ohne Worte, weil mich das auch mal interessiert hatte. Und dann habe ich doch festgestellt, da entsteht etwas, was jetzt Worte nicht unbedingt notwendig hat und trotzdem kann man auch damit eben sehr viel machen, nur es erschöpft sich irgendwann auch, das ist ganz klar, weil

ein Wort, auch wenn ich nur ein Lied komponiere, hinter dem Wort steht ja auch etwas. Aber es gibt ja auch viele, oder einige Stücke von mir für Stimme ohne Orchester, ohne Klavier, nur für Stimme allein. Und das fand ich dann ja doch immer sehr sehr aufregend. Was mir jetzt auch bei der neuen Arbeit sehr zu Gute kommt, aber mehr sag ich darüber nicht.

28:16

U: Es ist ja eine Frage, die sich selbst ausschließt, was macht der Gesang, was mit Worten nicht getan werden kann. Klar, er geht über die Worte hinaus, aber wie würden Sie das beschreiben? Also es gibt von Falkenberg, glaub ich, diese Äußerung, dass in der Oper, also auch in der Inszenierung, der Art und Weise, wie die Figuren sich bewegen usw., immer auch die Begründung geliefert werden muss, laut Falkenberg, warum singt der das?

28:59

R: Tja, ich glaube, das hängt damit... das beantwortet das, was ich vorhin schon gesagt habe, wo das Wort nicht mehr ausreicht, fängt das Singen an. Das Singen ist dann noch eine Überhöhung des Wortes, oder eine Vertiefung des Wortes, des Stroms, der über den Atem kommt. Der Klang, der Klang aus dem Körper jetzt, wo das Wort schon zu wenig ist, wo eben einfach der Gesang, das Strömen des Gesangs, und jeder Mensch kann ja irgendwo singen, der eine schöner, der andere weniger, das hängt jetzt von der Gegebenheit der Stimme ab, aber das ist die natürlichste Äußerung des Menschen, das Singen vor dem Wort. Und diesem Singen einfach nachzugehen, das hat mich nie losgelassen und wie gesagt, ich bin damit geboren und ich kann mir das also nicht anders vorstellen. Und deshalb komm ich auch immer wieder auf die Stimme zurück, weil es mich doch auch wahnsinnig immer interessiert, für Sänger zu schreiben, jeder Sänger singt anders, meine Rollen, die meisten hab ich ja auch für bestimmte Sänger geschrieben, und jeder hat seine eigene Art zu singen, die natürlich dann auch dem Komponisten wieder sehr viel Möglichkeit geben kann. Aber eine Oper, in der nicht gesungen wird, dann hat das mit Oper nichts mehr zu tun. Denn ein Orchester ist ja nun mal da und dagegen kommt ja ein gesprochenes Wort gar nicht an, es sei denn ich reduziere das so, dass es eben möglich ist. Im Lear gibt es sehr viele, gibt es ja eine gesprochene Partie, das ist der Narr, und immer wenn der Narr singt, habe ich ein

Streichquartett eingesetzt. Einfach, der Narr steht ja außerhalb, und beobachtet das, alles, das ganze Geschehen, er weiß, was kommt, er gibt seinen Kommentar zu dem, was passiert ist, und er weiß aber auch weiter in der Handlung. Und er steht genau dazwischen, als Schlüsselfigur, für das was war, und für das, was kommt. Und immer, wenn er kommt, geht die Musik aus dem Orchester heraus und reduziert sich auf ein Streichquartett, nicht zuletzt auch damit er die Lieder, die er singt, aber wie ein Schauspieler singt – das ist ein großer Unterschied – nun auch klanglich hörbar sind.

31:20

U: Sie haben in unserem Gespräch nun schon mehrfach erwähnt, Sie seien geboren worden mit dem Gesang. Könnten Sie das erzählen, was ist Ihnen da in die Wiege gelegt worden, wovon Sie scheinbar immer noch zehren?

R: Ich kann das schwer sagen, meine Mutter war Sängerin, sie war Gesanglehrerin, ich bin mit Stimmübungen aufgewachsen, und mit Singen aufgewachsen. Das war das erste, was ich um mich herum hörte. Und ich selbst habe ja sehr viel gesungen als Junge, das kam ganz automatisch, und da ich eine Stimme hatte, offenbar, die eben auch erträglich war, oder gut war – deswegen habe ich ja damals auch mit 10 Jahren den Jasager im Hebbeltheater gesungen, zum ersten Mal auf der Bühne gestanden – das war für mich einfach, ja, wie Essen und Trinken, oder für das, was ich an Musik gehört habe, wie Bach und Schubert, das war meine... Ich hätte mich dem auch entziehen können, wenn ich das nicht gewollt hätte, aber ich wollte nichts Anderes.

Und das Singen hat eben daher für mich von vorneherein eigentlich eine große Rolle gespielt. Ich habe angeblich bevor ich, so hat man mir das einmal erzählt, von meinen Eltern, zuerst gesungen und dann gesprochen. Also ich kannte schon, ich hatte schon vier Volkslieder parat, die ich singen konnte, weil ich die gehört hatte, aber da konnte ich noch gar nicht sprechen. Also das kommt auch vor.

32:56

U: Wie ist das Verhältnis, da hatten Sie auch schon ein bisschen was darüber erzählt, zwischen Gesang und Orchester? Das Orchester ist für Sie nicht Begleitung, Sie hatten gesagt, das ist eins. Also ist das Orchester

sozusagen eine Artikulation der Stimme und die Stimme eine Artikulation des Orchesters...?

R: Nein, es ist niemals Begleitung, das Orchester ist absolut selbstständig. Aber, die Stimme, was ich vorhin schon gesagt habe, die Stimme kommt aus dem, muss mit dem Orchester verzahnt sein. Und sie entwickelt sich aus dem Orchester, ist dann mit dem Orchester zusammen, wobei aber das Orchester keine Begleitung ist, sondern ein Kontrapunkt, ein Gegenpart, das sind plötzlich zwei. Und dann geht die Stimme, wenn die Phrase zu Ende ist, oder ein längeres Zwischenspiel kommt, wieder in das Orchester zurück. Es ist für mich eine einzige Einheit, das eine ist ohne das andere nicht vorstellbar. Ich muss ein interessantes Beispiel anführen: Ich hatte einen Zyklus für die Altstimme komponiert, für die Brigitte Fassbender, nach neun Gedichten von Paul Celan, und ich hatte die komponiert ohne Klavier, ohne Orchester, nur für Stimme alleine. Und als ich das Stück fertig hatte, hatte sich in mir, hinter mir, soviel Musik aufgebaut, dass ich fast davon erschlagen war und dann habe ich gesagt, jetzt muss ich das ganze Stück nochmal schreiben. Aber nur für Orchester, ohne Stimme. Also sowas gibt es auch, dass man eben etwas schreibt, und plötzlich kommt da eine Welt auf mich zu, die ist jetzt aber ganz selbstständig. Und das sind dann die neun Orchesterstücke, die dann daraufhin entstanden waren. Und das war für mich ein einmaliger Fall, das habe ich vorher nicht gemacht und danach auch nicht mehr, aber das heißt nur eben, dass unabhängig voneinander, wenn man ein Stück nur für eine Stimme schreibt, ohne alles, sich plötzlich doch so viel Musik aufbauen kann, die aber dann nicht mehr tragbar ist mit der Stimme zusammen, sondern als selbstständiges Orchesterstück.

35:07

U: Sie sagten gerade „Musik hat sich aufgebaut“. Wie ist das Verhältnis zwischen dem Komponisten und der Musik? Also, sind Sie derjenige, der die Musik, die sich schon aufgebaut hat, nur aufschreibt?

R: Nein. Die Musik baut sich auf, und dann fange ich an dem nachzugehen, was das ist, wie der Klang ist. Woraus setzt sich der Klang zusammen? Aus Streichern oder Bläsern? Oder getrennt? Und dann fange ich an, das hinzuschreiben. Und dann entwickle ich eine Form. Und die Form ist dann das weite ganz Wichtige, neben der Konstruktion. Eine

Musik ohne Form existiert nicht. Das ist nur ein Hingewucher. Damit kann ich gar nichts anfangen.

Also selbst innerhalb von Opern gibt es immer ganz bestimmte Formen auch. Auch der Lear, jedes Bild hat seine bestimmte Form. Und das spielt für mich eine ganz ganz große Rolle, aber es ist eben dann, was ich schon sagte bei Medea, es kommt dann eine Musik, da kann ich mich nicht mehr entziehen, und dann ist der Moment gekommen, dass ich es aufbauen muss. Und hinschreiben muss.

36:15

U: Also so zu komponieren wie Wolfgang Rihm das zu tun scheint, also jedenfalls erzählte er es so, kommt für Sie nicht in Frage? Also dieses vegetative Rauskotzen. So beschreibt er es. Im Gegensatz, ein Helmut Lachenmann beschäftigt sich Wochen und Monate mit Konstruktionen, die er dann abarbeitet in gewisser Weise.

36:46

R: Ja also die Konstruktion ergibt sich natürlich während des Schreibens, und manchmal ist die Konstruktion so kompliziert, dass sie einen furchtbar aufhält, in dem Fluss. Also ich bin jetzt auch gerade an einer Stelle, wo ich gerne weiterschreiben würde, aber im Moment bin ich an einer Konstruktion, die muss ich zu Ende führen. Und wenn ich es nicht tue, dann ist es nur die Hälfte. Dann ist auch das, was ich mir vorgestellt habe, nicht mehr gültig. Oder für mich nicht mehr gültig. Also das eine ist auch da vom andern nicht zu trennen. Es ist einfach nicht so, dass ich mich hinsetze, ich höre Musik und schreibe es sofort hin. Ich muss ziemlich lange erstmal damit umgehen, wann ich es hinschreibe. Und je älter man wird, umso länger dauert der Prozess. Weil man sich selbst immer kritischer gegenübersteht, die Zweifel werden immer größer, und – das ist aber vollkommen normal – und dann gibt es Stellen, die gehen wieder viel viel schneller. Also das hängt ganz davon ab, wie ich etwas jetzt, wenn es ein großer Zusammenklang ist, der in sich sehr verästelt ist, gibt auch in Melusine solche Stellen, dann dauert das lange, bis ich das so konstruiert habe, dass es ein Gesicht hat, ein kompositorisches auch, Gesicht, dass es auch hinten und vorne stimmt. Das ist ganz ganz wichtig. Und dann geht es, also auch da ist das eine von dem andern nicht mehr zu trennen, aber der Impuls ist eigentlich zunächst das, was man hört. Und das ich dann

auseinandertüfteln muss. Wenn man so im Kopf einen konfuse Klang hat, dann muss ich da einsteigen, und denken, woraus setzt der sich zusammen? Wo sind die Streicher usw., die Bläser... Also das ist manchmal ein längerer Prozess, aber wenn der dann da ist, habe ich ein Material.

Und dann kann ich damit sehr viel leichter umgehen. Und da ergibt sich dann auch das, was folgt, ergibt sich dann auch immer aus dem Vorgegangenen, oder aus dem aufgestellten Material. Das trägt dann auch weiter.

38:54

U: Schreiben Sie von vorne nach hinten oder kreuz und quer?

R: Also bei den Verbalnotizen weiß ich, habe ich mir einfach schon... mach ich mir einfach auch schon Vor... andere Vorstellungen, ich habe vieles schon im Kopf, was ich erst viel viel später hinschreibe, vielleicht ein halbes Jahr später, aber das habe ich schon viel länger im Kopf. Aber das reift dann auch im Kopf, so eine Art Sickergrube, ich weiß es nicht, das geht dann unabhängig davon weiter, von den Stellen, an denen ich im Moment arbeite. Also da gibt es immer wieder Vorstellungen. Ich war zum Beispiel auch jetzt, ich weiß ganz genau, wie das letzte Bild anfängt, aber ich bin noch nicht so weit, dass ich es hinschreiben kann. Das ist manchmal ein ganz merkwürdiger Vorgang. Ich habe einmal, beim Lear, und seitdem hab ich das nicht mehr gemacht, da hab ich mir vorher Notizen gemacht vom Sturm. Und ich wusste ganz genau, eigentlich meinte ich, wie der Sturm aussehen würde, und als ich an die Stelle kam: Aus. Ging nicht mehr, es passte nichts mehr zusammen. Ich war ganz woanders schon angekommen, und alles das, was ich mir vorher überlegt hatte, stimmte nicht mehr. Und das waren dann sehr kritische Wochen, das ist klar, und man ist immer froh, wenn man die überlebt hat, und dann wusste ich aber genau – und ich hatte nicht, und das war eben der Grund, ich hatte nicht den Schlüssel für den Sturm. Ich hatte nicht die Wurzel, wo der Sturm anfängt, warum fängt er an. Und als ich das dann hatte, als Lear nun alles genommen, ihm alles genommen wird, von seinen Töchtern, und die... seine Leute immer mehr und immer mehr reduziert werden, und die überhaupt nichts mehr sagen, und sich ganz von ihm abwenden, er war vollkommen allein, und dann kommt von ihm der Satz, zu den Leuten: „Was steht ihr da und glotzt?“. Und in dem Moment setzt der Sturm ein.

Da musste ich erst ankommen an der Stelle, und dann beginnt es mit dem tiefsten F und schichtet sich dann bis nach oben. Und das, genau auch der Anfang, warum habe ich den Anfang ohne Orchester? In dieser Oper. Er kommt zusammen, er tritt auf, er fängt alleine ohne Orchester an und sagt: „Wir sind zusammengekommen, um unser Reich unter unseren Töchtern aufzuteilen“. Da setzt das Orchester ein, und er weiß, er hat den größten Fehler seines Lebens gemacht. Nun kommt er nicht mehr raus. Seine Reaktion darauf war Schlafen. Er hat gewusst, er hat eine Absence gehabt, oder so etwas, sonst hätte er das nicht gesagt. Und nun umschließt ihn die ganze Oper wie ein Gitter, und er kommt nicht mehr raus. Wie ein Gefängnis. Also so einen Schlüssel muss man vorher haben, und dann fragt man sich bei jedem Stoff, und auch jetzt habe ich mich das wieder gefragt ... Warum Musik? Warum braucht dieser Stoff Musik? Und da muss man den Schlüssel haben, und der ist jedes Mal ein ganz anderer.

41:54

U: Ist das für sie auch das Ideal einer Oper, dass man hineingeht und dann kommt eben dieses Schloss, oder besser gesagt die Türe, die fällt zu, und dann kommt der Zuschauer nicht mehr raus. Da hat die Geschichte ihn so gefangen, dass er dabeibleiben muss. Also die Frage stellt sich ihm gar nicht bis zu Ende.

R: Also ans Publikum denke ich nie beim Komponieren. Nie. Es gibt immer ein anonymes Gegenüber... Aber, ich habe beim Lear gedacht, das wird der größte Misserfolg, den ich bisher gehabt habe, man... Ich bin eben einmal, was das betrifft, sehr pessimistisch und war völlig überrascht, dass es das nicht war. Und dass es bei den Leuten ... dass sie darauf reagiert haben. Aber das kann ich mir gar nicht, und will ich mir auch gar nicht, vorstellen. Ich schreibe das Stück, schreibe es zu Ende und wenn man Glück hat, kommt es beim Publikum an.

42:55

U: Aber wie ist das bei Ihnen selber, wenn Sie in die Oper gehen? Ist es das was sie sich erwarten, ein...

R: Man geht bei jedem Stück, was man schreibt, immer mit einem Minus heraus - dass man sich überlegt, eigentlich wollt ich noch etwas ganz anderes machen. Das ist dann so ein Reservoir fürs nächste Mal.

U: Nein ich meine, wenn Sie selber in die Oper gehen, also als Zuschauer...

R: Also unabhängig von meinen eigenen Opern?

U: ...was erwarten Sie sich? Was...

R: Ach Gott, das ist... Unterschied. Es gibt einfach Opern, die ich sehr liebe und die ich sehr mag, und die ich gerne immer wieder höre, auch mit anderer Besetzung, da spielen für mich... natürlich spielt die Besetzung eine ganz große Rolle. Welche Sänger es sind, oder welche Inszenierung es ist. Das ist ja jedes Mal etwas Anderes. Und ich geh nicht so oft in die Oper, vor allem während ich an einer neuen Oper schreibe, gehe ich ganz ganz selten nur, weil mich das dann auch irritiert und...aber ich bin immer, ich habe mir ja eigentlich auch alle Opern selbst erarbeitet, habe ja viel mit Sängern nun gearbeitet, und das ist für mich aber genauso. Es ist für mich nicht anders, wenn ich in ein Konzert gehe, überhaupt nicht. Gibt für mich keinen Unterschied.

44:13

U: Eine ganz praktische Frage: Auf Ihrem Schreibtisch sind Unmengen von Bleistiften, die sind auf so verschiedene Längen zugeschnitten, was steckt da dahinter? Also welchen praktischen Grund hat das?

R: Ach, das hat damit nichts zu tun. Ich habe hier so einige Verlängerungen, und manchmal nehme ich die Verlängerungen, manchmal nehme ich nur das, also das hat gar nichts zu tun. Manchmal nehme ich nur einen Bleistift. Und ich kann mich dann von den alten immer nicht trennen, und dann nehme ich immer, wenn jemand kommt und er will welche haben, dann kann ich das da reintun. Aber ich habe diese Verlängerungen und deshalb liegen die da einfach.

44:49

U: Ach, die haben sich da angesammelt, das hat also nicht einen besonderen Grund...

R: Das sammelt sich an. Wenn ich mit einem Bleistift fertig bin, und er ist auf der Hälfte, dann kommt er da rein, dann kann ich ihn entweder verlängern, oder nicht, und hier habe ich diese Anspitzmaschine, die mir mal ein Freund geschenkt hat, ein Komponist, der Richard Rodney Bennett, der ja sehr bekannt war als Filmkomponist, und der hat mir das damals geschickt, geschenkt, und gesagt: Wenn du das hast, wirst du jeden Tag 30 mal den da reinstecken. Du wirst viel viel viel mehr komponieren, als wenn du jedes Mal sooo machst. Und damit hatte er recht. (lacht) Das war ein Witz.

45:26

U: Hat das für Sie eine besondere Bedeutung, das Schreiben mit Bleistift?

R: Ja, ich kann nicht... Also Partitur schreibe ich natürlich, nachher, wenn ich es ausschreibe, dann schreib ich ja auf Transparentpapier und dann schreib ich mit Tinte. Das ist eine spezielle... ein Isograph, mit dem ich das schreibe, und so schicke ich dann die Transparente an den Verlag. Das ist die Abschrift. Das ist jetzt erstmal nur das Particell. Und die Abschrift sieht dann ganz anders aus. Kann ich Ihnen zeigen.

U: Ja machen wir nachher noch. Ich meine das Schreiben, also der Bleistift nur...

R: Ja, ich bin ja pausenlos am Radieren, und deswegen hat alles andere keinen Zweck.

U: Ja, Dankeschön.

R: War das genug?

U: Ich denke ja, wir werden daraus 5 Minuten machen. Ich würde nur noch gerne...

Reimann erzählt nochmal, dass in diesem Jahr 4 Opern von ihm aufgeführt werden.

47:33

U: Es gibt wenige Komponisten, die diese Präsenz haben. Es gibt gar nicht... wieviel lebende Komponisten werden so häufig aufgeführt wie Sie?

R: Ja also, dass jetzt gerade 4 in einem Jahr sind, das ist mehr oder weniger Zufall, aber es ist halt so. Und das ist... Aber ich denke mal, dass ich bei den letzten Proben dabei bin, und da kann man ja nur, wenn das für Sie interessant ist. Um Gottes willen, ich will mich da nicht aufdrängen.

U: Haben Sie selbst, es ist zwar vielleicht etwa eitel für Sie, eine Antwort darauf zu suchen, aber woran liegt das, dass Ihre Opern so häufig wiederholt werden, und die meisten Kompositionen Ihrer Kollegen nach der Uraufführung verschwinden?

R: Ich kann Ihnen das nicht beantworten. Ich kann dazu nichts sagen. Wirklich nicht. Ich freue mich darüber und finde das toll, beim Lear ist es ja nun mittlerweile in Salzburg die 28 Produktion, also das... ich freu mich halt sehr darüber. Warum? Woran das liegt, das kann ich nicht beantworten, das können vielleicht andere besser beantworten.

48:42

U: Ja wahrscheinlich, weil Sie haben als Korrepetitor gearbeitet, wenn ich das richtig in Erinnerung habe.

R: Wie bitte?

U: Sie haben als Korrepetitor mal gearbeitet, Sie haben als Klavierbegleiter gearbeitet, Sie haben es mit der Muttermilch aufgesogen, also Sie sind in das Genre reingewachsen. Also ich habe viele...

R: Ja, ich bin da reingewachsen, als ich... Das war das Gute, was ich vorhin schon erwähnt hatte, nach dem Krieg – wir hatten ja alles verloren – und man hat sich mühsam alles wieder angeschafft, einen Plattenspieler oder so, aber wir hatten ja nichts mehr. Und es gab ja nach dem Krieg noch keine Platten und an Plattenspieler war gar nicht zu denken, aber

Klavierauszüge hatten wir ein bisschen gerettet, und ich habe mir alle Opern eigentlich, am Klavier erarbeitet. Ich habe sehr früh angefangen Klavier zu spielen und bin ja mit 20, oder vorher schon, dauernd mit Sängern unterwegs gewesen, und war dann eben auch ein halbes Jahr Korrepetitor an der neu gegründeten „Städtischen Oper“, damals „Städtische Oper“ heute „Deutsche Oper“, und da war ich aber nur ein halbes Jahr, weil mir das neben meinem Studium einfach zu viel war. Und dem Komponieren. Aber dieses halbe Jahr, dreiviertel Jahr, da habe ich wahnsinnig viel gelernt, das muss ich wirklich sagen, wie Oper funktioniert, jetzt auf der Bühne, nicht zum Komponieren, sondern auf der Bühne, das hat mich wirklich sehr, fand ich ganz toll die szenischen Proben.

Hundert... immer und immer und immer wieder zu sehen. Und ich hatte mir alle Opern selbst erspielt. Schallplatten gab es nicht, wie gesagt. Und das ist doch eine sehr gute Übung gewesen, für mich selbst auch, weil man natürlich, wenn man das selbst spielt, erkennt man natürlich auch die dramaturgischen Zusammenhänge innerhalb einer Oper und daran habe ich wahnsinnig viel gelernt, wie überhaupt eine Oper entsteht. Egal aus welcher Zeit (*Handy klingelt einmal*) und das war aus der damaligen Situation heraus doch sehr hilfreich und sehr lehrreich vor allem.

50:53

U: Also diese Praxis diese Praxisnähe wäre ein Grund, dass Sie Opern so schreiben, dass sie dieser Maschinerie der Oper, also wie sie intern funktioniert, dass es eben dem auf den Leib geschrieben ist.

R: Auch ja. Und vor allem... Und zu wissen auch, wie kann man... wie weit kann man mit einer Stimme gehen. Und wie weit nicht. Wo sind die Grenzen einer Stimme, des Machbaren einer Stimme, nicht. Und, bei den verschiedenen Stimmlagen natürlich auch, sie können nicht von einem Mezzosopran das Gleiche verlangen wie von einem hohen Koloratursopran, also eben auch das habe ich sehr früh gelernt, natürlich auch dadurch, dass ich mit zig Sängern unterwegs war und jahrzehntelang gereist bin mit Fischer-Dieskau, Fassbaender, Rita Streich, Barry McDaniel usw. Catherine Gayer, für die ich ja *Melusine* geschrieben hatte, also das sind alles Erfahrungen auch gewesen, und ich hab eben aber auch früh angefangen, mit 12, 13 Jahren, die Studenten meiner Mutter zu begleiten. Und das hat mir natürlich sehr geholfen, weil sie hat das

erkannt, dass ich eine Begabung dazu hätte, zum Begleiten, und das hat sie eben dann einfach ohne irgendwas zu sagen, habe ich das wirklich sehr gern gemacht. Also das waren zwei verschiedene Berufe, die ich gleichzeitig gelernt habe. Und von dem einen kann ich auch immer für den anderen etwas benutzen oder gebrauchen, nicht.

52:20

U: Von dem Begleiter zum Komponisten, und der Komponist...

Herr Reimann redet dazwischen

R: Ja, natürlich. Eben auch von der frühen Opernkenntnis war das für mich dann schön ... trotzdem hätte es mich auch nicht auf die Oper als Komponist zurücktreiben müssen, aber dann war's irgendwann soweit, dass ich das musste.

52:38

Du erzählst von der Erfahrung nach Srnka, dass der Korrepetitor eine der wichtigsten Personen an der Oper ist und dennoch kaum die eigentlich verdiente Beachtung erfährt...

53:37

R: Also für mich, dadurch, dass ich das ja nun selbst kennengelernt habe und diese Knochenarbeit jahrelang gemacht habe, erst an der Oper, also an dem Studio fast dieses eine Jahr, aber dann aber eben mit sehr sehr vielen Sängern Opern einstudiert habe, während meines Studiums mir dann Geld damit verdient habe, weiß ich, wie das ist, und das ist der undankbarste Job, wirklich es ist Knochenarbeit. Und deshalb ist für mich der erste Gang immer nach den Premieren, dass ich mich bei den Korrepetitoren bedanke. Ohne die würde eben keine Premiere existieren. Und da ich weiß, wie das ist, und ich es selbst hautnah erlebt habe, weiß ich... kann ich das auch schätzen, und ich weiß es. Und deshalb ist das eine ganz fantastische Arbeit, was an jedem Haus die Korrepetitoren leisten. Und das ist wunderbar, es ist wirklich toll. Das habe ich jetzt auch in Paris wieder gesehen bei den Korrepetitoren, die da den Lear einstudiert haben, das ist wirklich immer sehr sehr schwer. Aber das ist...Ohne diese Arbeit hinter

der Bühne, ohne das Orchester, nur für die Sänger, würde eine Oper im Haus nie existieren. Und deshalb ist mein Dank an die Korrepetitoren zunächst mal der Allergrößte.

U: Ich sag auch Dankeschön und schalt jetzt aus.