

Musikfest Berlin:

Komponistenporträt Aribert Reimann

Sonnabend 10.09.2022

19.00 Uhr · Großer Saal

KONZERTHAUSORCHESTER BERLIN

CHRISTOPH ESCHENBACH *Dirigent*

JÖRG WIDMANN *Klarinette*

URSULA HESSE VON DEN STEINEN *Alt*

*„Man spricht eine
eigene Sprache
oder man hat
sie nicht gefunden.“*

ARIBERT REIMANN

PROGRAMM

Aribert Reimann (*1936)

„Spiralat Halom“ (Traum Spiralen) für großes Orchester

Aribert Reimann

„Cantus“ für Klarinette und Orchester

PAUSE

Aribert Reimann

„Eingedunkelt“ – Neun Gedichte von Paul Celan für Alt solo

I WIRST DU DEN BESCHRIFTETEN ANKERSTEIN AUS?
II DEUTLICH, WEITHIN
III ÜBER DIE KÖPFE HINWEG
IV ANGEFOCHTENER STEIN
V BEDENKENLOS, DEN VERNEBELUNGEN ZUWIDER
VI NACH DEM LICHTVERZICHT
VII EINGEDUNKELT
VIII VOM HOCHSEIL HERABGEZWUNGEN
IX FÜLL DIE ÖDNIS

Aribert Reimann

Neun Stücke für Orchester

I VIERTEL CA. 76
II VIERTEL CA. 63 – 66
III VIERTEL CA. 80 – 84
IV VIERTEL CA. 60 (ATTACCA)
V VIERTEL CA. 92
VI VIERTEL CA. 58
VII VIERTEL CA. 56
VIII VIERTEL CA. 88
IX VIERTEL CA. 54

INNOVATIONSPARTNER



Berliner Festspiele
Musikfest Berlin



Mobiltelefon ausgeschaltet? Vielen Dank! Cell phone turned off? Thank you!
Wir machen darauf aufmerksam, dass Ton- und / oder Bildaufnahmen unserer Auf-
führungen durch jede Art elektronischer Geräte strikt untersagt sind. Zuwiderhand-
lungen sind nach dem Urheberrechtsgesetz strafbar.

Ein Porträt?

Vermögen vier Werke für den Konzertsaal einen Komponis-
ten zu porträtieren, der jetzt mitten im neunten Lebensjahr-
zehnt steht, der komponiert hat, seit er zehn Jahre alt war
und der ein großes und vielgestaltiges Œuvre vorgelegt hat
mit einem deutlichen Schwerpunkt auf dem Musiktheater
und der Vokalmusik? Diese Frage drängt sich auch deshalb
auf, weil die vier Werke allesamt der Zeitspanne von 1992
und 2006 entstammen, also nur einen verhältnismäßig kur-
zen Teil eines sehr viel längeren schöpferischen Weges reprä-
sentieren. Dennoch kann man die Frage bejahen, denn in
diesen Kompositionen artikuliert sich ein Komponist mit
einer höchst individuellen Tonsprache, zu der er nur finden
konnte, weil er den Mut aufbrachte, seinen ganz eigenen
Weg als Künstler zu gehen – fern von den jeweils dominie-
renden Strömungen zeitgenössischen Komponierens und un-
beeinflusst von den Moden des Tages. Reimann hat selbst be-
schrieben, dass er diesen Weg ohne seinen Lehrer Boris
Blacher wohl schwerlich gefunden hätte. Blacher empfahl
dem Schüler nicht etwa sein eigenes Komponieren als Vor-
bild, sondern er brachte Reimann zunächst dazu, sich dar-
über klar zu werden, was Komponieren für ihn bedeute. „Ich
glaube: Kunst kommt nicht von können, sondern vom Müs-
sen“, hatte Arnold Schönberg 1910 formuliert. Erst als Bla-
cher überzeugt war, dass Komponieren für Reimann eine
Notwendigkeit im Schönbergschen Sinne war und er in der
Lage war, eine eigene, unverwechselbare Sprache auszuprä-
gen, bestärkte er ihn, auf diesem Weg fortzufahren.

Nur auf zwei Eigenarten, die aus den vier hier in Rede stehenden Werken ablesbar sind und die für Reimanns Musik insgesamt typisch sind, sei hier eingegangen. Dass die Vokalmusik in Reimanns Œuvre eine so große Präsenz hat und er durch seine jahrzehntelange Tätigkeit als Liedbegleiter auch mit deren Repertoire innigst vertraut ist, strahlt auch auf die Instrumentalmusik ab. Die Klarinette in „Cantus“ singt streckenweise wie eine menschliche Stimme. Ihr Part ist von Anfang bis Ende beseelt. Ähnliches lässt sich von etlichen melodischen Gebilden sagen, die von anderen Instrumenten in den drei Instrumentalwerken gesungen werden. Dass ein Werk für Solo-Stimme in dieses Programm integriert ist, wird die Nähe von vokaler und instrumentaler Diktion noch sinnfälliger erscheinen lassen. Oft eignet den instrumentalen Verlautbarungen auch ein deklamatorischer Zug, der ebenso auf das Vokale verweist. Die enge Verbindung von vokalem und instrumentalem Komponieren wird zusätzlich dadurch unterstrichen, dass sowohl „Spiralat Halom“ als auch die Neun Stücke für Orchester ihren Ausgang von Vokalkompositionen nahmen.

Ein weiterer Aspekt, der die vier hier zusammengestellten Werke eint und der für Reimanns Musik insgesamt typisch ist, hat etwas mit ihrer spezifischen Expressivität zu tun, mit ihrer Fähigkeit, in Abgründe der menschlichen Existenz zu leuchten. Wolfgang Burde meinte einmal, dass Metaphern des Todes die von Reimann vertonten Texte in auffälliger Weise dominierten, Texte, die „von weit her“, „vom äußersten Rand der Welt“ sprächen, „als ob ihre Autoren der Welt bereits abhanden gekommen wären“, und exemplifiziert das auch an einem in „Eingedunkelt“ vertonten Text. Patrick Hahn attestiert „Cantus“ einen „dunklen requiemhaften Zug“. In „Spiralat Halom“ wird eine albtraumhafte Vision Klang, deren realen Hintergrund der in Kommentaren zu

seinen Werken sonst zurückhaltende Komponist offengelegt hat. In dieser Welthaltigkeit seiner Musik spiegelt sich eine Haltung, die der Kunst zutraut, die Verhältnisse der menschlichen Existenz wenigstens zu artikulieren, wo sie schon nicht zu ändern sind. In dieser Haltung korrespondiert seine Musik mit der des Expressionismus, namentlich Alban Bergs, aber auch mit jener Musik der Romantik, in der die Verlorenheit des Einzelnen in einer ihm kalt und feindlich gegenüberstehenden Welt wohl erstmals artikuliert wurde.

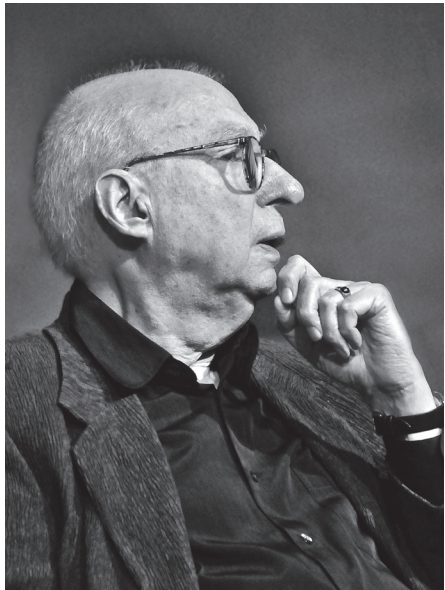
KONZERTHAUSMAGAZIN

Lesen – Hören – Sehen

Immer Neues aus dem Konzerthaus Berlin
im digitalen Konzerthaus Magazin auf
konzerthaus.de/magazin

Traum Spiralen

ENTSTEHUNG 2002 · **URAUFFÜHRUNG** 9.5.2003 Hamburg (NDR-Sinfonieorchester unter Leitung von Christoph Eschenbach) · **BESETZUNG** Piccolo, Flöte, Altflöte, 2 Oboen, Englischhorn, Es-Klarinette, Klarinette, Bassklarinette, Kontrabassklarinette, Fagott, 2 Kontrafagotte, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauken, Schlagzeug (6 Tomtoms, 5 Tempelblocks, 2 Tamtams, 6 Gongs), Streicher · **DAUER** ca. 17 Minuten



Aribert Reimann, 2010

Dass Träume und das Unbewusste vielfältig in schöpferische Prozesse hineinspielen, ist auch im Bereich der Musik vielfältig belegt. Anton Bruckner hat dokumentiert, dass das Thema des ersten Satzes seiner Siebten Sinfonie ihm im Traum von einem Freund vorgesungen worden sei. Mauricio Kagel hat berichtet, dass er seine Komposition „Match“ gleich dreimal geträumt habe und er den dritten Traum als Fingerzeig des Schicksals gewertet habe, das Werk nun endlich zu notieren. Die höchst merkwürdige Konstellation, die Karlheinz Stockhausen in seinem Orchesterstück

„Trans“ realisiert hat, geht auf einen Traum zurück. Für den in Österreich lebenden kubanisch-amerikanischen Komponisten Jorge É. López sind Träume für sein Komponieren ganz im Sinne des Surrealismus essenziell. Dass eine seiner Kompositionen „Traumzeit und Traumdeutung“ heißt, mag das belegen. Als eine Art klingender Traumdeutung könnte man auch Aribert Reimanns „Spiralat Halom“ interpretieren. Zumindest hat der Komponist bestätigt, dass ein Traum

zum Ausgangspunkt des kompositorischen Prozesses wurde: „In diesem Fall hatte ich einen Traum von einer riesigen Wolkenwand, die immer dichter wurde. Ich saß mit jemandem im Auto, und wir konnten durch diese Wand nicht hindurch. Man musste sie umfahren, doch es gab kein Ende, wo man sie hätte umfahren können.“ Zudem gibt es eine Beziehung zum Gedicht „Zomtei Halom“ (Traumknoten) des israelischen Dichters David Rokeah, das Reimann zwei Jahre vor der Komposition von „Spiralat Halom“ vertont hatte: „Von den ersten Tönen dieses Liedes kam ich nicht weg; ich habe sie dann verändert zum Ausgangspunkt von ‚Spiralat Halom‘ gemacht. Etwas von den ‚verknöteten Träumen‘ des Liedes, die fast in Albträume ausarten, drängte sich mir auch für das Orchesterstück auf.“ Ein für Träume typisches Phänomen ist die variierte Wiederkehr bestimmter Konstellationen, Situationen und Bilder. Manche Traum motive kehren in einer Nacht mehrfach wieder, manche können einen ein Leben lang begleiten. Mit einer solchen gewandelten Wiederkehr des gleichen Materials wird man auch in „Spiralat Halom“ konfrontiert. Das können bestimmte Tonhöhenkonstellationen oder rhythmisch-melodische Strukturen sein, denen wir in verschiedenen Kontexten immer wieder begegnen. Damit eignet der Bewegung des Werkes tatsächlich etwas Spiralartiges. Da gibt es beispielsweise eine markante dreitönige Figur, die aus kleiner und großer Sekundegefügt ist. Schon eingangs ist sie in die Klangbänder eingewoben, die in den tiefen Registern von Kontrabassklarinette, Kontrafagott und den Kontrabässen etabliert werden. In dieser ersten Phase des Stückes dominieren klangliche Schichten, die überlagert werden. Auffällig ist, dass diese Schichten in sich sehr homogen instrumentiert sind, die Register des Orchesters also klar voneinander geschieden sind – fast wie in einer Bruckner-Sinfonie. Dabei gibt es eine Tendenz zur

allmählichen Verdichtung der Textur, zum Aufblenden des Klangs und zur dynamischen Intensivierung. Die klanglichen Schichten haben unterschiedliche Faktur: vom einstimmigen Unisono bis zur vielstimmigen Polyphonie oder zum homorhythmischen akkordischen Satz. Jene dreitönige Figur tritt dann an die Oberfläche, wenn die Hörner eine Art Cantus firmus intonieren. Wenn das Schlagzeug einsetzt, leitet das einen Prozess der Dissoziation ein, bis der Klang unmerklich von der Posaune zur Altflöte gleitet. Es ist jenes Dreitonmotiv, das gewissermaßen einen Umlauf der Spiralbewegung beschließt und den nächsten eröffnet.

AUFGEHÖRCHT

„Ich schrieb diese Komposition 2001, es begann der Krieg im Irak, und da hat mich doch vieles sehr beeindruckt an Bildern, die man damals sah. Ich wachte eines Nachts auf und hatte eine grau-schwarze Wand vor mir. Man sah die Bilder von Ölquellen, die angezündet wurden, und man sah nur Rauchschwaden. Menschen versuchten hindurch zu gehen, eingeschlossen in diesem Nebel, in diesem Dunkel. Ich sah die Menschen in dieser zerbröckelten Wand, und am Schluss hatte ich das Gefühl, dass unzählige Menschen in einer Leere sind, sich alle an den Händen halten und einen unisono-Gesang singen. Dieser ist am Schluss in den Bläsern und steigert sich immer mehr. Ich hatte das Gefühl einer Menschengemeinschaft nach diesem schrecklichen Unglück.“ (Aribert Reimann)

Rückten einem im ersten Teil des Werkes die Klänge mit geradezu physischer Präsenz zu Leibe, so dominieren nun zunächst ganz zarte Verlautbarungen und etablieren Altflöte und Englischhorn sowie später die anderen Flöten einen zur Vielstimmigkeit aufgefächerten Gesang, zart akzentuiert von getupften Klängen der Gongs. Auch wenn weitere Instrumente hinzutreten, bleibt dieser große zentrale Teil des Werkes den Bläsern vorbehalten. Mit dem Einsatz der Violoncelli wird ein weiterer Abschnitt eingeleitet, man könnte

auch sagen, beginnt ein neuer Umlauf der Spiralbewegung. Was der Musik im Laufe des Werkes immer mehr zuwächst, ist ihre Sprachnähe, ihr deklamatorischer Charakter, der in einer letzten Phase des Stückes ganz dominiert, in der nunmehr das Melos das bestimmende Prinzip wird.

„In tiefster Schwärze“ – „Cantus“ für Klarinette und Orchester

ENTSTEHUNG 2005 · **URAUFFÜHRUNG** 3.1.2006 Köln, Philharmonie (mit Jörg Widmann als Solist und dem WDR Sinfonieorchester Köln unter Leitung von Peter Rundel) · **BESETZUNG** Solo-Klarinette, Piccolo, Altflöte, Bassklarinette, Kontrabassklarinette, Fagott, Kontrafagott, 2 Hörner, Trompete, Posaune, 3 Tamtams, Klavier, Harfe, Streicher (8 Bratschen, 4 Kontrabässe) · **DAUER** ca. 20 Minuten

Das kantable Prinzip, welches den Schluss von „Spiralat Halom“ so ohrenfällig prägt, gibt Aribert Reimanns Klarinettenkonzert den Namen: „Cantus“ – ein Gesang für die Klarinette, jenes Holzblasinstrument, das in seiner Färbung der menschlichen Stimme am nächsten verwandt ist. Dem Solo-Instrument ist der Beginn des Werkes vorbehalten: In gespannter, hoher Lage etablieren sich engschrittige Melismen. Sie finden gespenstische Echos im Gewisper der Bratschen, und wenn die Melodie der Klarinette am Ende in die Tiefe gleitet, begegnen ihr Widergänger: „Die beiden dunklen Klarinetten – Bass- und Kontrabass-Klarinetten – agieren als Schatten aus etwas Versunkenem, einem Grab oder einer Vergangenheit. Sie steigen von unten herauf, kommen und treiben ein Spiel mit der Solostimme“. (Aribert Reimann) Der Gesang der Klarinette verstummt streckenweise, zischende, klirrende, schnarrende Klänge greifen Raum, erzeugt von einem merkwürdigen Trio aus Harfe, Klavier (dessen Saiten

gezupft werden) und mit verschiedenen Materialien traktierten Tamtams. Ganz ähnlich wie in „Spiralat Halom“ artikuliert sich das Orchester auch im Folgenden in zumeist streng geschiedenen instrumentalen Registern: die Holz- und Blechblasinstrumente als Chöre, die Kontrabässe und Bratschen als Gruppen oder das eben erwähnte perkussive Trio. Der Klang der Violinen und Celli aber ist ausgeblendet, was nicht unwesentlich zur spezifischen Klanglichkeit von „Cantus“ beiträgt. Aus den Registern lösen sich gelegentlich Einzelstimmen – etwa die der Blechbläser. In einem Moment scheint es, als klinge da das Fragment eines Spirituals an: „Nobody knows the trouble I’ve seen“. Wir wissen nicht, ob diese Anspielung intendiert ist. Dem Charakter des Werkes entspräche sie jedenfalls gut, denn der Gesang ist schmerzzeugt. Zumal der eröffnende Abschnitt wirkt wie der erregte Monolog eines Bedrängten, wie ein nächtlicher Fiebertraum.

„Die Variationsbreite seines Tones ist unendlich, würde ich sagen. Die verschiedenen Farbschattierungen, die er mit der Klarinette beherrscht, sind eine Besonderheit.“

ARIBERT REIMANN ÜBER JÖRG WIDMANN

Zum Zentrum des Werkes hin lichtet sich das Klangbild ein wenig und entspinnt sich ein zarter Dialog von Solo-Instrument und Flöten. Eine Attacke des Schlagzeugs markiert den Übergang zum letzten großen Abschnitt, in den eine kadenzartige Passage eingelassen ist: erneut eine Art Dialog, diesmal von Solo-Instrument und Bratschen: „Somnambul näselnde Bratschen tragen die getriebene Klarinette durch die Mondnacht, die in zwei geräuschhaften ‚Schreien‘ des Soloinstruments kulminiert. In tiefster Schwärze versinkt der Gesang.“ (Patrick Hahn)

Eingedunkelt

ENTSTEHUNG 1992 · **URAUFFÜHRUNG** 26.6.1993 Feldkirch (während der Schubertiade Feldkirch mit Brigitte Fassbaender als Solistin) · **BESETZUNG** Alt solo · **DAUER** ca. 15 Minuten

Paul Celans aus elf Gedichten bestehender Zyklus „Eingedunkelt“ erschien erstmals 1968 in der Bibliothek Suhrkamp in dem Band „Aus aufgegebenen Werken“, in welchem Texte verschiedener Suhrkamp-Autoren versammelt waren, „die nicht weitergeschrieben, nicht vollendet oder nicht veröffentlicht wurden“, wie der Herausgeber Siegfried Unseld anmerkte. Später fand sich im Nachlass Celans ein Konvolut von weiteren Texten, die darauf schließen lassen, dass die elf als „Eingedunkelt“ veröffentlichten Gedichte Teil eines weitaus größeren Zyklus hätten sein sollen.

Aribert Reimann wählte für seine Vertonung neun der Gedichte aus „Eingedunkelt“ aus. Es sind einerseits bild- und metaphernreiche, andererseits nahezu unauflösbar verrätselte Texte, die – so Wolfgang Burde – Trauer, Resignation und tiefe Ängste umkreisen: „Bewusstseins-Stationen, Gesänge eines Abschiednehmenden“. Reimann hat die Reihenfolge der Gedichte gegenüber dem Original etwas umgestellt: Diese „Anordnung der Texte resultiert in einem Textganzen, das mit einer Frage einsetzt und mit einer Aufforderung endet. Den Anfang bestimmt der Stein in zwei komplementären Bedeutungen. Als ‚beschrifteter Ankerstein‘ ist er eine poetische Chiffre für das poetische Werk, das Halt bieten soll – Halt gegen den Sog des Todes, denn in der Welt gibt es sonst nichts, was den Dichter hält. Als ‚Türstein‘ soll er den verfrühten Eintritt aus der Lebenswelt ins Nichts verhindern, aber auch das allzu gefährliche Eintauchen ins Unbewusste. Denn dessen Bilderwelt ist grausam: Hier wird Eisen in Menschenhautnähe gebracht, eine schrille Botschaft trifft

auf ein bereits blutendes Ohr, und Schwarzzüngiges gemahnt an den Tod.“ (Siglind Bruhn)

So frei sich die Singstimme in den Gesängen zu entfalten scheint, so präzise ist ihr Verlauf doch strukturiert. Es finden sich motivische Korrespondenzen und bestimmte wiederkehrende Intervallkonstellationen, ja richtiggehende reprisenhafte Bildungen, die den Hörenden Halt geben. Die Singstimme ist in verschiedenen Graden determiniert.

Manchmal ist die Gesangslinie in allen Details fixiert (Nr. 1, 3, 5, 7), es gibt aber auch Gesänge oder Passagen, die in sogenannter Space-Notation komponiert sind, wo der Interpretin neben den Tonhöhen nur die ungefähren Relationen der Tondauern vorgegeben sind. (Nr. 2, 4, 6, 8) Diese unterschiedlichen Grade der Determination werden hörend als Kontrastsetzungen wahrnehmbar. Die freien Passagen wirken oft ruhiger und statischer als die detailliert ausgeformten melodischen Linien.

Die Musik dient den Worten, nirgendwo werden sie dekonstruiert, etwa in ihre Vokale und Konsonanten zerlegt, sondern die höchst artifiziellen Texte werden in eine nicht minder kunstvolle musikalische Diktion überführt. Dabei reagiert die Musik äußerst genau auf die semantischen Kontexte der Gedichte, auf die Rhythmik und klangliche Eigenart der Sprache – manchmal Wort für Wort oder aber, indem Wortgruppen und Zeilen mit musikalischen Sinneinheiten korrelieren.

Paul Celan Eingedunkelt

I

*Wirfst Du
den beschrifteten
Ankerstein aus?*

Mich hält hier nichts,

*nicht die Nacht der Lebendigen,
nicht die Nacht der Unbändigen,
nicht die Nacht der Wendigen,*

*Komm, wälz mit mir den Türstein
vors Unbezwungene Zelt.*

II

*Deutlich, weithin, das offene
Umklammerungszeichen,
Entlassen die Liebenden,
auch aus der Ulmwurzel-Haft,*

*Schwarz-
züngiges, reif, am Sterben,
wird abermals laut, Beglänzt
rückt näher.*

III

*Über die Köpfe
hinweggewuchtet
das Zeichen, traumstark entbrannt
am Ort, den es nannte.*

*Jetzt:
Mit dem Sandblatt winken,
bis der Himmel
raucht.*

IV

*Angefochtener Stein,
grüngrau, entlassen
ins Enge.*

*Enthökerte Glutmonde
leuchten
das Kleinstück Welt aus:*

*das also warst du
auch.*

*In den Gedächtnislücken
stehn die eigenmächtigen Kerzen
und sprechen Gewalt zu.*

V

*Bedenkenlos,
den Vernebelungen zuwider,
glüht sich der hängende Leuchter
nach unten, zu uns*

*Vielarmiger Brand,
sucht jetzt sein Eisen, hört,
woher, aus Menschenhautnähe,
ein Zischen,*

*findet,
verliert,*

*schroff
liest sich, minutenlang,
die schwere,
schimmernde
Weisung.*

VI

*Nach dem Lichtverzicht:
der vom Botengang helle,
hallende Tag.*

*Die blühselige Botschaft,
schriller und schriller,
findet zum blutenden Ohr.*

VII

*Eingedunkelt
die Schlüsselgewalt.
Der Stoßzahn regiert,
von der Kreidespur her,
gegen die Welt-
sekunde.*

VIII

*Vom Hochseil herab-
gezwungen, ermisst du,
was zu gewärtigen ist
von soviel Gaben,*

*Käsig-weißes Gesicht
dessen, der über uns herfällt,*

*Setz die Leuchtzeiger ein, die Leucht-
Ziffern,*

*Sogleich, nach Menschenart,
mischt sich das Dunkel hinzu,
das du herauserkennst*

*aus all diesen
unbußfertigen, unbotmäßigen
Spielen.*

IX

*Füll die Ödnis in die Augensäcke,
den Opferruf, die Salzflut,*

*komm mit mir zu Atem
und drüber hinaus.*

Neun Stücke für Orchester

ENTSTEHUNG 1993 · **URAUFFÜHRUNG** 14.5.1994 in Houston/Texas (The Houston Symphony unter Leitung von Christoph Eschenbach) · **BESETZUNG** Piccolo, Flöte, Altflöte, Oboe, Englischhorn, Es-Klarinette, Klarinette, Bassklarinette, Fagott, Kontrafagott, 4 Hörner, 3 Trompeten, 2 Posaunen, Tuba, Pauken, Schlagzeug (3 Tamtams, hängende Bronzeplatte, Röhrenglocken), Harfe, Klavier, Streicher · **DAUER** ca. 23 Minuten

In einem Interview mit Andres Krause, Lektor beim Musikverlag Schott, hat Aribert Reimann sich zur Entstehung der Neun Stücke für Orchester geäußert: „Den Zyklus ‚Eingedunkelt‘ schrieb ich 1992 in wenigen Tagen für Brigitte Fassbaender. Als das Stück fertig war, hatte ich merkwürdigerweise das Gefühl, jetzt muss ich das Ganze nochmals schreiben. Während des Komponierens hatte sich so viel Musik in mir aufgebaut, dass ich das ganz große Bedürfnis hatte – und ich habe etwas Ähnliches nie vorher gemacht –, noch einmal dieses Stück zu komponieren für Orchester ohne Stimme ... Orchesterstücke, die einen vollkommen anderen Weg gehen als diese neun Gedichte von Paul Celan und auch als meine Vertonung für Gesang. Von Christoph Eschenbach, der damals dort Chefdirigent war, hatte ich den Auftrag, für Houston ein Stück zu komponieren. So habe ich dann im Herbst 1993 die Neun Stücke für Orchester geschrieben; sie wurden im darauffolgenden Mai uraufgeführt. Während ich daran arbeitete, ging das, was ich an Musik vorhatte, plötzlich weg von den Gedichten und dem Liederzyklus. Ich habe schließlich aus jedem Lied ein ganz kurzes Stück als Zitat herausgenommen und in die Orchesterstücke eingebaut – sie tauchen manchmal am Anfang auf, manchmal in der Mitte und manchmal gegen Ende. So macht das vierte Lied, das ganz pianissimo endet, im Orchesterstück plötzlich einen wahnsinnigen dynamischen Schritt nach vorn und hört sehr laut auf. Es sind

eben eigenständige Orchesterstücke, die ja auch nie im Zusammenhang mit dem Zyklus aufgeführt worden sind. [...] Die Signale aus den Gedichten sind wohl auch im Orchesterklang spürbar, aber die Komposition nimmt ihren eigenen Weg. Die Erfahrung für mich war, dass Musik und Text nicht immer zusammen gehen müssen. Hätte ich den Gesangszyklus mit Klavier komponiert, hätte ich allerdings wohl vieles schon hineingenommen, was ich nachher in den Orchesterstücken geschrieben habe.“

Der Titel „Stücke für Orchester“ erinnert an die Wiener Schule, an Schönbergs Fünf Orchesterstücke op. 16, an Anton Weberns Sechs Stücke für großes Orchester op. 6 und die Fünf Stücke für Orchester op. 10 sowie an Alban Bergs Drei Orchesterstücke op. 6. Alle diese Werke entstammen der Frühzeit der Moderne, jenen Jahren um 1910, in denen die drei genannten Komponisten getrieben vom Bedürfnis nach Ausdruck die traditionelle Tonalität hinter sich ließen und den Weg in die freie Atonalität wagten – frei deshalb, weil die Organisation der Töne noch nicht dem engen Korsett der Reihenkonstruktion zu gehorchen hatte. An genau diese Tradition knüpft Aribert Reimann mit seinen neun Stücken an – in der Expressivität, in der Konzentriertheit der Formulierungen, in einer künstlerischen Haltung, die Musik als Hallraum für existentielle Erfahrungen begreift und nicht zuletzt in der Sprachnähe dieser Musik. Die ist nur zum Teil auf die Nähe zum Liederzyklus zurückzuführen. Wenn die Trompete etwa im dritten Stück eine Melodie wie einen Cantus firmus intoniert, entspricht sie tatsächlich einem Fragment aus dem entsprechenden Gesang. Aber auch ansonsten eignet den melodischen Linien sehr oft etwas Deklamatorisches, hat man den Eindruck einer – manchmal vielstimmigen – Klangrede zu lauschen. Schon in diesem Werk begegnen Eigenarten, die auch in „Spiralat Halom“ und „Cantus“ zu beobachten sind und wohl als typisch für Aribert Reimanns Orchester-

stil gelten können. Folgen wir Wolfgang Burde, der in seiner Reimann-Monographie den Neun Stücken eine eingehende Analyse gewidmet hat: „Auffallend ist Reimanns Neigung, die orchestralen Verläufe – meist weitgehend unabhängig voneinander agierende Schichten orchestraler Gruppen – zu dynamisieren, zu dramatisieren. Am Beginn solcher dramatischen Entwicklungen stehen meist motivische Setzungen, die sehr bald durch eine zweite oder auch dritte motivische Schicht überlagert werden. So bilden sich drei oder auch mehr Handlungsebenen, die durch intensive motivische Arbeit, durch Setzung von Varianten oder metamorphosenartige Entwicklungen zu großen orchestralen Panoramen mit finaler Wirkung gesteigert werden können. Oder aber es entstehen Abfolgen, deren Intensität durch Kontrastierung der Gestik oder der instrumentalen Farben intensiviert wird. Und was für interne Steigerungsformen des Orchesterstücks gelten mag, findet sich auch im zyklischen Zusammenhang. So sind die Orchesterstücke IV und V durch die Anweisung *attacca* unmittelbar aneinander gebunden, aber auch durch den bedeutenden Kontrast, der hier, im fünften Stück, durch den Einbruch der turbulenten Attacken der Streicher gesetzt wird. Dass Reimann ein kluger Orchesterdramaturg ist, wird hier bemerkbar, wenn er mit äußerstem dramatischen Effekt die Röhrenglocken des Orchesterstücks IV auch im Orchesterstück V wieder einsetzt und die gesetzten Orchestercharaktere nicht allein kontrastierend in Balance hält, sondern das Ganze der beiden Orchesterstücke als großen Ausdrucksraum plausibel auskomponiert.“

CD-TIPPS · „Spiralat Halom“, „Eingedunkelt“, Neun Stücke für Orchester: Tim Severloh (Countertenor), NDR Sinfonieorchester unter Leitung von Christoph Eschenbach, Label: WERGO · „Eingedunkelt“: Ursula Hesse von den Steinen, Label: Orfeo · „Cantus“: Jörg Widmann, WDR Sinfonieorchester unter Leitung von Peter Rundel, Label: Capriccio · Alle Tipps sind auch über Idagio verfügbar.

Im Porträt

KONZERTHAUSORCHESTER BERLIN

Das Konzerthausorchester Berlin spielt seit 2019/20 unter Leitung von Chefdirigent Christoph Eschenbach. Sein Vorgänger Iván Fischer ist dem Orchester als Ehrendirigent verbunden, als Erster Gastdirigent gibt Juraj Valčuha seit 2017 regelmäßig wichtige Impulse. Designierte Chefdirigentin ab 2023/24 ist Joana Mallwitz.

1952 als Berliner Sinfonie-Orchester (BSO) gegründet, erfuhr das heutige Konzerthausorchester Berlin von 1960 bis 1977 unter Chefdirigent Kurt Sanderling seine entscheidende Profilierung und internationale Anerkennung. Seine eigene Spielstätte erhielt es 1984 mit Wiedereröffnung des restaurierten Schauspielhauses am Gendarmenmarkt. Zehn Jahre später wurde das BSO offizielles Hausorchester am nun umgetauften Konzerthaus Berlin und trägt seit 2006 dazu passend seinen heutigen Namen. Dort spielt es pro Saison mehr als 100 Konzerte. Außerdem ist es regelmäßig auf Tourneen und Festivals im In- und Ausland zu erleben. An der 2010 gegründeten Kurt-Sanderling-Akademie bilden die Musiker*innen hochbegabten Orchesternachwuchs aus.

Um einem breiten Publikum auf höchstem Niveau gespielte Musik nah zu bringen, engagieren sich die Musiker*innen etwa bei „Mittendrin“, wobei das Publikum im Konzert direkt neben Orchestermitgliedern sitzt, oder als Mitwirkende in Clipserien im Web wie dem mehrfach preisgekrönten #klangberlins. Die Verbundenheit mit Berlin zeigt sich im vielfältigen pädagogischen und sozialen Engagement des Orchesters mit diversen Partnern in der Stadt.

Orchesterbesetzung in dieser Saison

CHRISTOPH ESCHENBACH *Chefdirigent*
JURAJ VALČUHA *Erster Gastdirigent*
IVÁN FISCHER *Ehrendirigent*
PROF. KURT SANDERLING † *Ehrendirigent und Ehrenmitglied*
PROF. MICHAEL GIELEN † *Ehrengastdirigent und Ehrenmitglied*
ELIAHU INBAL *Ehrenmitglied*
ERNST-BURGHARD HILSE *Ehrenmitglied*

Erste Violinen

PROF. MICHAEL ERXLING *1. Konzertmeister*
SUYOEN KIM *1. Konzertmeisterin*
SAYAKO KUSAKA *1. Konzertmeisterin*
THOMAS BÖTTCHER *Stellvertretender Konzertmeister*
ULRIKE PETERSEN *Stellvertretende Konzertmeisterin*
TERESA KAMMERER *Vorspielerin*
DAVID BESTEHORN
AVIGAIL BUSHAKEVITZ
MARKOLF EHRIG
INES GALLE
YAXIN GREGER
CORNELIUS KATZER
ALICIA MARIAL
PETR MATĚJÁK
MATHIAS MÜLLER
DR. ADRIANA PORTEANU
MELANIE RICHTER
CHRISTIANE ULBRICH
YU-FAN HUANG *Zeitvertrag*
FEDERICO MECELLI UHL *Zeitvertrag*
MACIEJ STRZELECKI *Zeitvertrag*
DARIA TARASOVA *Akademistin*
PHOEBE WHITE *Akademistin*

Zweite Violinen

ANDREAS FINSTERBUSCH *Konzertmeister*
JOHANNES JAHNEL *Konzertmeister*
STEFAN MARKOWSKI *Stellvertretender Konzertmeister*

EVA SÜTTERLIN-ROCCA *Stellvertretende Konzertmeisterin*
KAROLINE BESTEHORN
CORNELIA DILL
ANDREAS FELDMANN
LINDA FICHTNER
GERÐUR GUNNARSDÓTTIR
JANA KRÄMER-FORSTER
CHRISTOPH KULICKE
NA-RIE LEE
ANNA MALOVA
ULRIKE TÖPPEN
EVGENY VAPNYARSKY
LINE FABER *Zeitvertrag*
DAVID MALAEV *Akademist*
MIHA ZHU *Akademist*

Violon

AMALIA AUBERT *Solo-Viola*
FERENC GÁBOR *Solo-Viola*
MATTHIAS GALLIEN
Stellvertretende Solo-Viola
AYANO KAMEI
Stellvertretende Solo-Viola
MATTHIAS BENKER *Vorspieler*
DOROTHEE DARGEL
UWE EMMRICH
CONSTANCE FIEBIG
FELIX KORINTH
NILAY ÖZDEMİR
KATJA PLAGENS
ERNST-MARTIN SCHMIDT
PEI-YI WU
MONIKA GRIMM *Zeitvertrag*
VERONIKA KOLOSOVSKA *Akademistin*
JULIA PAŁĘCKA *Akademistin*
GAEUN SONG *Akademistin*

Violoncelli

STEFAN GIGLBERGER *Solo-Violoncello*
 FRIEDEMANN LUDWIG *Solo-Violoncello*
 ANDREAS TIMM *Stellvertretendes Solo-Violoncello*
 TANELI TURUNEN *Stellvertretendes Solo-Violoncello*
 DAVID DROST *Vorspieler*
 VIOLA BAYER
 YING GUO
 ALEXANDER KAHL
 NERINA MANCINI
 JAE-WON SONG
 GOEUNSOL HEO *Akademistin*
 UMUT SAĞLAM *Akademist*
 SUSANNE SZABELAN *Akademistin*

Kontrabässe

MARIA KRYKOV *Solo-Kontrabass*
 PROF. STEPHAN PETZOLD *Solo-Kontrabass*
 MARKUS REX *Stellvertretender Solo-Kontrabass*
 SANDOR TAR *Stellvertretender Solo-Kontrabass*
 HANS-CHRISTOPH SPREE *Vorspieler*
 STEFAN MATHES
 IGOR PROKOPETS
 PABLO SANTA CRUZ
 SOYEON PARK *Akademistin*
 ALBERTO JAVIER HABAS SABARIEGO *Akademist*

Flöten

YUBEEN KIM *Solo-Flöte*
 ANDREI KRIVENKO *Solo- Flöte*
 ANTJE SCHURROCK
 DANIEL WERNER *Solo-Piccoloflöte*
 YESEUL BAHNG *Akademist*

Oboen

MICHAELA KUNTZ *Solo-Oboe*
 SZILVIA PÁPAI *Solo-Oboe*
 KIHON HONG
 DANIEL WOHLGEMUTH
 NADINE RESATSCH *Solo-Englischhorn*
 IRIA FOLGADO *Solo-Englischhorn*

Klarinetten

PROF. RALF FORSTER *Solo-Klarinette*
 JULIUS OCKERT *Solo-Klarinette*
 NORBERT MÖLLER *Solo-Bassklarinette*

Fagotte

MICHAELA ŠPAČKOVÁ *Solo-Fagott*
 FRANZISKA HAUSSIG
 ALEXANDER KASPER
 BARBARA KEHRIG *Solo-Kontrafagott*

Hörner

DMITRY BABANOV *Solo-Horn*
 CENK SAHIN *Stellvertretendes Solo-Horn*
 ANDREAS BÖHLKE
 YU-HUI CHUANG
 STEFAN GORASDZA
 TIMO STEININGER

Trompeten

PETER DÖRPINGHAUS *Solo-Trompete*
 SÖREN LINKE *Solo-Trompete*
 UWE SAEGBARTH
 STEPHAN STADTFELD

Posaunen

HELGE VON NISWANDT *Solo-Posaune*
 WILFRIED HELM *Stellvertretende Solo-Posaune*
 JÖRG GERHARDT *Solo-Bassposaune*
 VLADIMIR VEREŠ *Wechselposaune*

Tuba

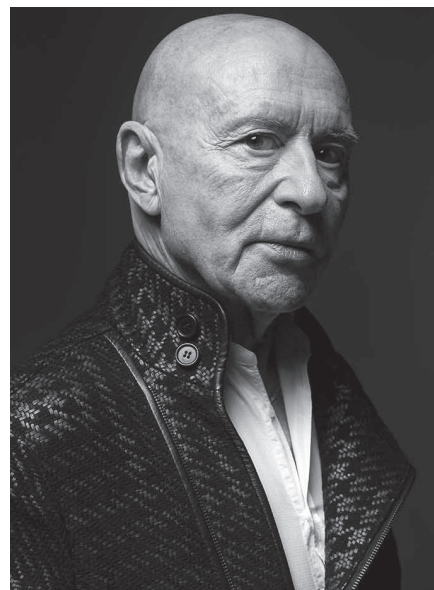
MICHAEL VOGT *Solo-Tuba*

Pauken/Schlagzeug

MICHAEL OBERAIGNER *Solo-Pauke*
 MARK VOERMANS *Solo-Pauke*
 JAN WESTERMANN *Solo-Schlagzeug*
 EDWIN KALIGA
 DIRK WUCHERPFENNIG
 CHRISTOPH LINDNER *Akademist*

Harfe

PROF. RONITH MUES *Solo-Harfe*

**CHRISTOPH ESCHENBACH**

Christoph Eschenbach begann seine internationale musikalische Karriere als Pianist. Seit 1972 steht er außerdem als Dirigent am Pult der renommiertesten Orchester der Welt und ist Gast der bedeutendsten Opernspielstätten. Er wirkte als musikalischer und künstlerischer Leiter der Tonhalle-Gesellschaft Zürich sowie als musikalischer Direktor des Houston Symphony Orchestra, des NDR Sinfonieorchesters, des Orchestre de Paris und des Philadelphia Orchestra. Außerdem leitete er das Kennedy Center for the Performing

Arts und das National Symphony Orchestra in Washington. Regelmäßig dirigiert er bei den Salzburger Festspielen und beim Schleswig-Holstein Musik Festival, wo er das Festivalorchester leitet. Seine Vielseitigkeit und sein großer Innovationsdrang brachten ihm als Dirigent, künstlerischem Partner und tatkräftigem Förderer junger Talente weltweite Anerkennung und zahlreiche höchste Auszeichnungen. Seit der Saison 2019/2020 ist er Chefdirigent des Konzerthausorchesters.



JÖRG WIDMANN

Ausgebildet von Gerd Starke in München und Charles Neidich an der Juilliard School New York ist der Klarinettist Jörg Widmann regelmäßig zu Gast bei bedeutenden internationalen Orchestern. Beim Gewandhausorchester Leipzig ist er in dieser Saison dessen erster Gewandhauskomponist. Mehrere Klarinettenkonzerte von Komponisten wie Mark Andre, Wolfgang Rihm oder Aribert Reimann sind ihm gewidmet und durch ihn uraufgeführt worden. 2009 wurde zum 20-jährigen Jubiläum der Pariser Opéra Bastille das Musikthea-

ter „Am Anfang“ von Anselm Kiefer und Jörg Widmann uraufgeführt. Widmann agierte hier als Komponist, Klarinettist und gab sein Debüt als Dirigent. Jörg Widmann war Residenzkünstler zahlreicher Orchester und Festivals wie den Lucerne und Grafenegg Festivals, bei den Bamberger Symphonikern und in der Saison 2015/16 als creative chair des Tonhalle-Orchesters Zürich. Das Konzerthaus Wien, die Alte Oper Frankfurt und die Kölner Philharmonie widmeten ihm in den vergangenen Jahren Komponistenporträts – in der Carnegie Hall New York stand seine Musik unter dem Motto „Making Music: Jörg Widmann“ für eine Spielzeit im Fokus.

Widmann ist Fellow des Wissenschaftskollegs zu Berlin und Ordentliches Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, der Freien Akademie der Künste Hamburg (2007), der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste

(2007) und der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz (2016). Das Konzerthausorchester lud ihn bereits im Oktober 2020 als Dirigenten ein.



URSULA HESSE VON DEN STEINEN

Der Weg von Ursula Hesse von den Steinen führte über die Semperoper Dresden, wo sie unter Dirigenten wie Antonio Pappano, Semyon Bychkov, Giuseppe Sinopoli und Riccardo Chailly ihr Repertoire aufbaute und an allen großen Bühnen in Amsterdam, München, Berlin, Wien, Brüssel, Barcelona und Paris die Fachpartien des deutschen und italienischen Repertoires sang. Auf dem Konzertpodium arbeitete sie mit Klangkörpern wie den Berliner Philharmonikern, der Sächsischen Staatskapelle, dem Konzerthausor-

chester Berlin, dem Concertgebouw-Orchester, London Symphony Orchestra und Orchestre national de Paris. Zwei jüngste Höhepunkte waren Glanerts „Requiem for Hieronymus Bosch“ in der Elbphilharmonie sowie die Partie der Waltraute bei einer konzertanten „Walküre“ in der Londoner Royal Festival Hall. Sie interpretierte Herodias („Salome“) in Klagenfurt, Klytämnestra („Elektra“) in Basel, Fremde Fürstin („Rusalka“), Podtotschina („Die Nase“ – in der Regie von Barrie Kosky) oder Mother Goose („The Rake's Progress“) jeweils an der Komischen Oper Berlin, Margret („Wozzeck“) in Amsterdam und Matilde („Lotario“) bei den Internationalen Händel-Festspielen Göttingen. Zuletzt war sie an der Bayeri-

schen Staatsoper in Pendereckis „Teufel von Loudon“ sowie in Strauss' „Rosenkavalier“ zu erleben. Die Saison 22/23 beginnt sie in Erfurt mit der Klytemnästra in einer Neuproduktion der „Elektra“. CD-Einspielungen mit Liedern von Reimann, Rihm, Webern und Widmann sowie mit dem „Echo“-gekrönten „Das lange Weihnachtsmahl“ von Hindemith unter Marek Janowski und Glanerts „Requiem for Hieronymus Bosch“ unter Markus Stenz dokumentieren ihre Karriere.

HINWEISE ZUR PANDEMIE

Es besteht keine Maskenpflicht mehr während Ihres Konzertbesuchs. Selbstverständlich überlassen wir es Ihnen, während Ihres Aufenthalts weiterhin eine Maske zu tragen, wenn Sie sich damit wohler fühlen. Aus gegenseitiger Rücksichtnahme möchten wir Sie bitten, bei Wartesituationen im Haus wie gewohnt auf ausreichend Abstand untereinander zu achten.



NUTZEN SIE UNSER KOSTENLOSES WLAN FÜR ALLE BESUCHER.

IMPRESSUM

HERAUSGEBER Konzerthaus Berlin, Intendant Prof. Dr. Sebastian Nordmann · **TEXT** Jens Schubbe · **REDAKTION** Dr. Dietmar Hiller, Tanja-Maria Martens · **ABBILDUNGEN** Marco Borggreve (2), Anna Thorbjörnsson, Archiv Konzerthaus Berlin · **SATZ UND REINZEICHNUNG** www.graphiccenter.de · **HERSTELLUNG** Reiher Grafikdesign & Druck
Gedruckt auf Recyclingpapier · **PREIS** 2,50 € · www.konzerthaus.de