

Lear

Die Oper *Lear* geht auf eine Anregung Dietrich Fischer-Dieskaus aus dem Jahr 1968 zurück. Da Reimann Verdis Scheitern an diesem Opernstoff vor Augen hatte, zögerte er zunächst. Aus einer traditionell operndramaturgischen Perspektive betrachtet gab es durchaus Anlass für die Sorge, ob sich ein Publikum finden würde für "eine Oper mit 'negativem Helden', eine Oper ohne Liebeshandlung [aber] mit höchst differenzierten psychologischen Entwicklungsgängen bei vielen Protagonisten".⁴⁷

Allerdings hatte sich seit Verdis Tagen vieles verändert, nicht zuletzt dank der inzwischen langen und facettenreichen Tradition der Literaturoper. Dennoch hätte 1976, als Reimann begann, das Libretto zu vertonen, das der ihm schon von der gemeinsamen Arbeit an der Oper *Melusine* vertraute Librettist Claus H. Henneberg auf der Basis einer wenig bekannten deutschen Übersetzung von Shakespeares Drama⁴⁸ erstellt hatte, kaum jemand ahnen können, dass diese Oper eines der erfolgreichsten Werke der modernen Operngeschichte werden würde. In den knapp 38 Jahren, die seit der Uraufführung im Juli 1978 bis heute (Frühjahr 2016) vergangen sind, hat Reimanns *Lear* 27 verschiedene Produktionen mit einer Gesamtzahl von ca. 200 Aufführungen erlebt. Die Oper wurde in vierzehn deutschen⁴⁹

⁴⁷Jürgen Maehder, "Anmerkungen zu einigen Strukturproblemen der Literaturoper" in Klaus Schultz, Hrsg.: *Aribert Reimanns ›Lear‹. Weg einer neuen Oper* (München: dtv, 1984), S. 80.

⁴⁸Johann Joachim Eschenburg: *William Shakespeare's Schauspiele* Band 11 [*Troilus und Kressida, Cymbeline, König Lear*] (Zürich: Orell, Geßner, Fueßlin, 1777).

⁴⁹UA München 9. 7. 1978 (Eröffnung Opernfestspiele): Dirigent Gerd Albrecht, Inszenierung J.-P. Ponnelle, + 14 Aufführungen 10/1978-8/1982, inkl. Opernfestspiele 1979, 1980, 1982.

- Düsseldorf: Dir. Friedemann Layer, Insz. Gert Westphal, 9/1978 (+ Stuttgart 6/1980).
- Mannheim: Dir. Tamás Vető, Insz. Friedrich Meyer-Oertel, 5/1981.
- Nürnberg: Dir. Wolfgang Gayler, Insz. John Cox, 3/1982.
- Berlin: Komische Oper, Dir. Hartmut Haenchen, Insz. Harry Kupfer, 12 x 1/1983-4/1986).
- Braunschweig: Dir. Heribert Esser, Insz. Hans Peter Lehmann, 2/1985.
- Mönchengladbach: Dir. Reinhard Schwarz, Insz. Eike Gramss, 9/1985.
- Darmstadt: Dir. Hans Drewanz, Insz. Gerd Heinz, 9/1991.
- Oldenburg: Dir. Wolfgang Ott, Insz. Claes Fellbom, 9/1993.
- Dresden: Dir. Friedemann Layer, Insz. Willy Decker, 27 x 2/1999-3/2004.
- Essen: Dir. Stefan Soltesz, Insz. Michael Schulz, 11 x 6/2001-4/2002.
- Frankfurt: Dir. Sebastian Weigle + Friedem. Layer, Insz. Keith Warner, 12 x 9/2008-4/2012.
- Berlin, Komische Oper: Dir. Carl St. Clair + Friedemann Layer, Insz. Hans Neuenfels, 11 x 11/2009-1/2012.
- Kassel: Dir. Patrik Ringborg, Insz. Paul Esterhazy, 6 x 9/2010-10/2010.
- Hamburg: Dir. Simone Young, Insz. Karoline Gruber, 11 x 1/2012-5/2014.

und fünfzehn außerdeutschen Opernhäusern gespielt, davon dreizehnmal in europäischen Haupt- oder Großstädten⁵⁰ und zweimal in außereuropäischen Musiktheatern.⁵¹

Henneberg komprimiert Shakespeares fünftaktige Tragödie so, dass sich zwei Teile im Längenverhältnis von etwa 3 : 2 gegenüberstehen, die von zwei parallelen dramatischen Strängen durchzogen sind. Im ersten Teil geht es um Verrat, im zweiten um Rache.

I – König Lear will sich von den Regierungsgeschäften zurückziehen und das Reich unter seinen drei Töchtern aufteilen, sofern sie ihn von ihrer Liebe zu ihm überzeugen können. Während die beiden älteren Töchter blumige Beteuerungen abgeben, findet die jüngste Tochter für ihre innige Liebe zum Vater keine Worte. Enttäuscht verstößt Lear Cordelia, obwohl sie ihm besonders am Herzen liegt. Als Frau des Königs von Frankreich verlässt sie England; ihr Erbteil fällt an ihre Schwestern. Lears Vertrauter wird geächtet, als er versucht, dem König die Ungerechtigkeit seiner Entscheidung vor Augen zu führen. Um ihren Vater nach seiner Abdankung zu entmachten, fordern die älteren Töchter Lear auf, sein Gefolge zu entlassen. Als Lear sich weigert, verstoßen sie ihn. In fortschreitendem Wahnsinn irrt er durch die sturmgepeitschte Heide, nur von seinem verkleideten Vertrauten und seinem Narren begleitet. In der parallelen Nebenhandlung lässt der Graf von Gloster sich von seinem unehelichen Sohn einreden, sein legitimer Sohn Edgar plane seinen Tod, und verstößt diesen. Sodann folgt er König Lear in die Heide. Dort trifft er auf Edgar, der sich als "Bettler Tom" ausgibt. Der Graf bringt den König nach Dover, in vermeintliche Sicherheit.

⁵⁰ Paris: Dirigent Friedemann Layer, Inszenierung Jacques Lassalle, 8 x 11/1982.

- Die Produktion der Komischen Oper Berlin gastierte in Warschau: 1 x 9. 9. 1984, im
- Theater an der Wien: 2 x 6/1986 (Wiener Festwochen) und in
- Het Muziektheater Amsterdam: 2 x 1/1987.
- Opernhaus Zürich: Dir. Michael Boder, Insz. Harry Kupfer: 1 x 3/1988.
- Coliseum London: Dir. Paul Daniel, Insz. Eike Gramss, 15 x 1/1989-3/1991.
- Neue Oper Wien: Dir. Walter Kobéra, Insz. Leonard C. Prinsloo, 5 x 4/1997.
- Innsbruck: Dir. Georg Schmöhe, Insz. Andreas Baumann 6 x 5-6/2001.
- Turin: Dir. Arthur Fagen, Insz. Luca Ronconi, 7 x 10/2001.
- Amsterdam: Dir. Hartmut Haenchen, Insz. Willi Decker, 9 x 11/2001.
- Malmö: Dir. Erik Nielsen, Insz. Stefan Johansson, 6 x 4-5/2013.
- Budapest: Dir. Stefan Soltész, Insz. Jean-Pierre Ponnelle, 7 x 1-5/2016.
- Paris: Dir. Fabio Luisi, Insz. Calixto Bieito, 8 x 5-6/2016.

⁵¹ San Francisco (War Memorial Opera House), in englischer Sprache: Dir. Gerd Albrecht, Insz. Jean-Pierre Ponnelle 5 x 6/1981 und 6 x 9/1985 mit Dir. Friedemann Layer.

• Tokio: Dirigent Tatsuya Shimono, Inszenierung Tamiya Kuriyama, 3 x 11/2013.

II – Lears ältere Töchter sind wütend auf alle, die ihren Vater unterstützten. Aus Rache stechen sie dem Grafen von Gloster die Augen aus und spannen dessen unehelichen Sohn in ihre Rachekampagne ein. Derweil eilt Cordelia mit dem französischen Heer nach Dover, um ihrem Vater beizustehen, und ist erschüttert, als sie von seinem Wahnsinn erfährt. Der jetzt blinde Graf von Gloster lässt sich von dem, der sich als “Bettler Tom” ausgibt, an die Küste führen, um sich in den Tod zu stürzen, doch Edgar verhindert den Selbstmord seines Vaters. Bald darauf gelingt es dem unehelichen Sohn, im Auftrag der älteren Töchter Lears das französische Heer zu schlagen und Cordelia erwürgen zu lassen. Im Kampf um die Macht vergiftet Lears älteste Tochter nun ihre mittlere Schwester und ersticht sich wenig später selbst, während der Graf von Gloster gerächt wird, indem sein legitimer Sohn den unehelichen zum Duell fordert und tötet. Lear bricht weinend über der Leiche seiner geliebten Cordelia zusammen. (Das vollständige Libretto findet sich in Schultz, *op. cit.*, S. 37-66.)

Die Musik, deren Aufführungsdauer knapp 2½ Stunden (ca. 80 + 62 Minuten) beträgt, besteht in jedem Teil aus einzelnen Szenen, die durch unterschiedlich lange Zwischenspiele getrennt sind, jedoch ohne Pausen ineinander übergehen. Sogar die Schnittstelle zwischen den Akten ist vergleichbar angelegt, insofern der im Schlusstakt von Teil I erreichte Akkord den Ausgangspunkt für Teil II bildet. Innerhalb der Akte gibt es je eine klanglich hervorgehobene strukturelle Besonderheit. In Teil I wird die Kontinuität von orchestral begleitetem Gesang wiederholt durch Kommentare des Narren unterbrochen, für die das Orchester auf ein Streichquartett reduziert ist. In Teil II ist die relativ umfangreiche zweite Szene mit dramaturgisch parallel laufenden, musikalisch alternierend in den Vordergrund gerückten Abschnitten der Szenen 3 und 4 verschachtelt.⁵²

⁵²In der zweiten Szene verbündet sich Lears älteste Tochter in ihrem Palast mit dem betrügerischen Sohn des Grafen von Gloster. Die 3. Szene zeigt Cordelia im französischen Lager bei Dover, wo sie mit dem Heer ihres Gatten ihren Vater zu retten hofft, die 4. Szene den durch seinen Sohn als “Bettler Tom” verhinderten Selbstmordversuch des Grafen von Gloster. Vgl. Teil II, T. 136-147 = Beginn der 2. Szene, T. 148-154 = Beginn der 3. Szene, T. 155-160 = Ausschnitt der 2. Szene, T. 161-164 = Ausschnitt der 3. Szene, T. 165-167 = Ausschnitt der 2. Szene, T. 168-172 = Ausschnitt der 3. Szene, T. 173-176 Mitte = Ausschnitt der 2. Szene, T. 176 Mitte -184 = Ausschnitt der 3. Szene, T. 185-188 Mitte = Ausschnitt der 2. Szene, T. 188 Mitte -193 = Ausschnitt der 3. Szene, T. 194-195 = Ausschnitt der 2. Szene, T. 196-198 Mitte = Ausschnitt der 3. Szene, T. 198 Mitte -201 = Ausschnitt der 2. Szene, T. 202-206 = Ausschnitt der 3. Szene, T. 207-209 Mitte = Ausschnitt der 2. Szene, T. 209 Mitte -213 Mitte = Ende der 3. Szene, T. 213-232 = Herzstück der 2. Szene, T. 234-272 = 4. Szene ganz, T. 273-373 = Ende der 2. Szene.

Das große Orchester umfasst 13 Holz- und 14 Blechbläser, Pauken, Schlagzeug und zwei Harfen sowie 48 Streicher. Die sieben wichtigsten Vokalsolisten sind auf traditionelle Weise durch ihre Stimmlagen charakterisiert. Die beiden betrogenen Vaterfiguren singen in tieferen Stimmlagen: König Lear ist ein Bariton, der Graf von Gloster ein Bassbariton. Alle fünf Kinder haben hohe Stimmen: König Lears Töchter besetzen unterschiedliche Farben des Sopranregisters (Goneril, die älteste und aktiv mordende, ist ein dramatischer, die liebende Cordelia ein lyrischer Sopran), die beiden Söhne des Grafen von Gloster singen Tenor (der verbannte Sohn Edgar als Bettler Tom auch Countertenor). Der Narr, eine Sprechrolle, präsentiert nur einzelne Zeilen eines Kinderliedes im Sprechgesang. Ein Männerchor agiert als rüpelhaftes Gefolge.

Die Oper beginnt mit einem über 72 Takte fluktuierenden Klang der tiefen Streicher, ähnlich dem vierteltönig eingefärbten Akkord zu Beginn von *Wolkenloses Christfest*. Der Klang ist in sich bewegt. Reimann schreibt dazu: "Zu Clusterschichten verdichtete, in Halb- und Vierteltönen auf- oder absteigende oder umeinander kreisende Linien in rhythmischen Verschiebungen; Zeitabstände und Tonlängen müssen immer variieren. Beginn einer Metamorphose, die das ganze Stück umschließt."⁵³ Zu den Ableitungsformen des fluktuierenden Klanges gehören geschichtete Streicherflageoletts (z.B. zu Cordelias erstem Beitrag und am Schluss des Werkes), Ostinatoklänge mit homorhythmischen Absprungbewegungen (z.B. zu Edmunds Triumphrede im Zentrum der letzten Szene) und – kompositorisch herausragend – der sogenannte "Sturmakkord".⁵⁴ Ein Gegenbild liefern die 12 Takte reiner Molldreiklänge nach Edgars Rettung seines blinden Vaters.

⁵³Reimann in Schultz: *Aribert Reimanns ›Lear‹*, S. 67-68. Varianten dieses Klanges begleiten Lear ausführlich in drei der vier Szenen des ersten Aktes.

⁵⁴Bei diesem oft beschriebenen, sieben Oktaven überspannenden Klang handelt es sich um einen aufsteigend von den 6 Bässen, 8 Celli, 10 Bratschen und 24 Geigen errichteten, alle 24 Vierteltöne enthaltenden Akkord, der gegen Ende der Auseinandersetzung zwischen Lear und seinen älteren Töchtern am Schluss der ersten Szene über 55 Takte hinweg aus 5/4-, Ganz-, 3/4- und Halbtönschritten aufgeschichtet wird und sodann als Abbild des inneren wie äußeren Sturmes über 126 Takte hinweg durch langsames Vibrato und zunehmend häufige Aufspaltung in Tonrepetitionen in immer heftigeres Beben gerät. Zu Lears Klagen am Beginn der zweiten Szene wird der Klang mehrfach kurzzeitig ausgedünnt und schließlich, wie zum Zeichen der psychischen Demontage des alten Königs, von den Außenstimmen nach innen hin weggewischt. Bei Lears letzten Protestäußerungen bäumt sich der Akkord – entsprechend seinem vorherigen Abbau aus der Mitte nach oben und unten explodierend – noch dreimal kurz auf, um dann endgültig ausgelöscht zu werden – diesmal von oben nach unten, spiegelbildlich zu seiner ursprünglichen Entstehung. Varianten des Klanges untermalen auch verschiedene Entwicklungsphasen der inneren "Stürme" von Teil II.

Im Gegensatz zu den Klängen der Streichergruppe, die mit Lear und seinem Schmerz verbunden sind, werden seine mitleidlosen Töchter und der betrügerische Sohn des Grafen von Gloster durch scharfe Bläserwürfe (einschließlich vielfach identisch wiederholter Schläge) und ein ausgedehntes Spiel mit ungestimmtem Schlagzeug charakterisiert. Das Entsetzen des Grafen von Gloster über den angeblichen Verrat seines legitimen Sohnes untermalen Pedaltöne der Posaunen und Tuba. Einen deutlichen Gegensatz bilden einige auffallend intime, unbegleitete Linien der beiden Kinder, die ihren Vätern trotz deren verblendeter Wut in echter Liebe ergeben sind: Der zur Erlöserfigur stilisierte Edgar singt unmittelbar vor seinem Auftritt in der Verbannung lange Vokalisen und während seiner Verkleidung als "Bettler Tom" eine nur mit einer Bassflöte unterlegte melismenreiche Passage; die ihrem Vater zu Hilfe eilende und letztlich für ihn sterbende Cordelia besingen die Streicher mit einem ausgedehnten Unisono-Klagegesang am Ende des Werkes.

Für Cordelia und Edgar entwirft Reimann zwei "Themen". Ähnlich dem in seiner vertikalen Zusammensetzung fluktuierendem Akkord König Lears, der in immer neuen Metamorphosen aufscheint, durchziehen diese Themen mit ihren Transformationen einen Großteil der Oper und weisen dabei über die Einzelpersonen hinaus auf eine generelle Haltung von Vergebung und Aufopferung hin.

Bei diesen "Themen" handelt es sich um zwei Zwölftonreihen. Sie sind so entworfen, dass sie bereits in ihrer Grundform eine dreifache 'Aussage' zu enthalten scheinen: Beide bestehen aus demselben Material (ein Tausch der beiden Hälften von Cordelias Thema, $c-f + e-a$, ergibt Edgars Thema, $e-a + c-f$); beide bewegen sich in kleinen Schritten und steigen im Original unaufhaltsam aufwärts; beide enthalten eine Tonfolge und ihre Transposition (siehe die eckigen Klammern im Notenbeispiel); und beide sind invers symmetrisch, so dass die Krebsform eine Transposition der Umkehrung ist und die Krebsumkehrung eine Transposition des Originals. (Es gibt von jedem dieser Themen also insgesamt nur 24 statt der sonst möglichen 48 Transformationen.)

Lear: Die "Themen" der Vaterliebe

The image displays two musical examples, each consisting of two staves. The left example is labeled 'Cordelias Thema und seine Umkehrung' and shows an ascending twelve-tone scale with a fingering sequence of 1 2 1 1 2 1 2 1 1 2 1. The right example is labeled 'Edgars Thema und seine Umkehrung' and shows an ascending twelve-tone scale with a fingering sequence of 2 1 1 2 1 3 1 2 1 1 2. Both examples include brackets above the notes to indicate specific intervals or groupings.

Die Transformationen der Themen erklingen in der Oper vor allem als Kanon oder kontrapunktisches Gewebe. Sie begleiten nicht nur die beiden *dramatis personae* selbst, sondern stützen Äußerungen und Handlungen anderer Akteure, die die voreiligen Urteile der alten Väter missbilligen. So wird, nachdem König Lear seine Jüngste enterbt hat, das Ensemble aller beteiligten Sänger zum insistierenden Pochen eines Tom-toms in den Geigen und Bratschen von einem sechsstimmigen Kanon aus Umkehrformen des Cordelia-Themas begleitet.⁵⁵ Mit Edgars Frage, wo denn die Wahrheit liege, brechen Sänger und Orchester abrupt ab, um der ersten Nebenszene Raum zu geben: Zum achttaktigen Einschub eines aus Transformationen der beiden Themen gebildeten, klanglich vielfach modifizierten und emotional zur Höchstspannung aufgeladenen Streichquartetts⁵⁶ verkündet der Narr seine orakelhafte Weisheit: „Wer nicht lächeln kann, wie der Wind weht, der wird bald Schnupfen bekommen. Der König hat zwei Töchter verbannt, um wider Willen die dritte zu segnen. Der arme, alte Mann.“ Die zweite Hälfte der Vokalensemble-Passage ist erneut von einem Kanon der hohen Streicher begleitet, der sich diesmal aus Transpositionen nicht der Umkehrung sondern der Originalform des Cordelia-Themas speist. Es folgt ein zweiter achttaktiger Einschub, in dem die Sprechstimme des Narren vom gleichermaßen klanglich modifizierten Streichquartett mit einem Gewebe aus Transformationen der beiden Themen und, in der zweiten Hälfte, zusätzlich von vierteltönig dagegen gesetzten Liegetönen der Kontrabässe unterstrichen wird.

Eine längere Passage mit Duetten und Dialogen der die Absetzung des Königs planenden Schwestern führt zu einem dritten achttaktigen Einschub des Narren, in dem dieser das parallele Schicksal des Grafen von Gloster und seiner zwei Söhne prophezeit, wobei das Streichquartett diesmal ohne Bezug auf die beiden Themen spielt. In der zweiten und vierten Szene tragen der Narr und das Streichquartett als sein instrumentales Emblem mehrmals unabhängig voneinander zur Kommentierung des Geschehens

⁵⁵Vgl. ab T. 153₁: Vl. 1-6 = Cordelia-Thema (im Folgenden “C”): Umkehrung auf dem 9. Halbton (im Folgenden “U9”); ab T. 153₅: Vl. 19-24 = C: U4; ab T. 154₃: Vl. 11-16 = C: U7; ab T. 155: Vl. 7-10/17-18 = C: U6; ab T. 157: Vla 1-5 = C: U5; ab T. 158: Vl. 19-24 = C: U8; ab T. 158₂: Vl. 13-16 = C: U6; ab T. 158₄: Vl. 7-10 = C: U10; ab T. 159₃: Vla. 6-10 = C: U1; ab T. 161₂: Vl. 1-6 = C: U0; ab T. 161₅: Vl. 19-24 = C: U7; ab T. 162₁: Vla. 1-5 = C: U3.

⁵⁶Jedes der vier Instrumente wechselt wiederholt zwischen verschiedenen Spieltechniken: Strichen in normaler Bogenposition und *sul ponticello*, *flautando* und *pizzicato*. Die Dynamik schlägt in jeder Stimme zwischen *p* und *sfz* kräftig aus. Das polyrhythmische Gewebe besteht aus zwei Viertaktern, die Original- und Umkehrungsformen beider Themen zitieren: T. 166-169: E: O7 / C: O5 / C: U5 / E: O6; T. 170-173: E: U9 / C: O5 / C: U6 / E: O6.

bei. Dabei wird die polyphone Textur immer schlichter, als wolle sie Lears kontinuierlichen Abstieg vom mächtigen Herrscher zum ins Elend verstoßenen Vater und verwirrten alten Mann abbilden. Als der Narr das Verhalten von Lears Töchtern als das von Kuckuckskindern bloßstellt („Grasmücke so lange den Kuckuck speist, bis ihr sein Junges den Kopf abreißt“), spielen die vier Instrumente eine Mehrzahl ihrer Töne koordiniert mit mindestens einer anderen Stimme. Als der Narr sich dem König in seiner Verbannung noch einmal nähert und Glosters Gefolge, den Einfluss von Hexenwesen vermutend, die Kinderliedmelodie des Narren imitiert, formieren sich aus dem Orchester gleich drei Streichquartette, die je eigene Transformationen der beiden Themen beisteuern, dabei jedoch metrisch vollendet synchronisiert sind. Am Ende des ersten Aktes ertönen die Themen schließlich noch einmal gänzlich homorhythmisch zu dem Beschluss dreier königstreuer Männer, den verwirrten Lear in Sicherheit zu bringen. In leisen Flageolets erklingt hier ein 16-stimmiges Gewebe aus vier Streichquartetten in Kanons mit je vier Einsätzen.⁵⁷

Im zweiten Akt hat der von seinem Hof verjagte König auch noch seinen Narren verloren. Hier verselbständigen sich die Streichertexturen, die Cordelia und Edgar symbolisieren. Am Ende der ersten Szene, in der der Graf von Gloster geblendet wird, kündigen die 24 Violinen das Auftreten des immer noch verkleideten Edgars an, indem sie, in sechs Stimmen unterteilt und alle *con sordino*, einen Kanon aus den ersten sechs Transpositionen von Edgars Thema spielen.⁵⁸ Beim ersten Schwenk von Szene 2 zu 3 erklingt in den geteilten Violinen ein Kanon aus der Umkehrung von Cordelias Thema und deren halbtönig abgesenkter Transposition. Zu den fünf folgenden Ausschnitten der dritten Szene erinnern die Violinen in Flageolettönen an Cordelias Thema.⁵⁹ Zum sechsten Segment der immer wieder eingeblendeten dritten Szene schließlich vereinen sich die Violinen mit einigen Celli und Bässen zu einer 12-tönigen, homorhythmisch ausgeführten Parallele der Themen-Umkehrung, die über den kurzen Einschub aus der zweiten Szene ins Ende der dritten Szene hineinreicht. Indem Reimann für diese zwölftönige Vervielfachung der Linie die Umkehrung

⁵⁷Vgl. ab T.1245 Kanon 1 = C: U11 in Violine 1, Violine 14, Viola 3 und Violoncello 4; Kanon 2 = E: U3 in Violine 13, Violine 2, Violoncello 3 und Viola 4; Kanon 3 = C: O8 in Viola 1, Violoncello 2, Violine 15 und Violine 3; Kanon 4 = E: O8 in Violoncello 1, Viola 2, Violine 15 und Violine 4.

⁵⁸Vgl. ab T. 123: Violine 13-16 = E: O6, Violine 17-20 = E: O4, Violine 21-24 = E: O2, Violine 9-12 = E: O1, Violine 5-8 = E: O3, Violine 1-4 = E: O5.

⁵⁹Vgl. in der Partitur S. 301, 304 und 307 mit Segmenten von C: O3.

des Themas wählt, die einen unaufhaltsamen Abstieg beschreibt, kündigt er eindrucksvoll an, dass Cordelias Versuch einer Rettung ihres Vaters ihren eigenen, unvermeidlichen Untergang bedeuten wird.

Im Zwischenspiel V – zwischen Edgars letztem beruhigenden Wort zu seinem Vater und Cordelias berührender Wiedervereinigung mit Lear – übernehmen die vier Flöten die Rolle des Streichquartetts und spielen über einem pulsierenden Liegeklang der gestopften Hörner und Posaunen eine polyphone Textur aus Themenableitungen. Die Szene im französischen Heerlager beginnt mit dem Duett zweier solistischer Violinen, die über einem erneuten pulsierenden Liegeklang, jetzt im Klang der tiefen Streicher, Transpositionen von Cordelias Thema und dessen Umkehrung anfangs kanonisch, später kontrapunktisch gegeneinanderstellen. Und als Edgar in der letzten Szene den mörderischen Halbbruder zum Duell fordert, ertönt in den sechs Hörnern eine transponierte Oktavparallele seines Themas.

Zusätzlich zu diesen Reihen der liebenden und aufopferungsbereiten Personen enthält die Oper ein drittes Thema. Es ist mit den beiden Hauptthemen verwandt, insofern es ebenfalls auf einer Zwölftonreihe basiert, nur aus kleinen Tonschritten besteht, eine Sequenz enthält und einen Aufstieg beschreibt. Jedoch ist diese Zwölftonreihe nicht symmetrisch. Auch besteht die melodische Form aus mehreren Teilphrasen, deren jede einen Abschnitt der vorangehenden erneut durchläuft, bevor sie neue Töne hinzufügt. Diese Struktur bleibt mit dem Thema verbunden und charakterisiert es in entscheidender Weise. Da der erste Auftritt dieses Themas in das Zwischenspiel III fällt, nachdem alle Opfer dieser Geschichte bereits aus ihren Positionen verjagt sind und die rechtmäßige Ordnung in ihr Gegenteil verkehrt worden ist, übernimmt die immer wieder ansetzende Linie die Funktion eines Klagegesanges. Zu dieser Deutung trägt die Klangfarbe der tiefen Flöten, die das Thema vorstellen, wesentlich bei.

Lear: Der große Klagegesang



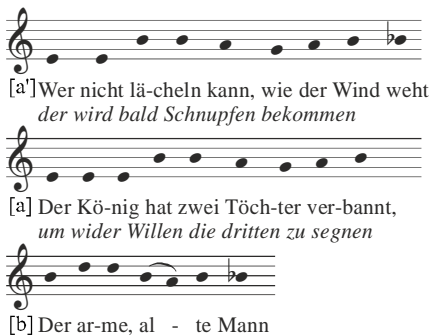
Nach ihrer Einführung in der Bassflöte wird die gestaffelte Phrase einen Halbton tiefer im Unisono von Bass- und Altflöte imitiert und dann in einer Parallele aller drei Flöten als freier Krebsgang weitergeführt. Als der in der Heide herumirrende König mit zwei Getreuen das Versteck

Edgars erreicht, ertönt sie erneut in den drei Flöten, halbtönig transponiert. Am Schluss der Oper, als Lear über dem leblosen Körper Cordelias in grenzenloser Trauer zusammenbricht, übernehmen die Streicher das Thema und spinnen daraus eine lange, alles überschattende Klage.

Den zwölftönigen Themen stellt Reimann auf der Ebene des melodisch Offensichtlichen drei prägnante Komponenten gegenüber. Die erste ist das Kinderlied, in das der Narr – von gesprochenen Satzteilen unterbrochen – einige Zeilen seiner hintergründigen Einsichten kleidet. Besonders die ersten Zeilen mit ihrem Bezug auf einen Moll- und dessen parallelen Dur-dreiklang und der wiederholten halbtönigen Absenkung am Zeilenschluss prägen sich ein; Lears Gefolge variiert sie am Ende des ersten Aktes zu einer abergläubischen Erzählung über einen Heiligen.

Lear: Das Lied des Narren (Akt I, Sz. 4)

König Lears Narr



[a] Wer nicht lä-cheln kann, wie der Wind weht,
der wird bald Schnupfen bekommen

[a] Der Kö-nig hat zwei Töch-ter ver-bannt,
um wider Willen die dritten zu segnen

[b] Der ar-me, al - te Mann

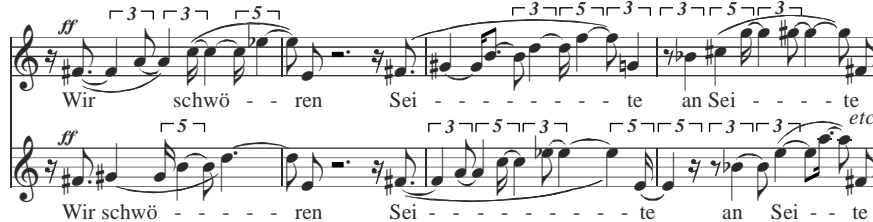
Chor (Glosters Gefolge)



Sankt Veit schritt drei-mal ü-ber die Flur,
wo die Nachtmahr mit ihren Nonnen fuhr

Der mehrschichtigen Beziehung zwischen den Themen Cordelias und Edgars stehen zwei in ihrer Aussage intuitiv verständliche Duette zur Seite. Im ersten vereinen sich die ihren Vater gleichermaßen verachtenden, aber bald auch miteinander um die Macht rivalisierenden älteren Töchter:

Lear: Duett der Rivalinnen (Akt I, Sz. 2)



Wir schwö - - ren Sei - - - - - te an Sei - - - - te
Wir schwö - - - - ren Sei - - - - - te an Sei - - - - te etc.

In einem zweiten Duett bringen Lear und seine jüngste Tochter nach ihrer Versöhnung ihre Verbundenheit zum Ausdruck.

Lear: Duett der Verbundenheit von Vater und Tochter (Ende Akt II, Sz. 6)

Mein Arm wird dich um-fas-sen und dich schüt-zen.

Dein Arm wird mich um-fas-sen und mich schüt-zen.

Während die Linien der Schwestern, die zwischen gemeinsamen Rahmentönen tonlich wie rhythmisch immer wieder empfindlich voneinander abweichen, deren wortreiche widerlegen, zeichnet sich Cordelias Duett mit Lear durch vollkommene Synchronisation aus.

Auch für den instrumentalen Klagegesang hat Reimann eine vokale Entsprechung komponiert. Sie konzentriert sich in den vielfachen emphatischen Seufzern, mit denen König Lear, allein in der sturmgepeitschten Heide, im Toben der Natur ein weiteres Omen der Zurückweisung seiner Töchter zu erkennen glaubt und beweint.

Lear: Die Klage des verjagten Königs

Don - - - ner schla - - - ge die Erd - - - ku-gel flach.

Ver - nich - te die Na-tur er - sti - - - cke

den Schöp - - - - fungs - keim.

Doch - - - - nen - ne ich euch Hel - - - fer

mei - ner Töch - - - - - ter.

Durch Akkorde, die das Spektrum von überraschender Konsonanz bis zur Vierteltönigkeit abdecken, durch Melodik, Strukturen und Texturen, Klangfarben und Rhythmen zeichnet Reimanns Musik ein Bild menschlicher Verwundbarkeit, die dem Hass ausgesetzt ist, aber durch Liebe zu ihrer wahren Größe findet. Das macht diese Oper so überaus eindrucksvoll.