



Aribert Reimann

LEAR

INHALT

BESETZUNG	4
HANDLUNG	7
DAS WICHTIGSTE IN KÜRZE	8
WELT OHNE MÜTTER	12
Regisseur Barrie Kosky im Gespräch über Patriarchen, männliche Arroganz und das verhängnisvolle Nichts	
LAUTER! VIEL, VIEL LAUTER!	18
Dirigent Nicholas Carter im Gespräch über Hektik, Eckigkeit und den Sturm im Kopf	
ZU ALT UND KINDISCH	24
von Vätern, Töchtern und unerträglichem Verlust von Sophie Jira	
The Plot	32
In a nutshell	33
L'intrigue	36
L'essentiel	37
Özet bilgi	40
Konu	41
IMPRESSUM	42



LEAR

Aribert Reimann

Oper in zwei Teilen

Libretto nach William Shakespeare

eingesetzt von Claus H. Henneberg

Uraufführung am 9. Juli 1978 im Nationaltheater München

BESETZUNG

CHARAKTERE

König Lear

König von Frankreich

Herzog von Albany

Herzog von Cornwall

Graf von Kent

Graf von Gloster

Edgar, Sohn Glosters

Edmund, Bastard Glosters

Goneril

Regan

Cordelia

} Lears Töchter

Narr

Bedienter

Wachen, Soldaten

Lears und Glosters Gefolge

ORCHESTER

3 Flöten (auch Piccolo; 3. auch Bassflöte)

1 Altflöte in G

2 Oboen

1 Englisch Horn

2 Klarinetten in B (2. auch Klarinette in Es)

1 Bassklarinette in B

2 Fagotte

1 Kontrafagott

6 Hörner in F

4 Trompeten in C

3 Posaunen

1 Tuba

Pauken

Schlagzeug:

5 Bongos

5 Tomtoms

5 Tempelblöcke

5 Holzblöcke

3 Schlitztrommeln

Rührtrommel

Kleine Trommel

Große Trommel

Becken

4 hohe Gongs

3 tiefe Gongs

4 Tamtams

hängende Bronzeplatten

Metallfolie

Metallblock

Holzfaß

2 Harfen

Streicher





HANDLUNG

I.

König Lear will sein Reich unter seinen drei Töchtern aufteilen und fordert dafür von jeder eine öffentliche Liebeserklärung. Während Goneril und Regan einander in Schmeicheleien überbieten, kämpft Cordelia, die jüngste, nicht um ihren Anteil. Sie, die den Vater ehrlich liebt, verweigert den Wettstreit und trifft ihn gerade damit schwer. Lear verstößt seine Lieblingstochter und verheiratet sie ohne Mitgift an den König von Frankreich. Der Graf von Kent wird verbannt, als er versucht, Lear zur Vernunft zu bringen.

Unterdessen intrigiert Edmund, der uneheliche Sohn des Grafen von Gloster, gegen seinen bevorteilten Halbbruder Edgar. Durch eine List gelingt es ihm, seinen Vater gegen Edgar aufzubringen. Edgar flieht und gibt sich fortan als verrückter Bettler Tom aus.

Kaum ist das Reich geteilt, verbünden sich Goneril und Regan in ihrer Machtgier gegen Lear. Sie verweigern seinem Gefolge die Gastfreundschaft und überlassen ihn sich selbst, als ein gewaltiger Sturm aufzieht. In hilfloser Wut irrt Lear, nur von seinem Narren und dem verummten Kent begleitet, durch die Nacht. Auf der Suche nach Zuflucht begegnen sie dem »armen Tom«. Der Graf von Gloster erscheint, um Lear in Sicherheit zu bringen.

II.

Frankreich zieht gegen Britannien in den Krieg. Weil Gloster für einen französischen Spion gehalten wird, blenden ihn Regan und ihr Gatte, der Herzog von Cornwall, zur Strafe. Während der grausamen Tat kommt Cornwall selbst ums Leben. Gloster muss erkennen, dass nicht Edgar, sondern Edmund ihn verraten hat. Gebrochen macht er sich auf den Weg nach Dover, um sich dort von den Klippen zu stürzen. »Tom« erklärt sich dazu bereit, den blinden Vater zu führen. Die beiden stoßen auf den völlig entrückten Lear.

Lear wird ins Lager der Franzosen gebracht und bittet dort Cordelia um Vergebung. Als das britische Heer unter der Führung Edmunds siegt, geraten Vater und Tochter in Gefangenschaft. Edmund, der sowohl Goneril als auch Regan seine Liebe versprochen hat, gibt den Befehl, Cordelia hinzurichten. Plötzlich erscheint Edgar und tötet seinen Bruder im Zweikampf. Regan stirbt am Gift Gonerils, die sich nach Edmunds Tod selbst das Leben nimmt. Lear bricht beim Anblick der toten Cordelia das Herz.

DAS WICHTIGSTE IN KÜRZE

- Die Geschichte von König Lear und seinen drei Töchtern ist eine alte britische Legende, deren Wurzeln vermutlich bis ins achte Jahrhundert v. Chr. reichen. Die bekannteste Adaption des Stoffs ist William Shakespeares 1605/06 verfasstes Drama *König Lear*, auf dem auch Aribert Reimanns Oper *Lear* basiert.
- Der Berliner Komponist Aribert Reimann (1936–2024) vertonte eine Reihe von Werken der Weltliteratur, darunter *Troades* nach Euripides, *Das Schloss* nach Kafka und *Medea* nach Grillparzer. Zuvor war Reimann als Korrepetitor und Liedbegleiter tätig gewesen, so auch für Dietrich Fischer-Dieskau, der ihn 1968 auf den Lear-Stoff aufmerksam machte.
- Acht Jahre lang spielte Reimann mit dem Gedanken einer Lear-Vertonung, ehe er 1975 von August Everding einen Kompositionsauftrag erhielt. Der Librettist Claus H. Henneberg formte Shakespeares Drama zum Opernlibretto um und verdichtete es zu elf Szenen. Die Titelpartie schuf Reimann für Fischer-Dieskau.
- *Lear* wurde 1978 im Rahmen der Münchner Opernfestspiele uraufgeführt. Das Werk zählt heute zu den meistgespielten Opern der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.
- Barrie Koskys Inszenierung ist bereits die dritte dieses Werks an der Komischen Oper Berlin: 1983 brachte Harry Kupfer die DDR-Erstaufführung auf die Bühne, 2009 führte Hans Neuenfels Regie.
- Im Hangar 4 des Flughafens Tempelhof zeigt Barrie Kosky die schonungslos grausame Tragödie auf riesiger, doppelseitiger Bühne. Der außergewöhnliche Spielort bietet sowohl dem großen Schlagwerkapparat als auch dem starken historischen Nachhall des NS-Monumentalbaus und seiner wechsellvollen Geschichte Raum.
- Zwischen die beiden Teile der Oper ist Shakespeares Sonett 66 eingefügt.







WELT OHNE MÜTTER

Regisseur Barrie Kosky im Gespräch über Patriarchen, männliche Arroganz und das verhängnisvolle Nichts

Was macht *König Lear* zu deinem Lieblingsstück von Shakespeare?

Barrie Kosky Ich hatte das Glück, dass wir in der Schule sehr viel Shakespeare gelesen und gespielt haben: *Richard II*, *Heinrich IV*, *Macbeth*. Schon damals stand ich selbst als Mercutio, Caesar und Jago auf der Bühne und war begeistert. Ein ganzes Universum hat sich mir da eröffnet. Als ich mit 16 Jahren erstmals *König Lear* gelesen habe, war ich hin und weg von dieser Geschichte, weil sie so anders ist als alle anderen Shakespeare-Stücke. Ein ganz neuer Planet! *König Lear* hat alle Qualitäten, die ich von seinen Tragödien kannte, aber diese Geschichte darüber, was Eltern ihren Kindern und was Kinder ihren Eltern antun, hat etwas in meiner Teenagerseele ausgelöst. An der Universität war *König Lear* dann eines der ersten Theaterstücke, die ich inszeniert habe.

Ich denke, die Handlung ist im Vergleich zu anderen Shakespeare-Stücken relativ einfach zu verstehen und kann von dem berühmten Anfang der Reichsteilungsszene aus sehr klar erzählt werden: Es gibt einen Vater mit seinen drei Kindern und einen anderen mit zwei Kindern – und dann geht alles schrecklich schief. Das klare Narrativ ermöglicht aber eine große existenzielle Tiefe. Das Stück hat alles, das ganze Spektrum menschlicher Emotionen und Erfahrungen, eine fantastische Sprache und Poesie, mit einer unglaublichen Fülle von Metaphern.

Aribert Reimanns *Lear* ist längst im Kanon angekommen und deine Inszenierung bereits die dritte dieses modernen Klassikers an der Komischen Oper Berlin. Wo liegen die großen Stärken dieses Werks?

Reimann und Henneberg ist eine großartige Fassung gelungen, weil sie nicht versucht haben, Shakespeare Wort für Wort zu vertonen. Genau wie Boitos *Falstaff* und *Otello* ist auch *Lear* eine geschickte Destillation der Szenen, deren DNA erhalten geblieben ist. Die musikalische Dramaturgie ist sehr organisch entwickelt, was bei vielen zeitgenössischen Werken nicht der Fall ist. Es ist interessant zu beobachten, dass viele nicht-narrative Musiktheaterwerke dieser Zeit, etwa von Nono oder Berio, ein bisschen aus dem

Repertoire verschwunden sind, während die starken narrativen Stücke wie Zimmermans *Soldaten*, Henzes *Bassariden* oder eben Reimanns *Lear* sich halten und wahrscheinlich auch in Zukunft Teil des Kanons bleiben werden.

Wie alle guten Opern ist *Lear* wirklich als Theatermusik geschrieben und lebt eigentlich nur im darstellerischen Moment. Man kann dieses Werk nicht zuhause hören. Denn erst auf der Bühne und live gespielt ist dieses Meisterstück des Musiktheaters echt und als Gesamtkunstwerk zu erleben. Die massive Klanglandschaft in *Lear* ist ein eigener Charakter in dieser Oper: Das Orchester begleitet nicht nur, nach meinem Verständnis spielt es die Rolle der Natur. Und die Natur ist feminin. Die Natur ist die Mutter, die es auf der Bühne als Charakter nicht gibt, denn im Stück kommen keine Mütter vor. Der berühmte »Sturm«, der in dieser meteorologischen Klanglandschaft losbricht, ist ein Mutterschrei.

Dass die Mütter fehlen, fällt tatsächlich auf. Steckt darin schon die Ursache allen Übels?

Das ist ein Element. Im Stück geht es um viele Themen und ein sehr großes und wichtiges davon ist die Arroganz von Männern. Hier war Shakespeare sehr klar. Die Frauen von Lear und Gloster bringt er nicht auf die Bühne, denn es sind nicht deren Eitelkeit und Narzissmus, die all diese Probleme auslösen. Egal, ob es um einen König zu Shakespeares Zeit, um einen der Diktatoren des 20. Jahrhunderts oder heute um Putin, Trump oder Erdoğan geht, das Thema ist zeitlos und momentan erleben wir eine Renaissance des Patriarchen. Das Stück veranschaulicht, was passiert, wenn man nur den Männern erlaubt, zu machen, was sie wollen.

Worum geht es Lear *eigentlich*, wenn er zu Beginn des Stücks sein Reich aufteilt? Was will er mit dieser Aktion erreichen?

Gute Frage, von diesem Anfang kann man in so viele unterschiedliche Richtungen gehen. Die Szene kann sehr ernsthaft und groß angelegt werden, wenn man etwa einen alten Schauspieler oder Sänger hat, der bedeutungsvoll spielt, dass er kurz vor dem Tod sein Land aufteilen will. Ich finde den alten Lear, den alten Mann aber uninteressant. Wir haben mit Scott Hendricks als Lear einen sehr modernen Anfang gewählt: Lear kann zwischen 50 und 60 sein. Er tritt auf wie ein Tycoon beim Shareholder-Meeting, der genug Milliarden und keinen Bock mehr auf den Aktienhandel und seine Immobilien hat, der eigentlich nur Golf spielen und am Strand liegen will. Mir gefällt, dass er nicht groß darüber nachdenkt, was er tut. Ich glaube, Lear hat erwartet, dass die ganze Aktion fünf Minuten dauern würde: »Schatzi, wie sehr liebst du mich? – Gut, Nächste! Wie sehr? – Gut, nehmt euer Land und ich gehe Golf spielen.« Das ist seine Haltung zu Beginn. Keiner ahnt, was am Ende dabei rauskommen wird.

Wo ist der Point of no Return?

Es ist interessant, wie viele Figuren versuchen, Lear vom Sprung in den Abgrund abzuhalten: Kent tut das in der ersten Szene und wird von Lear verbannt. Der Narr warnt Lear ständig. Und auch die zwei Töchter sagen ihm »Come on, mach kein Drama!«. Aber Lear geht immer weiter. Ich denke, dass dieses »Nichts.« von Cordelia ein kleines Loch in die Wand seiner

Wirklichkeit reißt. Und alles, was dieser Mann sein ganzes Leben lang dahinter verborgen hat, den Wahnsinn, seine Wut, seine Realitätsverweigerung, all der Dreck und das Gift kommen plötzlich heraus und die dünne Decke der Zivilisation hat keine Chance, den Sturm aufzuhalten.

Was ist nach deinem Verständnis zwischen Lear und seinen Töchtern noch alles passiert, was uns der Text nicht direkt verrät?

Es muss viel passiert sein. Im Shakespeare-Stück gibt es mehr Möglichkeiten, das zu erkunden, als in Reimanns Oper, weil viel Text gestrichen ist. Ich halte *Lear* für ein grandioses Stück, aber wenn ich Aribert ein bisschen kritisieren darf, dann für die Gestaltung der Schwestern Goneril und Regan. Ich würde mir mehr Dreidimensionalität für sie wünschen. Mit Rosie Aldridge und Nicole Chevalier versuchen wir, ihnen etwas mehr Farbe zu geben und sie nicht als eindimensionale Monster zu zeigen.

Klar ist: Goneril versteht sich, wie das bei den ältesten Kindern meistens ist, als »Erbin«, sie ist distanziert und denkt, sie hätte alles im Griff. Regan ist ein echtes »troubled middle child«, sie ist sadistisch, wie man in der Blendungsszene sieht. Und Cordelia ist kein kleines, unschuldiges Opfer. Sie ist sehr stark und auch sie hat etwas von ihrem Vater. Während der Proben haben wir besprochen, dass die drei Töchter eigentlich wie drei Teile von Lear selbst sind: Goneril die Macht und Kontrolle, Regan der Wahnsinn und Cordelia das Strenge, Unflexible. Denn Cordelia sagt Nein, sie verweigert.

Die Familie ist ein Mikrokosmos der Gesellschaft, das wusste schon die griechische Tragödie. Das Stück beginnt mit dem Kampf zwischen drei Töchtern und zwei Söhnen und dehnt sich zum Kampf im ganzen Reich aus. Im zweiten Teil der Oper zerfällt das Verständnis von Familie als gegenseitigem Schutz und Verbundenheit völlig, Konkurrenz und Hass treten an diese Stelle. Alle zeigen instinktives, unmenschliches Verhalten, sie werden zu Tieren, alle.

Wohin mit dem ganzen Pessimismus? Lassen Shakespeare und Reimann, lässt du einen Funken Hoffnung übrig oder erklärt uns das Stück, wie schlecht Menschen sind?

Es gibt einen Keim der Hoffnung, weil Kent, Edgar und Albany überleben. Die Welt dreht sich weiter. Es gibt ein Morgen, aber wer weiß, was für eine Welt die drei aufbauen werden. Auf dem Schlachtfeld liegen die Körper von drei Töchtern, einem Sohn und zwei Vätern. Man ist am Ende berührt von Lears Schicksal, obwohl er die Menschen so schrecklich behandelt hat. Man ist berührt, aber mit einem sehr bitteren Beigeschmack, denn wenn uns vor Augen geführt wird, wie schnell Menschen zu Tieren werden können, lässt uns das sprachlos zurück.

Wodurch entsteht die Katharsis?

Ich denke, die Katharsis kommt kurz vor dem Ende, wenn Lear mit Cordelias Leichnam erscheint. Das ist der schlimmste Moment des Stücks. Damit schließt sich der Kreis von dem Moment an, als Cordelia »Nichts.« gesagt hat. Lear versteht, dass er verantwortlich für ihren Tod ist – dann stirbt er. Ein genialer Einfall von Shakespeare! Lear hat keine Zeit, über diese Katharsis nachzudenken, das alles zu verarbeiten. Reimann lässt die Oper im

Pianissimo enden, Lear ist zum Schluss selbst nur noch ein Nachhall. Er löst sich in Luft auf, verschwindet.

Gibt es auch etwas zu lachen in diesem Stück? Immerhin gibt es einen Narren.

Der Narr in *Lear* ist kein Narr wie in einer Shakespeare-Komödie, wie in *Was ihr wollt* oder im *Sommernachtstraum*. Auch der Narr ist eine gebrochene Figur. Das ist sehr ungewöhnlich für Shakespeare, denn er baut immer komische Momente in seine Tragödien ein: Jago ist manchmal sehr lustig, Richard III. ist ein Joker, in *Macbeth* gibt es die berühmte Pförtner-szene mitten in der Mordszene, in *Hamlet* die Totengräber. Die Witze des Narren in *Lear* sind aber sehr merkwürdig und rätselhaft. Niemand lacht über sie. Nein, es gibt nichts zu lachen in diesem Stück.

Shakespeares König Lear spielt im vorchristlichen Britannien, die Narrenkappen und Ritter beschwören das Mittelalter herauf und eigentlich wirkt das Stück wie eine griechische Tragödie. In welcher Welt verortest du die Geschichte?

Ohne Frage in einer zeitgenössischen Welt. Nur aus ästhetischen Gründen eine historische Zeit zu finden, bringt nichts. Das Gute ist, dass es in *König Lear* nicht so viele geschichtliche Referenzen gibt wie in den anderen Historiendramen. Alle Themen, die bei Shakespeare und Reimann vorkommen, sind zeitgenössisch und viel stärker, wenn sie in unserer Zeit spielen. Im Hangar sitzt das Publikum wie in einem zweiseitigen griechischen Theater und bildet selbst die Versammlung, zu der Lear am Beginn des Stücks spricht.

Der Spielort, der Flughafen Tempelhof, ist selbst aufgeladen mit einer Geschichte von Macht, Staat, Krieg und auch Zusammenbruch. Wie gehst du damit um und wie nutzt du ihn?

Der Hangar ist so grandios, um darin Musiktheater zu machen, weil er von Geschichte nur so trieft. Tempelhof war ein Nazi-Flughafen, trägt so viel Berliner Geschichte und den Geist der Wende in sich, war ein Ort des Entkommens oder Gefangenseins. Der Nachhall der Vergangenheit ist unglaublich stark. Das muss man nicht herbeidenken, das steckt alles im Gemäuer.

Für *Lear* nutzen wir den Hangar anders, als er in den Inszenierungen der letzten drei Jahre bespielt wurde. Er eignet sich sehr gut dazu, eine einzige Person allein auf weitem Feld zu zeigen. Wir haben versucht, in diesem riesigen Raum etwas Klaustrophobisches zu erzeugen durch die schwarzen Wandelemente, die zugleich auch eine akustische Funktion haben. In der Mitte wird auf einem strengen Quadrat gespielt, zwischen den zwei Zuschauertribünen. Dadurch entsteht eine Konzentration auf die absolut ursprüngliche griechische Tradition. Es gibt keine Wände, keine Türen. Das ist in so einem Raum und in so einem Stück nicht nötig.







LAUTER! VIEL, VIEL LAUTER!

Dirigent Nicholas Carter
im Gespräch über Hektik,
Eckigkeit und den Sturm
im Kopf

Eine gut gebaute musikalische Dramaturgie war Reimann sehr wichtig, jeder Figur wollte er ihr eigenes »musikalisches Umfeld« geben. Kannst du einige der Charaktere mit ihren musikalischen Zügen skizzieren?

Nicholas Carter Bestimmten Figuren weist Reimann tatsächlich bestimmte Tonreihen zu, die allerdings auch für jemanden, der das Stück monatelang studiert hat, äußerst schwer zu erkennen sind. Das wäre eher eine akademische Arbeit. Für Reimann selbst war eine solche Struktur aber sicherlich hilfreich. In der Tat hat jeder Charakter eine eigene musikalische Persönlichkeit: Gonerils Partie zum Beispiel ist besonders eckig, ziemlich wild und verrückt. Regans Musik ist oft sehr nervös und hektisch. Wenn Goneril und Regan ein »Duett« singen, kommen sie eigentlich nie wirklich zusammen. Obwohl sie behaupten »Wir sind Schwestern, wir stehen zusammen«, liegt immer eine Achtel, Viertel oder eine Quintole zwischen ihnen und wir merken, dass die beiden eigentlich von Anfang an getrennte Wege gehen.

Cordelia ist lyrischer angelegt. Natürlich spürt man in der ersten Szene, im großen Streit, auch in ihren Linien ein wenig Nervosität. Später aber, wenn sie zurückkehrt, hat Cordelia – ähnlich wie Edgar – die schönsten und lyrischesten Momente. Klar, dissonant ist das immer noch, aber harmonisch nicht ganz so dicht wie die Musik ihrer Schwestern.

Die breiteste Palette finden wir natürlich bei König Lear. Eigentlich weist Lear alle musikalischen Qualitäten seiner Töchter in seiner eigenen musikalischen Sprache auf: Das Eckige von Goneril, Regans Unruhe und, im Duett mit Cordelia, auch eine lyrische Qualität.

Für Lear findet Reimann außerdem noch den von ihm so genannten »Lektionston«, in dem der König das Stück monoton und amtlich, wie mit einem Schuldspruch, beginnt ...

Ja, interessant finde ich dabei, dass Reimann für diesen Ton das Fis auswählt. Das Stück steht zwar in keiner Tonart, aber wenn man davon ausgeht, dass C-Dur in der westlichen Musik so etwas wie die (unterbewusste) Haupttonart ist, nimmt man diesen Beginn gleich als Tritonus wahr. Auch an der

Stelle, wenn Gloster glaubt, in den Tod zu springen, hören wir übrigens einen Fis-Moll-Akkord. Offenbar hat Fis etwas mit dem Erkennen zu tun. Es ist kein Zufall, dass Reimann die Oper mit Fis beginnt, es ist der Anfang eines langen Prozesses, an dessen Ende Lear seine eigenen Fehler verstehen wird.

Ist Edgars Partie vielleicht die spannendste in dieser Oper?

In jedem Fall ist der Unterschied zwischen den zwei Persönlichkeiten Edgar und Tom gewaltig: In der ersten Szene singt der von den Vorwürfen gegen ihn verwirrte Edgar noch im normalen »Reimann-Modus«, in einer gewissen Eckigkeit. Tom hat dann eine komplett andere Klangsprache, viele seiner Momente sind quasi frei, ohne Metrum, wirken improvisiert. Edgar als Tom und Cordelia sind die lyrischesten Stimmen im ganzen Stück. Ihre Reihen sind einander außerdem am ähnlichsten. Die Schönheit in Edgars Musik steht vielleicht für eine moralische Reinheit, die andere nicht haben. Reimann hat seine Sympathien für Edgar und Cordelia klargemacht. Für die beiden schreibt er gewissermaßen »angenehm«.

Und dann gibt es da noch den Narren. Ist er ein musikalischer Außenseiter?

Ja, gedacht ist diese Partie natürlich so, dass ein:e Schauspieler:in die Worte spricht und ab und zu mal ein tonales Liedchen singt, das aus einer gänzlich anderen Klangwelt kommt. Der Narr sagt alles, was die anderen nicht sagen dürfen, und hat deswegen eine vollkommen andere Herangehensweise und musikalische Sprache. Die Liedchen haben etwas Kindisches. Lear und der Narr kennen einander schon lange. Vielleicht sind es Erinnerungen aus einfacheren Zeiten.

Was die Orchestrierung angeht, wird der Narr sehr zurückhaltend, sehr spärlich von einem Streichquartett begleitet. Auf Schlagwerk und Bläser wird hier verzichtet, damit seine Worte deutlich hörbar bleiben.

Was ist für dich persönlich das Außergewöhnliche an Reimanns Kompositionsstil?

Wenn man seine Musik zuhause studiert, kommt sie einem erstmal brutal dissonant vor. Je länger man sich aber mit ihr auseinandersetzt und probt, desto mehr versteht man eine Logik in der sehr komplizierten rhythmischen Sprache der Gesangspartien. Man merkt, dass alles eigentlich in einem sehr guten, natürlichen Sprachrhythmus geschrieben ist. Ziemlich schauspielerisch, könnte man sagen. Reimann schreibt diese Rhythmen, um die Worte verständlich zu machen. (Außer natürlich beim Singen im Wahn, das ist etwas anderes!) Wir wollen erreichen, dass alles klingt wie ein Schauspielstück mit Orchester.

Reimann und Henneberg haben eine unglaublich gute Struktur für dieses Stück gefunden, sie wussten genau, was man überspringen muss und wo man ein zweiminütiges Zwischenspiel braucht, um eine neue Szene, Farbe oder Landschaft vorzustellen. Obwohl die Musik sehr brutal, sehr laut und sehr dissonant ist, ist sie immer ergreifend. Man wird die ganze Zeit von

ihr begleitet, die Orchestrierung ist so farbenreich und voller interessanter musikalischer Persönlichkeiten. Deshalb hat diese Oper, im Gegensatz zu vielen anderen zeitgenössischen Werken, ihren Platz im Repertoire erlangt.

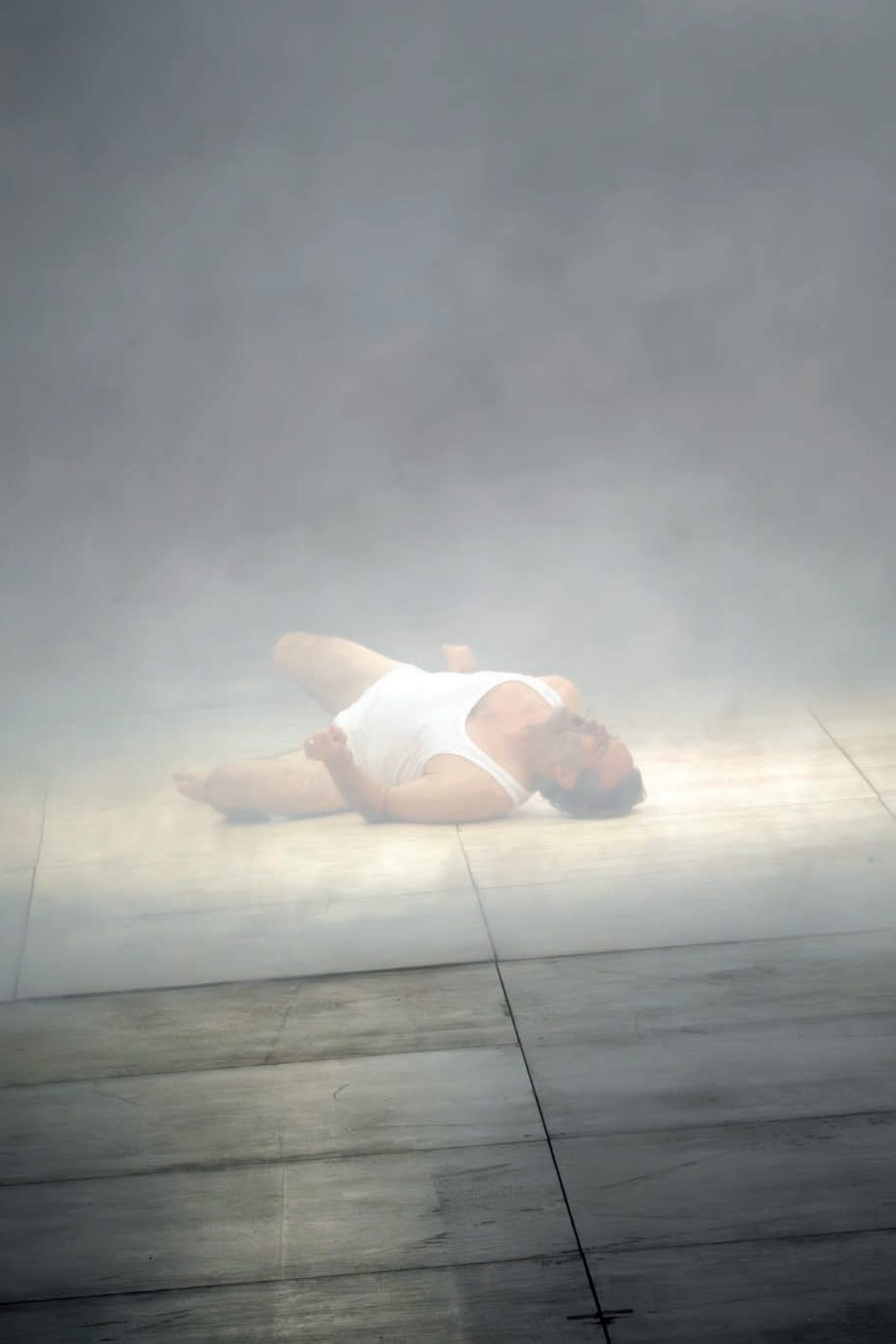
Die Sturmszene war für Reimann der Ausgangspunkt. Ist sie auch für dich das Herzstück dieser Oper?

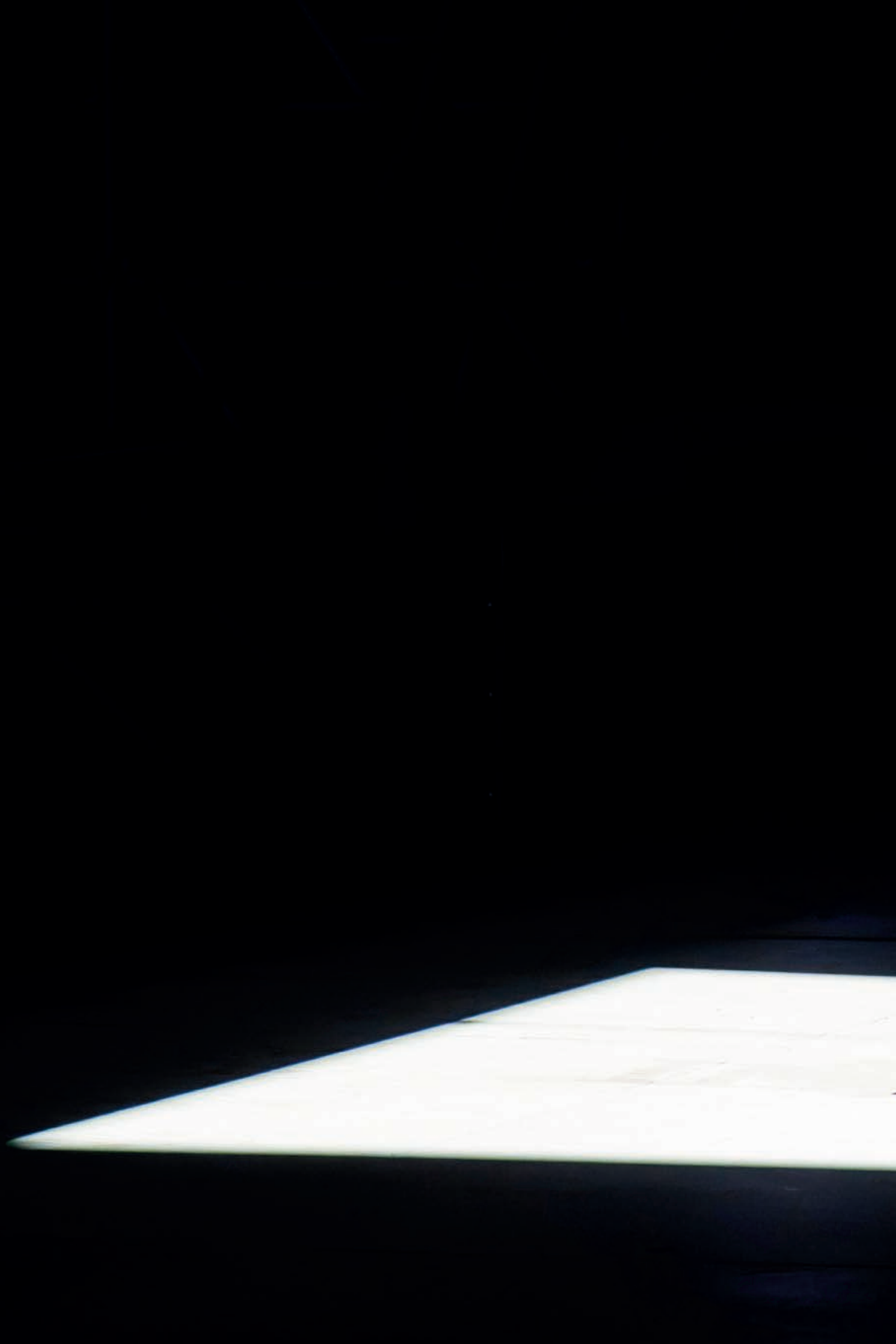
Die Sturmszene ist ein zentraler Moment: Der Orchesterklang baut sich hier in einem riesengroßen, langen Crescendo über mehrere Minuten langsam auf und die Klimax ist dann überwältigend, zerstörerisch: Bläser, Streicher, Schlagwerk im dreifachen, vierfachen Fortissimo, hängende Bronzeplatten und Tamtams! Es ist brutal laut. Das ist nicht nur ein Sturm von draußen, sondern der Sturm von innen. Das Publikum ist mittendrin, nicht nur im Drama, sondern im Kopf von Lear: Er hört sich selbst nicht mehr, denn ein Sturm tobt in seinem Kopf. Das muss unerträglich sein, es ist unerträglich geschrieben! *Lear* ist durchweg ein dissonantes Stück, aber hier ist es maximal dicht, kompakt und sehr, sehr laut. Während im übrigen Werk alles vom Wort ausgeht, kommen hier im Sturm die Worte aus dem Orchester.

Wie funktioniert das Schlagwerk in diesem außergewöhnlichen Raum, in dem wir spielen?

Im Hangar schaffen wir einen akustischen Raum, wo diese Musik auf keinen Fall wie in einem normalen Theater klingen wird. Für das Publikum wird das ein besonderes Erlebnis, denn das große Schlagwerk passt ohnehin nie in einen Orchestergraben. Als Assistent der *Lear*-Produktion in Hamburg habe ich selbst das Schlagwerk im Orchesterprobensaal dirigiert, das live übertragen wurde. Ich erinnere mich, dass Reimann damals bei den Proben war und immer zu mir gesagt hat: »Das muss lauter sein, lauter, lauter, lauter! Diese hängenden Bronzeplatten, lauter! Viel, viel lauter!« Aber da der Klang ja übertragen wurde, konnte man die Lautstärke nur bis zu einem gewissen Grad erhöhen, ohne dass alles unschön verstärkt geklungen hätte. Schade, dass Reimann diesmal nicht dabei ist, denn hier hätte er vielleicht genau das gehört, was er immer wollte und fast nie hatte. Diese überwältigende Live-Klanggewalt kriegen wir im Hangar auf jeden Fall hin!









ZU ALT UND KINDISCH

von Vätern, Töchtern und unerträglichem Verlust

von Sophie Jira

Die Angst von Vätern, durch ihre eigenen Kinder entmachtet und entmündigt zu werden, mag wohl so alt sein wie die Menschheit selbst. Schon der mythologische Urvater Kronos (bei den Römern Saturn genannt) fürchtete den Machtverlust so sehr, dass er, um ganz sicher zu gehen, alle seine Kinder verschlang. Alle bis auf eines. Ausgerechnet der kleine Zeus, der spätere Göttervater und Herrscher des Olymp, entging der grausamen Tat. Seine Mutter hatte ihn versteckt. Als König Lears erklärte Lieblingstochter Cordelia ihm nicht das öffentliche Liebesbekenntnis schenkt, das er erwartet, schleudert Lear ihr all seinen Zorn entgegen und macht sich selbst mit Kronos gleich: »Du bist mir fremder als der Wilde, der sich am Fleisch der eigenen Kinder mästet!« Cordelia hat keine Mutter, die sie schützen könnte. Denn in Shakespeares Drama fehlen die Mütter zur Gänze.

Zeus brachte seine Lieblingstochter bezeichnenderweise selbst zur Welt: Auch er hatte eine Weissagung erhalten, der zufolge eines seiner Kinder ihn stürzen würde, und verschluckte aus Vorsicht seine schwangere Geliebte. Nach Wochen des unerträglichen Kopfschmerzes ließ er sich schließlich den Schädel aufschlagen und gebär daraus das mitverschlungene Kind: Athene. Niemand würde dem Göttervater jemals näher stehen als diese Tochter, die Vernünftige, seine Vertraute.

Nach dem uralten Rezept der griechischen Tragödie löst auch König Lear ein schreckliches Blutbad aus, bei dem Versuch, genau dieses zu verhindern. Denn die Aufteilung des Erbes zu seinen Lebzeiten sollte erbitterte Kämpfe darum eigentlich verhindern. Und seinem Liebkind den größten Anteil zusichern. Wie ein Seher orakelt sein Narr dazu in seltsamen Sprüchen von Lears Untergang und dem seines Reiches. (Dass der Narr sich dabei augenzwinkernd mit dem Zauberer Merlin aus der Artuslegende vergleicht, ist nur einer der vielen Anachronismen, mit denen Shakespeare die vorchristliche Zeit der Handlung verwischt.) Die anderen Töchter König Lears, Goneril und Regan, schlucken (original »digest«) auf Geheiß ihres

Vaters das Erbe der verstoßenen Schwester und fiebern längst dem Tag entgegen, an dem sie endlich selbst an die Macht gelangen. So sehr König Lear auch bereuen mag, seine Kinder nicht gefressen zu haben, so ist sein wahrer Feind doch gar nicht unter diesen zu finden: Nicht umsonst gaben Aribert Reimann und Claus H. Henneberg ihrer Oper nur den nackten Namen *Lear* als Titel – ohne den »König«. Denn dessen Gegenspieler, der Mensch Lear, bringt ihn durch eine Reihe folgenschwerer Fehler um die Macht.

THOU MAD'ST THY DAUGHTERS THY MOTHERS

Die eigenen Töchter zu Müttern zu machen, die Väter Mündel der Söhne werden zu lassen. Diese Verkehrung der natürlichen Ordnung ist der Kardinalfehler, vor dem in Shakespeares *König Lear* gewarnt, und der dennoch begangen wird. Lear ist fest entschlossen und doch unentschieden: Seine Töchter will er ganz kontrollieren und zugleich von ihnen abhängig sein. Die mühsamen Regierungsgeschäfte lässt er sich abnehmen und plant, sich künftig von seiner Lieblingstochter durchfüttern zu lassen (»to set my rest on her kind nursery«). Lear möchte König bleiben, aber wieder Kind sein. Und sein Narr verspottet ihn dafür: Lear habe seinen Töchtern die Rute in die Hand gedrückt und seine Hose vor ihnen heruntergelassen.

König Lear versteht sich als mächtig, männlich und gottgleich, nicht nur als Herrscher, sondern auch als Schöpfer. Eine Frau hat Lear nicht – nicht mehr. Über die Mutter seiner drei Töchter erfährt man in Shakespeares Drama nichts. In Hennebergs Libretto blitzt sie an einer einzigen Stelle kurz, aber heftig auf. Wie aus der Pistole geschossen beginnt Goneril ihre erzwungene Liebeserklärung an den Vater mit dem Bekenntnis: »Die Mutter hätte ich für dich verraten.« Nicht auszuschließen, dass Goneril damit das genaue Gegenteil dessen ausspricht, was sie tatsächlich denkt und fühlt. Nicht von der Hand zu weisen aber auch die inzestuösen Züge des Verhältnisses zwischen dem Vater und seiner ältesten Tochter.

Ohne Frau ist Lears schöpferische Kraft, seine Macht als Erzeuger, jedenfalls beschränkt. Den alternden König scheinen die Weitergabe und sein Vermächtnis aber gerade in dieser Phase seines Lebens, die ihn bereits an sein Ende denken lässt, besonders zu beschäftigen. Während sich Lear (bei Henneberg) dem Tod »entgegenerschleppt« oder ihm (bei Shakespeare) »entgegenkrabbelt« wie ein Kind, sieht er gerade in der Nachkommenschaft eine Möglichkeit, den absoluten Tod zu umgehen. Umso grausamer fällt die Abkehr von seinen Töchtern aus, die der rasend gedemütigte Lear der Reihe nach verstößt. Goneril straft er mit einem Fluch, zu dem Aribert Reimann sich 1977 in seinen Entwürfen zur Oper notiert: »Lears Verfluchung Gonerils: Assoziationen an antikes Theater«. Lears Liebe zu seiner Tochter schlägt in

abgrundtiefen Hass um und lässt ihn jeden Wunsch danach vergessen, in Gonerils zukünftigen Kindern selbst fortzuleben. Rachsüchtig ruft Lear die göttliche Natur an:

*»Bann' Unfruchtbarkeit in Gonerils Leib!
Dörre ihren Schoß aus! Muss sie gebären,
schaffe ihr ein Kind im Zorn!
Lasse es leben, damit es sie voll Bosheit peinige,
damit sie den Undank ihres Kindes fühlt.«*

Den Schmerz, der in Lear anschwillt, als ihm klar wird, dass er nach Cordelia und Goneril auch Regan im Machtkampf an die Gegenseite verloren hat, begreift er als Mutterschmerz. Das unerträgliche Gefühl, das er im Drama »hysterica passio« nennt (von griech. hystéra »Gebärmutter«), versucht Lear mit aller Kraft zu unterdrücken. Für ihn wird Goneril im Moment des Verrats zum »Bastard«, womit er, wie schon an früherer Stelle im Stück, sämtliche schlechten Eigenschaften seiner Töchter auf ihre Mutter, genauer gesagt auf deren Untreue, zurückführt. Dass alles Weibliche in dieser Welt als niedrig gilt, zeigen auch die Vorwürfe, die Goneril ihrem Gatten, dem Herzog von Albany, macht: Sie hält ihn für einen unmännlichen, verweichlichten »milk-liver'd man«. Für König Lear wiederum gibt es nichts Unmännlicheres als Tränen. Umso schlimmer also, dass ihn der Bruch mit Goneril vor allen zum Weinen bringt. »I am asham'd that thou hast power to shake my manhood thus« gibt Lear gegenüber seiner Tochter zu. Aribert Reimann hält zu dieser Schlüsselstelle, die unmittelbar in die gewaltige Sturmszene mündet, fest:

»Eine zweimal 24tönige Reihe baut sich auf bis zur Totale (sieben Oktaven) bei Lears Ausbruch ›Lasst mich vor euch nicht weinen. [Lasst Tränen mich nicht entehren.] Der stehende Akkord beginnt von unten herauf langsam zu vibrieren, wie ein Erdbeben. Massives Blech.«

AUF DEM WEG LIEGT WAHNSINN

»Sie irren alle« stellt Edgar bereits in der ersten Szene der Oper fest. Und er behält recht. Lear entwickelt sich zu einer weitläufigen Betrachtung des menschlichen Irrsins. Ausgehend vom großen Irrtum des Königs, der ihn Macht und Verstand kostet, begegnen wir einem weiteren Vater, dem Grafen von Gloster, der ebenfalls irrtümlich sein rechtschaffenes Kind, Edgar, verstößt. Beide Väter werden später – der eine als Wahnsinnige, der andere als Blinder – durch die Welt irren. Beide werden einem »Irren« begegnen, der sich nur als solcher ausgibt. Vom Wahn der Machtgier getrieben sind Goneril und Edmund, der uneheliche Sohn Glosters, sowie die sadistische Regan und ihr Gatte. Lear nennt sich selbst einen »old fool« und wird dennoch von einem Narren begleitet, dessen Wahnsinn darin besteht, die Wahrheit zu sagen.

Der Narr hält Lear den Spiegel vor, doch der scheint zu eitel zu sein, um hineinzublicken. Dass der Graf von Gloster in König Lear nicht rechtzeitig sein Spiegelbild erkennt, wird auch für ihn zur persönlichen Tragödie. Erst die Blindheit bringt ihn zur Einsicht – ebenso wie Lear erst durch den Wahnsinn zum Verständnis findet. Shakespeares 1605/06 verfasstes Schauspiel lässt kaum ein Paradoxon, kaum eine Verkehrung oder Spiegelung aus. Als Hauptquellen dienten ihm zwar das Geschichtswerk *Holinshed's Chronicles* (1587) und das anonyme Bühnenstück *The True Chronicle History of King Leir* (1605), Shakespeare erweiterte jedoch als erster Bearbeiter der alten britischen Sage die Handlung wesentlich, nämlich zum Doppel-drama. Die Vorlage für den Handlungsstrang der Familie Gloster, der zugunsten noch üblerer Intrigen mit dem der Familie Lears verwickelt wurde, hatte Shakespeare in Philip Sidneys Prosaromanze *Arcadia* (1590) gefunden. Das Happy End der Lear-Geschichte, das die bis dahin entstandenen Versionen dominiert hatte – Lear wird mithilfe Cordelias wieder als König eingesetzt – verweigerte Shakespeare. Abgemilderte Anpassungen, wie Nahum Tates Drama *History of King Lear* (1681), das die beiden »guten« Kinder Edgar und Cordelia zum Liebespaar macht, sollten sich allerdings noch bis ins 19. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreuen.

Shakespeare verfasste seinen *König Lear* zwischen *Othello* und *Macbeth*, zwei der Dramen, die Giuseppe Verdi später höchst erfolgreich vertonte. Am Versuch, aus *König Lear* eine Oper zu machen, verzweifelte Verdi jedoch. Neben der verwickelten Handlung schreckte ihn vor allem die märchenhafte Liebesprobe ab. Nicht nur Verdi erschien Lears Grund für die Verstoßung Cordelias »kindisch« und »lächerlich«, auch Strindberg äußerte sein Unverständnis darüber und Goethe empfand ihn sogar als »so absurd, dass man seinen Töchtern nicht ganz unrecht geben kann«.

LEAR IST EIN MONSTER

Auch in Aribert Reimann hatte sein *Lear* zehn Jahre lang gearbeitet, bevor er das Werk 1978 unter nicht geringer seelischer und geistiger Anstrengung fertigstellte. »Lear ist ein Monster« hatte er Dietrich Fischer-Dieskau entgegnet, als dieser ihm 1968 erstmals *König Lear* zur Vertonung vorschlug. Drei Jahre lang wehrte Reimann die Bitten Fischer-Dieskaus, dessen Korrepetitor und Liedbegleiter er zu jener Zeit war, ab. Zu groß war der Respekt vor diesem Stoff. Dennoch las Reimann Shakespeares Drama im Laufe der Jahre immer und immer wieder und musste schließlich feststellen, dass sich neben all den anderen Arbeiten eine eigene »Ablage für Lear-Gedanken« in seinem Kopf gebildet hatte. Reimann sah von da an alle weiteren, neuentstandenen Kompositionen als »Wege zu Lear«. Nachdem August Everding ihm 1975 einen Kompositionsauftrag erteilte, begann Reimann nun wirklich – sehr zur Freude Fischer-Dieskaus, für den die Titelpartie entstand –, aus dem aufgespeicherten Lear-Material zu komponieren. Reimann sammelte stetig weitere Ideen zur musikalischen Struktur und hielt einige seiner Inspirationen als Notizen fest:

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

Gemeinsam mit dem Librettisten Claus H. Henneberg erstellte Reimann eine Fassung des Klassikers, die ihm die musikdramatische Struktur und die sangbare, »komponierbare« Sprache bot, die er brauchte. Henneberg reduzierte, verzichtete auf alles, was die Musik ausdrücken konnte, fasste Bilder zusammen und schuf Simultanszenen. Für Cordelia kompilierte er aus vorhandenem Material eine neue Szene und griff an einer Stelle auch auf die etwa zur selben Zeit wie Shakespeares Drama entstandene *Ballade von König Leir und seinen drei Töchtern* zurück: »Er ging zu Quellen, Wald und Höh'n / und jammernd klagt' er ihnen ...« (Herrenchor, Schluss des I. Teils).

Die Musiksprache des 20. Jahrhunderts, so schien es Reimann, konnte dem Lear-Stoff endlich gerecht werden: »Ich glaube, dass unsere Psyche, unser Denken, auch unsere Sprache durch das, was wir in unserem Jahrhundert durchgemacht haben, so offen sind für das, was sich in diesem *Lear* ereignet.« Die vernichtende Grausamkeit der Handlung fand geistigen Anschluss im traumatisierten Nachkriegsdeutschland, Worte wie die hasserfüllte Rede gegen die »entartete Schwester« gewannen in diesem Kontext an Härte. Reimann selbst, 1936 in Berlin geboren, hatte den Zweiten Weltkrieg als Kind erlebt. Er verlor seinen Bruder bei einem Bombenangriff und musste in den letzten Kriegstagen mit seiner Familie aus der Stadt fliehen. Mit diesen Erinnerungen setzte sich Reimann später in vielen – vielleicht allen – seiner Werke auseinander.

Am 22. Januar 1978 notiert Reimann erleichtert: »Heute in einem den Schlussmonolog geschrieben. Hätte es nicht länger ertragen können.« Besonders der gewaltige Klangstrudel der Sturmszene hatte ihm wochenlanges Chaos und unerträgliche Nächte bereitet.

Nach der fulminanten Uraufführung seines *Lear* an der Bayerischen Staatsoper war es vor allem die DDR-Erstaufführung des Werks 1983, die besonderen Eindruck beim Komponisten hinterließ. Harry Kupfers Inszenierung an der Komischen Oper Berlin deutete den Sturm als Aufbegehren der lange Unterdrückten: Diese »Unteren«, die im Schlamm leben, und »auf deren Rücken die Mächtigen ihre Kämpfe austragen«, rebellieren unter den Füßen ihrer Herrscher. Sie bringen den Boden von unten, durch das Aufbrechen von Platten, zum Bersten. Kupfer verstand *Lear* als »Menetekel für die heutige Welt« und endete doch mit der Vision, dass nach dieser Gesellschaft eine neue, bessere kommen könne. Aribert Reimann selbst stellte für sich fest, dass kein anderer Stoff ihm je so viele Antworten auf Fragen an seine eigene Zeit geben konnte wie *Lear*.







THE PLOT

I.

King Lear has resolved to divide his kingdom among his three daughters, and demands that each of them makes a public declaration of love. While Goneril and Regan try to outdo one another in flattery, Cordelia, the youngest, does not fight for her share. Loving her father sincerely, she refuses to compete, which offends him deeply. Lear disowns his favourite daughter and marries her to the King of France without any dowry. The Earl of Kent is banished after trying to make Lear see sense.

Meanwhile, Edmund, the illegitimate son of the Earl of Gloucester, is plotting against his favoured half-brother Edgar. By trickery, Edmund manages to turn his father fiercely against Edgar. Edgar flees for his life, disguising himself as a mad beggar by the name of Tom.

No sooner is the kingdom divided than Goneril and Regan unite against Lear in their hunger for power. They refuse to accommodate his retinue and leave him outdoors exposed to a violent storm that is gathering. In helpless rage, Lear wanders through the night, accompanied only by his Fool and by Kent, who is in disguise. Searching for shelter, they encounter »poor Tom«. The Earl of Gloucester comes to conduct Lear to safety.

II.

France goes to war against Britain. Believing Gloucester to be a French spy, Regan and her husband, the Duke of Cornwall, blind him. While inflicting this cruel punishment, Cornwall himself loses his life. Gloucester realises that it was not Edgar but Edmund who betrayed him. Broken, he makes his way to Dover, where he plans to throw himself off the cliffs. »Tom« agrees to guide his blind father. The two men come across a completely estranged Lear.

Lear is taken to the French camp and there asks Cordelia for forgiveness. With the British army under Edmund's command victorious, father and daughter find themselves in captivity. Edmund, who has sworn his love to both Goneril and Regan, gives orders for the execution of Cordelia. Unexpectedly Edgar appears and mortally wounds his brother in a duel. Regan is poisoned by Goneril, who takes her own life when Edmund dies. Lear's heart breaks at the sight of Cordelia's dead body.

IN A NUTSHELL

- The story of King Lear and his three daughters is an ancient British legend whose roots may go back to the eighth century BC. The best known version of the story is William Shakespeare's tragedy *King Lear* from 1605/06, on which Aribert Reimann's opera *Lear* is based.
- The Berlin composer Aribert Reimann (1936–2024) wrote a number of operas drawing on classics of world literature, including *Troades* after Euripides, *Das Schloss* after Kafka and *Medea* after Grillparzer. Previously, Reimann had worked as répétiteur and Lieder accompanist, among others for Dietrich Fischer-Dieskau, who in 1968 suggested Lear to him as a subject for an opera.
- Reimann toyed with the idea of setting *King Lear* for eight years before August Everding commissioned him with a composition in 1975. The librettist Claus H. Henneberg adapted Shakespeare's play, condensing it into an opera libretto of eleven scenes. Reimann wrote the title role for Fischer-Dieskau.
- *Lear* was premiered at the Munich Opera Festival in 1978. Today it is one of the most performed operas of the second half of the 20th century.
- Barrie Kosky's production of the work is now the third to play at the Komische Oper Berlin. In 1983, Harry Kupfer staged the East German premiere, Hans Neuenfels directed the opera in 2009.
- This unsparingly grim tragedy is being staged by Barrie Kosky in a large arena that can be viewed from two opposite sides in Hangar 4 of Tempelhof Airport. The extraordinary venue offers ample space not only for the sizeable percussion ensemble but also for the powerful historical resonances of this monumental Nazi-era structure with its eventful past.
- Shakespeare's Sonnet 66 will be heard between the two parts of the opera.





L'INTRIGUE

I

Le roi Lear veut partager son royaume entre ses trois filles et exige en retour que chacune d'elles lui déclare son amour. Tandis que Goneril et Regan rivalisent de flagornerie, Cordelia, la plus jeune, ne semble pas décidée à se battre pour obtenir sa part. Elle qui aime sincèrement son père refuse toute compétition. Profondément blessé, Lear renie sa fille préférée et la marie sans dot au roi de France. Quand il tente de ramener Lear à la raison, le comte de Kent est aussitôt banni.

Edmund, fils illégitime du comte de Gloucester, complotte pendant ce temps contre son demi-frère Edgar, qui est le favori de son père. Grâce à une ruse, il parvient à monter son père contre Edgar. Ce dernier s'enfuit et se fait désormais passer pour un mendiant fou nommé Tom.

À peine le royaume est-il partagé qu'assoiffées de pouvoir, Goneril et Regan s'allient contre Lear. Elles refusent l'hospitalité à son escorte et abandonnent le roi à son sort quand se lève une violente tempête. Ivre de rage et d'impuissance, Lear erre dans la nuit, accompagné de son bouffon et de Kent, dont le visage est masqué. Alors qu'ils cherchent un refuge, ils tombent sur le « pauvre Tom ». Le comte de Gloucester fait alors irruption pour mettre Lear en sécurité.

II

La France entre en guerre contre la Grande-Bretagne. Soupçonné d'espionnage, Gloucester est châtié par Regan et son époux, le duc de Cornwall, et perd la vue. Au cours de cet acte cruel, Cornwall trouve lui-même la mort. Gloucester doit alors admettre que ce n'est pas Edgar, mais Edmund qui l'a trahi. Anéanti, il se met en route pour Douvres pour se jeter du haut des falaises. « Tom » accepte de guider son père aveugle. Les deux hommes tombent sur Lear, qui est complètement égaré.

Lear est emmené dans le camp des Français, où il implore le pardon de Cordelia. À la suite de la victoire de l'armée britannique sous le commandement d'Edmund, père et fille sont faits prisonniers. Ayant promis son amour tant à Goneril qu'à Regan, Edmund ordonne l'exécution de Cordelia. Edgar apparaît alors et tue son frère en duel. Regan meurt empoisonnée par Goneril qui, terrassée par la mort d'Edmund, se suicide. Lear a le cœur brisé à la vue de Cordelia morte.

L'ESSENTIEL

- L'histoire du roi Lear et de ses trois filles est une légende britannique dont les origines remonteraient au VIII^e siècle avant J.-C. Son adaptation la plus célèbre est la pièce de théâtre *Le Roi Lear*, écrite par William Shakespeare en 1605/06, qui a servi de base à l'opéra *Lear* d'Aribert Reimann.
- Le compositeur berlinois Aribert Reimann (1936–2024) a mis en musique plusieurs œuvres de la littérature universelle, notamment *Les Troyennes* d'Euripide, *Le Château* de Kafka et *Médée* de Grillparzer. Auparavant, Reimann avait travaillé comme chef de chant et accompagnateur, notamment pour Dietrich Fischer-Dieskau, qui l'aiguilla vers le thème du roi Lear en 1968.
- Avant qu'August Everding ne lui en commande la composition en 1975, Reimann a mûri l'idée d'une adaptation musicale du *Roi Lear* pendant huit ans. Le librettiste Claus H. Henneberg a adapté le drame de Shakespeare en livret d'opéra et l'a condensé en onze scènes. Reimann a écrit le rôle-titre pour Fischer-Dieskau.
- *Lear* a été présenté pour la première fois en 1978, dans le cadre du Festival d'opéra de Munich. L'œuvre compte aujourd'hui parmi les opéras les plus joués de la seconde moitié du XX^e siècle.
- La mise en scène de Barrie Kosky est déjà la troisième de cette œuvre à la Komische Oper de Berlin. Elle fait suite à celle de Harry Kupfer en 1983, qui fut la première en RDA, et à celle de Hans Neuenfels en 2009.
- Barrie Kosky porte cette tragédie d'une cruauté implacable sur une immense scène visible de part et d'autre dans le Hangar 4 de l'aéroport de Tempelhof. Ce lieu hors norme donne l'espace nécessaire à l'imposante section de percussions tout en faisant résonner la charge historique de cet édifice monumental construit par les nazis.
- Entre les deux parties de l'opéra s'insère le sonnet 66 de Shakespeare.





KONU

I.

Kral Lear, imparatorluğunu üç kızı arasında bölüştürmek ister ve bunun için kızlarından herkesin önünde sevgisini beyan etmesini talep eder. Goneril ve Regan birbirlerini yağcılıkta geçmeye çalışırken, en küçük kızı Cordelia payını almak adına bu yarışa girmez. Babasını içtenlikle seven Cordelia, bu rekabeti reddeder ve tam da bu davranışıyla babasını derinden incitir. Bunun üzerine Lear, en sevdiği kızını sürgüne gönderir ve onu hiçbir çeyiz vermeden Fransa Kralı ile evlendirir. Kent Kontu ise Lear'ı aklını başına toplatmaya çalıştığı için sürgüne gönderilir.

Bu arada, Gloster Kontu'nun gayri meşru oğlu Edmund, ayrıcalıklı muamele gören üvey kardeşi Edgar'a karşı entrikalar çevirir. Bir hileyle babasını Edgar'a karşı kışkırtmayı başarır. Edgar kaçır ve bu andan itibaren kendisini deli bir dilenci olan Tom olarak gösterir.

İmparatorluk henüz bölünmüşken, Goneril ve Regan, iktidar hırsıyla Lear'a karşı ittifak kurarlar. Onlar, Lear'ın maiyetine karşı misafirperverlik göstermeyi reddederek, şiddetli bir fırtına yaklaşırken onu kendi başına bırakırlar. Çaresiz bir öfke içindeki Lear, yalnızca soytarısı ve yüzü maskeli Kent'in eşliğinde gecenin karanlığında yolunu şaşırır. Sığınacak bir yer ararken »zavallı Tom« ile karşılaşır. Bu sırada Gloster Kontu, Lear'ı güvenli bir yere götürmek üzere karşısına çıkar.

II.

Fransa, Britanya'ya karşı savaşa girer. Gloster, Fransız casusu olduğundan şüphelenildiği için Regan ve kocası Cornwall Dükü tarafından cezalandırılarak gözleri oyulur. Bu acımasız eylem sırasında Cornwall da hayatını kaybeder. Gloster, kendisine ihanet edenin Edgar değil, Edmund olduğunu fark eder. Yıkılmış bir halde Dover'a doğru yola çıkar ve orada kayalıklardan atlayarak intihar etmeyi planlar. »Tom«, kör babasına rehberlik etmeyi kabul eder. İkili, kendini tamamen kaybetmiş olan Lear'a rastlar.

Lear, Fransızların kampına götürülür ve orada Cordelia'dan af diler. Edmund'un komutasındaki Britanya ordusu zafer kazanınca, baba ve kızı esir düşer. Hem Goneril'e hem de Regan'a aşk sözü vermiş olan Edmund, Cordelia'nın idam edilmesini emreder. Aniden ortaya çıkan Edgar, bir düelloda kardeşini öldürür. Regan, Goneril'in zehrinden ölür; Goneril ise Edmund'un ölümünden sonra intihar eder. Lear, ölen Cordelia'yı görünce yüreği parçalanır.

ÖZET BİLGİ

- Kral Lear ve üç kızının hikâyesi, kökleri muhtemelen MÖ 8. yüzyıla kadar uzanan eski bir İngiliz efsanesidir. Bu konunun en tanınmış uyarlaması, William Shakespeare'in 1605-1606 yıllarında kaleme aldığı *Kral Lear* adlı dramadır. Aribert Reimann'ın *Lear* adlı operası da bu yapıta dayanmaktadır.
- Berlinli besteci Aribert Reimann (1936–2024), dünya edebiyatından bir dizi eseri besteledi. Bunlar arasında Euripides'in *Troades*'i, Kafka'nın *Das Schloss*'u ve Grillparzer'in *Medea*'sı yer alır. Reimann daha önce, aralarında 1968'de ona *Lear* konusunu öneren Dietrich Fischer-Dieskau'nun da bulunduğu sanatçılar için repetitör ve vokalist olarak çalışmalar yapmıştı.
- Reimann, sekiz yıl boyunca *Lear*'ı besteleme fikrini kafasında tarttıktan sonra, 1975'te August Everding'den bir beste siparişi aldı. Librettist Claus H. Henneberg, Shakespeare'in dramasını on bir sahneye sıkıştırdığı bir opera librettosuna uyarladı. Reimann, bu eserin başrolünü ise Fischer-Dieskau için yazdı.
- *Lear*, 1978'de Münih Opera Festivali kapsamında ilk kez sahnelendi. Eser, günümüzde 20. yüzyılın ikinci yarısının en çok sahnelenen operaları arasında yer almaktadır.
- Barrie Kosky'nin düzenlemesi, Komische Oper Berlin'de yapılan üçüncü *Lear* uyarlamasıdır: 1983'te Harry Kupfer, Doğu Almanya'daki ilk düzenlemeyi sahneye koymuş, 2009'da ise Hans Neuenfels yönetmenlik yapmıştı.
- Barrie Kosky, Tempelhof Havalimanı'nın 4 numaralı hangarında, karşılıklı iki taraftan da görülebilen devasa bir sahnede bu acımasız trajediyi sergiliyor. Bu sıra dışı sahne mekanı, hem büyük perküsyon düzenine hem de Nazi dönemine ait bu anıtsal yapının güçlü tarihsel yankısına ve onun çalkantılı geçmişine yeterli alan sağlıyor.
- Operanın iki bölümü arasına Shakespeare'in 66. Sone'si eklenmiştir.

IMPRESSUM

Herausgeberin

Komische Oper Berlin
@Schillertheater
Dramaturgie
Schillerstraße 9, 10625 Berlin
www.komische-oper-berlin.de

Intendanz
Generalmusikdirektor
Redaktion
Mitarbeit
Fotos
Layoutkonzept
Gestaltung
Lektorat
Druck

Susanne Moser, Prof. Philip Bröking
James Gaffigan
Sophie Jira
Maja Petersen
Monika Rittershaus
www.STUDIO.jetzt.Berlin
Hanka Biebl
Theresa Rose
Mundschenk Druck+Medien

Musikalische Leitung
Inszenierung
Bühnenbild
Kostüme
Dramaturgie
Chöre
Licht
Sounddesign

Premiere am 16. September 2026
Nicholas Carter
Barrie Kosky
Rebecca Ringst
Klaus Bruns
Sophie Jira
David Cavelius
Olaf Freese
Holger Schwark

Quellen

Die Interviews führte Sophie Jira. Die Handlung und Das Wichtigste in Kürze verfassten Maja Petersen und Sophie Jira. Der Artikel von Sophie Jira ist ein Originalbeitrag für dieses Heft. Übersetzungen von Giles Shephard (Englisch), Yasmina Ikkene (Französisch) und Mehmet Çalli (Türkisch).

Bilder

Umschlag: Scott Hendricks
S. 5: Aryeh Nussbaum Cohen
S. 6: Brenton Ryan
S. 9: Scott Hendricks, Nicole Chevalier, Rosie Aldridge
S. 10–11: Penny Sofroniadou, Scott Hendricks, Dimitry Ivashchenko
S. 16–17: Dagmar Manzel
S. 21: Scott Hendricks
S. 22–23: Penny Sofroniadou
S. 29: Aryeh Nussbaum Cohen, Günter Papendell
S. 30–31: Rosie Aldridge, Nicole Chevalier
S. 34–35: Dagmar Manzel, Scott Hendricks, Chorsolisten, Vocalconsort Berlin, Komparserie
S. 38–39: Scott Hendricks

(Fotos von den Klavierhauptproben am 8. & 9. Sep 2026)



FÖRDERN ERMÖGLICHT!

Sind Sie auf den Geschmack gekommen? Noch mehr Komische Oper Berlin gibt's bei uns im Förderkreis!

MEHR VIELFALT, MEHR MUSIK, MEHR OPER!

Als Mitglied ermöglichen Sie die Umsetzung künstlerischer Projekte und Vermittlungsprogramme sowie die Ausbildung junger Sänger:innen und Musiker:innen. Außerdem werden Sie zu Empfängen und besonderen Veranstaltungen eingeladen!

Kartenkontingente
für Premieren
und exklusive Reisen
ab der Stufe
FÖRDER:IN

Zwei Karten für
Premieren
und Einladung zu
Premierenempfängen
ab der Stufe
PREMIERENCLUB

Individuell
auf Sie abgestimmte
Erlebnisse im
**PATRONS'
CIRCLE**

Einzigartige Einblicke
hinter die Kulissen
sowie Einladung zum
Abendessen mit der Intendanz
ab der Stufe
**INTENDANT:INNEN
CIRCLE**

Freier Eintritt
zu Generalproben
für
**JUNGE
FREUND:INNEN**

25% Rabatt
auf zwei Karten
pro Vorstellung mit
der *FörderCard*

•
Kartenkontingente für
Generalproben

•
Spannende
Veranstaltungen

FÖRDERN SIE MIT UNS!
ALLE INFOS ZU UNSEREN ANGEBOTEN
FINDEN SIE HIER:



komische-oper-berlin.de/foerderkreis/

**FÖRDER
KREIS**
KOMISCHE
OPER BERLIN

Fünf Euro sparen



... mit der Berliner Sparkasse

Als Kundinnen und Kunden der Berliner Sparkasse profitieren Sie mit dem Aktionscode „BerlinerSparkasse“ vom exklusiven Opernrabatt.

[berliner-sparkasse.de/
opernrabbatt](http://berliner-sparkasse.de/opernrabbatt)



Berliner
Sparkasse

140 YEARS OF
INNOVATION

Mercedes-Benz

DIE ERSTE ELEKTRISCHE C-KLASSE.

Ein Klassiker erfindet sich neu: mit bis zu 762 km Reichweite (WLTP) und Schnellladetechnik, die bis zu 325 km in zehn Minuten* liefert. Der beleuchtete Chromgrill im ikonischen Mercedes-Benz Design und die Heckleuchten in Sternoptik machen den Fortschritt sichtbar.

Welcome home.

Jetzt beraten lassen.



Mercedes-Benz C 400 4MATIC elektrisch | Energieverbrauch (kombiniert): 18,5-14,1 kWh/100 km;
CO₂-Emissionen gesamt (kombiniert): 0,0 g/km; CO₂-Klasse (kombiniert): A.

*Die angegebene Reichweite (WLTP), die nach einem zehninütigen Ladevorgang erreicht werden kann, wurde unter Verwendung der maximalen DC-Ladeleistung gemäß ISO/SAE 12906 und unter den in dieser Norm festgelegten Bedingungen ermittelt.

Anbieter: Mercedes-Benz AG, Mercedesstraße 120, 70372 Stuttgart

Vertriebspartner vor Ort: Mercedes-Benz AG - Niederlassung Berlin

Salzufer 1 · Rhinstraße 120 · Daimlerstraße 165

Blankenburger Straße 85-105 · Hans-Grade-Allee 61, Schönefeld

Mail: vertrieb.berlin@mercedes-benz.com · Tel.: 030-3901-2000

<http://www.mercedes-benz-berlin.de>

HARMONIEN DISSONANZEN ZWISCHENTÖNE



**DAS KULTURPROGRAMM
MIT MUSIKALISCHER
BANDBREITE**

GROOVES ab 6:00
KLASSIK ab 10:00
RADIODREI.DE

radio **3** rbb

**QUEER BLEIBT STARK!
MIT DIR!**

WERDE KOMPLIZ*IN DER

SIEGESSÄULE

MIT DEINEM GENOSSEN-
SCHAFTSANTEIL



www.komplizin-werden.de



Komische
OPER
BERLIN •

The image features a dark, high-contrast photograph of a modern building's exterior, characterized by a complex grid of metal scaffolding or structural elements. In the upper right, a large, multi-faceted, magenta-colored octagon serves as a backdrop for the text. On the left side of the image, there is a vertical strip with a repeating geometric pattern of overlapping, faceted shapes in various shades of magenta and purple.