

Ein Gespräch zum Werk von Karel Reiner zwischen dem Komponisten und Freund Karel Reiners Alfred Thomas Müller und Sebastian Foron

(Mü.: Alfred Thomas Müller, F.: Sebastian Foron)

F.: Herr Müller, wir haben uns bei einem Konzert 2006 im Konzerthaus in Berlin kennen gelernt. Ich spielte damals in einer kleinen Konzertreihe der Gesellschaft *musica reanimata* unter anderem Karel Reiners *Sonata brevis*. Der Kontakt zu Ihnen sowie zu der Gesellschaft *musica reanimata* ist glücklicherweise erhalten geblieben. Als Komponist haben Sie natürlich eine besondere Sichtweise. Wie Sie mir erzählten, war Ihr Kontakt zu Karel Reiner nicht nur kollegial, sondern auch freundschaftlich.

Mü.: Im Jahr 1975 lernte ich Karel Reiner persönlich kennen, ich war damals musikalischer Leiter eines kleinen Theaters in der DDR. Wir brachten als erstes deutschsprachiges Theater seine Oper *Das Schustermärchen* heraus, ein ganz hervorragendes Werk. Er kam zu Vorbesprechungen und Proben nach Lutherstadt Eisleben. Seit dieser Zeit bis zu seinem Tod 1979 entwickelte sich eine beständige Freundschaft. Ich schickte ihm meine Kompositionen nach Prag, er berichtete mir von seiner Arbeit und von Uraufführungen. In Prag führten wir oft lange Gespräche. Wir sprachen nicht nur über Musik, auch weltanschauliche Probleme wurden berührt oder Lebensweisheiten. Sehr beeindruckt hat mich seine humane Einstellung den Deutschen gegenüber, obwohl er in mehreren faschistischen Konzentrationslagern inhaftiert war.

F.: Das glaube ich gerne, habe ich doch das gleiche bei seiner Frau erfahren. Ich lernte Hana Reinerová kurz vor ihrem Tod kennen. Wir trafen uns bei einer ihrer Töchter in Prag. Sie sprach in makellosem Deutsch mit mir. Ich muss gestehen, dass ich zunächst etwas befangen war. Ich wusste nicht recht, wie ich ihr als Deutscher begegnen sollte. Dies löste sich aber sofort durch ihre Herzlichkeit. Sie erzählte mir viel über Prag vor der Besetzung durch die Nationalsozialisten, dem vitalen, multikulturellen Leben, dem intensiven Austausch mit Wien. Viele Konzertprogramme waren in den beiden Städten identisch, oft mit den gleichen Künstlern. Reiner schätzte die *Neue Wiener Schule* sehr und hatte auch Kontakt zu Alban Berg. Wie waren Reiners kompositorische Anfänge?

Mü.: Karel Reiner war der Sohn eines jüdischen Kantors und kam durch seinen Freund und Lehrer Alois Hába, der zur internationalen Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts zählte, mit den wichtigsten musikalischen Strömungen der Moderne jener Zeit und mit deren Repräsentanten in Berührung.

Karel Reiner, am Prager Konservatorium Student bei Josef Suk, schloss sich nach dem Studium dem Kreis um Hába an. Hába war bekannt durch seine mikrotonalen Tonsysteme, wobei er den Tonraum durch das Viertel- und Sechsteltonsystem erweiterte. Er verstand dies nicht nur als mathematisch-akustische Konstrukte, sondern leitete es aus der Volksmusik seiner mährischen Heimat ab.

Der junge Komponist Reiner, unter Hábas Einfluss stehend, schrieb damals interessante Kompositionen für Vierteltonklavier und für Streich- und Blasinstrumente im Viertel - und Sechsteltonsystem. Später wandte er sich jedoch von der mikrotonalen Denk- und Kompositionsweise ab. Unter einem anderen Aspekt ist aber der geistige Einfluss Hábas auf Karel Reiner wirksam geblieben. Hába zog seine kreative Energie aus der anthroposophischen Lehre Rudolf Steiners, speziell aus der Idee der Dreigliederung: Denken - Fühlen - Wollen. In der Musik setzt er diese Idee um in Melodik - Harmonik - Rhythmik.

Reiner ließ sich von dieser Erkenntnis inspirieren und erfüllte sie mit seiner subjektiven Erfahrung. Des Weiteren wurde der „unthematische Stil“ für Reiners kompositorisches Schaffen von entscheidender Bedeutung. Die Begriffe „unthematisch“ und „atonal“ sind eng miteinander verbunden, nicht im Sinne der Schönbergschen Methode von „zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen,“ sondern durch eine Setzung konsonanter bzw. dissonanter Intervallreihen und deren Permutationen, aus denen auch die vertikalen Klangschichten abgeleitet werden.

F.: Man spürt die verschiedenen Einflüsse, aber er ist immer als er selbst erkennbar. Das finde ich wichtig und es hebt ihn auch von vielen anderen ab. Auch seine Ecken und Kanten. Er bleibt sich immer treu, man erkennt von Anfang an immer seine Handschrift. Natürlich hat er sich weiterentwickelt, aber die starke künstlerische Persönlichkeit ist schon in seinen ersten Werken erkennbar.

Mü.: Das ist allerdings bemerkenswert. Eine andere strukturelle Leitlinie des „unthematischen Stiles,“ die in Reiners Kompositionen eine wichtige Rolle spielt, ist die Vermeidung von Wiederholungen, bzw. Variierungen melodisch-rhythmischer Elemente. Daraus ergibt sich die Auflösung der traditionellen musikalischen Formen. An ihre Stelle treten episch entwickelte musikalische Ereignisse. Das Gesamtschaffen Karel Reiners umfasst nahezu alle musikalischen Genres. Im Kanon der Musik des 20. Jahrhunderts erweckt seine Musik durch ihre Originalität unsere besondere Aufmerksamkeit.

F.: Die Werke - das Konzert für Violoncello und Orchester und die Kompositionen für Violoncello und Klavier - die auf dieser Aufnahme vereint sind, spiegeln seinen künstlerischen Werdegang gut wieder, nicht zuletzt, weil sie an biographisch markanten Lebensabschnitten entstanden. Die vielen kurzen Motive erscheinen mir wie kleine, unterschiedliche Episoden. Ein weiteres Stilmittel sind sicherlich seine scharfen Brüche. Reiner lebte in einer Zeit voller politischer, gesellschaftlicher, aber auch kultureller Umbrüche, was sich deutlich in seiner Musiksprache spiegelt. Prof. Václav Riedlbauch machte mich sicher nicht zu unrecht darauf aufmerksam, dass die Musik von Reiner immer auch eine politische Komponente hat. Wie auch bei Dmitri Shostakovich ist es für die Rezeption und ein vertieftes Verständnis von Reiners Musik wesentlich, seine Lebensumstände und das politische Umfeld mit einzubeziehen. Man darf sie sicher nicht darauf reduzieren, aber es ist doch ein Aspekt seiner vielschichtigen Musik. Sein Stil, mit den Mitteln der herkömmlichen Kompositionstechnik die Grenzen der Melodik, der Harmonik und der Rhythmik so weit auszudehnen, dass sie sich fast auflösen, ist der Avantgarde zuzurechnen. Gleichzeitig sah Reiner seine Musik durchaus in der Tschechischen Musik Tradition.

Mü.: Ja, das war Reiner ganz wichtig. Lassen Sie mich zu den Werken etwas sagen. Das *Konzert für Violoncello und Orchester op. 34* entstand zwischen 1941 und 1943 als letzte Komposition vor der Deportation Karel Reiners in die faschistischen Zwangslager. Er hinterlegte die Reinschrift der Partitur bei einem Freund. Eine Uraufführung nach dem Krieg ist nicht nachgewiesen. Es handelt sich also bei der vorliegenden CD um die Dokumentation der Uraufführung vom 2. und 3. Dezember 2010 im Rudolfinum in Prag. Das Konzert für Violoncello und Orchester stellt hohe Anforderungen an den Solisten in puncto Durchsetzungskraft gegenüber einem großen Orchesterapparat.

F.: Allerdings! In seinen Ausmaßen ist das Cellokonzert wirklich imposant angelegt. Wir haben uns entschieden, die Anordnung der Werke auf dieser CD in ihrer historischen Reihenfolge zu belassen, auch um Reiners kompositorische Entwicklung zu dokumentieren. Obwohl das Cellokonzert als einziges Werk in der Zeit vor seiner Internierung in Theresienstadt entstand, ist es kein Frühwerk. Reiner war zu der Entstehungszeit um die 30 Jahre alt. Zu der Zeit hatte er schon in allen Musikgattungen reichlich komponiert. Auch war er durchaus erfolgreich und spielte in der Prager Kulturszene als Komponist und gefragter Pianist eine wichtige Rolle. Nach der Besetzung Böhmens 1939 war er einer der wichtigsten Initiatoren von heimlich organisierten Hauskonzerten. Ich finde es äußerst bemerkenswert, dass er ein Werk mit solch einem Umfang und dieser großen, symphonischen Besetzung in den Jahren 1941-43 komponierte, einer Zeit, in der die Nazis längst ein unentrinnbares System aufgebaut hatten. Die Entstehungsgeschichte des Cellokonzertes erscheint absurd, ohne jegliche Perspektive einer Realisierung. Auf mich wirkt es wie eine Trotzhaltung, ein Aufbäumen.

Mü.: Im ersten Satz, dem *Allegro energico*, werden unentwegt dramatische, rhythmisch prononcierte Gesten aneinandergereiht. Zahlreiche Korrespondenz - Phrasen des Solocellos mit ständig variierten Instrumentalgruppen erzeugen Farbigkeit und Nervosität, zuweilen Entspannung. Die Wiederkehr motivisch - rhythmischer Gestalten im Solopart sowie in den Zwischenphasen des Orchesters verleihen dem Satz eine überzeugende Konsistenz.

F.: Der erste Satz beginnt mit einem kurzen, energischen Orchester Vorspiel. Das Solocello antwortet mit einer aufsteigenden Akkordfolge, bevor sich daraus eine Melodie entwickelt. Da es sich um ein symphonisches Werk handelt, ist es natürlich viel breiter angelegt als die Kammermusik. Wenn man bedenkt, dass sich Reiner als Komponist in der Tradition der Tschechischen Musik sah, mag der Bezug zu der Akkordfolge am Beginn des Solocelloeinsatzes im großen *Cellokonzert in h-moll* von Antonin Dvořák kein Zufall sein.

Der zweite Satz beginnt mit einem Solo im Englischhorn, woraus sich ein Duett mit dem Solocello entwickelt. Dieser Anfang erinnert atmosphärisch stark an Schostakowitsch. Interessant daran ist, dass Schostakowitsch sein *Cellokonzert Nr. 1* erst knapp 20 Jahre später schrieb. Reiners Frau Hana Reinerová erzählte mir, dass ihr Mann Schostakowitsch sehr geschätzt und als erster in Prag schon in den 30ziger Jahren dessen Werke in Konzerten gespielt habe. Allerdings ist Reiner in der

Harmonik radikaler. Metrisch ist der zweite Satz im 5/4 Takt notiert, wodurch der fließende Charakter betont wird.

Mü.: Ich denke, dass der zweite Satz mit seinen vehementen orchestralen Steigerungen und dem von Ihnen beschriebenen epischen Charakter sogar als Zentrum des Werkes bezeichnet werden kann. Die hier exponierten, im weiteren Verlauf des Satzes vorwiegend parallel geführten diatonischen sowie chromatischen Stimmenverläufe, die auch Intervallsprünge und rhythmisierte Tonumspielungen beinhalten, bilden einen „genetischen Code“. So auch im 1. und 3. Satz. Der 3. Satz wirkt wie eine Weiterführung des 1. Satzes mit forcierter Stringenz in den Zwischenphasen des Orchesters und mit gesteigerter Virtuosität im Solopart.

F.: Die rhythmischen Elemente der beiden Ecksätze haben eine starke slawische Prägung. Der dritte Satz trägt einen tänzerischen Charakter. Die ungewöhnlich langen solistischen Passagen ohne orchestrale Zwischenspiele sind für den Solisten eine große Herausforderung. Interessant ist die Kadenz. Das Solocello wird am Anfang und Ende vom Schlagzeug begleitet und als zusätzliche percussive Klangfarbe mit wenigen Pizzicati auch von den Celli und Kontrabässen. Das Werk endet, wie so oft bei Reiner, mit einer ruhigen Passage, bevor das Orchester einen energischen Schlusspunkt setzt.

Mü.: Kurz nach seiner Rückkehr nach Prag komponierte Reiner Ende November 1946 innerhalb sehr kurzer Zeit die in allen drei Sätzen klar konturierte *Sonata brevis op. 39 für Violoncello und Klavier*. Im 1. Satz treten kaleidoskopartig sich verändernde Motive, vordergründig wahrnehmbar, im Klanggeschehen hervor. Eingeflochten sind ostinate Elemente.

F.: Ja, im ersten Satz beginnen Klavier und Cello zusammen, wobei die Melodie zunächst im Cello liegt. Von Anfang an schöpft Reiner den ganzen Klangraum des Instrumentes aus. Es beginnt mit dem tiefstmöglichen Ton auf dem Cello, der leeren C - Saite, um sich innerhalb weniger Takte bis zum zweigestrichenen g empor zu schwingen, am Ende des Satzes geht es sogar bis zum viergestrichenen a. Der erste Satz ist rhythmisch stark betont. Die Art, wie er den Rhythmus einsetzt, hat eine gewisse Nähe zu Schostakowitsch. Die Schwerpunkte im Takt verschieben sich, auch wechselt häufig die Taktart. In der Harmonik wagt er zeitweise so extreme Wendungen, dass sie sich auflöst. Ein typisches Stilmittel von Reiner sind Parallelläufe von Intervallen. Im ersten Satz der *Sonata brevis* findet man sie an dramatischen Stellen in Form von Septimen, später in einer ruhigeren Passage als Quinten.

Mü.: Der wichtigste musikalisch-strukturelle Baustein besteht aus chromatisch auf- und absteigenden, oft in Gegenbewegung geführten Klängen, die auch in den anderen Sätzen mehrfach auftauchen und so einen übergeordneten Zusammenhang schaffen.

F.: Der zweite Satz, eine Art Trauermarsch, ist sehr bildhaft. Die langsamen Pizzicati in der Abwärtsbewegung wirken wie erschöpfte Schritte durch einen Morast. Man

bedenke, dass Reiner erst kurz zuvor und zusätzlich geschwächt von Flecktyphus, den Todesmarsch zum Tegernsee überlebt hat. Dann kommen diese Tremoli sul ponticello, die am Steg gestrichen wie ein Aufschrei klingen.

Der dritte Satz ist tatsächlich eine furiose Tarantella im Charakter eines Perpetuum mobile mit einem komplexen rhythmischen Wechselspiel zwischen Klavier und Cello. Die Charaktere wirken übertrieben, fast verzerrt. Ein Schlagabtausch zwischen witzigen, sarkastischen, ausgelassenen, verzweifelten, aber auch trotzigen Einwüfen.

Mü.: Die beiden zusammenhängenden Stücke *Elegie und Capriccio für Violoncello und Klavier*, komponiert 1957/ 1960, offerieren eine kompositorische Gestaltung, die in einem deutlichen Kontrast steht zu den anderen auf dieser Aufnahme vorgestellten Werken.

F.: Unbedingt, sie sind romantisch großflächig angelegt und folgen kompositorisch auch in der Auslegung der romantischen Tradition. Das Werk entstand nach dem Tode Stalins und vor dem Einmarsch der Sowjets, einer Zeit der politischen Entspannung. Die *Elegie* ist sehr getragen und steigert sich nach und nach im Tempo und im Rhythmus zu einem dramatischen Höhepunkt, um sich danach wieder zu beruhigen.

Mü.: Die beiden Stücke sind motivisch-thematisch konzipiert. Den traditionellen Gepflogenheiten der Variations- und Durchführungstechnik folgend, verzichtet der Komponist hier auf seine nur ihm eigene, konsequente Kompositionsweise. In der *Elegie* wird ein synkopisch - klagendes Thema mit einer chromatischen Linearität verbunden. Das elegante, mit metrischen Irritationen durchsetzte *Capriccio* bezieht seine musikalische Substanz aus der *Elegie*.

F.: Das *Capriccio* ist sehr virtuos und schillernd, ich assoziiere dabei Mendelssohns *Sommernachtstraum*, auch weil eine ähnliche rhythmische Figur zu Grunde liegt.

Mü.: Die *Strophen für Viola und Klavier*, komponiert 1975, in der Einspielung dieser CD für Violoncello und Klavier, führen uns in die späte Schaffensperiode des Komponisten. Charakteristisch für das musikalische Denken Reiners ist die zyklische Formgliederung, sie kommt seiner Neigung zu knappen, konzentrierten Kontrasten entgegen.

F.: In der vorliegenden Aufnahme spiele ich komplett in der originalen Tonhöhe der Viola bis auf den allerletzten Akkord, den ich - wie eine Unterschrift, um zu zeigen, dass ein Cellist spielt - eine Oktave tiefer spiele.

In der Zeit, als Reiner *Strophen* komponierte, entstanden auch Lieder mit systemkritischen Texten. Aus Protest gegen die brutale Niederschlagung des „Prager Frühlings“ gab er sein Parteibuch zurück. Als Konsequenz bekam er Aufführungsverbot.

Die vier kurzen Sätzen – sie bestehen aus zwei langsamen und zwei schnellen Sätzen - haben je eine Länge von 3 Minuten. Das klingt wie eine Hommage an die *Neue Wiener Schule*, wiewohl man immer hört, dass es von Reiner stammt. Es ist

das radikalste der drei kammermusikalischen Werke, dauernd ändert sich die Spielweise oder wird ein Motiv unterschiedlich dargestellt. So als würde man die Plastik eines Bildhauers von verschiedenen Blickwinkeln betrachten. Es sind Charakterstücke mit einer erstaunlichen Vielzahl an Wendungen, Einwüfen und Veränderungen. Dauernd passiert etwas Neues. Der erste Satz der *Strophen* beginnt dramatisch, dann folgen sentimentale Einwüfe, die wie Sternschnuppen sofort wieder verschwinden.

Der zweite Satz ist schwungvoll, hat in seiner Freude an Verfremdung und originellen Details etwas Schelmisches. Mir kommt bei dem Satz immer *Till Eulenspiegel* in den Sinn.

Mü.: Im ersten und dritten Satz besteht unter anderem das Geheimnis dieser spannungsgeladenen Komposition im gelegentlichen „Aufblitzen“ der kleinsten Pulsationswerte innerhalb eines gleichmäßigen Bewegungskontinuums.

F.: Sehr poetisch ist dieser dritte Satz. Es herrscht eine meditative Stimmung wie aus einer anderen Welt. Ich fühle mich beim Spielen in einer betrachtenden Rolle. Die Klangveränderungen sind wie Wolken, mit einer jeweils anderen Form und Farbe, die unter einem hinweg ziehen.

Mü.: In dieser vierteiligen Komposition sind wichtige Merkmale der Musik Karel Reiners vereint: der deklamatorische Stil, bei dem er melodische Zentraltöne im Stile des Psalmodierens umspielt, rhythmisierte Klang- und Tonrepetitionen, Vorliebe für große Intervallsprünge, differenzierte Dynamik und die Gegenüberstellung dieser die Struktur bildenden Elemente in extremen Tonlagen.

F.: Das zeigt sich auch im vierten und letzten Satz. Wie der zweite ist er virtuos angelegt. Spieltechnisch ein dauernder Wechsel zwischen arco und pizzicato wird der Klangraum durch das neu hinzukommende col legno battuto zusätzlich erweitert.

Mü.: Ich wünsche mir sehr, dass die Aufnahme dazu dient, den Komponisten Karel Reiner bekannter zu machen. Verdient hat er es allemal.