

Einleitung: Aribert Reimanns musikalische Sprache

“Metaphern des Todes scheinen die Texte der Lieder von Aribert Reimann zu prägen. Die Lyrik von Celan, Joyce, der Plath oder von Nicolas Born spricht von weit her, vom äußersten Rand der Welt, so, als ob ihre Autoren der Welt bereits abhanden gekommen sind.”¹

In dem Aribert Reimann gewidmeten Band der Reihe *Musik-Konzepte* spricht Stephan Mösch vom “Paradox des stillen Erfolgskomponisten”.² Dies spielt darauf an, dass dieser Komponist nicht für publikumswirksame Auftritte oder wortreiche Äußerungen bekannt ist. Weder stellt er seine Person ins Rampenlicht, noch wirbt er um Aufmerksamkeit für sein Werk. Wird er um einen Kommentar zu einer neuen Uraufführung gebeten, so erläutert er seine Kompositionsweise und die Frage, was der vertonte Inhalt für ihn persönlich bedeutet, nur äußerst zurückhaltend; lieber kommentiert er den Bezug eines Textes zu Fragen unserer Zeit oder die hohen Anforderungen, die das neue Werk an Sänger, Instrumentalisten und andere an der Darbietung Beteiligte stellt. Aus dieser Zurückhaltung spricht nicht zuletzt die Überzeugung, dass seine Musik für sich selbst zu sprechen vermag.

Dieses Vertrauen in die Kommunikationsfähigkeit seiner Musik hat Reimann auf einem Weg gewonnen, dessen Ausrichtung er seinem Lehrer Boris Blacher verdankt. Blachers Rat an seinen außergewöhnlich begabten Studenten mag Reimanns Zeitgenossen verdächtig oder zumindest etwas unüblich erscheinen. Er lautete, Reimann solle sich von allen um 1960 herrschenden Lehrmeinungen fernhalten und auch die von vielen als Karrieresprungbrett angesehenen Festivals für Neue Musik weitestgehend meiden. Stattdessen gelte es, in einer immer wieder erneuerten Versenkung ins Innere die nur ihm eigene Musiksprache zu entwickeln. Angesichts der

¹Wolfgang Burde, *Aribert Reimann: Leben und Werk* (Mainz: Schott, 2005), S. 153.

²Stephan Mösch: “Das ungelebte Leben”. In Ulrich Tadday, Hrsg.: *Musik-Konzepte 139: Aribert Reimann* (München: edition text + kritik, 2008), S. 96-117 [96].

Themenfelder um menschliche Grenzerfahrungen in Leid und Tod, Einsamkeit und Not und einer Neigung zu lyrischen und dramatischen Texten, die die Abgründe des Daseins ausleuchten, war dieser Rat für den jungen Komponisten befreiend, warf ihn jedoch zugleich immer wieder essentiell auf die ureigenen Ressourcen zurück.

So entstand eine musikalische Sprache, die sich vereinfachend durch das charakterisieren lässt, was sie auslöst. Reimann verwendet weder Elektronik noch Tonbandzuspielungen; er organisiert seine Tonsprache nicht nach den Vorgaben des Serialismus, entwickelt aber auch keine eigenen Modi. Schon die frühesten Kompositionsaufgaben des Berliner Studenten zeigen *in nuce*, was noch heute gilt: Reimann behandelt die freie Atonalität und eine (oft betont unvollständig gehaltene) Dodekaphonie als gleichwertige Grundlagen seines musikalischen Vokabulars. Auch die Mikrotonalität, die er in Form lokaler Vierteltönigkeit vor allem im *Lear* und in einigen Kompositionen aus der zeitlichen Umgebung dieser Oper einsetzt, gilt ihm lediglich als notwendiges Mittel der Darstellung eines zutiefst gebrochenen Charakters, nicht als Beweis eigener Zugehörigkeit zur Avantgarde.

Reimanns häufiger Einsatz von Flageolettönen der tieferen Streicher zeigt seine besondere Affinität zu dieser Nuance des flötenden Klanges. Darüber hinaus entstehen Besonderheiten seines Orchesterklanges vor allem durch Fehlen oder Ersatz des Erwartbaren. So finden sich unter Reimanns Ensemble- und Orchesterwerken überraschend viele, die Streicher ohne Violinen vorsehen. In der Holzbläsergruppe bevorzugt er die weniger gewöhnlichen Farben: Neben Flöte und Piccolo treten Alt- und Bassflöte in den Vordergrund; unter den Oboen haben Oboe d'amore und Englischhorn oft tragende Rollen, und die Klarinettengruppe umfasst nicht nur die Bassklarinetten, sondern das ganze Spektrum von der hohen Es-Klarinette bis zur Kontrabassklarinetten, mehrfach ergänzt um das Bassethorn als fünfte Farbnuance. In der Harfengruppe verwendet Reimann die von Zeitgenossen gern eingesetzte Celesta nach seinem 30. Lebensjahr kaum noch, einen oder sogar mehrere Flügel dagegen umso häufiger.

Die Stränge des Orchestersatzes verlaufen häufig unabhängig voneinander. Sie können mit motivischen Figuren einsetzen, die sequenziert, variiert und entwickelt und dabei bald durch einen zweiten und eventuell dritten Strang überlagert werden. Für die Bläser charakteristisch ist ein Satz, der homophon fortschreitet, häufig von Pausen durchbrochen ist und in stark konturierter Gestik den Eindruck eines einzelnen, vielstimmig artikulierenden Instrumentes erzeugt. Eine ganz andere Wirkung erzeugen Texturen, die sich bevorzugt in den Streichern finden: Rhythmisch undifferenzierte Stimmen, besonders häufig in gleichmäßigen Sechzehnteln

verlaufend, verzahnen ihre typischerweise durch unsynchronisierte Pausen abgegrenzten Teilphrasen derart, dass auch ohne jegliche nachweisbare Verwandtschaft der Gesamteindruck eines Klangbandes entsteht. Selbst wo die Stimmen nach Art eines Kanons aufeinander bezogen sind, aufgrund ihrer rhythmischen Gleichförmigkeit jedoch nicht als Einzelkonturen wahrgenommen werden, verschmelzen sie für Hörer oft zu einem solchen Klangband.

Auf dem Instrument, das Reimann als einem konzertierenden Partner großer Sänger innigst vertraut ist, dem Klavier, sucht er eine Erweiterung des Klangspektrums erst relativ spät. Beginnend in den frühen 90er Jahren fordert er immer häufiger den Griff in den Saitenkasten, um lautenartiges Zupfen und Schlagen, Fingernagelglissandi, Handflächendämpfungen der auf den Tasten angeschlagenen Töne und Flageolets als zusätzliche 'Farben' einzubeziehen. Im Zuge dieses Vordringens in den Klavierkörper lässt Reimann auch materielle Beeinträchtigungen der Schwingungen zu, sei es durch zwischen die Saiten geklemmte Gummistücke, um einen "erstickten" Klang zu erzeugen, sei es durch auf die Saiten gelegte Papierblätter, die ein schnarrendes Zusatzgeräusch auslösen. ("Notenhefte" empfiehlt er ausdrücklich, als müsse selbst in dem Material, das die freie Klangentfaltung modifiziert, der Bezug zur Musik gewahrt bleiben.)

Unter den Besonderheiten der vertikalen Schichtung verschiedener Stränge in Orchester, Ensemble oder Klavier sind vor allem zwei sehr gegensätzliche zu erwähnen: der Cluster und der "Eintonfaden". Cluster – Tontrauben, die nicht auf Terzenschichtung zurückzuführen sind und entweder chromatisch dicht gepackt oder in weiter, über mehrere Oktaven verteilter Lage eingesetzt werden – können als Liegeklänge längere Passagen zusammenfassen. Besonders häufig ist bei Reimann die pulsierende Variante, in der unsynchronisiert repetierende Einzelstimmen eine schimmernde Klangfläche erzeugen. Eine Fortspinnungsstufe liegt vor, wenn sich der pulsierende Cluster sehr allmählich durch sukzessive halbtönige Rückung einzelner oder aller Stimmen verschiebt oder verändert. "Eintonfäden" können als Unisonokonturen mehrerer Orchesterinstrumente oder als unbegleitete einstimmige Linien im Klavier auftreten. Da sowohl den instrumentalen Ensembles als auch dem Klavier eine Vielzahl homophoner und polyphoner Texturen zur Disposition steht, wirkt die absichtliche Beschränkung auf die unbegleitete Linie symbolhaft: Sie suggeriert ein Gefühl von Einsamkeit oder Verlassenheit. Eine weitere Sonderform von großer Bedeutungstiefe manifestiert sich im Phänomen der 'Verengung': Hierbei laufen zwei Linien – als Eintonfäden oder als Außenstimmen von Akkorden oder Clustern – aus mehroktaviger Distanz aufeinander zu, bis

sie fast zusammenfallen oder sogar ganz verschmelzen. Dabei können die Anschläge homorhythmisch oder asynchron erfolgen. Die durchlaufenen Tonfolgen bestehen dabei aus Halb-, Ganz- und Anderthalbtönschritten und basieren somit auf keiner vorgegebenen Skala.

In Struktur und horizontalem Aufbau beginnt Reimann schon früh, Wiederholungen, Transpositionen oder eng verwandte Entsprechungen zu meiden. Wo Varianten und Sequenzen wünschenswert erscheinen, werden diese zunehmend freier und fantasievoller gehandhabt, bis sie ein Stadium erreichen, in dem sie intuitiv schon erfasst werden, bevor das Auge sie im Notenbild erkennt. Eine Besonderheit im Bereich der thematischen Arbeit, aber auch bei der Entwicklung nicht-thematischen Materials findet sich in dem, was als organische Fortpflanzung oder Metamorphose beschrieben werden kann. Dabei legt Reimann ein Spiel mit zunächst zwei oder drei kurzen Komponenten zugrunde, fügt nach einer Weile eine neue hinzu, worauf bald eine der ersten wegfällt. Indem er diesen Prozess mehrmals wiederholt, erzeugt er im Verlauf einer längeren Passage, ohne dass irgendwo ein Kontrast spürbar geworden wäre, eine changierende Kette stets neuer Kombinationen, deren Endstadium mit der Ausgangssituation nur noch gestisch verwandt ist.

Innerhalb dieser Texturen und Strukturen wird Reimanns Musik am eindringlichsten charakterisiert durch Metrik und Rhythmik einerseits und die intervallische Gestaltung der melodietragenden Linien andererseits. Besonders in Gattungen mit kleiner Besetzung strebt der Komponist schon früh nach synkopischer Verlagerung oder sogar Eliminierung des zyklisch wiederkehrenden Taktschwerpunktes. In traditionell notierten Passagen erreicht er die gewünschte rezitationsnahe Melodieführung bei schwebender Rhythmik, indem er Ketten aus Triolen, Quintolen und Sextolen reiht und seine Linien vor allem über metrisch unbetonte Teilwerte spannt. Diese "Schwerpunktverschiebungen", wie Reimann sie nennt, wirken im Notenbild höchst kompliziert, treffen in der Ausführung jedoch erstaunlich genau die Flexibilität des natürlichen Sprachrhythmus und erlauben daher die größtmögliche Ausdrucksintensität.

Eine alternative Notationsweise, die Reimann schon unmittelbar nach dem Ende seines Studiums einzusetzen beginnt, basiert auf dem Verzicht der traditionellen metrischen Ordnung, dem später auch der teilweise Verzicht auf eine präzise Festschreibung der Tondauern folgt. Schon im ersten der *Fünf Gedichte von Paul Celan* von 1960 fehlt jede Taktunterteilung; im 1961 entstandenen *Impression IV* dienen die sechs über 28 Systeme verteilten Taktstriche einzig der Abgrenzung struktureller Abschnitte. In den beiden genannten Fällen sind die einzelnen Noten jedoch noch in ihrer

präzisen Dauer und in genauer Relation zu umgebenden Noten angezeigt. Auf solche Fixierung verzichtet Reimann erstmals 1967 in *Engführung* zugunsten der sogenannten *space notation*, die mit einfachen grafischen Mitteln die relative Dauer einzelner Töne, ihre horizontale Entfernung voneinander und ihr Verhältnis zu anderen Stimmen markiert. Diese Notationsweise, die sich für die von Reimann bevorzugte rhetorisch freie Darbietung vor allem der gesungenen Linien optimal eignet, besteht im Wesentlichen aus vier Komponenten: Notenköpfen, sogenannten Dauernstrichen, Achtelnoten und Vorschlägen. Die Notenköpfe folgen einander in optisch suggestiven Abständen. Bei getragener Ausführung wird die Länge jedes einzelnen Tones durch unterschiedlich lange horizontale Balken angedeutet, wobei die Entscheidung über die genaue Relation dem Interpreten überlassen bleibt. Hinzu kommen einzelne oder gruppenweise zusammengefasste Achtelnoten (in der Bedeutung "recht schnell, auf die nächste längere Note als Ziel zustrebend") und der konventionell notierte Vorschlag in Form einer kleingestochenen und durchgestrichenen Achtelnote, die stets nur äußerst kurz zu berühren ist. Die Synchronisierung mehrerer Stimmen kann, besonders im Kontext einer überwiegenden Vermeidung jeder Koinzidenz, mit gestrichelten vertikalen Linien angezeigt werden. Als zusätzliche Komponente im Zeichensystem der *space notation* läuft zuweilen eine in Sekunden unterteilte Zeitskala über dem Notensystem entlang. Reimann verwendet heute die Fixierung in präzisen Werten und die *space notation* je nach Bedarf, wobei in langsamen Werken mit wenigen Spielern die größere Freiheit der grafischen Notation vorherrscht, in schnellen Tempi und im Zusammenspiel größerer Ensembles dagegen die genaue Rhythmisierung.

Der Gesang in Reimanns Vokalwerken weicht nur ausnahmsweise aus in Rezitation, Sprechgesang, Flüstern und Schreien oder den auf der Opernbühne so effektvollen Kontrast zwischen ausgebildeten Sängern und dem ungekünstelten Singen einer Schauspielerstimme (zu hören vom Narr im *Lear* und von der Greisin in *Bernarda Albas Haus*). Anspruchsvoll sind die Vokalpartien seiner Kompositionen jedoch durch die oft ungewöhnlich dichte Durchsetzung der Konturen mit extrem großen Intervallen. Entscheidend für den dennoch stets großen Erfolg ist bei dieser Gestaltung der Gesangskonturen, dass Reimann, wie schon Mozart, Verdi, Richard Strauss und viele mit Sängern eng vertraute Komponisten vor ihm, seine Werke zunächst für bestimmte Stimmen schreibt: für Sängerinnen und Sänger, deren besondere Fähigkeiten er aus einer meist jahrelangen Zusammenarbeit gut kennt und sowohl als Herausforderung schätzt als auch in ihren Grenzen berücksichtigen kann.

Ein Gesichtspunkt, der sich Außenstehenden eher schwer erschließt, ist der stimm-ökonomische Vorteil einer solchen Gesangsweise. Der Pianist Axel Bauni, von 1988 bis 1993 Reimanns Assistent in dessen Klasse für das zeitgenössische Lied, erfahrener Partner mehrerer aus dieser Klasse hervorgegangener Sänger und Sängerinnen und seit 2003 als Nachfolger seines Lehrers Professor an der Universität der Künste Berlin, weist zu Recht auf eine Qualität in Reimanns Gesangspartien hin. Die Extreme, die sich für die jeweilige Stimme aus der vokalen Virtuosität ergeben, sind sehr bewusst eingesetzt. Zwar gelten Gesangslinien mit großen Intervallsprüngen als schwer zu singen, doch bietet gerade der damit verbundene Registerwechsel den Sängern immer wieder Gelegenheit zu kurzer vokaler Entspannung. Das kann ausgesprochen hilfreich sein, wenn danach wieder Spitzentöne zu erreichen sind.³

Solche die Gesangssolisten sowohl fordernde als auch schonende Kompositionsweise wird von Liedersängern ebenso dankbar aufgenommen wie von den Interpreten reimannischer Opernrollen. In Opern sollen der Vorstellung des Komponisten zufolge alle *dramatis personae* durch besondere Linienführungen individualisiert und in ihrem musikalischen Umfeld durch Motive und/oder Instrumentenzuordnungen charakterisiert werden. Dies kommt der Thematik der Werke entgegen. Reimanns Opern kreisen ausnahmslos um schuldhaft oder schuldlos Verstrickung, um Täuschung und Verrat, Desillusion und Verblendung, Schmerz und Tod. Dabei macht er die Aussagen auch der in großer zeitlicher oder geografischer Distanz entstandenen Geschichten stets für unsere Zeit fruchtbar, oftmals verstärkt durch die Interpolation von Textpassagen, die aus anderen lyrischen oder dramatischen Werken desselben Dichters stammen. In einem Fernsehinterview mit Richard Schneider am 3. Juli 2001 bekannte Reimann: "Ich kann keinen Stoff nehmen, der nicht irgendwie etwas mit unserer Zeit zu tun hat oder uns heute angeht. Es gibt so viele gleichnishafte Stoffe aus der Vergangenheit, die uns heute immer noch beschäftigen oder für die unsere Zeit erst so richtig wach geworden ist."

³Vgl. dazu Axel Bauni: "»Singen möchte ich von Dir« – Gedanken zu Klavierliedern von Aribert Reimann". In Tadday, *Musikkonzepte 139*, S. 61-75 [74].