

## Kapitel II: 1970-1979

### *Zyklus*

Im Jahr 1971 wandte Reimann sich erneut Paul Celan zu: Er vertonte sechs Gedichte aus dem Band *Atemwende*, der 1967 als erste Sammlung Celans beim Suhrkamp-Verlag in Frankfurt verlegt worden war. Die Bedeutung des Titelwortes hatte der Dichter bereits 1960 in seiner Dankrede zur Verleihung des Büchner-Preises indirekt kommentiert, indem er über eine Stelle aus Büchners Erzählung *Lenz* sagte: “Es ist ein furchtbares Verstummen, es verschlägt ihm – und auch uns – den Atem und das Wort. [...] Dichtung: das kann eine Atemwende bedeuten. Wer weiß, vielleicht legt die Dichtung den Weg – auch den Weg der Kunst – um einer solchen Atemwende willen zurück?” In den Entwürfen zu dieser Rede hatte er sogar auf sich selbst bezogen formuliert: “Ich hatte einiges überlebt, [...] ich hatte ein schlechtes Gewissen; ich suchte – vielleicht darf ich es so nennen? – meine *Atemwende*.”<sup>1</sup>

Celans Band enthält sechs Zyklen mit insgesamt 80 Gedichten von einer Länge zwischen 4 und 75 Zeilen. Reimann wählte sechs Texte, von denen drei durch ihre Position in Celans Zusammenstellung hervorgehoben sind,<sup>2</sup> und setzte sie für Bariton und ein Orchester aus 13 Holzbläsern, 11 Blechbläsern, Schlagzeug, zwei Harfen und Streichern ohne Geigen. Die Uraufführung fand am 15. April 1971 in Nürnberg mit Dietrich Fischer-Dieskau und dem Philharmonischen Orchester unter Hans Gierster statt.

Wie schon in *Verrà la morte* erzeugt der Komponist mit zwei kurzen, kammermusikalisch besonders durchsichtig konzipierten Liedern einen zarten Rahmen, innerhalb dessen die Fülle des Orchesters sich entfalten und auch wieder verebben kann. Die Abschnitte I-II und III-VI sind durchkomponiert, II-III durch *attacca* verbunden. Übergänge sind durch Wechsel der Instrumentierung markiert, einzig an der Schnittstelle III-IV verschleiert durch das Weiterklingen der Streicher. Alle Stimmen sind in einer Mischung aus *space notation* und präzisen Notenwerten dargestellt.

<sup>1</sup>Zitiert nach Wiedemann in *Paul Celan: Die Gedichte*, S. 719.

<sup>2</sup>Lied I = “Einmal” ist das Abschlussgedicht, Lied IV = “Du darfst mich getrost” das Eröffnungsgedicht von *Atemwende*; Lied II = “Aschenglorie”, das letzte Gedicht in Abteilung III, steht nahe der Mitte der Sammlung.

Einmal,  
da hörte ich ihn  
da wusch er die Welt,  
ungesehn, nachklang,  
wirklich.

Eins und Unendlich,  
vernichtet,  
ichten.

Licht war. Rettung.<sup>3</sup>

Das erste Gedicht – das letzte in Celans *Atemwende* – überrascht durch seine Anspielung auf die neutestamentliche Erzählung von der Fußwaschung Jesu. Wie Felstiner erwähnt, wechselte Celan in seinen Entwürfen zu diesem Gedicht mehrmals zwischen *er* und *Er*, *ihn* und *Ihn*: unsicher, wie er einen Gott nennen sollte, der derart die Welt wusch (S. 226). Auch Jan-Heiner Tück glaubt, dass Celan hier auf den Gesalbten anspielt, der die Welt von ihrer Schuld reinwäscht und ihr Hoffnung auf Licht und Rettung gibt.<sup>4</sup> Der Unbenannte, Ungesehene aber Wirkliche war oder ist zugleich zeitlich und ewig, zugleich als Mensch hingERICHTET und als Ewiger begabt zu etwas nicht in unserer Sprache Fassbarem. Das Wort, das dies andeuten will, *ichten*, mag in seiner Bedeutung geheimnisvoll bleiben; grammatisch präsentiert es sich unzweifelhaft als ein Verb, und zudem als das einzige in diesem Gedicht, das nicht durch seine Vergangenheitsform die Hoffnung auf Zukünftiges entmutigt. Was in dieser Hoffnung mitschwingen könnte, fügt Celan in der abschließenden Zeile hinzu: Licht und Rettung. Allerdings gilt dies wiederum für die Vergangenheit. Ob daraus Trost für die Gegenwart – Celans Gegenwart zumal – erwachsen kann, bleibt offen.

Reimann lässt den Bariton die beiden gegliederten Strophen unbegleitet singen, wobei die Kontur der ersten das ganze Zwölftonfeld durchstreift. Das “wirklich”, das den ersten Satz und melodisch einen längeren Abstieg beschließt, wirkt durch einen leisen Tamtam-Schlag wie bestätigt. Erst nach dem ins Nichtfassliche weisenden Wort “ichten” tritt ein gestimmtes Instrument hinzu: die Bassflöte, deren Mäandern innerhalb des chromatischen Clusters *d-es-e-f-fis* den hoffnungsvoll wirkenden Aufschwung des Gesangs bis zum *e'* (eine Quart über dem bisher höchsten Ton) untermalt. Nachdem der Bariton geendet hat, gesellen sich der Bassflöte nacheinander die drei höheren Flöten hinzu, jede mit einem ähnlichen Mäandern innerhalb eines Tonclusters. Rhythmisch ist die jeweils neu hinzutretende Flöte besonders aktiv, während sich die sie empfangenden Quartettpartner bald synchronisieren. Wie Celans Worte vermitteln auch Reimanns schön aber ziellos kreiselnde Flöten nur kurzfristigen Trost.

<sup>3</sup>Paul Celan: *Die Gedichte*, S. 214.

<sup>4</sup>Jan-Heiner Tück: “Annäherungen an Paul Celans Gedicht ‘Tenebrae’”. In Kurt Appel et al., Hrsg.: *Dem Leiden ein Gedächtnis geben: Thesen zu einer anamnetischen Christologie* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2012), 68-75 [74].

Das umfangreiche Gedicht, das Reimann dem zweiten Lied seines *Zyklus* zugrunde legt, umkreist das Wort "Aschenglorie". In diesem Titel, der zudem Teil einer sprachlichen Reprise wird, verschmilzt Celan die Gräueltaten der Judenverbrennungen und den Ruhm der Märtyrer – jener Zeugen, für die niemand zeugt – zu einem einzigen Wortbild.

Strophe II spielt auf ein traumatisches Erlebnis aus Celans Jugend an: Eine Freundin war während eines Badeurlaubs am Schwarzen ("pontischen") Meer ertrunken. Die in Parenthese gesetzte dritte Strophe bezieht Literaturwissenschaftler auf die von Celan verehrte russische Lyrikerin Marina Zwetajewa, die sich 1941 beim Einmarsch deutscher Truppen im tatarischen Elabuga erhängte.

Das Bild von den "Dreiweg-Händen" evoziert verzweifeltes Händeringen an einem geografischen und spirituellen Ort, an dem eine Entscheidung gefällt werden muss zwischen der Rückwendung (in den Osten, der Herkunft der "furchtbar Hingewürfelten") und zwei gleichermaßen unbekanntem Wegen nach vorn, wo niemand dem Zeugen glauben wird.

Reimann vertont dieses Gedicht nach dem Formschema A B A'.<sup>6</sup> Dabei stellt die nach kurzem Fermatenhalt betonte einsetzende Einleitung der "Reprise" einen subtilen Rückgriff über die Grenzen des Liedes hinaus dar, insofern sie in modifizierter Form das Ende des Eröffnungsliedes zitiert.<sup>7</sup>

Aschenglorie hinter  
deinen erschüttert-verknöteten  
Händen am Dreiweg.

Pontisches Einstmal: hier,  
ein Tropfen,  
auf  
dem ertrunkenen Ruderblatt,  
tief  
im versteinerten Schwur,  
rauscht es auf.

(Auf dem senkrechten  
Atemseil, damals,  
höher als oben,  
zwischen zwei Schmerzknoten, während  
der blanke  
Tatarenmond zu uns heraufklomm,  
grub ich mich in dich und in dich.)

Aschen-  
glorie hinter  
euch Dreiweg-  
Händen.

Das vor euch, vom Osten her, Hin-  
gewürfelte, furchtbar.

Niemand  
zeugt für den  
Zeugen.<sup>5</sup>

<sup>5</sup>Paul Celan: *Die Gedichte*, S. 198.

<sup>6</sup>A: Partiturziffer II/A-C (S. 12-17), B: Ziffer II/D + E (S. 17-23), A': Ziffer II/G-I (S. 24-28).

<sup>7</sup>Vgl. das Flötenquartett in Partiturziffer II/F (S. 23-24) mit einem Ausschnitt vom Ende des Flötenquartetts im ersten Satz nach Einsatz der Piccoloflöte, d.h. Partiturziffer I/D2-4. Reimann vertauscht die Segmente dieser Passage, zitiert jedoch die Vertikale notengetreu.

Die in A und A' in Beziehung gesetzten Materialien sind:

- ein zwölftöniger Klang, an dem sich die drei Fagotte, die drei Posaunen und drei in hohen Flageoletttönen spielende Kontrabässe orgelpunktartig statisch beteiligen;
- ein gleichzeitig einsetzender (und an beiden Stellen tongleich beginnender) Liegeklang der übrigen Streicher (Bässe und Celli in Flageolett, Bratschen *sul ponticello*), der in der Folge langsame Tonwechsel durchläuft;
- ein teilweise asynchroner Abwärtsgang der Hörner und Trompeten (in A': einschließlich Posaunen) vor dem Hintergrund dieser Liegeklänge;
- ein 10töniger Akkord der beiden Harfen, der die Liegeklänge unterbricht;
- eine zum Harfenklang gesungene Linie, die mit *c-h-b-c-h-cis-c-c* (in A zu "Aschenglorie", in A' zu "Niemand zeugt für den . . .") beginnt, damit die Beziehung herstellt zwischen der Glorie aus der Asche der Opfer und den verstummten Zeugen des Mordens, dann unterschiedlich fortgeführt wird und jeweils mit *es-e* endet; und
- eine wie die Gesangskontur in *c* zentrierte Instrumentalkontur (in A als dreioktavige Parallele in Harfe I + II + Flageolett-Pizzicati der Celli vor und zu Strophe II, in A' als Unisono von Horn 1-4 mit Flageolett-Pizzicati der Celli zum 10-tönigen Harfenakkord und als Kontrapunkt zu "Niemand zeugt für den Zeugen").

Im Mittelsegment dienen Glissandi und improvisiert klingende Halbtonbewegungen als Einleitung zu einer durch eine Tempoangabe ( $\downarrow$  ca. 72-76) und Taktstriche abgesetzten Passage, in der der Bariton, die motivisch gestalteten Einwürfe der Bläser, der aus chromatisch absteigenden Tönen kumulierte Flageolett-Liegeklang der Celli sowie melodische Flageolett-Konturen wie die Linie der Bratschen rhythmisch präzisiert sind. Akkordschichtungen aus pulsierenden Tonwiederholungen treten neu hinzu.<sup>8</sup>

Wie im ersten Lied die mäandernden Flöten versprechen auch die hier in chromatischen Clustern gefangenen Vokal- und Instrumentalkonturen keine Hoffnung für die Gegenwart oder Zukunft, zumal die pulsierenden Akkorde symbolträchtig auf der Stelle treten.

Jenseits der Reprise und des einstimmigen Flageolett-*c*, mit der die (zuletzt zu *arco* übergegangenen) Celli die oben beschriebene Instrumentalkontur beschließen, erfährt die rhythmisch pulsierende Tonwiederholung

<sup>8</sup>Vgl. dazu die Schicht der als Sechsklang pulsierenden Kontrabässe (Ziffer II/E T. 7-13), rhythmisch komplementiert durch je vier tiefe Holz- und Blechbläser (Ziffer II/E T. 7-9).

des Mittelsegmentes ein Echo in den Anfangstakten des vierten Liedes. Die Bassflöte eröffnet dieses Lied mit einer Tonwiederholung auf dem *c'* der Celli. Durch allmähliche Hinzunahme weiterer Töne entwickelt sich eine Linie, die sich vom *c'* zu einer Umspielung der Dreitonfigur *f'-d'-cis'* verschiebt, einem oktavierten Echo des "Einmal, da", mit dem der Bariton den *Zyklus* eröffnet hatte. Zusammen mit den in Abständen skandierenden Tamtamschlägen verstärkt diese Erinnerung den Eindruck des Rückbezugs auf den Anfang des Werkes, den schon die Instrumentalfarbe der Bassflöte anregt – erst recht, wenn wenig später die Altflöte mit einer kontrapunktischen Gegenstimme hinzutritt.

Das Gedicht, das Reimann für den musikalisch nahegelegten Rückblick wählt, kehrt zur religiösen Thematik des ersten zurück. Doch geht es hier nicht um den lichtbringenden Retter, der ungesehen "die Welt wusch". Vielmehr spricht Celan mit der Nennung des Gebetriemens die jüdische Andachtstradition an. In den beiden Strophen deutet sich auf zarte Weise ein Dialog an. Das "Du" der ersten ist die "Rauchspur", die allein von den Ermordeten zeugt, bis auch sie sich in Luft auflöst. Derjenige dagegen, von dem es in der zweiten Strophe heißt, er sei gekannt und weit in die Tiefe gestoßen worden, erfährt dies von einem Ich, das durch seinen "unablösbaren Namen" identifiziert ist. So spricht Jahwe von sich, wenn er sich dem verwundeten Menschen zu erkennen gibt.

Auch zeitlich unterscheiden sich die beiden Strophen: die erste beschreibt eine Vergangenheit, die den Spuren erfahrenen Leidens zugewendet ist: der "kletternde Mund"

Am weißen Gebetriemen – der  
Herr dieser Stunde  
war  
ein Wintergeschöpf, ihm  
zulieb  
geschah, was geschah –  
biss sich mein kletternder Mund fest,  
noch einmal,  
als er dich suchte, Rauchspur  
du, droben,  
in Frauengestalt,  
du auf der Reise zu meinen  
Feuergedanken im Schwarzkies  
jenseits der Spaltworte, durch  
die ich dich gehn sah, hoch-  
beinig und  
den schwerlippigen eignen  
Kopf  
auf dem von meinen  
tödlich genauen  
Händen  
lebendigen Körper.

Sag deinen dich  
bis in die Schluchten hinein-  
begleitenden Fingern, wie  
ich dich kannte, wie weit  
ich dich ins Tiefe stieß, wo  
dich mein bitterster Traum  
herzher beschlief, im Bett  
meines unablösbaren Namens.<sup>9</sup>

<sup>9</sup>Paul Celan: *Die Gedichte*, S. 185-186

des Dichters, seine unermüdliche Suche nach dem adäquaten Wort, “biss sich . . . am weißen Gebetriemen fest”, an der weltentrückt reinen Form des (üblicherweise schwarzledernen) Andachtszubehörs. Der Imperativ der zweiten Strophe dagegen weist in die Zukunft: “Sag deinen Fingern . . .”. Sie sollen aufschreiben, was der Dichter durchlebt in den Schluchten, in denen er fortan Feuergedanken und Spaltworte suchen wird.

Nach dem musikalischen Echo des ersten Satzes durch die Kombination der Klangfarben von tiefen Flöten und Tamtam wird der pulsierende Orgelpunkt von den Bratschen übernommen, unterstrichen von einem dreistimmigen Liegeklang der Posaunen. Vor diesem Hintergrund singt der Bariton eine Psalmodie, die mit einer Tonwiederholung auf *g* beginnt und sich anlässlich der Erwähnung des Herrn (“ihm” zulieb) zum Rezitations-ton *h* erhebt. Erst zur Artikulation der “Rauchspur” lassen alle Stimmen das Pulsieren hinter sich, und im Gesang weiten sich die Intervalle im plötzlichen *piano* zu einer doppelten, expressivem Sept-Tritonus-Kurve.

Zyklus: Die Psalmodie im dritten Lied

**III B**

*f*

*ff* *Bariton:* Am weis-sen Ge-bet-rie-men

8 Bratschen

der Herr die-ser Stun-de war ein Win - - - - ter-ge-schöpf ihm zu-lieb ge-schah

was ge-schah

biss sich mein kletternder Mund fest

*p*

ein-mal, als er dich such-te, Rauch-spur du, dro - ben, in Frau - en - ge - stalt

Anschließend initiiert die Bassflöte einen gestaffelten Neueinsatz des Flötenquartetts. Im Raum "jenseits der Spaltworte" jagen sich die sechs Kontrabässe in einem Doppelkanon, während Bratschen und Celli homorhythmische Flageolettklänge verschieben.

Nach einem kurzen Orchesterzwischenpiel beginnt die zweite Strophe mit einer *ff*-Tonwiederholung der Hörner, beantwortet von hektisch das *cis* umspielenden Figuren zweier Posaunen. In diesen Klang hinein setzt der Bariton seine Psalmodie auf und um *h* fort. Sowohl deren Einzelgesten als auch die Einwürfe der Hörner und Posaunen durchziehen die ganze zweite Strophe.<sup>10</sup>

Nachdem der Schlussvers in einer ausholenden Linie mit Sprung in die verminderte Oktave<sup>11</sup> den Verweis auf den "unablösbaren Namen" dramatisch hervorgehoben hat, endet das Lied in einer Art multidimensionalem Pulsieren: Die zwölf Holzbläser spielen zwölftönig eine homorhythmische Variante der früheren Tonwiederholungsfigur der Bratschen, verstärkt durch die Tuba sowie (leicht modifiziert) durch die Hörner und Posaunen. Die drei Trompeten setzen einen polyrhythmisch pulsierenden dreitönigen Klang dagegen, während die Streicher ihren Klang, der in gut zwei Oktaven 18 Töne eng übereinanderschichtet, in homophoner Bewegung sowohl durch kurze Vorschläge als auch durch längere Nebennoten ornamentieren.

Wenn die pulsierenden Klänge der Bläser plötzlich wegfallen und die Streicher allein den nun nicht mehr ornamentierten Klang pulsierend wiederholen (Bratschen) bzw. liegend verlängern und dann abwärts gleiten lassen (Celli/Bässe), ist der Beginn des vierten Liedes erreicht. Das kurze Gedicht ist von einem scharfen Kontrast geprägt. Der kalte, stille, alles zudeckende und gleichmachende aber potentiell Durst löschende Schnee wird herbeigesehnt nach einem Sommer, der das lyrische Ich in seiner Fruchtbarkeit überwältigt hat. Der Maulbeerbaum, an dessen Seite die heiße Jahreszeit durchschritten wurde, gilt als Symbol der Lebensenergie, denn anders als andere Pflanzen treibt er nicht nur im Frühjahr, sondern den ganzen

Du darfst mich getrost  
mit Schnee bewirten  
sooft ich Schulter an Schulter  
mit dem Maulbeerbaum  
schritt durch den Sommer  
schrie sein jüngstes  
Blatt.<sup>12</sup>

<sup>10</sup>Vgl. Bariton ||:h :|| d ||: h :||, ||:h :|| d ||: h :||, ||:h :|| cis ||: h :||, (mit betontem Ausweichton *d* auf "Schluch-[ten]" und "kann-[te]", *cis* auf "Tie-[fe]", ||:h :|| *es cis c h, es cis c h* zu "wo dich mein bitterster Traum herzher beschlieft". Hörner rhythmisiert wiederholtes *a*, Posaunen dreimal zweistimmige Figur um *cis*, dann siebenmal dreistimmig parallele Glissandogeste.

<sup>11</sup>Vgl. *h-b-a-g-fis-f'-es'*.

<sup>12</sup>Paul Celan: *Die Gedichte*, S. 175.

Sommer hindurch frische neue Blätter.<sup>13</sup> Angesichts dieser Überfülle an sprießender Kraft kann Schnee – ein poetisches Bild des Todes – dem zum Verzagen geneigten Menschen wünschenswert erscheinen.

Reimanns Orchestersatz wird hier beherrscht von den Varianten des Clusterklanges. Homorhythmisch pulsierende oder lang gehaltene Klänge der Streicher, mit Dämpfer oder als Flageolett gespielt und nur zweimal (nach “Sommer” und nach “jüngstes Blatt”) durch *pp*-Einwürfe der Blechbläser und Harfen ergänzt, malen einen kaum changierenden Hintergrund,<sup>14</sup> vor dem der Bariton in großer Ruhe seinen Text singt. Die Klangkulisse, die immer größere Registerbereiche zu einem Teppich zusammenwebt, lässt die Musik zunehmend wie gefroren wirken: geschützt gegen die als allzu intensiv verdächtigten Gefühle der blühenden Jahreszeiten. Auch das Verhältnis des instrumentalen Rahmens zum texttragenden Segment weist dieses Lied als nicht nur meditativen Ruhepunkt, sondern als betonten Rückzug aus: Von den dreizehn Partiturzeilen fallen insgesamt sieben – die ersten zwei und die letzten fünf – auf Vorspiel und Nachspiel. Die letzten zweieinhalb Zeilen, in deren Verlauf zuerst die Bratschen und bald darauf auch die Celli wegfallen, überraschen mit einer ausgedehnten, am Schluss mächtig crescendoierenden Pauken-Kadenz.

Die Pauke ist es auch, die für den klanglichen Übergang ins fünfte Lied sorgt, unterstützt von Tom-toms und, gegen Schluss, vom Tamtam.

Hinterm kohlegezinkten Schlaf – man kennt unsre Kate –, wo uns der Traumkamm schwoll, feurig, trotz allem, und ich die Goldnägeln trieb in unser nebenher sargschön schwimmendes Morgen, ...	es trieb das Getier mit den Schlamm- Mäulern um uns – so viel fing noch kein Himmel –, was warst du, Zerrissene, doch wieder für eine Reuse! –, trieb das Getier, das Getier, Salzhorizonte bauten an unsern Blicken, es wuchs ein Gebirg weit hinaus in die Schlucht, in der meine Welt die deine aufbot, für immer. <sup>15</sup>
da schnellten die Ruten königlich vor unserem Aug, Wasser kam, Wasser, bissig gruben sich Kähne voran durch die Großsekunde Gedächtnis,	

<sup>13</sup>Vgl. dazu Hans-Georg Gadamer: *Wer bin Ich und wer bist Du? Kommentar zu Celans 'Atemkristall'* (Frankfurt: Suhrkamp, 1973), S. 15-19.

<sup>14</sup>Vgl. (absteigend gelesen) Bratschen *f'/es'/d'/c'* in Partitursegment A-M + *b/as/g/e* (D-M), Celli *c/B/A/Gis* (F-N) + *Fis/E/D/Cis* (G-N), Kontrabässe *B'/G'/Fis'* (I-O) + *F'/E'/D'* (L-O).

<sup>15</sup>*Paul Celan: Die Gedichte*, S. 193-194.



Die erste Strophe dieses Gedichtes spricht vom “kohlegezinkten Schlaf” – man denkt an ein immer wieder nur sporadisches Abtauchen, das durch schwarze, an Verbrennung erinnernde Verbindungsstücke zusammengehalten wird – und von einem Traum, der einen “schwellenden Kamm”, kaum zu bändigende Wut, hervorruft. Auch in Strophe II beschreibt Celans Text viel Verstörendes. Getier, Wasser, Schlamm und ein den Horizont verstellendes Salzgebirge verbinden sich zum Szenario eines Albtraumes.

Die Unruhe und Aufgewühltheit, die eine solche Erfahrung hinterlässt, zeigt Reimann in einem fast sechsminütigen Satz, der mehrere machtvolle Crescendi aneinanderreicht. Dies leistet eine Textur, die von drei Strängen bestimmt wird: einer Schlagzeugschicht, die mit Pauke und Tom-toms den Höreindruck wesentlich färbt und oft sogar beherrscht,<sup>16</sup> zahlreichen schreiend hervortretenden Einwüfen der Blechbläser (wobei das “Getier” von Posaenglissandi begleitet ist) und einem Gesang, in dem beschreibende Phrasen syllabisch und meist annähernd rezitatorisch gehalten sind, emotional geladene Aussagen dagegen zu Melismen aufbrechen. Diese Melismen kristallisieren sich mitunter zu quasi-motivischen Wendungen (zum Beispiel wird eine bei “schwoU” erstmals gehörte Viertonfigur in “feurig”, “Gold” und “Sarg” variiert und zieht so eine Spur von Verzweiflung, Aufbegehren und hilfloser Wut durch die erste Strophe) sowie zu Koloraturen von in diesem Zyklus noch nicht gehörter Komplexität und Ausdehnung:

Zyklus: Einige der Melismen im fünften Lied

feu - - - - - rig // Was - - - - - ser

Salz - - - - - ho-ri-zon - - - - - te

Das als Höhepunkt des Albtraumes angelegte Nachspiel kreist über Tamtamschlägen, Einwüfen von Pauke/Tom-tom und Bläserakkorden fast eine Minute lang um den Tonschritt *fis-f*, allmählich diminuierend.

<sup>16</sup>Von den 21 Partiturzeilen des Liedes vor seinem ausführlichen Nachspiel verzichten nur fünf auf die Kombination der 4 Pauken mit den 4 Tom-toms. Oft unterstreichen deren Farben wesentliche Worte, so wenn sie die Aussage des Baritons über die Schlammwäuler, “so viel fing noch kein Himmel”, allein untermalen, oder wenn sie bei “Salzhorizonte” plötzlich aus- und bei “Schlucht” ebenso plötzlich wieder einsetzen.

Im sechsten Lied geht es wie im palindromisch entsprechenden ersten um Licht. Über einer schmutzig-dunklen und vegetationslosen Landschaft öffnen sich Lichträume, spirituelle Höhen, die, wie Gadamer deutet, "die trostlose Menschenlandschaft vergessen machen, in der wahrlich nichts Erhabenes mehr sichtbar ist."<sup>18</sup> Der "baumhohe Gedanke", der sich erhebt und "den Lichtton greift", übersteigt das Leben der Menschen und deutet Hoffnung an. Dieser Gedanke will nicht prosaisch artikuliert werden, sondern verlangt nach Gesang.

Fadensonnen  
über der grauschwarzen Ödnis.  
Ein baum-  
hoher Gedanke  
greift sich den Lichtton: es sind  
noch Lieder zu singen jenseits  
der Menschen.<sup>17</sup>

In diesem Schlussabschnitt des *Zyklus* steht der Bariton erneut in einer besonderen Beziehung zur Bassflöte: Sie setzt diesmal unmittelbar nach seinem letzten Wort ein; er übergibt ihr gewissermaßen seine Linie. Dem Flötenquartett in der zweiten Hälfte des Eröffnungsliedes steht hier, chiasmisch korrespondierend, eine 5½-zeilige Linie der sechs gedämpften Kontrabässe in der ersten Hälfte gegenüber. Deren Unisonokontur ist rhythmisch in einer unregelmäßigen Folge aus Werten von zwei, drei, vier, fünf und sechs Achteln traditionell notiert, bewegt sich dabei jedoch in einem auf die Töne *Fis*, *G* und *E* beschränkten und damit noch engeren Raum als jede der Flöten.

Das Schlussgedicht besteht wie sein Gegenstück zu Beginn des Zyklus aus drei Sätzen, die Reimann getrennt vertont. Den ersten Satz singt der Bariton zum zweiten und dritten Fünftel der langen Kontrabasslinie, den zweiten dagegen ganz unbegleitet nach deren Ende und den dritten nach den ersten zwei von sechs identischen siebentönigen Harfenschlägen, dem klanglichen Pendant zu den fünf Tamtamschlägen im Eröffnungslied. Spitzentöne erklingen im Gesang zu Beginn des großintervallischen Abfalls bei "Fadensonnen" (*f'-h-es-A*) und zu "Lichtton" (*c'-es'*). Die Behauptung, es seien "noch Lieder zu singen", windet sich dagegen chromatisch innerhalb eines sechstönigen Clusters, den die Bassflöte, indem sie den Gesang fortsetzt, leicht nach unten verschiebt und dabei weiter verengt.<sup>19</sup>

Insgesamt erzeugt Reimanns Musik in *Zyklus* einen Eindruck erschütternder Kargheit. Jedes Bild, jede Regung wird von der bedrückenden Vergangenheit überschattet. Es gibt wenig Hoffnung auf eine Trost bringende Zukunft.

<sup>17</sup> Paul Celan: *Die Gedichte*, S. 179.

<sup>18</sup> Gadamer, *op. cit.*, S. 87-88.

<sup>19</sup> Vgl. Bariton: dritte Gesangszeile *fis-g-gis-a-b-h*, Bassflöte: *e-f-fis*.