

Wolkenloses Christfest

Titel und Untertitel dieses Werkes weisen auf die ambivalente Botschaft des Textes hin. „Wolkenloses Christfest“ lässt einen ironischen Unterton vermuten: An Wetterbedingungen ist die Vorstellung vom Weihnachtsfest ja üblicherweise nicht geknüpft, und so kann das Adjektiv wohl nur mit der frommen Hoffnung auf eine nicht von dunklen Bedrohungen geprägte Welt anspielen wollen. Die aber wird durch alltägliche Realität (und nicht nur diejenige um das Jahr 1970, als der Text entstand) Lügen gestraft. Solches bestätigt der Untertitel, der das viersätziges Werk der Gattung „Requiem“ zuordnet.

Titel und Untertitel sind keine Zusätze Reimanns; es handelt sich um die Überschriften des zweiten und vierten der vom Komponisten gewählten Gedichte aus der Feder des früh verstorbenen Lyrikers und Frankfurter Dramaturgen Otfried Büthe (1928-1970), die dieser schrieb, als er bereits von seiner todbringenden Krankheit gezeichnet war.²⁰ Es sind Reflexionen über die Frage, was Leid und Tod uns bedeuten können, und Klagen über die unbedachte Art, wie wir Menschen mit dem so fragilen Leben umgehen. (Obwohl die Klage über die unschuldigen Toten des Krieges nur ein Aspekt unter vielen ist, wird dieses „Requiem“ in englischen Aufführungen oft Benjamin Britten's *War Requiem* zur Seite gestellt.)

Mit der Komposition von *Wolkenloses Christfest. Requiem für Bariton, Violoncello und Orchester* erfüllte Reimann einen Kompositionsauftrag der pfälzischen Stadt Landau für deren 700-Jahr-Feier. Dort wurde das Werk am 2. Juni 1974 mit den beiden Widmungsträgern Dietrich Fischer-Dieskau und Siegfried Palm als Solisten und dem Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken unter der Leitung von Hans Zender uraufgeführt. Zeitnahe weitere Aufführungen mit denselben Solisten folgten u.a. in London, im Rahmen der Berliner Festwochen und in München. Wie im Programmheft der Münchner Philharmoniker zu lesen war, geht es in dem Werk um

die Entwurzelung des Menschen, die Fassungslosigkeit angesichts einer Welt, die von Krieg zu Krieg schreitet (direkt Bezug genommen wird auf den Vietnam-Krieg). Das Stück [...] hält der Welt einen Spiegel vor, der den Widerspruch zwischen den so oft zur Schau gestellten christlich-moralischen Grundsätzen und der wirklich existierenden Realität deutlich macht.²¹

²⁰O. Büthe: *Sichel versäumter Stunden* (Darmstadt: Erato, 1970), S. 75, 93-98, 73, 59-61.

²¹Reinhard Schulz: „Aribert Reimann: Wolkenloses Christfest – Requiem gegen Napalm“, in *Programmheft der Münchner Philharmoniker* vom 7./8. April 1982.

Reimann wählt für sein viersätziges Werk zwei kurze und zwei recht lange Gedichte. Ein fünfter Text von John Keats ist der Partitur vorangestellt aber nicht vertont. Der englische Lyriker (1795-1821) hatte die zwei Vierzeiler in einen Brief an seinen an Tuberkulose sterbenden Bruder eingeflochten, nicht lange, bevor er mit 25 Jahren selbst der Krankheit erlag:

On Death

Can death be sleep, when life is but a dream,
 And scenes of bliss pass as a phantom by?
 The transient pleasures as a vision seem,
 And yet we think the greatest pain's to die.

How strange it is that man on earth should roam,
 And lead a life of woe, but not forsake
 His rugged path; nor dare he view alone
 His future doom which is but to awake.

Keats' als Trost gemeinte Verwunderung darüber, dass die Menschen angesichts der Unwirklichkeit und jederzeit offensichtlichen Vergänglichkeit des Lebens glauben, es gäbe nichts Schlimmeres als zu sterben, und dass sie sich in Klagen darüber ergehen, aber nicht erkennen, dass ihnen ja nur ein Erwachen bevorsteht, erzeugt einen Deutungshintergrund für die Komposition als Ganze. Dabei werden die vier Orchesterlieder durch je unterschiedliche Facetten des Epigraphs beleuchtet.

Wie schon in *Verrà la morte* und *Zyklus* schreibt Reimann für einen Klangkörper ganz ohne Geigen, doch verzichtet er hier zusätzlich auf die Cellogruppe und die Hörner und damit auf die besonders warmen Farben des Orchesters. Die tiefen Holzbläser sind mit zwei Bassklarinetten und zwei Kontrafagotten verstärkt vertreten; dafür gibt es in der Blechbläsergruppe keine Tuba. Zwei Harfen und einem Set Röhrenglocken steht eine größere Gruppe mit ungestimmtem Schlagzeug zur Seite.²²

Die beiden kürzeren Sätze – der erste mit zwei Minuten und der dritte mit knapp drei Minuten Aufführungsdauer innerhalb einer Komposition von 32-35 Minuten Gesamtspielzeit – ruhen auf demselben Begleitklang: einem Akkord der zehn Bratschen und sechs Kontrabässe, der außer den zwölf über zweieinhalb Oktaven verteilten Halbtönen vier Vierteltöne enthält. Der Klang durchzieht die 22 Viervierteltakte des Eröffnungssatzes als atmosphärischer Hintergrund mit vielerlei fast unmerklichen Farbnuancierungen innerhalb des durchgehenden *pp con sordino*, die Übergänge vom

²²Das ungestimmte Schlagzeug umfasst 5 Holzblocks, 3 Schlitztrommeln, 5 Bongos, 5 Tom-toms, eine große Trommel, 3 hängende Becken und 3 Tamtams (hoch/mittel/tief).

ersten in den *attacca* folgenden zweiten und vom zweiten in den nahtlos anschließenden dritten Satz werden durch Segmente desselben Akkordes erreicht,²³ und im dritten Satz setzen nach dem Liegeklang im ersten Takt beide Streichergruppen mal miteinander, mal unabhängig ein und wieder aus, doch auch hier gibt es keine Änderung der Tonschichtung an sich.

Das dem ersten Satz zugrunde liegende Gedicht beschreibt in Vers 1-4 die Bedrückung durch den offenbar unmittelbar bevorstehenden Tod. In den verbleibenden Versen spricht das lyrische Ich ein Du an, das jedoch angesichts der erschütternden Erfahrung nur flüchtig sichtbar wird, sich zudem vor der Dunkelheit des Todes ängstigt und an der sporadischen Erhellung, die der Sprecher vor allem im Schlaf erfährt, wohl keinen Anteil hat. Man spürt, dass der Betroffene selbst sich einer Akzeptanz des bevorstehenden Todes nähert, während der oder die Zurückbleibende mit Verwirrung angesichts dieser Haltung kämpft.

Stufe ins Nichts,
Brücke zum Tod,
Mond
unter meinem entgleitenden Fuß,
dein Gesicht
flüchtig,
geängstigt,
denn
es wird
selten hell
und oft
nur
im Schlaf.

Reimann komponiert diesen Text in äußerst schlichter Form. Vor dem Hintergrund des oben beschriebenen Klangteppichs erhebt sich einzig die Singstimme; kein anderes Instrument tritt hinzu. Der Bariton markiert die beiden nicht durch Strophenabsatz gekennzeichneten Hälften des Gedichtes dadurch, dass die Tonwiederholung auf *e*, die anfangs zu “Stufe ins Nichts” ertönt, bei “dein Gesicht” kurz aufgegriffen wird. Insgesamt beschreibt der Gesang in der ersten Hälfte des Liedes eine umspielte Kurve aufwärts zum Quintton *h* und dann wieder abwärts bis zum tiefen *d*, als wolle er das Entgleiten ins Nichts sinnfällig machen. Die Linie der zweiten Liedhälfte dagegen steigt in mehreren Anläufen zum hohen *d* auf, als nähere sie sich dem Licht, in dem sie Zuflucht findet.

Das kaum längere Gedicht, das dem dritten Abschnitt des Werkes zugrunde liegt, thematisiert die Beziehung der Liebenden aus der Sicht des Todgeweihten. Es ist äußerlich bedeutungsvoll strukturiert und sprachlich mit Varianten und Echobildungen angereichert. Den Anfang bilden drei

²³Die 16 Streicher setzen unregelmäßig gestaffelt neu an; ebenso asynchron wechselt die Bogenstellung zwischen *ordinario* und dem Spiel auf dem Griffbrett oder auf dem Steg. Die sechs Kontrabasstöne klingen noch für zwei Takte in den zweiten Satz hinein; etwa zwei Takte vor dessen Ende setzen absteigend nacheinander die 10 Bratschen wieder ein.

Liebende

Taub
singt noch dein Mund in mir
blind
trink ich dein Auge ein
atemlos
spür ich noch Duft deiner Hand
aus der eine schwarze Rose
wurzelt
Umarme mich –
ist dann noch Stunde
was uns entgleitet?
Takt der Atome
sprengt uns und Zeit entzwei
und du erstickst
an meinem Staub.
Atemlos
singt noch mein Mund in dir.

Kurzstrophen aus 2 + 2 + 4 Versen, in denen das lyrische Ich dem “Du” seine gestörte Fähigkeit, zur Außenwelt in Kontakt zu treten, beschreibt; es weiß sich taub, blind und atemlos. In den drei korrespondierenden Kurzstrophen aus 2 + 4 + 2 Versen am Schluss artikuliert es sein Leiden an der Zeit, die dem Sterbenden entgleitet, die Beziehung sprengt und der Zurückbleibenden nur erstickenden Staub hinterlässt. Die jeweils letzte Strophe dieser beiden Blocks beginnt mit dem Wort “atemlos” und legt damit nahe, nach einer Parallele zu suchen. Zwischen den beiden Blocks findet sich an zentraler Stelle die einzige Formulierung in wörtlicher Rede, der flehende Ausruf “Umarme mich”. Im Blick auf die Verwandtschaft zwischen der ersten und der letzten Strophe entsteht durch Anfang, Mitte und Schluss der Eindruck eines palindromischen Aufbaus.

In Reimanns Vertonung ist das dritte Lied nicht nur durch den schon erwähnten identischen Hintergrundklang eng mit dem ersten verwandt. Auch sonst erweitert der Komponist das Klangspektrum nur wenig. Bläser und Harfen sowie ein Großteil des Schlagzeugs schweigen auch hier. Jedoch tritt zu den beiden Instrumentalschichten des wiederholt ein- und ausgeblendeten Streicherakkordes eine dritte Begleitschicht, die von vier metallischen Reibegeräuschen gebildet wird.²⁴ Auch das Solo-Cello trägt hier mit unterschiedlich gefärbten Einsätzen zum Gesamteindruck bei.



²⁴Ein Becken soll “mit dem Bogen am Rand gestrichen”, ein zweites “mit Besen gewischt” werden; ein Tamtam mittlerer Klanghöhe wird ebenfalls “mit dem Bogen gestrichen”, während die Anweisung für das zweite, tiefe Tamtam lautet: “mit Metallstab langsam kratzen”. Die drei Passagen dieser Schicht färben insgesamt gut ein Drittel des Satzes.

Wie das Diagramm zeigt, singt der Bariton die zweizeiligen Strophen in den rahmenden Blöcken nur von den metallischen Reibegeräuschen begleitet, die (jeweils kurz unterbrochenen) vierzeiligen Strophen dagegen vor dem Hintergrund des Streicherklanges bzw. einer Abteilung daraus. Den zentralen Ausruf sowie die Schlusstrophe begleitet das Solo-Cello – im ersten Fall, indem es den kurzen Baritoneinwurf durch eine längere Legatolinie stützt, im zweiten Fall dagegen “atemlos” durch nichts als sechs Pizzicati in der zwei- bzw. dreigestrichenen Oktave. Auch im Gesangspart unterstreicht Reimann die im Gedicht vorgegebenen Beziehungen:

Wolkenloses Christfest: Die korrespondierenden Zeilen in “III. Liebende”

Taub singt noch dein Mund in mir

a - - - tem - los [spür ich noch Duft deiner Hand]

A - - - tem - los singt noch mein Mund in dir

Der “Requiem” überschriebene zweite Satz ist mit 54 Partiturseiten und 15 Minuten Spielzeit der umfangreichste des Werkes. Reimann legt diesem Satz ein Gedicht mit 132 Versen in zwölf Strophen zugrunde. In den ersten sechs Strophen²⁵ dominieren Worte, die man in Reflexionen

²⁵**Requiem**

Vergessen / das zeitige Frühjahr, / Aufbruch, / Leidenschaft / zur Eroberung / geliebter Herzen, / und auch / gehasster; / jetzt: / fremden Träumen / verfallen / ohne Gestalt.

Entglitten / das mühlos Erflogene / auf den Gipfeln / nun / vergeblich / blühender Sehnsucht; / unser Sturm steigt / Sternen vorbei, / die wir nicht wollen.

Wir wissen kaum / noch die schweren / Sommer / wachsen / unter den starren / Sonnenbergen; / kein Vogelruf / mehr, / keine / Atempause der Nacht, / quälend ersehnt / am langsam vertropfenden Puls.

Wir sühnen nicht mehr / die verstoßene Hand, / auf der novembrigen / Straße, / die mitten / in unser Unrecht führt; / vergeudeter Schmerz, / nicht mehr verleugnet. / Nie heilende Wunde, / das verlorne Gesicht / liebloser Sprache, / schneidend / windlose Nacht.

Wir kehren nicht mehr / um, / es sei denn, / du riefst uns, / und dann – / nur unser flüchtigster Teil, / den du niemals erkannt hast, / das, / was zu klein ist / für jedes Geräusch, / was den kurzen / Schrecken des Tags / und ein kaum erinnertes / Lächeln im Schlaf / ausmacht, / geht in dich ein. / Kühle durchschauert dich, / Bitternis.

Taumele nicht, / denn / Weite / ist / Überlebenden / immer / erschreckend, / die wir / zärtlich und hämisch / lange verstellen / mit uns.

Trauernder erwartet: Ausdrücke, die die Vergänglichkeit der Erinnerung betonen, wie: vergessen, verfallen und entgleiten; kaum noch und nicht mehr; Kühle, Bitternis und Erschrecken. Die sechs folgenden Strophen²⁶ beschwören alle dem Tod diesseits oder auch schon jenseits ins Auge Sehenden, den Blick nach vorn zu richten auf eine neues Dasein, das durch keine Erinnerung an das Vergangene beschwert wird, sich frei zu fühlen von der Welt und zu akzeptieren, dass Entfremdung erwächst zwischen den irdisch Liebenden und der "neuen Welt" – "trotz der Todnacht". Büthe entwirft hier weniger einen modernen Text für das Genre des Requiems, als dass er die liturgische Bitte um ewige Ruhe zum Thema eines Lebensrückblickes macht.

Reimanns Vertonung unterstreicht die Gegenüberstellung der zwei Hälften. Die zwölftaktige, in Thematik und Spieltechniken höchst abwechslungsreiche Cello-Kantilene, die dem ersten Einsatz der Singstimme als einminütiges Vorspiel vorangeht, wird zwischen sechster und siebter Strophe transponiert, variiert und verkürzt aber mit gut wiedererkennbarer Gestik aufgegriffen und fungiert so als halbminütiges Vorspiel zur zweiten Gedichthälfte. Die so gruppierten Strophen I-VI und VII-XII stehen mit ca. 5¾ bzw. 4¾ Minuten Spielzeit in deutlicher Entsprechung zueinander. Der Satz wird von einem dreiminütigen Nachspiel mit einer langen Kantilene der vereinten Bratschengruppe abgerundet, die dem Bariton und dem Solo-Cello hier als eine Art dritter Gesangssolist zur Seite gestellt ist.²⁷ Einzelne Schlaginstrumente wie Pauke, Bongos und Tamtam begleiten Strophen in

²⁶ Unser Zorn / war noch Raum für euch, / Heimat; / jetzt / fallen wir aus aller Enge, / ab vom Stolz, / geben frei / die uns unendlich versagte / Welt.

Trag sie / größer als wir. / Reißt es dein Herz / von wem los? / wohin? / O, nicht zu uns, / wir sind schneller fort / als du fühlst.

Denk nicht zurück; / wenn du nicht / in dir schon / sicher bist, / fallen die Winde des Frühlings / sommerlos / in den Sturm des Oktober, / werfen dich blind / in den ortlosen Schnee.

Vergessen / die Hand, / die dich hält? / der leicht auffliegende / Pulsschlag, / selig verschwendet / in deiner Liebe?

Wo ist / der zitternde Mund, / dem du / die Leiden enthebst, / lautlos?

Schau nicht zurück; / nicht Erinnerung, / Dasein / rettet dich / morgen, / wenn wir entglitten sind / aus dem / überlang währenden Winter / unserer Entfremdung. / Sie / wird / neue Welt, / wo du / Liebe gibst, / hoffen machst / aus deiner Zuversicht, / brennen / ein Herz / trotz der Todnacht.

²⁷Die Bratschenkantilene ist rhythmisch präzise notiert in 32 Fünfvierteltakten (♩ = ca. 60). Sie windet sich in drei Halbtonarabesken aufwärts (*es* ↗ *gis*, *es* ↗ *c'*, *h* ↗ *a'*) und dann in einer ausgedehnten vierten Girlande weiter bis *f''*, bevor alle Bratschen gemeinsam um eine Oktave fallen und die Gruppe sich anschließend zum Zehnklang über *F* aufspaltet.

beiden Hälften der Musik, wie ja auch die Partizipien “vergessen” und “entglitten” beide Hälften des Textes verbinden.

Klangliche Kernpunkte ergeben sich anlässlich einiger zart untermalter oder auch ganz unbegleiteter Duette des Sängers mit dem Cello. So vereint sich die warme Stimme des Baritons mehrmals mit im höchsten Register angesiedelten sanften Legatolinien des Instrumentalsolisten.²⁸ In anderen Fällen lässt sich der Cellist von der Erregung der Schlagzeugbegleitung anstecken, wenn sein Duett mit dem Sänger anlässlich einer hinzutretenden Schicht aus Tamtamschlägen und lebhaften Einwüfen der Bongos zwischen großintervallischen Parallelen und intensiv-raschem Figurespiel wechselt.²⁹ Zwei Passagen sind ausschließlich umgeben und begleitet vom Cello, das in Flageolettönen zu sinnieren scheint. Die eine spricht vom Erschrecken, das der Gedanke an das Jenseits auslöst,³⁰ die andere – das längste Duett in diesem Satz – umgibt den Sänger mit dem fahlen, *sul tasto senza vibrato* erzeugten Klang anlässlich der Warnungen, sich nicht vom Jenseits ins Diesseits zurückzuwünschen.³¹ In anderen Aussagen treten einzelne Stimmen aus dem Orchester prominent in den Vordergrund: klagend die Altflöte³² und die homophon vereinten Trompeten und Posaunen,³³ ermutigend die *ff*-Akkorde aller Holz- und Blechbläser,³⁴ Fragen unterstreichend drei solistische Bläser,³⁵ und die Vision einer hellen Zukunft andeutend einige äquidistant platzierte, crescendierende Akkorde der Bläser.³⁶ Die abwechslungsreiche und überall transparente Textur steht ganz im Dienst des Textes und seiner Erschließung.

²⁸Zu “Träumen / verfallen / ohne Gestalt” in Strophe I und, von leisen Wechseln zweier Tamtams untermalt, zu “schneidend / windlose Nacht” in Strophe IV.

²⁹Zu “vergeudeter Schmerz / nicht mehr verleugnet” am Ende von Segment D.

³⁰Zu “Weite / ist / Überlebenden / immer / erschreckend” in Strophe VI, Segment I.

³¹Vgl. das unbegleitete Duett in Segment P zu “Denk nicht zurück; / wenn du nicht / in dir schon / sicher bist, / fallen die Winde des Frühlings / sommerlos / in den Sturm des Oktober, / werfen dich blind / in den ortlosen Schnee.”

³²Zusammen mit lebhaftem Bongospiel zu “kein Vogelruf / mehr, / keine / Atempause der Nacht, / quälend ersehnt / am langsam vertropfenden Puls” in Segment D.

³³Zu “Nie heilende Wunde, / das verlorne Gesicht” am Beginn von Segment E.

³⁴Zu “Trag sie / größer als wir” am Schluss von Segment N.

³⁵Vgl. in Q Trompete 1 zu “Vergessen / die Hand, / die dich hält?”, Fagott 1 zu “der leicht aufliegende / Pulsschlag, / selig verschwendet / in deiner Liebe?”, Piccolo einleitend und begleitend zu “Wo ist / der zitternde Mund, / dem du / die Leiden enthebst, / lautlos?”

³⁶In S-U zu “Sie / wird / neue Welt, / wo du / Liebe gibst, / hoffen machst / aus deiner Zuversicht, / brennen / ein Herz ”.

Dem titelgebenden vierten Satz legt Reimann ein Gedicht zugrunde, das 72 Verse in acht Strophen umfasst.³⁷ Der Text ist eine bittere Anklage gegen die friedlose, immer wieder mordende Menschheit und steht damit in krassem Gegensatz zum frommen Glauben an ein von keinerlei Dunkelheit überschattetes, "wolkenloses" Fest der Geburt Christi. Die parallelen Anfänge der ersten, zweiten und vierten Strophe – "Sage nicht Heimweg/Sage nicht Heimkehr/Sage nicht Ankunft" – zeichnen ein Bild von der fundamentalen Heillosigkeit des menschlichen Lebensraumes. In eine Reihe mit den Eckdaten von Jesu Leben, dem bethlehemitischen Kindermord und der Kreuzigung fügt der Dichter das Napalm, mit dem das amerikanische Militär am 6. März 1944 einen Einsatz gegen Berlin geführt und später in Vietnam Menschen bei lebendigem Leibe verbrannt, nachfolgende Generationen ohne jede Hoffnung auf Erlösung belastet und selbst den Tieren des "vergifteten Waldes" die Lebensgrundlage entzogen hat.

Wie eklatant die Diskrepanz zwischen frommen Ritualen und krasser Realität ist, zeigt Büthe in den in jede Strophe eingeflochtenen, oft syntaktisch wie Fremdkörper 'störenden' Zitaten aus Weihnachtsgeschichte und Messe. Das in den Anrufungen gemeinte "Du", anfangs unbestimmt, erweist sich spätestens in den beiden letzten Strophen als Gott. Hier wird die Klage zu einem Gebet, das fromme Versprechen revidiert: Der Betende weiß, wie elend Sterben oft ist, und auch, dass der im *Vaterunser* artikuliertem Vorsatz "wie auch wir vergeben unsern Schuldigern" selten eingelöst wird, dass vielmehr die Menschen selbst durchaus gnadenlos sind.

³⁷ **Wolkenloses Christfest**

Sage nicht Heimweg; / in die seligen / Stunden der Kindheit / sind alle Schrecken / von morgen Nacht / eingefallen; / Tod / im Geborgenen. / Wer / hält das offene Licht / frei vom / Schneesturm? / In dulci júbilo / bitter zerronnenes Auge.

Sage nicht Heimkehr. / Das Haus ist / ganz unkenntlich, / und mit Rissen / tiefer gefährdet / auch deine Zuversicht. / Kannst du / das Neuland Erinnerung / mutlos betreten? / Gloria in excelsis.

Wie zerfällt / schon / längst, was / du noch zu sammeln meinst, / wie heillos / verwirrt / deine ordnende Hand. / Kyrie eleison.

Sage nicht Ankunft, / denn wo / bist du wahrhaft, / und wen / willst du empfangen, / mörderisch / leer: / benedictus qui venit.

Wer hat uns gelehrt, / wegbrechen / die Zweige / für kommende / Jahre, verdorren lassen / die Liebe / in nomine Domini.

Kruzifixus advenit / und Napalm; / aber wir feiern / die Ankunft der Feuerpause / zwischen unsern / bethlehemitischen Morden / sanft / mit den / Tieren / des gestern / vergifteten Waldes.

Herr, lehre uns / heimkehrn, für immer: / wissend, / wie elend / wir sterben, / damit das Kind / Frieden / behält / in matris gremio.

Vergib unsere Schuld, / wir sind gnadenlos / gegen uns / und andere – / Donobis pacem.

Musikalisch steht dieser Satz dem Block der drei ersten gegenüber: Er beginnt nach einer Fermate und ohne *attacca* und hebt sich in der Stimmung deutlich vom Vorangehenden ab. Etwa ein Drittel der 154-taktigen Musik ist von lebhaftem Spiel verschiedener ungestimmter aber farblich schattierter Schlagzeugsets³⁸ bestimmt; dazu kommt ein in zwei längeren Passagen sehr aktives Ensemble aus fünf Pauken sowie die Glockeninstrumente, die einige der fromm verbrämten Anklagen ironisieren: feierliche Tamtams erklingen u.a. nach "Gloria in excelsis" und in der langen Frage, wer uns denn nur gelehrt haben mag zu morden; ein *ff*-Spiel der Röhrenglocken tritt ausgerechnet nach den Worten "Kruzifixus advenit und Napalm" hinzu, als wolle Reimann die Hohlheit religiöser Hoffnungsformeln entlarven.

Im Bereich der gestimmten Orchesterinstrumente unterscheidet sich der Satz "Wolkenloses Christfest" durch verstörend wirkende Passagen, die polyrhythmische Chaos mit eindringlichen, zuweilen peitschenden akkordischen Komponenten verbinden. Die Gesamtheit dieses Materials bildet zusammen mit einigen an entsprechenden Stellen identisch eingesetzten Rezitationstönen des Gesangsolisten eine thematische Schicht, die in den vorangegangenen Sätzen kein Pendant hat.

Die Grundformen dieser instrumentalen Komponenten erklingen erstmals in zwei 7/8-Einwürfen gegen Ende des als Segment A bezeichneten Vorspiels. Hier stehen sich fünf Blöcke gegenüber, die im Verlaufe des Satzes mehrfach aufgegriffen werden:

- [x] ein Siebenklang der hohen Holzbläser, dessen mit Vorschlägen verzierte, polyrhythmisch wiederholte Töne ein undurchsichtiges Gewebe erzeugen,
- [y] ein Sechsklang der tiefen Holzbläser im homophonen Rhythmus 9/16-9/16-5/16-5/16, und den Akkord der hohen Holzbläser zur fünfeinhalb Oktaven überspannenden Zwölftönigkeit ergänzt,³⁹
- [z1] ein Akkord der zehn Bratschen im homophonen Rhythmus 3/8-4/8-5/8-3/8, der durch Doppelgriffe zweier Stimmen voll zwölftönig ist,
- [z2] ein Sechsklang der Kontrabässe, der zusammen mit dem Akkord der tiefen Holzbläser einen engen Zwölftoncluster erzeugt,
- [q] und ein vielfach variiertes, aus unabhängigen Rhythmen gebildeter 'Ausbruch' von Pauken, Holzblocks, Schlitztrommeln und Tom-toms mit 5 gestimmten und 13 ungestimmten Tönen.

³⁸ 5 Holzblocks, 3 Schlitztrommeln, 5 Bongos, 5 Tom-toms, 3 Tamtams (hoch/mittel/tief).

³⁹ [x] = aufsteigend *d"/fis"/b"/cis"/f"/g"/h"/*, [y] = *E'/Gis'/A'/C'/D'/Es*.

Diese fünf Komponenten – deren Töne übrigens nach dem gemeinsamen Einsatz nicht ein einziges Mal zusammenfallen – treten im Verlauf des Satzes an mehreren Stellen in den Vordergrund. Ähnlich wie unmittelbar vor Beginn der ersten Strophe vereinen sie sich zu einem plötzlichen Ausbruch im Vorspann zur zweiten Strophe (F). Ein dritter gemeinsamer Auftritt ist mit Einleitung und Ausklang erweitert. Zur Einleitung gehört eine sechste Komponente, die dem lateinischen Zitat am Schluss der vierten Strophe, “benedictus qui venit”, als leiser Anstoß vorausgeschickt wird. Es handelt sich um einen elftönigen Cluster der beiden Harfen (*Dis'-D*), unterstrichen von einem leisen Schlag der großen Trommel. Dieser sanft betonte Cluster erklingt noch zehn weitere Male: er umrahmt die in der fünften Strophe gestellte Frage, wer uns denn gelehrt hat, Grausamkeiten im Namen des Herrn zu begehen, und skandiert sanft das nachfolgende Zwischenspiel vor der klimaktischen sechsten Strophe. Mit diesem Zwischenspiel (bei M) setzen zwei der fünf Grundkomponenten wieder ein: der Sechsklang [y] der tiefen Holzbläser und eine Variante des Schlagzeugspiels, hier präsentiert von Schlitztrommeln, Tom-toms und Tamtams. In unmittelbarer Vorbereitung auf die schockierende Nebeneinanderstellung von Kreuzigung und Napalm vereint der Vorspann zur sechsten Strophe sodann erneut die Grundkomponenten der Bläser und Streicher bzw. deren Varianten. Über einem intensivierten Schlagzeugstrang, zu dem die große Trommel, eine Pauke, ein Tamtam und eine Schlitztrommel mit ausgedehnten Wirbeln beitragen, durchklingt das thematische Material dieses Satzes den ganzen 23-taktigen Höhepunkt bis zur Erwähnung der bethlehemitischen Morde.⁴⁰

Die beiden Solisten tragen auf eigene Weise zur Ausdrucksintensität des Satzes bei. Im Anschluss an das elftaktige Vorspiel setzt zu Beginn von Segment B das Solo-Cello mit einer das Tempo der Schlaginstrumente frei aufgreifenden Figur ein, wenig später gefolgt vom Bariton mit einer Tonwiederholung auf *b*. Durch diese Rezitation, die den Eröffnungssatz der ersten Strophe umfasst und dabei den Grundton nur für das Wort “Nacht” kurz anhebend verlässt,⁴¹ unterstreicht Reimann, was bereits hier die zentrale Aussage des Gedichtes ankündigt: die Diskrepanz zwischen der “seligen” Kindheit und den Schrecken der dunklen Zukunft. Die

⁴⁰Vgl. Kontrabässe mit [z2] in N1-7, N10, N12-13; O1-2 = A9-10 und A11-12; O4-9. Vgl. Bratschen mit [z1] oktaviert in N2-3, N5-9, N11-12; O1-2 = A9-10 und A11-12; O4-9. Vgl. hohe Holzbl. mit [x] in N3-4, N6-7, var. N8-9, N11-12; O1-2 = A9-10,11-12; var. O4-9.

⁴¹Vgl. “Sage nicht Heimweg; in die seligen Stunden der Kindheit sind alle Schrecken von morgen ↗ Nacht ↘ eingefallen.”

Tonwiederholung auf *b* erklingt zu entsprechenden Worten am Beginn der zweiten und der vierten Strophe (“Sage nicht Heimkehr”, “Sage nicht Ankunft”) und wie als Zusammenfassung dieser Negationen noch einmal ausgedehnt mit nur einem Ausweichten bei “Morden” in der Reflexion, die an die Gegenüberstellung von Kreuzigung und Napalm anschließt.⁴²

Zwischen diesen quasiliturgischen Rezitationen zeichnet der Bariton Linien, die den Satz erneut von den vorangegangenen abheben. Zur Erinnerung: Der Gesangsstil der ersten drei Gedichte ist grundlegend ähnlich: Tonwiederholungen, zahlreiche Sekunden und andere kleine Intervalle bestimmen einen Großteil der vokalen Artikulationen, für emotional herausgehobene Verse durchbrochen durch plötzliche weite Sprünge.⁴³ Ganz anders klingt es in “Wolkenloses Christfest”: Hier äußert sich die Erschütterung, die dieser Text vermittelt, in melismatisch überdehnten Gesangssilben und in Gesten des Solo-Cellos, die mit Glissandi und freier Rhythmik verstörende Wirkungen erzeugen.⁴⁴

Doch bleibt *b* nicht der einzige Rezitationston. In der ersten Strophe erklingt der bedrückte Ausdruck “Tod im Geborgenen” ganz auf *g*; auch das “Kyrie, Kyrie” aus der später durch Melismen ausgedehnten Bitte um Gottes Erbarmen ruht auf dem wiederholten *g*, der Schlussvers der vierten Strophe dagegen, “benedictus qui venit”, auf *f*. An drei Stellen verstärkt Reimann den Effekt eines erschreckenden Gegensatzes durch Tonwiederholungen auf *cis*: wenn auf die Beschreibung von traurigen Zuständen und daraus resultierender Mutlosigkeit am Ende der zweiten Strophe unvermittelt eine “Gloria, gloria in excelsis” erklingt; wenn sich das lyrische Ich am Ende der fünften Strophe fragt, wie nur die Menschheit gelernt hat, “[verdorren zu lassen] die Liebe in nomine Domini”, und schließlich in den schon mehrfach erwähnten Worten “Kruzifixus advenit und Napalm”. Das letzte Wort jedoch wird getragen vom Tritonus des Hauptrezitationstones *b*, dem darunterliegenden *e*. Nachdem alle hohen Bläser sowie die Harfen und Streicher schon vor dem versöhnenden Wort “sanft” ausgesetzt

⁴²Vgl. “aber wir feiern die Ankunft der Feuerpause zwischen unsern bethlehemischen ↗ Mor- ↘ den.”

⁴³In “Requiem”, dem zweiten Satz des Werkes, finden sich derartige große Intervalle im Gesang z.B. in den Rahmenstrophen der ersten Hälfte zu “Träumen / verfallen / ohne Gestalt” und “Taumele nicht, / denn / Weite” und in der Eröffnungstrophe der zweiten Hälfte zu “Unser Zorn / war noch Raum für euch”.

⁴⁴Vgl. Cello in C2-5, Cello in E1-6, Bariton in E4-6 (“zerronnenes Auge”), Bariton in F9-11 (“Zuversicht”), Cello in G1-5, Cello in H5-I4, Cello in I 10-K1, Bariton in I11-14 (“eleison”), Bariton in L1-9 (“Wer hat uns gelehrt wegbrechen die Zweige für kommende Jahre”).

haben, die Schlagzeugwirbel und schließlich auch die letzten Klänge der tiefen Bläser diminuierend verklungen sind, bleiben die beiden Solisten allein übrig. In der siebten Strophe, die den vorangegangenen Fragen nach dem Ursprung der falschen Lehren die Bitte "Herr, lehre uns" gegenüberstellt, hört man zwischen den Satzteilen noch vier Anschläge der großen Trommel; mit dem Flehen in der achten Strophe um Vergebung selbst der gnadenlosen Menschen endet dieser Satz. Im erschütternden Finalsatz dieses ungewöhnlichen "Requiems" zeichnet Reimanns Musik mit liturgisch inspirierten Rezitationen und melismatisch hochexpressiven Klagen vor dem Hintergrund einer ständig lauernenden Bedrohung durch immer wieder aufbrechendes instrumentales Chaos ein Bild unserer so schauerlich unfriedlichen Welt.

Während die beiden kürzeren Sätze des Werkes um die Liebe kreisen und in ihrem musikalischen Material aufeinander bezogen sind, sprechen die beiden umfangreicheren Sätze von der Gefühllosigkeit und Gewalttätigkeit der Menschen – der zweite Satz in weitgehend stiller Bedrückung, der vierte in aufbrausender Empörung und Verzweiflung. Liegt im zweiten Satz der Akzent auf der Trauer um eine Menschheit, die von grauenhaften Vernichtungsmethoden bedroht ihrem Untergang entgegenreibt, so klagt der vierte die Menschen selbst an und ist nicht zuletzt auch deshalb so viel vehementer. Seiner spirituellen Absicht nach entspricht "Wolkenloses Christfest" dem "Dies irae"-Satz einer Totenmesse. Dabei ist die Aussage vom Allgemeingültigen ins Spezifische, von der überzeitlichen in die heutige Perspektive transferiert. Wie Büthes Text nicht zuletzt in seinen collageartigen Verschränkungen von einer der Dichtung Trakls und Celans verwandten Sprache mit lateinischen und griechischen Einschüben nahelegt, sind wir Menschen nur allzu gern bereit, die drohende Katastrophe durch fromme Rituale zu verdrängen und uns mit frommen Formeln darüber hinwegzutäuschen, dass das Jüngste Gericht seine im christlichen Kontext erst für das Ende der Zeit angedrohten Schrecken offensichtlich schon zu unserer aller Lebzeiten auf die Erde vorausschickt.