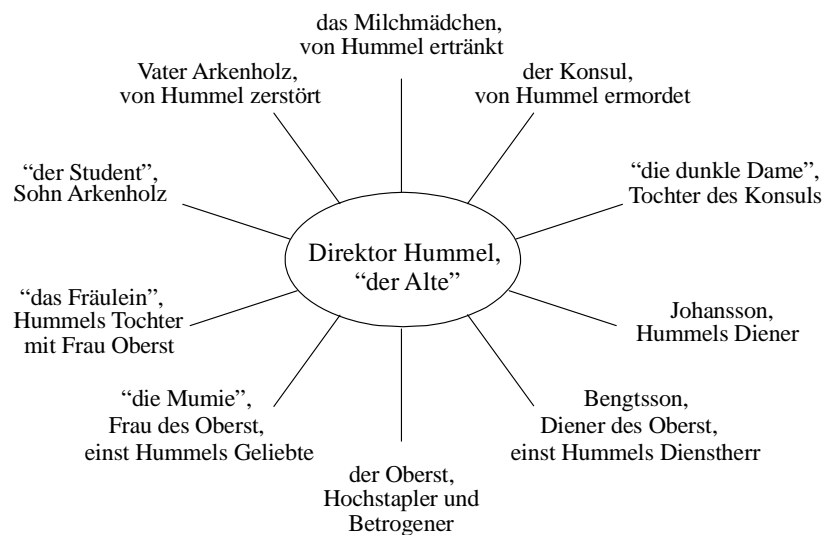


**Die Gespenstersonate**

Zwanzig Jahre nach *Ein Traumspiel*, seiner ersten Oper nach einem Schauspiel von August Strindberg (1849-1912), wandte Reimann sich erneut dem schwedischen Dramatiker zu. Der Stoff, den er diesmal wählte, kann allerdings eher als ein Albtraum-Spiel beschrieben werden. Strindberg, ein Bewunderer Beethovens, nannte sein Kammerstück *Die Gespenstersonate* in Anspielung auf Beethovens als "Geistertrio" bekanntes Klaviertrio D-Dur op. 70 Nr. 1. Das Drama wurde 1916, acht Jahre nach seiner schwedischen Premiere, durch die spektakuläre Berliner Inszenierung von Max Reinhardt zum viel beachteten Erfolg.

Die Charaktere und ihre Beziehungen zueinander sind komplex, die dramatische Entwicklung erscheint zwanghaft und fügt den bereits vor Beginn der Handlung erfolgten Morden weitere hinzu.



Im Zentrum steht ein vornehm scheinendes Haus, in dem sich seit 20 Jahren eine Tischgesellschaft versammelt, die nur an alten Keksen nagt und schweigt. Man hat sich nichts mehr zu sagen, denn alle Lügen der anderen sind insgeheim bekannt und am wirklichen Leben hat man schon lange keinen Anteil mehr. Im zentralen Bild, der Durchführung in Strindbergs "Sonatensatz", dringt Direktor Hummel in das Haus ein, um mit der Tischgesellschaft abzurechnen. Dabei wird einer nach dem anderen entlarvt, vor allem aber der sich unangreifbar Glaubende selbst. Seine frühere Geliebte, die infolge ihrer Gewissensbisse wahnsinnig geworden ist, enthüllt in

einem klaren Moment seine vielen Verbrechen. Unerwartet kraftlos folgt er ihrer Aufforderung, seinem Leben selbst ein Ende zu setzen.

Die Exposition, der erste der drei Teile, die in der durchkomponierten, knapp anderthalbstündigen Oper durch Verwandlungsmusiken verknüpft sind,<sup>12</sup> zeigt den vieler Verbrechen bezichtigten, im Alter an einen Rollstuhl gefesselten Direktor im Gespräch mit einem Studenten, dessen Vater er einst ruiniert hat. Der junge Mann hat, wie sich herausstellt, mediale Fähigkeiten: Er kann Verstorbene sehen und mit ihnen kommunizieren. Damit erfüllt er die Sehnsucht des Alten nach einem schuldlosen Menschen, denn nur ein solcher kann dessen uneheliche Tochter aus ihrer morbiden Umgebung retten. In der Reprise, dem dritten Teil der Oper, gestehen die beiden jungen Menschen einander tatsächlich ihre Liebe, doch kommt diese für das bereits kränkelnde junge Mädchen zu spät.

Reimann, der als Jugendlicher selbst einige Zeit in Schweden gelebt hat und die Sprache beherrscht, hat Strindbergs Kammerspiel neu übersetzt und in Zusammenarbeit mit Uwe Schendel zu einem Opernlibretto verdichtet. Dabei wurden mehrere Passagen, die religiöse Aspekte betreffen, gestrichen; umgekehrt erweitert der Komponist den so gestrafften Text um zwei Gedichte Strindbergs. Diese legt er zwei weiblichen Charakteren, der Tochter des vom Alten ermordeten Konsuls<sup>13</sup> und der einst vom Alten verführten und geschwängerten Frau des Oberst, der "Mumie", in den Mund, um ihnen mehr Gewicht zu verleihen.<sup>14</sup>

Die Kammeroper wurde im Rahmen der Berliner Festwochen am 25. September 1984 im Hebbel-Theater uraufgeführt und sofort auch in anderen deutschen Theatern einstudiert. Die Gesamtzahl der deutschen und internationalen Produktionen beläuft sich inzwischen auf 25 – fast so viele wie

<sup>12</sup>Teil I = T. 1-470 (ca. 30 Minuten); Verwandlungsmusik I-II = T. 471-494 (ca. 1½ Min.); Teil II = T. 495-1054 (ca. 30 Min.), Verwandlungsmusik II-III = T. 1051-1085 (ca. 3½ Min.), Teil III = T. 1086-1324 (ca. 17 Min.).

<sup>13</sup>Die "dunkle Dame", die in der Oper vor allem als Erinnerung an ihren vom Alten ermordeten Vater agiert, singt in Teil I, auf die Straße tretend, einen dreiteiligen Monolog (T. 131-152, 190-201, 251-257) mit Zeilen aus den ersten zwei der drei "Straßenbilder" überschriebenen Gedichten, die in dem Band *August Strindberg – Sieben Cyklen Gedichte* (deutsch von Emil Schering [München: Georg Müller Verlag, 1923], S. 195-196) den siebten Zyklus "Wortspiele und Kleinkunst" eröffnen.

<sup>14</sup>Auch die mit dem Oberst verheiratete frühere Geliebte des Alten und Mutter seiner Tochter will Reimann als ernstzunehmenden Charakter vorstellen, bevor er sie wie Strindberg in Wahnsinn befangen zeigt. So lässt er sie Teil II eröffnen mit einem Lied, dessen Text die Strophen 1, 2 und 7 aus dem zweiten der fünf Gedichte zitiert, die Strindberg in "Wortspiele und Kleinkunst" unter die Überschrift "Lange schwere Stunden" stellt. *Op. cit.*, S. 238-239.

im Falle von *Lear*.<sup>15</sup> Die Beliebtheit des Werkes beim Publikum verdankt sich der zwar anspruchsvollen aber intuitiv zugänglichen Musiksprache. Theater schätzen die relativ kleine Besetzung. Das Instrumentalensemble umfasst nur 12 Spieler an 18 Instrumenten, wobei den tiefen Holzbläsern – Bassethorn alternierend mit Bassklarinette und Fagott alternierend mit Kontrafagott – besonders aktive Rollen zufallen. Dazu treten Flöte(n) und Oboe(n), Horn und Trompete, Klavier alternierend mit Harmonium, eine Harfe sowie ein Streichquartett aus Geige, Bratsche, Cello und Kontrabass. Fünf stumme Rollen stehen neun Gesangssolisten gegenüber, unter denen der mehrmals ins Countertenor-Register aufsteigende Tenor des Studenten und die abwechselnd lyrisch singende, rhythmisiert oder frei sprechende oder papageienartige Laute ausstoßende Mumie herausragen.<sup>16</sup>

Atmosphäre oder innere Haltung sind oft instrumental charakterisiert. So hört man das Harmonium, die Heimorgel des Bürgertums, wenn es um die Menschen im Umkreis des Obersten geht, die derart in Schuld und Lügen verstrickt sind, dass ihr Leben zu Ritual und Scheinheiligkeit erstarrt ist. Das Klavier untermalt in harten Clustern im tiefen Register die Manipulationen des „Alten“ – sowohl die auf der Bühne erlebten gegenüber dem Studenten als auch die vom Diener Johansson berichteten aus der Vergangenheit –, während die trocken klackenden Töne auf präparierten Saiten lautmalerisch die unwirklichen Knackgeräusche der als Gespenster erscheinenden Hausbewohner imitieren.<sup>17</sup> Der in Sopranlage *con sordino* spielende Kontrabass entwickelt Prominenz als Dialogpartner des im freien Kanon entwickelten Liedes, mit dem die Mumie die einsamen Abende beklagt, in denen sie sich nach Vergessen sehnt. Wenn ihr Lied später vom Fagott zitiert wird,<sup>18</sup> während die beiden Diener sich über die Kränklichkeit des „Fräuleins“ unterhalten, begreift man, dass die in Sekunden

<sup>15</sup>Neueinstudierungen erfolgten in Stuttgart 9/1984, Hamburg 11/1984, Wien 4/1985, Kopenhagen 11/1985, Köln 1/1986, Hannover 3/1986, Osnabrück 5/1986, Zürich 6/1987, Münster 1/1989, München und London 2/1989, San Francisco 7/1990, Wien (Künstlerhaus) und Bonn 3/1992, Strasbourg 2/1998, Braunschweig 7/1999, Schwerin 11/1999, Berlin 10/2000, Innsbruck und Heidelberg 10/2002, Hamburg 2/2008, Wien (Kammeroper) 2/2010, Frankfurt 1/2014 und Genf 5/2014.

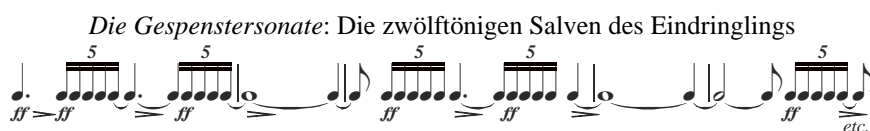
<sup>16</sup>Die Stimmfächer sind, aufsteigend: Bass-Bariton (der Alte), Charakter-Tenor (der Oberst), hoher Tenor (der Student), Alt (die Mumie und die Köchin), Mezzosopran (die dunkle Dame) und Sopran (das Fräulein).

<sup>17</sup>Nach T. 550 heißt es: „die Saiten *B-h'* mit einem schweren Gegenstand abdecken“; darauf erklingen 13 Takte toccatenhaftes Spiel in eben diesem Bereich. Die Anweisung wiederholt sich nach T. 910 für die Tasten *C-g'*.

<sup>18</sup>Vgl. T. 495-539 und 617-629.

geführten Linien die physische und emotionale Enge der Welt nachzeichnen, in der diese zwei Frauen leben. Dagegen liegt die Singstimme wie nackt zwischen der hohen Oboe und dem tief spielenden Kontrabass, wenn die Tochter des ermordeten Konsuls im Lied "Öde Straße im Morgendämmern" erschauert angesichts der Nornen, die vor dem Tor harren, "ihr grausiges Spiel mit Menschenleben fortzuspinnen". Noch extremer ist der Abstand zwischen den begleitenden Instrumenten, wenn der Student in Teil III über die metaphorische Bildlichkeit der Hyazinthe philosophiert, in deren Umgebung sich das Leben des kränklichen Fräuleins abspielt. Der Kontrabass ist hier auf zwei Orgelpunktönen eingefroren, während sechs Oktaven höher die Piccoloflöte im Unisono mit Flageoletts der Geige und Bratsche kurze Linien malt.<sup>19</sup> Im Kontext des Alten dagegen dominieren die tiefen Instrumente: Das Kontrafagott färbt einen Großteil seines Gesprächs mit dem Studenten, die Bassklarinette untermalt seinen absurden Austausch mit der im Wahn befangenen früheren Geliebten in der Wohnung des Obersten, und zu seiner Demütigung des hochstaplerischen Oberst insinuieren Spiegelungen der beiden Instrumente, dass er selbst ein ganz ähnlich unehrliches Leben gelebt hat.

Eine andere Art 'farblicher' Symbolisierung erzielt Reimann durch chromatische Cluster von 3 bis 12 Halbtönen, die in meist lauten, häufigen Wiederholungen bedrohlich und insistent wirken. Als maschinengewehrartige Salven, während der Haltetöne unterlegt mit Duetts der zwei Blechbläser, erklingt eine solche zwölftönige Wiederholung erstmals in der Verwandlungsmusik zwischen Teil I und II, wo sie als Tutti aller Spieler außer dem Kontrabass das zuvor angekündigte rücksichtslose Eindringen des Alten ins gespensterhafte Haus markiert.



Zweimal wird diese Komponente in Teil II aufgegriffen: das erste Mal, als der Oberst in seinen Salon tritt und den Eindringling vorfindet, leise, kurz und leicht variiert; das zweite Mal zwölftönig und laut, als sich die Mumie, plötzlich klar und artikuliert, jegliche weitere Einmischung verbietet und den Alten ihrerseits seiner zahlreichen Verbrechen anklagt.<sup>20</sup> Eine

<sup>19</sup>Vgl. T. 1144-1176: Kontrabass 5 Takte *Es'*, 28 Takte *Des'*; Unisono zwischen *cis''''* und *g''''*.

<sup>20</sup>Vgl. die ursprüngliche Passage in der Verwandlungsmusik (T. 471-494) mit T. 690-704 und T. 962-976.

entfernte Variante dieser insistenten Wiederholungen auf Halbtonbasis ertönt noch ein letztes Mal in Teil III, als die Köchin – ein Mitglied der “Vampirfamilie Hummel” – klar macht, dass sie aus dem Haus nie verjagt werden kann. Hier macht eine ausgedehnte Synkopenpassage mit immer länger werdenden Werten die Aussichtslosigkeit der Lage spürbar.<sup>21</sup>

In denselben thematischen Komplex gehören die 44 mächtigen Schläge der Uhr zur Rede des Alten, der seine leibliche Tochter aus “dieser Luft, die Verbrechen und Falschheit atmet”, befreien will, bevor ihm “die Zeit” davonläuft. Die unbeirrbar gleichmäßigen Schläge von 9/16-Dauer beginnen als tiefer Viertoncluster, weiten sich dann über acht und elf Halbtöne zum zwölftönigen Cluster und schwellen dabei von *mf* zu *ff* bedrohlich an, bis die Mumie “die Uhr zum Stehen bringt” und ihrerseits mit einer lange unterdrückten Anklage beginnt.<sup>22</sup> Hier werden keine einzeln stehenden Akkorde wiederholt, sondern chromatisch sich windende Figuren, die sich mit den gesprochenen Worten als Cluster-Parallele von zunächst vier, dann acht und schließlich zwölf Halbtönen in bedrückend wirkender Dichte verschränken.<sup>23</sup> Dieselbe Entwicklung setzt sich in der tremolierten hohen Tonwiederholung des Cellos anlässlich der Strafuweisung (T. 1020-1030) fort und gipfelt in der 28fachen, in zwei dreitönigen Clustern parallel geführten Figur der tiefen Holzbläser und Streicher, die zum Duett von Horn und Trompete den auf Geheiß der Mumie von eigener Hand herbeigeführten Tod des Alten begleiten.<sup>24</sup> Die (chromatisch “unvollkommene”) Glocke, die in Harfe und Klavier zum abschließenden Wunsch der Mumie, Gott möge seiner Seele gnädig sein, in ungleichmäßigem Rhythmus läutet, bricht nach elf Schlägen ab, als habe der verbrecherische Selbstmörder trotz des frommen “Amen” der Gesellschaft kein vollständiges Totengeläut verdient.<sup>25</sup> Erst der vierstimmige Umkehrungskanon, mit dem die Streicher die Verwandlung zu Teil III vollziehen, bringt den ersehnten Trost.

<sup>21</sup>Vgl. T. 1219-1230 Kontrafagott/Trompete, anfangs *sff sff sff* etc., später diminuierend: 16 x 4/16, 6 x 5/16, 5 x 6/16, 4 x 7/16, 4 x 8/16.

<sup>22</sup>Vgl. T. 922-926: Kontrafagott/Harfe/Kontrabass: *cis/d/dis/e*, T. 927-930 dazu Bassklarinette, Cello und zusätzliche Harfentöne mit *f/fis/g/gis*, T. 931-933 dazu Horn und Klavier mit *a/b/h*, ab T. 938 zwölftönig mit mehr und mehr Stimmen.

<sup>23</sup>Vgl. T. 948-951 Viola *es-d-c-c-h-cis* etc. mit Parallele von *e* (Horn), *f* (Violine) und *fis* (Oboe), T. 952-956 achttönige Parallele, T. 957-962 zwölftönige Parallele, in T. 962 mündend in die zwölftönige “Maschinengewehrsalve” zum Höhepunkt der Anklage des Alten.

<sup>24</sup>Vgl. T. 1033-1041. Der Akzent der oktavgesprenzten Clusterfigur fällt jeweils auf *D'/Cis/c* (Kontrabass/Cello/Viola) und *Gis'/G/fis* (Kontrafagott/Bassklarinette/Englischhorn).

<sup>25</sup>Vgl. T. 1048-1054: Klavier *B'/Des/D/Es/E/F/G/As/A*, Harfe *Fis'/Ges' + His'/C*; es fehlt *H*.

Neben solchen klangfarbensymbolischen Verweisen auf die (äußeren) Situationen und (inneren) Haltungen der handelnden Personen und mehrmaligen Manifestationen bedrohlicher Entwicklungen durch wiederholte Clusterklänge enthält Reimanns Partitur eine Reihe thematischer Komponenten. Einige, wie die melodische Phrase nach den Worten, mit denen der Student sich als "bettelarm" und der Alte sich später als "reich" beschreibt, treten nur lokal auf.<sup>26</sup> Die Folge zwölftöniger Tritonustremoli in *ff* dagegen, mit der die sechs Bläser den achttaktigen instrumentalen Vorspann der Oper bestimmen, nimmt tonlich und in ihrer Heftigkeit die Salven des wiederholten Zwölftoncluster-Klanges voraus.<sup>27</sup> Mit einem ersten halbtaktigen Ausbruch und sieben weiteren, durch unterschiedlich lange Pausen getrennten Eruptionen scheint dieses 'Hauptthema' der Oper in die durch mitmenschliche Konflikte und Mechanismen von Verdrängung und Unterdrückung gekennzeichnete labile Welt bürgerlicher Scheinheiligkeit einzuführen. Ein leises Echo der Tritonustremoli ertönt unter Beteiligung derselben Instrumente, nachdem die dunkle Dame ihr Lied mit dem Verweis auf die grausigen Nornen geendet hat. Der dritte Einsatz des Themas, der erklingt, als der Alte sich zu den Gästen des Gespenstersoupers setzt und gleich beginnt, ihre tröstlichen Rituale zu unterlaufen, wirkt durch seine Isolation von anderen Schichten und seine Steigerung zum *fff* noch aggressiver. Eine Variante des Themas, die die Verwandtschaft zu den Salven des Clusterklanges unterstreicht, entsteht in Teil III, als der Student vor der "Fäule" solcher verlogenen Bürgerlichkeit zurückschreckt und fragt, wo die so gern beschworenen hehren Ideale von Schönheit, Ehre und Glauben zu finden sind: Ein Orgelpunkt aus drei Tritoni entwickelt sich durch Erweiterung und allmähliches Aufbrechen der Intervalle zum thematischen zwölftönigen Tremolo. Dieses bildet sodann den Hintergrund für die Klage der beiden jungen Leute über den nahenden Tod des Fräuleins. Dasselbe Tremolo unterläuft und überschattet am Schluss des Werkes auch das Liedzitat, mit dem der Student die inzwischen hinter dem Totenschirm verborgene junge Frau beweint.<sup>28</sup>

<sup>26</sup>Vgl. das in T. 62-66 im Unisono von Altflöte und Englischhorn erklingende Motiv und seine Entwicklung mit der Kontur in T. 325-329, die das Bassethorn mit einbezieht, aber sonst identisch ist.

<sup>27</sup>Wolfgang Burde (*op. cit.*, S. 307-308) meint in dem, was er als "Geklapper der Bläser in Tritoni" beschreibt, einen Hinweis auf "die gebrechlichen und gebrochenen Bewohner des Hauses" zu hören. Als Anspielung auf klapprige Gebeine erscheinen mir diese Tremoloausbrüche jedoch allzu schnell und heftig.

<sup>28</sup>Vgl. T. 1-8, 153-158, 900-911; 1243-1260, 1261-1274, 1307-1324.

Auf einer anderen Ebene der Thematik bewegen sich zwei zwischen Tonalität, Klangfarbe und spiritueller Bedeutung angesiedelte Phänomene, die Reimann schon in früheren Werken eingesetzt hat, aber in dieser Oper erstmals systematisiert. Es handelt sich um das Spiel mit Vierteltönen und mit Flageoletts besonders der tieferen Streicher. Im vollständigen Text von Strindbergs Kammerstück ist ein recht ausführlicher Strang der Frage gewidmet, welche Rolle die Religion angesichts der Verlogenheit der Welt spielt und welchen Trost sie allenfalls bieten kann. Zwar hat Reimann bei der Einrichtung des Textes als Libretto diesen Strang stark gekürzt, doch lässt er dem Fräulein als letzte Äußerung vor ihrem Tod den Ausruf „Wehe! Wehe über uns alle. Erlöser der Welt, erlöse uns, wir vergehen“ und dazu das Lied zu Beginn von Teil III, das im sprachlichen Duktus der Gläubigen gehalten ist und auch inhaltlich den Bezug zu Gott und der christlichen Vorstellung von Sünde, Sühne und Gnade unterstreicht:

Die Sonne sah ich, so mir schien es, da ich schaute den Verborgenen;  
seine Werke uns erfreuen, selig, wer das Gute übet.  
Für die Zornestat, die du verübtest, büße nicht mit Bosheit;  
tröste, den du hast betrübet, nur mit Güte, dir zum Frommen.  
Niemand fürchtet, der nicht hat gesündigt; gut ist schuldlos zu bleiben.

Im Hintergrund dieses Liedes erklingt in den Streichern eine mehrfach wiederholte, später transponierte und rhythmisch modifizierte Phrase, die in ihrer Homophonie einem Choral entnommen scheint. In der zunächst ohne den Kontrabass vorgestellten dreistimmigen Textur übernimmt die Violine die Oberstimme, die Bratsche die Unterstimme, während die Mittelstimme dem Cello mit vierteltönig alterierten Flageoletttönen anvertraut ist. Das Resultat der Verschiebung ist dabei stets die genaue Mitte des Rahmenintervalls: im Falle einer Quint der Viertelton zwischen der Moll- und der Durterz, im Falle einer Sext die Mitte zwischen Durterz und Quart, etc.. Diese Modifikation rückt die Harmoniefolge auf eine Ebene außerhalb unserer konventionellen emotionalen Assoziationen zu Moll und Dur. Der Komponist schreibt dazu: „Wenn es eine jenseitige Welt gibt, dann hat sie auch eine andere Musik [...] und in einer jenseitigen Welt ist weder das Dur noch das Moll vorhanden.“<sup>29</sup>

*Die Gespenstersonate: Die Choralphrase (Klangbild)*

Violine  
Cello  
Viola

<sup>29</sup>Zitiert nach Burde, *op. cit.*, S. 308.

Zum ersten Mal erklingt dieses ‘Seitenthema’ der Oper bereits im acht-taktigen instrumentalen Vorspann. Die Violin-Oberstimme ist üppig ornamentiert, die Folge der homophonen Zusammenklänge der drei Streicher augmentiert und vielfach synkopiert. Dennoch ist die Choralphrase gut erkennbar. Beim kurzen ersten Auftritt des Fräuleins ertönt sie erneut, leise verklingend, mit ihrer ersten Hälfte; als das Fräulein später dem Studenten für das vom Boden aufgehobene Armband dankt, ergänzen die Streicher diesen Torso – unter einem kurz aufflammendem, schnell versickerndem Tritonustremolo der Bläser – mit einer ornamentierten Variante der zweiten Phrasenhälfte.<sup>30</sup> Den drei umspielten und z.T. verkürzten Einsätzen im ersten Teil der Oper entsprechen drei sehr viel längere Einsätze im dritten Teil, die in unverzierten Linien und schlichter Metrik erklingen. Zum oben zitierten Lied des Fräuleins wird die im Notenbeispiel gezeigte Phrase noch zweimal in modifiziertem Rhythmus, mit teils vertauschten Stimmen und ergänzt um einen vierten, meist dem Kontrabass überlassenen Strang wiederholt, dann um eine Quint und schließlich um eine kleine Sept aufwärts transponiert.<sup>31</sup> Eine ähnlich ausgedehnte Kette auf der Basis der Umkehrungsformen jeder Stimme grundiert den emotionalen Abstieg der Protagonisten vom Augenblick größter Eintracht über die ausweichende Antwort des Fräuleins auf den Heiratsantrag des Studenten bis zum bissigen Lied der metaphorisch blutsaugenden Köchin.<sup>32</sup> Wenn der Student am Ende der Oper das fromme Lied des Fräuleins in Wort und Melodie zitiert, erklingt die Choralphrase noch ein letztes Mal, erneut mit Transposition, Stimmtausch und viertem Streichinstrument, jedoch – wie schon erwähnt – überschattet von einem letzten Crescendo der Tritonustremoli und einer vierfachen, ebenfalls von *ff* zu *fff* anschwellenden Gruppe synchronisierter Akkordschläge in Harfe und Klavier.<sup>33</sup>

Neben ‘Haupt-’ und ‘Seitenthema’ enthält die Musik der Oper noch eine dritte thematische Komponente. Auch sie wird in der Exposition mit zwei Einsätzen eingeführt und in der Reprise mit zwei Einsätzen rekapituliert. Wie das ‘Seitenthema’ ist dieses dritte Thema durch die Streicher

<sup>30</sup>Vgl. T. 296-299: zur Violin-Oberstimme und Bratschen-Unterstimme tritt hier die Flöte als vierteltönig alterierte Mittelstimme, und T. 438-443

<sup>31</sup>Vgl. T. 1086-1123: Die Oberstimme verbleibt stets in der Violine; die Mittelstimme wandert vom Cello-Flageolett ins Bratschen-Flageolett und zurück, dann in die *ordinario* spielende Bratsche und zurück ins Cello-Flageolett, die ursprüngliche Unterstimme von der Viola in den Kontrabass und zurück sowie ins Cello und zurück.

<sup>32</sup>Vgl. T. 1177-1210.

<sup>33</sup>Vgl. T. 1294-1324 (weitgehend identisch: Streicher T. 1294-1319 = 1086-1111).



charakterisiert; wie im Seitenthema integriert Reimann vierteltönige Verschiebungen und Flageolettklänge, die hier alle Stimmen des Streichtrios betreffen und nur den wie von außen hinzutretenden Kontrabass aussparen. Die Symbolik dieser Verbindung erschließt sich logisch folgerichtig aus dem, was Reimann zur tonalen und klanglichen Bedeutung der Mittelstimme im Choral anmerkt: Hier ist die jenseitige Welt präsenter als die diesseitige. Zum ersten Mal erklingt die Streichquartettphrase im ersten Gespräch des Studenten mit Direktor Hummel. Nachdem der Alte mit den Worten “Wären Sie ein Sonntagskind, könnten Sie ihn [den toten Konsul] bald aus der Tür kommen sehen” das Thema des zweiten Gesichts angesprochen hat und der Student bestätigt, “Ich bin an einem Sonntag geboren”, entwickelt sich ein kurzes Gespräch über Menschen, die sehen können, was anderen verborgen bleibt – insbesondere Tote. Dieses Gespräch unterstreichen die vier Streicher mit einer homorhythmischen Passage aus zwanzig Akkorden, in denen der Kontrabass in normaler Lage (zwischen *D'* und *cis*) spielt, während von den drei im Flageolett gegriffenen Tönen der höheren Streicher je zwei vierteltönig versetzt sind.<sup>34</sup>

*Die Gespenstersonate: Das Thema des Jenseitszuganges (Klangbild)*



Dieselbe Passage in nur leicht verändertem Rhythmus erklingt erneut etwas später in Teil I der Oper, als der Student den toten Konsul erblickt.<sup>35</sup> In Teil III zitiert Reimann die Folge der Flageolettklänge ohne die grundlegende Kontrabassstimme, als das Fräulein ihre Liebe zu den Hyazinthen zum Ausdruck bringt.<sup>36</sup> In einer mit zahlreichen Melismen durchsetzten Melodik besingt sie die Reinheit und Unschuld. Reimanns Entscheidung, auch diese Passage mit den der irdischen Klangwelt entrückten Flageolettklängen zu grundieren, rückt die junge Frau und ihr Leben im betäubenden

<sup>34</sup>Vgl. T. 201-211.

<sup>35</sup>Vgl. T. 350-365.

<sup>36</sup>Vgl. T. 1123-1138.

Hyazinthenduft in die Sphäre des ‘Unirdischen’, die sie krank macht und letztlich zerstört. Dies begreift der Student, wie nicht nur die Worte zeigen, in denen er allzu langes Schweigen mit stillstehendem und daher faulendem Wasser vergleicht. Zu seinem Totengebet für das Fräulein, “Schlafe, du Schöne, Unselige, ohne Schuld an deinem Leiden. Schlafe, ohne zu träumen”, spielen die vier Streicher das Jenseitsthema im Krebsgang.<sup>37</sup>

In der Personenzeichnung und in der Gesamtstruktur seiner Oper geht Reimann somit Wege, die Strindbergs Darstellung aus neuen Perspektiven beleuchten. Während der Dramatiker die Handlung auf drei männliche Charaktere fokussiert: den Alten, den Studenten und, sekundär, den Oberst, verleiht Reimann drei weiblichen Charakteren durch Ergänzungen und Neuzuweisungen einzelner Textabschnitte mehr Gewicht und Würde. Das Lied, das die Mumie an exponierter Stelle zu Beginn von Teil II singt, zeigt sie als einen keineswegs nur wahnhaften, vielmehr tieftraurigen und von Gewissensqualen geplagten Charakter und macht in seinem Ernst ihre spätere Entlarvung des Alten erst glaubhaft. Zu Beginn von Teil III überlässt Reimann das (bei Strindberg hier wie später vom Studenten gesungene) Lied dem Fräulein und ordnet ihr damit die Choralphrase zu – das ‘Seitenthema’ der Oper. In sekundärer Position hebt Reimann in Teil I die an den ermordeten Konsul und alle Opfer des Alten gemahnende dunkle Dame durch ein dem Schauspieltext hinzugefügtes Lied hervor.

Die drei Themen weisen mit zahlreichen Einsätzen in Teil I, einer weitgehenden Überschreibung durch stark entwickeltes oder kontrastierendes Material in Teil II und einer mehrfachen Wiederaufnahme in Teil III das Werk als “Sonate” (im Sinne der Sonatensatzform) aus.<sup>38</sup> Das Ergebnis überzeugt durch seine Kohärenz und den Reichtum der überraschenden Bezüge, die Strindbergs Stück zusätzliche Tiefe verleihen.

<sup>37</sup>Vgl. T. 1275-1290.

<sup>38</sup>Anthony Beaumont, Dirigent der Aufführung am Opernstudio Köln 1986, sieht im Aufbau von Reimanns einsätziger Kammeroper eine Korrespondenz zu Schönbergs erster Kammer-symphonie. Eine Verschachtelung der viersätzigen Sonate mit der Sonatenhauptsatzform lässt sich jedoch anhand des thematischen Materials nicht festmachen. Die kontrastierenden instrumentalen Gesten in Teil II der *Gespensersonate* bilden nirgends Themen, die als ein *Scherzo* oder ein *Adagio* bestimmend erkannt werden könnten. Auch sind die Temposchwankungen in diesem Werk sehr gemäßigt (♩ = 58-84), insbesondere im Gegensatz zu denen in Schönbergs op. 9 (♩ = 52-320). Almut Ullrich übernimmt Beaumonts Deutung der Struktur in ihrer Dissertation ohne kritische Hinterfragung. (Beaumont: *Programmheft Köln 1986*; Ullrich: *Die “Literaturoper” von 1970-1990* [Wilhelmshaven: Noetzel, 1991], S. 116-119.)