

Kapitel V: seit 2000

Drei Gedichte der Sappho

Gleich zu Beginn des neuen Jahrtausends schrieb Reimann für das Kulturprogramm im Deutschen Pavillon der EXPO 2000 einen durchkomponierten Zyklus für Sopran und neun Instrumente auf der Basis einer freien Nachdichtung von drei Gedichten der Sappho, die ihm der Altphilologe und Schriftsteller Walter Jens zur Verfügung gestellt hatte. Das Werk wurde am 16. Oktober 2000 in Hannover durch die Widmungsträger, die Sopranistin Juliane Banse und das Münchner Kammerorchester unter der Leitung von Christoph Poppen, uraufgeführt.

Die griechische Dichterin Sappho, deren Blütezeit in die Jahre 610-580 v.u.Z. fällt, gilt als wichtigste Lyrikerin des klassischen Altertums. Ihre Gedichte in neun Büchern wurden in der Bibliothek von Alexandria gesammelt, wo sie größtenteils dem verheerenden Brand zum Opfer fielen. Die erhaltenen Papyrusfragmente betragen Schätzungen zufolge nur etwa sieben Prozent ihres Werkes. Nach Verweisen und Zitaten antiker Autoren waren Götterhymnen und Liebeslieder die beiden wesentlichen Bestandteile ihrer im äolischen Dialekt Ostgriechenlands und Kleinasiens verfassten Dichtung. Sapphos lyrische Sprache wurde noch Jahrhunderte nach ihrem Tod als vorbildlich klar und ausdrucksstark gelobt. Horaz nannte Sappho sein großes Vorbild, Catull war von ihren Werken so beeindruckt, dass er sie in seinen Gedichten zitierte, und Platon bezeichnete Sappho sogar als die zehnte Muse.

Die „sapphische Strophe“, die auf die Dichterin zurückgeht und von zahlreichen anderen Lyrikern übernommen wurde, besteht aus drei metrisch gleich gebauten elfsilbigen Versen und einer fünfsilbigen Abschlusszeile. Das griechische Original des ersten Gedichtes in Buch I, katalogisiert als Ode 1D, von Helmut Saake als „Gebet an Aphrodite“ betitelt und als erstes von Jens übertragen, gibt davon auch für Leser ohne Kenntnisse des Altgriechischen einen guten Eindruck.¹ Dieses siebenstrophige Gedicht mit den Anfangsworten „Poikilothron’ athanat’ Aphrodita“ (wörtlich etwa „Auf

¹Helmut Saake: *Zur Kunst Sapphos. Motiv-analytische und kompositionstechnische Interpretationen* (München: Schöningh: 1971), S. 39-78. Originaltext dort S. 40, online unter http://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=33578 (abgerufen am 6. 11. 2015).

kostbar gewirktem, buntem Göttersitz thronende, unsterbliche Aphrodite“) ist das einzige vollständig erhaltene Gedicht, das auch schon mehrfach vertont worden ist.²

<p>Du! Unter Blumen auf goldenem Thron, Unsterbliche, Aphrodite</p> <p>Listen flechtendes Zeus-Kind, ich flehe dich an: Brich mir das Herz nicht, in Schmerzen und Schwermut.</p> <p>Herrin! Komm zu mir und denke daran, wie oft du mein Rufen von fernher gehört hast</p> <p>Ich betete und du bist gekommen. Hast das Haus des Vaters verlassen: angeschirrt! Rasch in den Wegen aus leuchtendem Gold! Vor dir, windschnell, die Vögel! Aufleuchtend im Dunkel trugen dich schwirrende Flügel über die Erde hoch vom Äther herab.</p> <p>Wie eine Freundin bist du gekommen. Lächelnd, mit dem unsterblichen Antlitz, standest du vor mir,</p>	<p>Göttin, und hast gefragt: “Was bekümmert Dich, Sappho? Warum rufst Du mich wieder? Dein Herz stürmt, Kind, verzückt bist du, denn rasen macht dich die Liebe. Ich aber bin bei dir. Sag, wen soll die Herrin, die keinen Sterblichen vergebens warten lässt, Peitho, die Schmeichlerin, zu dir führen? Sei getrost! Wenn sie dich auch flieht, die Geliebte, nah ist der Tag, an dem sie Dich verfolgen wird. Liebt sie Dich jetzt nicht: Bald schon tut sie es doppelt -- so sehr sie sich sträubt.”</p> <p>Unsterbliche! Komm auch jetzt zu mir, errette mich aus meiner Qual und schenke mir, was ich im Herzen begehre. Steh ihr zur Seite, Helferin unter den Göttern, Aphrodite! Lass mich, im Sturm der Liebe, nicht allein.</p>
---	--

²Vertonungen basierend auf verschiedenen Übersetzungen ins Deutsche stammen u.a. von Carl Loewe, Hermann Reutter und Wilhelm Killmayer. Loewes “Eis Aphroditen / An Aphrodite” für Singstimme und Klavier (aus *Gesammelte Lieder, Gesänge, Romanzen und Balladen* op. 9, Heft IX/4) entstand 1835, Reutters “Aphrodite! Listreiche Tochter des Zeus!” für eine mittlere Frauenstimme, Bratsche und Klavier op. 57 Nr. 5 (aus *Fünf antike Oden nach Gedichten von Sappho*) im Jahr 1947, und Killmayers “Poikilothron athanat’ Afrodita” für Sopran und kleines Orchester 1959/60.

Neben diesem Glücksfall eines lückenlosen Textes konnten bisher nur drei weitere Gedichte Sapphos mit einiger Sicherheit rekonstruiert werden. Das zweite Gedicht in Reimanns Komposition ist eine Nachdichtung von Fragment 31, das im Original mit 17½ Zeilen überlebt hat. Dagegen wird der Vierzeiler, der Reimanns Textvorlage beschließt, von der Forschung trotz seiner Kürze als vermutlich vollständig eingeschätzt. Allerdings gibt es Zweifel, ob das kleine Liedchen, „unzählige Male übersetzt und nachgedichtet“ und „wohl das bekannteste frühgriechische Lied“,³ überhaupt von Sappho stammt, die sonst keine so kurzen Lieder geschrieben hat.

Reimanns ca. 15-minütige Komposition umgibt die Sängerin mit sechs Streichern (drei Bratschen, zwei Celli, einem Kontrabass) und drei Holzbläsern aus der Familie der Doppelrohrblattinstrumente (Englischhorn, Fagott und Kontrafagott). Auffällig ist das Fehlen aller hellklingenden Instrumente: Weder Geigen noch Flöten, Oboen oder Klarinetten sind beteiligt. Allerdings bedeutet dies nicht, dass die Musik selbst das hohe Register ausspart: Insbesondere die Bratschen und Celli spielen über lange Strecken in Flageolettönen, die weit in die Sopranlage hineinreichen.

Ähnlich *KUMI ORI* beginnt und endet die Komposition mit solistischen Gesangstakten. Diese Rahmensegmente sowie zwei gleichermaßen unbegleitete Binnentakte (gegen Ende des ersten Liedes und gegen Ende des Zyklus) sind deutlich von den instrumental gestützten Passagen abgesetzt.⁴ Die Verteilung der Texte auf die Musik ist sehr unterschiedlich gewichtet: Das „Gebet an Aphrodite“ nimmt mit 132 Takten etwa zwei Drittel des Zyklus ein. Darauf folgt das in Jens' Fassung mit 35 Versen nur gut halb so lange zweite Lied, „Gottgesegnet, nah den Himmlischen“, mit einem musikalischen Umfang von 74 Takten, und den Abschluss bildet das Lied „Versunken ist der Mond“ in den verbleibenden neun Takten.

Alle drei Gedichte handeln von der Liebessehnsucht. Die Leidenschaftlichkeit der Gefühle und die Aussicht auf baldige Erfüllung stellen sich jedoch ganz unterschiedlich dar. Im „Gebet an Aphrodite“ ruft die Dichterin die Göttin der Liebe an mit der Bitte, ihr wie früher beizustehen in ihren bisher vergeblichen Versuchen, die Zuneigung einer sich Sträubenden zu gewinnen. Im Gedicht umschließt ein Rahmen mit der Anrufung der Göttin (Vers 1-31 und 52-61 bei Jens) die von der Dichterin zitierte

³Max Treu: *Sappho, griechisch und deutsch* (München: Heimeran, 1958), S. 211.

⁴Von den 215 Takten der 20-seitigen Partitur sind vier „Takte“ mit insgesamt 7 Zeilen dem unbegleiteten Gesang der Sopranistin vorbehalten: T. 1 (3½ Zeilen in der Partitur, die ersten 6 Verse aus Walter Jens' 61-zeiliger Übertragung), T. 114 (1 Partiturzeile, Vers 52-53) sowie T. 207 und 215 (1 bzw. 1½ Zeilen, Strophe I und III des dritten Gedichtes).

Antwort Aphrodites (Vers 32-51). Diese sagt zu, Peitho, die Göttin der erotischen Überredung aus ihrem Gefolge, werde dafür sorgen, dass Sappho und andere Schützlinge in der Liebe Erfüllung finden.

Während der erste Text mit einer eher zurückhaltend formulierten Bitte endet, ist der Ton im zweiten Gedicht ein ganz anderer. Hier beschreibt Sappho eine erotische Besessenheit, einen Liebeswahn. Es mag bei einem Bankett in einem vornehmen Haus gewesen sein, als ihr Blick auf die Begleiterin eines begabten Mannes fällt und sie von einer Leidenschaft für die Frau ergriffen wird, die ihr Sinne und Besinnung zu rauben droht.

<p>Gottgesegnet, nah den Himmlischen, mag er sein, jener Mann, der Dir zur Seite ruht und deine sanfte Stimme hört, das zarte Flüstern, liebkosend wie das Lächeln in deinem Gesicht.</p> <p>Weh! Die Gedanken! Die Sehnsucht! Ich schaue dich an, Liebste, ganz flüchtig nur – und die Stimme versagt, ich stocke, die Zunge, wie in Fesseln, erlahmt.</p>	<p>Ein Feuer zuckt unter der Haut, brennt und brennt, und prickelt jäh und süß. Über die Augen sinken, schwarz und dicht, Schleier, die Ohren dröhnen, Sturmwind braust, und ich bin taub. Kalter Schweiß bedeckt meinen Leib, Zittern erfasst mich, ich schaue mich an: Bleicher als Gras, das verwelkt, ist das Spiegelgesicht. Ganz nah der Tod. Ich liebe und glaube zu sterben. Und muss es ertragen.</p>
---	--

Das dritte Gedicht, das Reimann von Walter Jens erhielt, basiert auf Fragment 94D aus Buch V der sapphischen Werke. Der Text beschreibt einen Moment in tiefster, dunkelster Nacht.

Gleich zweimal hören wir, dass der Himmel von keinem tröstlichen Licht erhellt wird. Im übertragenen Sinne bestimmt die Dunkelheit, diese Abwesenheit jeglichen Trostes, auch das Gefühl des lyrischen Ich. Das Gedicht ist durchströmt von abgründiger Traurigkeit und der Befürchtung, dass die Liebesbereitschaft einer zu tiefen Gefühlen fähigen Frau auch in Zukunft ohne Erwidern, ihr Nacht also auf immer sternenlos bleiben wird.

Versunken ist der Mond
und das Siebengestirn.
Mitternachtsstunde.

Die Zeit verrinnt
niemand wird kommen.
Einsam bin ich,
schlafe allein,
ohne Gefährtin.

Die Plejaden am Himmel
leuchten nicht mehr.

Reimanns Vertonung der ersten Anrufung Aphrodites enthält den Kern aller diesen Zyklus bestimmenden Komponenten. Die aufsteigende Quint *c''-g''*, mit der die Sopranistin ihr Gebet zu dem ehrfürchtige Vertrautheit ausdrückenden Wort "Du!" eröffnet, erklingt erneut in T. 18, als Aphrodite ihre Bitte erhört und sich ihr zugewandt hat ("Ich betete und Du bist gekommen"), und noch einmal am Beginn der Schlussstrophe des Liedes zur einer erneuten Anrufung, "Unsterbliche" (T. 114). Die zur Anrede "Aphrodite!" gehörte Wendung *gis''-g''-s''/cis''-c''-e''* (Ende Zeile 2), die dieselbe Quint gleichzeitig füllt und chromatisch rückt, erklingt kurz vor Ende des ersten Liedes in identischer Rhythmik und ebenfalls unbegleitet noch einmal zu demselben Ausruf (vgl. T. 128).

Noch weitreichender ist die Wirkung der Tongruppe, die Reimann zu dem Wort "Thron" etabliert. Sie ankert im vergleichsweise tiefen *d'*, dem in der höheren Oktave die Töne *cis''-dis''-fis''-e''* hinzugefügt werden. Auch wenn später einige wenige weitere Töne – prominent darunter das *ais'* – hinzutreten, bleibt dieser tonale Kern gut erkennbar. Er bestimmt den Gesangspart in der Eröffnung des Werkes zu den Worten "Unsterbliche ... ich flehe Dich an: Brich mir das Herz nicht in Schmerzen und Schwermut". Die Rahmensegmente dieser Tongruppenverarbeitung im ersten solistischen Gesangseinsatz beschließen zudem fast identisch die zweite Solozeile. Auch die jeweilige Fortsetzung nach dem Einsatz der Streicher ist nur leicht modifiziert.⁵ In der angedeuteten Reprise gegen Ende des Liedes ist das Spiel mit dieser Tongruppe erweitert (vgl. "und schenke mir, was ich im Herzen begehre. Steh mir zur Seite, Helferin unter den Göttern").⁶

Die gleich anschließend an das eröffnende "Du!" zu den Attributen des Thrones mit *e''* einsetzende Tongruppe, die dessen goldene Pracht bei ihrem zweiten Anlauf zur Folge *dis'-f''-fis''-gis''-e''* ordnet, entwickelt einen Einfluss, der die Grenzen des ersten Liedes überschreitet: Sie bildet die Grundlage für das Hauptmotiv der Komposition. Dieses Hauptmotiv ist in seiner späteren Form durch ein eingeschobenes *g* sechstönig, versetzt den Anfangston ins Register der Fortsetzung und erscheint in der Partitur stets mit enharmonisch transkribiertem Anfangston, als *es-f-fis-gis-g-e*. In der Form mit kleinstmöglichen Intervallen erkennt man nun auch, dass es sich bei diesem Motiv um eine melodische Auffaltung des chromatischen Clusters *es-e-f-fis-g-gis* handelt. In der vollständigen Form ertönt es in den

⁵Vgl. T. 1-6 "Unsterbliche ... ich flehe Dich an: Brich mir das Herz nicht in Schmerzen und Schwermut" mit T. 114-118 "Komm auch jetzt zu mir, errette mich aus meiner Qual".

⁶In dieser Passage ist der Anker der Tongruppe zunächst (T. 115-120) *d'* wie zu Beginn des Werkes, wird jedoch für die zweite Hälfte (T. 121-127) chromatisch zu *dis'* angehoben.

drei Bratschen in T. 96-99, die Celli unterlegen es in T. 162-167 dem Beginn ihres umfangreichen Flageolett-Kanons, die Bratschen zitieren es in T. 202-204 erneut, nun ebenfalls in Flageolettfarbe, und die Sopranistin greift es schließlich wieder auf in der unbegleitet gesungenen Schlusszeile zu “Die Plejaden am Himmel”. Strukturell gewichtig sind vor allem die Vorform und die beiden letzten Einsätze, insofern sie die Komposition als Ganze und das dritte Lied separat umschließen.

Über diese thematischen Komponenten hinaus, denen noch einige nur lokal wirksame zur Seite stehen, besticht vor allem die wie unterbewusst wahrgenommene Gliederung. Diese erzielt Reimann einerseits mittels kleiner aber konsequenter Veränderungen des Tempos, andererseits durch den Einsatz klanglicher ‘Farben’. Die 27 durch Metronomangaben spezifizierten Temponuancen unterteilen die Komposition in sechs Abschnitte, von denen die ersten drei – drei Segmente des Gebets an Aphrodite – und der vierte – die ersten 5/6 des zweiten Gedichtes – eine allmähliche Beschleunigung beschreiben, während die beiden letzten Abschnitte zu einer einzigen, zuerst leichten und dann recht drastischen Verlangsamung zusammengefasst sind.⁷

Die strukturierend eingesetzten ‘Farben’ sind durch die Instrumente selbst, aber auch durch ihre besonderen Spieltechniken bestimmt. Im ersten Lied treten nur die Streicher der Sängerin als Partner zur Seite. In der musikalischen Exposition und der auf ähnlichem Material basierenden, wenn auch stark verkürzten Reprise erklingen alle Streicherstimmen in Flageolettfarbung und mit Ausnahme des Basses im Sopranregister.⁸ Den Mittelteil des ersten Liedes – die lange fünfte Strophe mit der Begrüßung der herbeigesehnten Göttin und dem Zitat ihrer Antwort – stützen die Streicher mit *arco*-Spiel. Dieses klingt während der überleitenden Worte

⁷Diese Beschleunigungen beginnen in T. 1, 52, 92 und 133 jeweils mit Viertel = 63 und durchlaufen eine schrittweise Intensivierung bis Viertel = 76 bzw. 72. Die Verlangsamung begleitet im zweiten Lied das Bleichwerden und die nahende Ohnmacht der Beobachtenden und setzt sich ohne einen in der Bewegung ausgedrückten Neuanfang im dritten Lied fort:
 vgl. T. 189 193 195 196 200 215
 Viertel = 69 66 63 60 58 56 52 46 44 42

⁸Für die Exposition vgl. T. 2-50, mit pulsierendem Unisono in T. 2-18 gefolgt von zunächst homorhythmisch geführten melodischen Gesten der Bratschen einerseits, Celli andererseits in T. 19-29, die dann ihr Synchronspiel aufgeben und zuletzt (T. 41-50) in eine polyrhythmisch zwischen Tremolo und Sostenuato alternierende fünftönige Klangfläche übergehen. Für die Reprise vgl. T. 115-133, wo das pulsierende Unisono (T. 115-127) zunächst von den homorhythmischen Gesten (T. 123-125 ≈ T. 23-26) und sodann vom Beginn der fünftönigen Klangfläche (T. 126-133) überlagert wird.

des lyrischen Ich zunächst sehr zart, erreicht aber zu Aphrodites Zuspruch eine sonore Intensität zwischen *mf* und *ff* und, mit kanonartigen Sechzehntellläufen über vielfach mit kleinen Modifikationen fortgesponnenen Figuren in Celli und Bass, auch eine beträchtliche Dichte.

Die drei Holzbläser lösen die Streicher erstmals in T. 133 ab, nachdem die Sängerin das erste sapphische Lied beendet hat. Ihre polyphone Textur wird während der Einleitung zum zweiten Lied angeführt von einer Kantiene im Englischhorn, die das zuletzt in den tiefen Streichern gehörte Spiel der mit kleinen Modifikationen fortgesponnenen Figuren aufgreift. Zum Neueinsatz der Sängerin ziehen sich die drei Bläser in die tiefen Regionen zurück, solange der von den Göttern gesegnete Mann im Zentrum steht. In Vorbereitung auf die Hinwendung zur Frau an seiner Seite erklingt eine Reihe von Seufzern, so dass man den Gemütszustand des lyrischen Ich schon errät, bevor die Sängerin zur Beschreibung der erotischen Erregung übergeht. An diesem Punkt setzen die Streicher erneut ein und verdrängen die Holzbläser vorübergehend mit scharfen Klängen "auf dem Steg". Nach einem baldigen Rückzug ins *ordinario* erzeugt Reimann in der zweiten Hälfte der zweiten Strophe durch die Kombination von tremolierend akzentuierten Bratschenclustern, kanonartigen Verschränkungen der Celli und neuerlich pulsierendem *h* im Bass eine Intensität, die über modifiziert fortgesponnenen Figuren der tiefsten Stimme mit neuen Sechzehntellläufen verdichtet wird. Den Höhepunkt erreichen Streicher und Bläser gemeinsam, nun in enger Verzahnung, zur Erwähnung des sturmwindartigen Brausens in den Ohren der Verzückten. Erst im Ausblick auf die nahende Ohnmacht fallen Dynamik, Dichte und Tempo gleichzeitig ab, bis die Holzbläser kurz vor Ende des zweiten Liedes endgültig aussetzen.

Der Zyklus als Ganzes wird zusammengehalten durch ein präzise rhythmisiertes, aber für Hörer geheimnisvoll bleibendes Pulsieren auf dem Ton *a* in unterschiedlichen Oktavlagen. Die solistisch gesungene erste Anrufung der Aphrodite endet bei "ich flehe dich an" mit dem Ton *a''*. In diesen Schlussston hinein setzt das Flirren um einen einzigen Ton erstmals ein, fast unmerklich, wobei die drei Bratschen und die beiden Celli auf demselben flötenden *a'''* einander ergänzende Muster spielen. Diese setzen sich bis T. 14, dem Ende der dritten Strophe in Jens' Nachdichtung, fort. (Den am Ende der dritten Strophe vergleichsweise tief gelegenen Schlussston der Sopranistin – *h* – greift der Kontrabass zu eigenem Flageolett-Pulsieren auf, das sich bis T. 24 fortsetzt.) Vom kurz vor Ende der vierten Strophe erklingenden Zielton des Wortes "hoch" übernimmt der Bass dann ebenfalls ein pulsierendes *a* und untermalt damit die Anspielung auf die

“vom Äther herab” schwebende Göttin (T. 47-50). Beim Aussetzen des Basses geht der Ton an die solistische 1. Bratsche über, die daraus eine eigene Kantilene entfaltet. Wenig später, wenn das lyrische Ich die ihr Beistand gewährende Göttin hymnisch besingt, setzt die 3. Bratsche die unregelmäßig rhythmisierte Tonwiederholung auf dem hohen *a* fort. Man erkennt die Tonwiederholung auf *a* sogar kurz in Aphrodites Antwort “Dein Herz stürmt”. Zu ihrer Versicherung “Ich aber bin bei dir” beteiligen sich wieder alle drei Bratschen mit einem pulsierenden *a* – diesmal in akzentuiertem *arco* und nicht im Flageolett. Besonders ausgedehnt ist die klangliche Komponente, als das lyrische Ich am Ende des ersten Liedes auf die wörtliche Rede der Göttin mit einer letzten Bitte antwortet.⁹

Im zweiten Lied überbrückt das Kontrafagott mit einem fünffach synkopisch gesetzten *a* den Übergang von der ersten zur langen zweiten Strophe (T. 154-157). Ansonsten kommt dieses die Macht der erotischen Liebe besingende Lied ohne die pulsierende Tonwiederholung aus, auf die die Streicher erst im Übergang zum dritten Lied erneut zurückgreifen. Wiederum tritt ein einzelnes Instrument, hier ein Cello, im Flageolett fast unmerklich zu einem langen *a* der Sängerin – bezeichnenderweise zur betonten Silbe des entscheidenden Wortes, in das diese düstere Klage mündet: “ertragen”. Im Folgenden gesellen sich das zweite Cello und der Bass hinzu. Die drei Instrumente pulsieren hier zum ersten Mal in homorhythmischem Einvernehmen (vgl. T. 199-214) und unterstreichen damit die Schlichtheit des Liedchens. So ist das orgelpunktartige, aber nie ruhende *a* nicht nur der erste, sondern auch der letzte instrumentale Beitrag in diesem Zyklus: ein musikalisches Symbol der leidenschaftlichen Erregung, die alle drei Lieder der Sappho gleichermaßen charakterisiert.

⁹Vgl. Bratschen T. 115-122, Celli T. 122-127.