

Neue Musik jenseits der Avantgarde Aribert Reimanns Lyrik-Vertonungen

von Ellen Freyberg

Es ist bereits mehrfach festgestellt worden, dass sich in der Moderne das Verhältnis zwischen Lyrik und Musik fundamental veränderte.¹ Das Prinzip der musikalischen Wort- und Textausdeutung, mit der Liedkomponisten noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts fast selbstverständlich an die Vertonung von Gedichten gingen, wich in zunehmendem Maße einer Experimentierfreude im Umgang mit Sprache und Musik. Als einer der ersten Komponisten hat Arnold Schönberg über das veränderte Beziehungsgeflecht von Gedicht und Musik in seinen Vertonungen reflektiert und bereits die Autonomie beider Künste betont.² Das Prinzip des Wort- und Textausdeutens stellte Schönberg (wie Webern und Berg) jedoch nie in Frage; ganz im Gegensatz zur musikalischen Avantgarde der 1950er und 1960er Jahre, die gerade in der Abkehr von diesem Prinzip einen Gradmesser des eingeforderten Traditionsbruchs und Neuanfangs nach dem Zweiten Weltkrieg sahen.

Als der Blacher-Schüler Aribert Reimann (*1936) 1956 erstmals die Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik besuchte,³ wurde ihm sehr schnell

1 Hermann Danuser, «Einleitung», in: *Musikalische Lyrik (Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 8), hrsg. von dems., Laaber: Laaber 2004, Bd. 1, S. 11–33. Peter Horst Neumann spricht sogar von «Entfremdung», mit der sich Lyrik und Musik in der Moderne gegenüber treten; vgl. Peter Horst Neumann, «Lieder jenseits der Menschen». Das Motiv des Singens bei Celan und in neuerer deutscher Poesie», in: *Das musikalische Kunstwerk. Geschichte – Ästhetik – Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Hermann Danuser et al., Laaber: Laaber 1988, S. 767–76, hier S. 769–70; (gekürzt) wieder abgedruckt unter dem Titel «Über das Singen in Celans Gedichten», in: Peter Horst Neumann, *Erliesene Wirklichkeit. Essays und Lobreden von Rilke, Brecht und George bis Celan, Jandl und Ilse Aichinger*, Aachen: Rimbaud 2005, S. 111–25, hier S. 115–16; ders. «Wie der deutschen Lyrik das Singen verging. Von Eichendorff zu Paul Celan», in: *Musiksprache – Sprachmusik. Symposium zum 70. Geburtstag von Peter Gülke. Zürich 2004* (Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft, Neue Folge, Bd. 25), Bern etc.: Peter Lang 2006, S. 81–92, hier S. 81.

2 Arnold Schönberg, «Das Verhältnis zum Text», in: ders., *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik (Gesammelte Schriften*, Bd. 1), hrsg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt am Main: Fischer 1976, S. 3–6; siehe dazu auch: Ellen Freyberg, «Lyrik-Vertonungen als Form der Übersetzung», in: *Kolmar übersetzen. Studien zum Problem der Lyrikübertragung*, hrsg. von Regina Nörtemann und Vera Viehöver, Göttingen: Wallstein 2013, S. 227–48.

3 Angemeldet war Reimann zum Kompositionskurs Ernst Křenek's im Jahr 1956, zu Pierre Boulez' Seminar «Der Klang und das Instrument» 1958 (dieses entfiel), und

die Problematik bewusst, sich als ein der Lyrik und dem Kunstlied in besonderer Weise zugewandter Komponist im Kreis der Avantgarde zu behaupten. Er lernte dort serielles Denken, elektronische und experimentelle Musik kennen und war von Stockhausens *Gesang der Jünglinge* nach eigener Aussage durchaus beeindruckt, während er Křenek's Pfingstoratorium *Spiritus intelligentiae sanctus* kaum etwas abgewinnen konnte. Eigene Versuche, seriell zu komponieren, gab er allerdings nach kurzer Zeit wieder auf, weil er sich vom starren Regelsystem in seinem kompositorischen Denken eingeengt sah.

«Es war einfach der Zwang der seriellen Sprache, dass alles, was ich als organisch empfand, organisch schreiben wollte, in dieses serielle Schema nicht hineinpasste. [...] Ich hätte keine Musik schreiben dürfen, die sich *entwickelt*»,

bekannte er später in einem Interview.⁴ Was diese Entscheidung für einen an die Neue Musik durchaus Anschluss suchenden jungen Komponisten damals bedeutete, schilderte Reimann rückblickend folgendermaßen:

«Diese Konfrontation mit der seriellen Sprache hat ungeheuer negativ auf mich gewirkt, aber sehr positiv in dieser negativen Erfahrung, weil ich damals schon wusste, diesen Weg kann ich nicht gehen. Und ich wusste ein halbes Jahr später, ich werde ein Außenseiter sein.»⁵

Das Zitat ist insofern aufschlussreich, als es uns das Bild eines jungen Komponisten vor Augen führt, der schon sehr früh eine kritische Distanz zum in Darmstadt herrschenden seriellen und experimentellen Denken entwickelte und eigene kompositorische Wege beschritt. Eine erste Bezugsgröße stellten dabei die frühen atonalen und die zwölftönigen Lieder der Zweiten Wiener Schule dar, die Reimann als Liedbegleiter des damals schon berühmten Liedinterpreten Dietrich Fischer-Dieskau sehr oft zur Auf-führung brachte. Die enge Verflechtung von lyrischer und musikalischer Bedeutungsebene⁶ sowie die durch die strenge formale Anlage gebannte expressive Kraft der Lieder des Schönbergkreises bildeten für ihn zentrale Anknüpfungspunkte.

Am Beispiel der zwischen 1959 und 1960 entstandenen *Fünf Gedichte von Paul Celan* für Bariton und Klavier sollen im Folgenden einige zentrale

zum ebenfalls 1958 durchgeführten Seminar Boris Blachers über «Angewandte Musik». Seine Anmeldung zum Kompositionskurs Wolfgang Fortners im Jahr 1957 zog Reimann aus nicht bekannten Gründen wieder zurück.

4 Wolfgang Burde, *Aribert Reimann. Leben und Werk*, Mainz: Schott 2005, S. 24–25 (Hervorhebung im Original).

5 Ebd., S. 25; in eine ähnliche Außenseiterrolle wurden in den 1950er Jahren u. a. auch Hans Werner Henze und Bernd Alois Zimmermann gedrängt. Siehe dazu: Inge Kovács, «Neue Musik abseits der Avantgarde? Zwei Fallbeispiele», in: *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966*, hrsg. von Gianmario Borio und Hermann Danuser, Freiburg im Breisgau: Rombach 1997, Bd. 2, S. 13–61.

6 Vgl. dazu Schönberg, «Das Verhältnis zum Text» (siehe Anm. 2), S. 5; Schönberg entwickelt hier die Idee eines Lyrik und Musik verbindenden Wesenskerns.

Aspekte der Lyrik-Vertonung Aribert Reimanns erläutert werden. Mit diesem Zyklus gelang es ihm, aus den «negativen» Erfahrungen der seriel- len Phase in Darmstadt eigene Schlüsse für sein kompositorisches Denken zu ziehen und daraus einen Impuls für eine eigene Tonsprache zu ent- wickeln. Die Konsequenz, mit der der 23-jährige Reimann hier sein Ziel einer musikalische Sprachfindung verfolgte, verblüfft; zeugt sie doch von einem ungewöhnlich hohen Maß an Eigenständigkeit und Unabhängigkeit im kompositorischen Denken sowie einem starken Vertrauen in die eige- nen Fähigkeiten.

Die Vertonung der *Fünf Gedichte von Paul Celan* geht zurück auf das Jahr 1957, in dem es in Paris zu einem ersten Zusammentreffen von Celan und Reimann kam. Bei dieser Begegnung zeigte der Dichter dem jungen Kom- ponisten sein kurz zuvor entstandenes Gedicht «Tenebrae» und schlug ihm vor, es zu vertonen.⁷ Reimann gestand dem Dichter, das Gedicht nicht ver- tonen zu können, da die Intensität der poetischen Sprache so übermächtig auf ihn wirke. Reimann nahm das Gedicht jedoch mit nach Berlin, wo ihm zwei Jahre später, am 7. Dezember 1959, die zündende Idee für eine Ver- tonung kam.⁸ Innerhalb weniger Tage entstanden nun drei weitere Lieder: «Heute und Morgen» (16. Dezember), «Auge der Zeit» (16./17. Dezember) und «Blume» (17. Dezember), die – was Inhalt und musikalische Mate- rialgrundlage anbelangt – eng mit «Tenebrae» assoziiert sind. Zwei Monate später erst, am 12. Februar 1960, komponierte Reimann das fünfte und letzte Lied des Zyklus, «Ein Lied in der Wüste». Offensichtlich bedurfte es einer längeren Suche nach einem Gedicht, das formal und inhaltlich ge- eignet erschien, den Zyklus zu beschließen.

Tenebrae

Nah sind wir, Herr,
nahe und greifbar.

Gegriffen schon, Herr,
ineinander verkrallt, als wär
der Leib eines jeden von uns
dein Leib, Herr.

Bete, Herr,
bete zu uns,
wir sind nah.

7 Wolfgang Burde, *Aribert Reimann* (siehe Anm. 4), S. 25 und S. 128–30.

8 Vgl. ebd., S. 25 und S. 129. Die Lyrik Paul Celans nimmt im Schaffen Reimanns einen besonderen Stellenwert ein. Von ihr gingen nicht nur entscheidende Schaffens- impulse aus (sie ist die am meisten vertonte Lyrik im Œuvre Reimanns), aus der Be- schäftigung mit Celans hochkomplexer «Engführung» entwickelte er auch seine musikalische Sprache Mitte der 1960er Jahre entscheidend weiter. Reimann darf für sich in Anspruch nehmen, als einer der ersten Komponisten die Lyrik Celans vertont zu haben. Seine ersten Celan-Vertonungen gehen auf das Jahr 1957 zurück, in dem die bis heute unveröffentlicht gebliebenen *Drei Lieder nach Gedichten von Paul Celan* entstanden.

Windschief gingen wir hin,
gingen wir hin, uns zu bücken
nach Mulde und Maar.

Zur Tränke gingen wir, Herr.

Es war Blut, es war,
was du vergossen, Herr.

Es glänzte.

Es warf uns dein Bild in die Augen, Herr.
Augen und Mund stehn so offen und leer, Herr.
Wir haben getrunken, Herr.

Das Blut und das Bild, das im Blut war, Herr.

Bete Herr.
Wir sind nah.⁹

Was die zyklische Anordnung der Lieder anbelangt, so verrät sie ein ungewöhnliches Gespür des Komponisten für die Wirkung dramaturgischer Entscheidungen. «Tenebrae» bildet als Nummer drei die Mittelachse und den poetisch-musikalischen Nukleus des Zyklus. Um diesen Kern herum sind die Lieder «Blume» (Nr. 1) und «Auge der Zeit» (Nr. 2) bzw. «Heute und Morgen» (Nr. 4) und «Ein Lied in der Wüste» (Nr. 5) achsensymmetrisch gruppiert. Als musikalischer Nukleus des Zyklus basiert das Lied «Tenebrae» auf einer Zwölftonreihe, aus der durch Tongruppenumstellungen die Reihengestalten der Lieder «Auge der Zeit» und «Heute und Morgen» abgeleitet sind (*Beispiel 1*).



a) Reihe «Tenebrae»



b) Reihe «Auge der Zeit»



c) Reihe «Heute und Morgen»

Beispiel 1: Tonreihen

9 Paul Celan, «Tenebrae», separater Erstdruck in: *Jahresring 57/58. Ein Querschnitt durch die deutsche Literatur und Kunst der Gegenwart*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1957, S. 130; hier nach dem Wiederabdruck in: ders., *Sprachgitter*, Frankfurt am Main:

Tenebrae 9

A 401 V

Abbildung 1: Aribert Reimann, *Fünf Gedichte von Paul Celan* (1959–60), Nr. 3: «Tenebrae», T. 1–12 (Mainz: Ars Viva, cop. 1969).

Wie die Abbildung aus «Tenebrae» zeigt (*Abbildung 1*), spielte bei der Gruppierung der Töne zu Klangkonstellationen die inhaltliche und formale Gestalt des Gedichts eine entscheidende Rolle. Reimann unterteilte die Zwölftonreihe in zwei Hexachorde, deren erster die chromatischen Töne zwischen *h* und *e'* umfasst, während der zweite Hexachord mit den chro-

Fischer 1959, S. 25–26; vgl. auch die von Barbara Wiedemann herausgegebene und kommentierte Gesamtausgabe der Gedichte Paul Celans (*Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 97).

matischen Tönen zwischen f' und b' das chromatische Total ergänzt. Beide Hexachorde stehen in einer Tritonus-Spannung zueinander, die Reimann nicht nur nutzt, um die erste und zweite Strophe voneinander abzuheben (markant herausgehoben durch die Orgeltöne Cis und g in der linken Hand), sondern vor allem, um die im Sprachspiel zum Ausdruck kommende Paradoxie zwischen einem «greifbaren» Wir und einem «schon gegriffenen» Wir zu verdeutlichen. Formal und inhaltlich sind die dritte Strophe (Bete Herr, / bete zu uns, / wir sind nah.) und die neunte Strophe (Bete Herr. / Wir sind nah.) variierte Wiederaufnahmen der ersten Strophe, folgerichtig verwendet Reimann hier wieder das Tonmaterial des ersten Hexachords.

Das den Zyklus beschließende «Ein Lied in der Wüste» weist eine Besonderheit in der Reihenbehandlung auf. Reimann griff hier auf das 1952 im Band *Mohn und Gedächtnis* erschienene gleichnamige Gedicht zurück.¹⁰ Von den anderen ausgewählten Gedichten des Liederzyklus unterscheidet es sich durch sein rhythmisches Ebenmaß (sechshebiger Daktylus) und seinen fast klassischen Vers- und Strophenbau (drei Strophen gruppiert jeweils in vier Verse, deren ungeradzahlige Verse auf «Akra» enden). Die Regelmäßigkeit der Form, aber vor allem die Anzahl der zwölf Verse waren ganz offensichtlich ausschlaggebend bei der Wahl dieses Gedichtes, mit dessen Vertonung Reimann – dem klassischen Prinzip folgend – eine codaartige Schlusssteigerung anstrebte. Die «Tenebrae»-Reihe bildete dabei eine Art Meta-Reihe, aus deren zwölf Tönen entsprechend der zwölf Verse jeweils neue Reihen generiert wurden.

Es zeigt sich, dass Reimann keineswegs schematisch dodekaphone Vorgaben durchexerzierte, sondern das Material flexibel handhabte und es – je nach Textvorgabe – zu musikalischen Gestalten formte. So umfasst die erste Reihe des Liedes beispielsweise dreizehn Töne, gruppiert zu acht und fünf der Gesangsstimme und dem Klavier zugeordneten Tönen, während die zweite Reihe aus zehn Tönen (sechs und vier) und die dritte Reihen aus vierzehn Tönen (neun und fünf) besteht. Ein bereits in diesem frühen Werk schon offen zutage tretendes Charakteristikum Reimann'scher Liedkunst ist seine Vorliebe für flexible Klanggestalten, die er bestimmten Schlüsselwörtern zuweist.¹¹ Eines dieser Schlüsselwörter in «Ein Lied in der Wüste» ist das Wort «Akra», das insgesamt sechs Mal an herausgehobener Position am Ende der ungeradzahligen Verse erscheint.¹² Reimann ordnete dem Wort zunächst den Einzelton g in Vers I zu, erweiterte diesen in Vers III zur Zweitonkonstellation $g-fis$ und in den folgenden Versen zu flexiblen Viertonkonstellationen (Vers VII: $g-fis-f-gis$; Vers IX: $g-f-gis-a$; Vers XI: $g-fis-f-a$; vgl. *Abbildung 2*) und steigerte auf diese Weise die Intensität des

10 Paul Celan, *Mohn und Gedächtnis. Gedichte*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1952, S. 7.

11 Diese Art, Wort-Ton-Relationen zu schaffen, ist grundsätzlich nicht neu, sie begegnet beispielweise in den Liedern Franz Schuberts oder Robert Schumanns.

12 Akra ist der Name einer in der Nähe Jerusalems in vorchristlicher Zeit errichteten Festung.

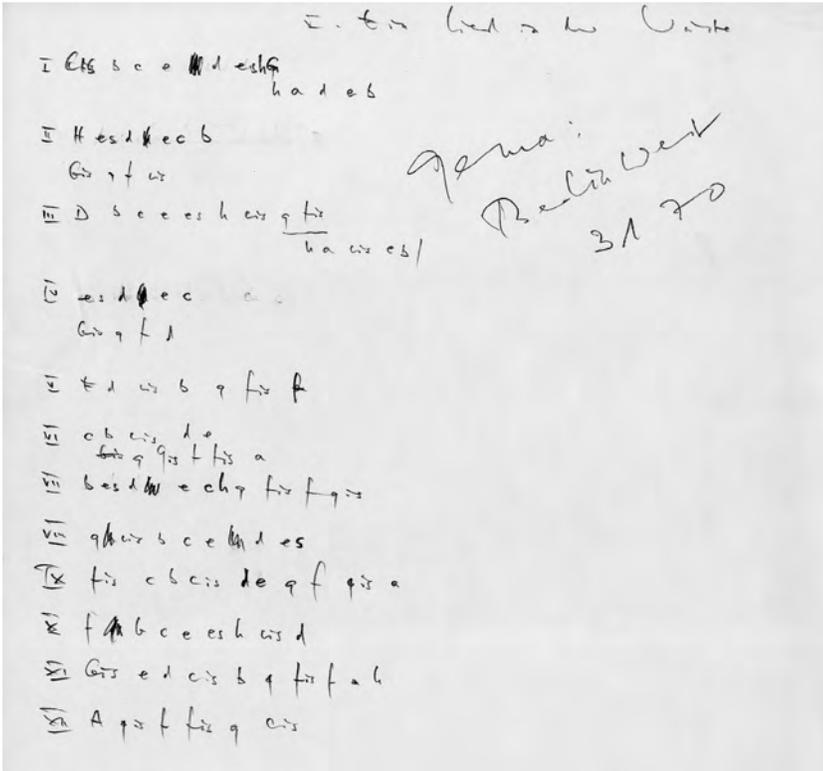


Abbildung 2: Aribert Reimann, *Fünf Gedichte von Paul Celan* (1959–60), Skizze (Sammlung Aribert Reimann).

Wortausdrucks. Tonal weisen die Viertonkonstellationen wiederum einen engen Bezug zur Metaebene der «Tenebrae»-Reihe auf (vgl. *Beispiel 1*).

Die angeführten Beispiele bekräftigen demnach die obige These, dass Reimann bereits in dieser frühen Schaffensphase in Abgrenzung von der Avantgarde und in kritischer Fortführung der Lied-Tradition der Zweiten Wiener Schule eine eigene musikalische Sprache entwickelte. Ohne Zweifel ungewöhnlich ist die sparsame, ja zuweilen fast karge Klanglichkeit, die ganz auf die Kraft des Wortes setzt und diesem uneingeschränkt dienend zur Seite gestellt ist. In Reimanns späteren Vertonungen¹³ ändert sich das Verhältnis zugunsten eines dem Gesang gleichberechtigt gegenüberstehenden Klavierparts.

¹³ *Zyklus* (1971) für Bariton und Orchester, *Eingedunkelt* (1992) für Alt solo, *Wir, die wie der Strandhafer wahren* (1994) für Mezzosopran und Klavier, *Die Pole sind in uns* (1995) für Bariton und Klavier, *Fünf Lieder* (1994/2001) für Countertenor und Klavier, *KUMI ORI* (1999) für Bariton und Orchester.