

von
Ekkehart
Kroher

Aribert Reimann

1963 erhielt eine Platte mit Liedern zeitgenössischer Komponisten einen Preis der deutschen Schallplattenkritik. Dietrich Fischer-Dieskau hatte das Programm gesungen, die Klavierbegleitung lag bei Aribert Reimann, der auf ihr aber auch als Komponist mit fünf Liedern nach Gedichten von Paul Celan vertreten war. Für viele brachte diese Aufnahme die erste Begegnung mit dem Schaffen eines Musikers, dessen Lieder eine eigenwillige schöpferische Begabung erkennen ließen. Dieser Eindruck, damals vielleicht noch mehr Versprechen als Erfüllung, hat sich inzwischen bestätigt und vertieft. Auch äußere Erfolge blieben nicht aus – so die Uraufführung seiner Strindberg-Oper „Ein Traumspiel“ 1965 in Kiel und die Aufführung der als Tombeau für seinen früh verstorbenen Freund, den Dirigenten Peter Ronnefeld, geschaffenen Pavese-Kantate „Verrà la morte“ in einem Münchener Musica-viva-Konzert 1968.

Vokalkomponist?

Trotzdem und trotz der Originalität seiner Musik gehört Aribert Reimann nicht eigentlich zu den arrivierten Komponisten der Gegenwart. Der Grund dafür liegt wohl weniger in der Eigenart seiner Begabung oder seines Stils als in seiner zuweilen fast scheuen Zurückhaltung; Reimann mag nicht viel Aufhebens von sich machen. Wichtig ist ihm allein sein Schaffen, in dem die textgebundenen Kompositionen – Lied, Kantate, Oper – bisher so stark dominieren, daß auf eine besondere Affinität Reimanns zum Wort, zur Sprache, zur Dichtung geschlossen werden muß. Diese Beobachtung darf aber nicht dazu verführen, ihn zum „Vokalkomponisten“ abzustempeln – Zahl und Wichtigkeit seiner reinen Instrumentalwerke sprächen dagegen. Eher könnte man schon im Kammermusik-Charakter vieler Partituren, in der Intimität ihrer Besetzung oder in der solistischen Auffächerung des Orchesterklangs einen Grundzug seines Wesens sehen. Dieser Eigenart entspricht Reimanns Neigung zu tragisch hintergründigen, metaphorisch verdunkelten Texten, deren Andeutungen und Assoziationen seiner sensiblen Phantasie entgegenkommen. Der Eindruck eines Berliner Kritikers von seinem Liedzyklus „Engführung“ (wiederum auf Gedichte Paul Celans), daß hier „eine eminente Begabung nach Freiheit von einem schwer definierbaren Druck tastet“, charakterisiert im Grunde nahezu alle Textvertonungen Reimanns.

Der Weg zum Lied

Reimann, Jahrgang 1936, stammt aus Berlin, wo er auch heute als freischaffender Künstler lebt. Beide Eltern sind Musiker.

Sein Vater, der inzwischen emeritierte Hochschulprofessor Wolfgang Reimann, gehörte jahrzehntelang als Organist und Leiter des Staats- und Domchors zu den profilierten Musikerpersönlichkeiten Berlins und der deutschen evangelischen Kirchenmusik. Seine Mutter war Oratoriensängerin und wirkte später an der Berliner Musikhochschule als Gesangspädagogin. Am gleichen Institut hat ihr Sohn von 1955 bis 1960 bei Boris Blacher und Ernst Pepping Komposition und bei Otto Rausch Klavier studiert. Bei dieser Konstellation war es wohl kein Wunder, daß er frühzeitig eine besondere Beziehung zur Vokalmusik und zum Lied gewann, zumal er überdies als Begleiter eine seltene Begabung der Einfühlung in Werk und Sänger entwickelte. Diese Begabung hat ihn innerhalb weniger Jahre zu einem geschätzten Liedbegleiter werden lassen: Außer Fischer-Dieskau, mit dem er nur moderne Liedprogramme musiziert, begleitet Reimann regelmäßig Elisabeth Grümmer, Ernst Haefliger, Peter-Christoph Runge und seit kurzem auch Joan Carroll, für die er gerade seinen Monolog „Inane“ – das Nichts – auf einen Text von Manuel Thomas komponierte.

„Ein Traumspiel“

Noch während seiner Studienzeit trat Reimann mit Kompositionen hervor, die fein-

nervige Musikalität und persönlichen Ausdruckswillen dokumentierten: 1958 mit einer Klaversonate und einem Ballett „Stoffreste“ auf ein Libretto von Günter Grass, 1960 mit dem selbstgedichteten „Totentanz“ für Bariton und Orchester, dessen Uraufführung Fischer-Dieskau sang. 1961 folgten die fünf Gedichte Paul Celans sowie ein bei den Berliner Festwochen uraufgeführtes Konzert für Klavier und Orchester. Die Öffentlichkeit wurde aufmerksam. 1962 erhielt Reimann den Berliner Kunstpreis der jungen Generation, 1963 gemeinsam mit Bernd Alois Zimmermann den Rompreis, der mit einem Stipendium zum Aufenthalt in der Villa Massimo verbunden war. Klima-Unverträglichkeit ließ Reimann allerdings schon nach vier Monaten aus Rom nach Deutschland zurückkehren. Er brachte von dort das – gemeinsam mit Carla Henius bearbeitete – Libretto seiner ersten Oper „Ein Traumspiel“ nach August Strindberg mit, deren Uraufführung 1965 in Kiel der bereits vom Tode gezeichnete Peter Ronnefeld vorbereitete, aber zwölf Tage vor der Premiere aus der Hand geben mußte. Damals sprang Michael Gielen ein.

Bereits die Wahl des Strindberg-Schauspiels war für Reimann charakteristisch. Vieles in der zwischen Traum und Spiel, zwischen Irrealität und Realität wechselnden Dichtung, die weder Zeit noch Raum kennt, kam einer Vertonung und vor allem

Eine Skizze Reimanns zu seinen „Rondes“ für Streicher





Kein Publicity-Typ,
aber ein genauer Arbeiter:
Reimann

Reimanns Veranlagung entgegen: „Ich glaube, daß die Musik sehr wohl Gedankliches ausdrücken kann. Sie ist zwar niemals Philosophie, aber durchaus in der Lage, seelisches und geistiges Verhalten wiederzugeben.“

Webern und indische Musik

Die „Traumspiel“-Partitur, aus einer einzigen Reihe herauswachsend, lebt von einem natürlichen dramatischen Impuls, der sich in der souveränen Behandlung der Singstimmen, in der kontrastfreudigen Farbigkeit des Orchesterklangs oder in der vielschichtig differenzierten Rhythmik zeigt. Auf die geistigen Väter dieser Musik hin angesprochen, nennt Reimann einen Namen: Anton von Webern. Damit ist indes nicht der serielle Musiker gemeint, wie denn Reimann in strengem Sinne nie seriell komponiert hat, sondern das Genie des Aussparens, der gedanklichen Konzentration und geistigen Verdichtung. Der immerhin denkbare Einfluß seines Lehrers Boris Blacher dagegen war von Anfang an gering – einzig die frühe Klaviersonate verrät ihn stellenweise. In der sehr differenzierten Rhythmik Reimanns, die man ein Spiegelbild seiner eigenen Sensibilität nennen könnte, wirken nicht etwa die Anregungen der variablen Metren Blachers, sondern der indischen Musik nach. Die Begegnung mit ihr verdankt Reimann den eigenen Zweifeln an seiner Berufung zum Komponisten, die ihn 1958 zu vorübergehenden musikwissenschaftlichen Studien an der Universität Wien bewogen. In ihrem Rahmen übertrug er damals Aufnahmen

indischer Melodien und Rhythmen ins Notenbild – eine Arbeit, die nach Reimanns Urteil seiner rhythmischen Befreiung gleichkam. Dieses diffizile Rhythmusgefühl, das sich schon früh in der rhythmischen Konfliktfreudigkeit, Schwerpunktverlagerung und metrischen Überlappung seiner Musik äußerte, hat schließlich auch ein völlig neues Taktgefühl reifen lassen, das in den 1967 komponierten „Rondes“ für 15 Streicher seinen bisher konsequentesten Ausdruck fand. Dabei ist die Vorstellung des Komponisten immer unmißverständlich fixiert. Reimann notiert alle Partituren mit größter Sorgfalt und lehnt jegliche Interpretationswillkür ab. Anders als etwa Sylvano Bussotti, dessen musikalische Graphik eine „offene“ Interpretation ermöglicht, ja fordert, verlangt Reimann den Nachvollzug der eindeutig fixierten Gedankengänge.

Abwendung von der Reihe

Ebenso wie schon im „Traumspiel“ dominiert auch in der Partitur der „Rondes“ das Reihenprinzip, das der Musiker samt Permutationen konsequent und phantasievoll handhabt. Mit der ebenfalls 1967 entstandenen „Engführung“ hat in Reimanns Entwicklung jedoch eine stilistische Neuorientierung eingesetzt. Dieser Liedzyklus ist nicht mehr streng zwölftönig gearbeitet, was in noch stärkerem Maße für die zur Eröffnung der Kasseler „documenta 1968“ komponierte „Nenia“ für eine Sprechstimme und Orchester gilt. Reimann selbst glaubt, zukünftig immer mehr vom Reihenprinzip abzukommen. Weniger überras-

chend dürfte die in jüngeren Partituren erstaunlich hohe Transparenz des Klangs sein. Sie ist das vorläufige Ergebnis einer Entwicklung, die Reimann von der anfänglich blockhaften Statik – etwa des Orchesterklangs im „Traumspiel“ – weg und mit Hilfe der polyphonen Linearität und Stimmigkeit zur Auflichtung des Klangbilds und zu solistischer Stimmenbehandlung des Orchesters hinführte. In dieser Tendenz zu einer oft kammermusikalischen Durchhörbarkeit spiegeln sich nicht allein die wachsende Freiheit des Musikers in der Behandlung des Materials oder die Verfeinerung seines sensiblen Klangsinn, sondern auch seine Erfahrungen in der Komposition für instrumental begleitete Singstimmen. Deren Melodiebildung läßt im übrigen – allerdings weniger im „Traumspiel“ als in später entstandenen Kompositionen für Gesang und Orchester, besonders in der Kantate „Verrà la morte“ nach Texten von Cesare Pavese – an Alban Berg denken, mit dem Reimann zuweilen die lyrische Expressivität und Kantabilität des Melos teilt. Allerdings hat sein Vokalstil von Anfang an bereits eine unverwechselbare Kontur gezeigt, womit nicht so sehr die Bevorzugung des einen oder anderen spannungsreichen Intervalls gemeint ist als vielmehr sein intuitives Gefühl für den jeweils sinnfälligen musikalischen Ausdruck. In der unterschiedlichen Behandlung der Sprache und Sprachelemente verrät sich seine ungewöhnliche Kraft der Einfühlung und Klangphantasie, die oft mit knappsten Mitteln den verborgenen Sinn der Dichtung freilegt. Das ist Liedkunst im wahren Sinn des Wortes.



Angesichts der Persönlichkeit und Kunst Reimanns, aber auch angesichts seiner Erfolge im In- und Ausland ist es einigermaßen unbegreiflich, daß ihn die Schallplatte – mit Ausnahme der schon erwähnten, im Katalog aber inzwischen wieder gestrichenen Liedaufnahmen – bisher nicht für sich entdeckte. Dazu bedarf es weder künstlerischen Mutes noch langen Suchens. Da es zudem in seinem Fall auch nicht die Entschuldigung des Mangels an geeigneten Kompositionen oder an prädestinierten Interpreten gibt, sollte das Versäumte nachgeholt, sollte dem Begriff der „Musica viva“ auch in bezug auf Reimanns Schaffen klingende Berechtigung gewonnen werden.

Aribert Reimann, Hauptwerke (Zahlen geben Entstehungsjahre an): 1. Sonate für Klavier (1958); Ballett „Stoffreste“, Libretto von G. Grass (1958); Ein Totentanz, Suite für Bariton und Kammerorchester (1960); Konzert für Klavier und Orchester (1961); Hölderlin-Fragmente für Sopran und Orchester (1963); „Ein Traumspiel“, Oper nach August Strindberg (1963/1964); Shakespeare-Sonette für Bariton und Klavier (1964); „Epitaph“ auf Texte von P. B. Shelley für Tenor und 7 Instrumente (1965); Reflexionen für 7 Instrumente (1966); „Verrà la morte“, Kantate nach Texten von Cesare Pavese für Soli, Chor und Orchester (1966); „Nachtstück“ nach J. v. Eichendorff für Bariton und Klavier (1966); Spektren für Klavier (1967); „Trovers“ nach altfranzösischen Gedichten für Sprecher und 7 Instrumente (1967); Rondes für 15 Streicher (1967); „Engführung“ nach Gedichten von Paul Celan für Tenor und Klavier (1967); „Nenia“ auf anonyme Texte des 16. Jahrhunderts in freier Nachdichtung von Roman Alexander für Sprechstimme und Orchester (1968); Inane, Monodram auf einen Text von Manuel Thomas für Sopran und Orchester (1968).