

Lyrische Momente des Fragmentarischen – „Sieben Fragmente für Orchester in memoriam Robert Schumann“ (1988) von Aribert Reimann

von Friederike Wißmann (Berlin)

I.

Robert Schumann ist in der „Neuen Musik“¹ häufig rezipiert worden. Besonders seit den 1970er-Jahren steht Schumann gewissermaßen im Zentrum kompositorischen Interesses, unter anderem weil er als historische Projektionsfläche zeitgenössischer Phänomene auf unterschiedlichsten Ebenen interpretierbar ist. Aus der Retrospektive gilt Schumann als non-konformer, kreativer Komponist, und durch seine Künstlerpersönlichkeit tritt er als Individualist par excellence in Erscheinung, der in seiner Musik eine komplexe musikalische Welt kreiert.

Einen Eindruck von der Mannigfaltigkeit der kompositorischen Schumann-Rezeption gibt Wolf Frobenius in seinem Artikel *Schumann in der Musik seit 1950*², nicht nur indem er ca. 50 prominente Kompositionen mit Schumann-Rekurs benennt³. Frobenius unterscheidet drei Varianten der kompositorischen Bezugnahme auf Robert Schumann, nämlich zunächst die Möglichkeit der Rezeption eines speziellen Werkes, daneben die kompositorische Verwendung eines Themas oder Motivs von Schumann und schließlich den allgemeineren Rekurs auf Schumanns Personalstil. Diese künstlerischen Auseinandersetzungen müssen noch ergänzt werden um die zahlreichen biografischen Bezüge, in denen Komponisten des 20. und 21. Jahrhunderts Schumann als symbolische Figur des an der Welt gescheiterten Künstlers installiert haben. Dieter Schnebel und sein Text „Rückungen – Ver-rückungen. Psychoanalytische Betrachtungen zu Schumanns Leben und Werk“⁴ ist dabei stellvertretend für zahlreiche Projektionen von Komponisten zu nennen. Anhand der umfangreichen Schumann-Rezeption wird deutlich, dass die Sicht auf den Komponisten sehr von der Perspektive des Betrachters geprägt ist. Die Frage zur Aktualität Robert Schumanns provoziert zeitgenössische Komponisten zur Identifikation. Wolfgang Rihm etwa vergleicht seine künstlerische Tätigkeit einer quasi organisch gewachsenen Faktur seiner Kompositionen auf Augenhöhe mit derjenigen Robert Schumanns:

„In Schumanns Gesellschaft bin ich allein deshalb immer wieder gern, weil er ein wirklicher Komponist für Komponisten ist ... Seine Musik ist gänzlich frei gewachsen, und selbst wenn er mit Formeln hantiert, geschieht das wie Vegetation.“⁵

¹ Angemerkt werden muss an dieser Stelle, dass Aribert Reimann selbst den Begriff der Neuen Musik als „absurd“ kritisiert: *Musik und „Neue Musik“. Anmerkungen zu einem absurden Begriff*, unveröffentl. Rede zur Verleihung des Schneider-Schott-Preises an Hans-Jürgen von Bose vom 17.3.1988, in: Artikel „Aribert Reimann“, *MGG*² (Personenteil Bd. 13), Kassel u.a. 2005, Sp. 1496.

² Wolf Frobenius, *Schumann in der Musik seit 1950*, in: *Robert Schumann: philologische, analytische, sozial- und rezeptionsgeschichtl. Aspekte*, hrsg. von W. Frobenius u. a., Saarbrücken 1989, S. 199–218.

³ Die Übersicht von Frobenius zeigt auch, dass die tatsächliche Zahl der Kompositionen viel größer ist.

⁴ Dieter Schnebel, „Rückungen – Ver-rückungen. Psychoanalytische Betrachtungen zu Schumanns Leben und Werk“, in: *Musik-Konzepte. Sonderband Robert Schumann I*, München 1981.

⁵ Wolfgang Rihm, zitiert in: Wolf Frobenius, a.a.O., S. 202.

In seinem 2. Violinkonzert (1971) greift Hans Werner Henze Schumanns Komposition *Bunte Blätter* op. 99 auf, welche jedoch hier nur in Bruchstücken, also als eine Art Materialquelle vorkommt. Henzes Komposition darf auch als Beispiel für ein in der Nachkriegszeit verbreitetes künstlerisches Verfahren gesehen werden, in dem das tradierte musikalische Material in gebrochener Perspektive zur Darstellung kommt. Das Violinkonzert gleicht einer Collage aus verschiedensten Stoffen, in der unterschiedliche Epochen, verschiedene Komponisten und auch angrenzende künstlerische Bereiche wie etwa Enzensbergers Gedicht *Hommage à Gödel* aufleuchten. Henze vermeidet in seiner Komposition den Eindruck, als selbstverständlicher Nachkomme Schumanns auftreten zu wollen.

Eine dezidierte Würdigung Robert Schumanns ist die Komposition von György Kurtág *Hommage à R. Sch.* op. 15d von 1990. Die Verschlüsselung anhand der Initialen darf freilich nicht als Diskreditierung missverstanden werden, sondern kann viel eher als Ausweis einer besonderen Vertrautheit gelten. Ganz im Sinne der Kurtágschen Miniaturen, die als Extrakt kompositorischer Ideenvielfalt zu verstehen sind, erwächst die Abkürzung R. Sch. dieser charakteristischen Konzentration. Die Komposition op. 15d von Kurtág ist oftmals in die Nähe zu den Schumannschen *Märchenerzählungen* op. 132 gestellt worden, was schon die Besetzung von Klarinette, Viola und Klavier nahelegt. Den tatsächlichen Bezug zu Schumann gestaltet Kurtág noch auf anderer Ebene offenkundig, nämlich dort, wo er extreme Temperamente in seiner Komposition gegenüberstellt. Personifiziert in Florestan und Eusebius, mit denen Schumann seine Zerrissenheit literarisch zum Ausdruck brachte, vollzieht Kurtág hier die Unvereinbarkeit der opponierenden Charaktere nach.

Wenn Peter Ruzicka sich in seiner Komposition *Annäherung und Stille. Vier Fragmente über Schumann für Klavier und 42 Streicher* von 1981 auf das Fragment gebliebene *Konzert für Klavier und Orchester* d-Moll bezieht⁶, wird erkennbar, dass der Aspekt des künstlerisch Unvollendeten für die Schumann-Rezeption nicht unwesentlich ist.

„Ruzickas *Stille und Annäherung* ist also ein nahezu idealtypisches Beispiel für die kompositorische Schumann-Rezeption nach dem musiksprachlichen Paradigmenwechsel: Schumanns Romantik und die Aura seiner Musik sind voll akzeptiert, ja nostalgisch verklärt. Es ist der scheiternde Schumann, auf den Bezug genommen wird.“⁷

Die Apostrophierung des Fragmentarischen bei Ruzicka, die schließlich auch Aribert Reimanns Komposition *Sieben Fragmente für Orchester in memoriam Robert Schumann* von 1988 innewohnt, ist einerseits als Positionierung gegen das vermeintlich Abgeschlossene aufzufassen, andererseits bedeutet das Fragmentarische ja nicht nur den hier zitierten Aspekt des Scheiterns. Das Fragment birgt ein in den Künsten des 20. Jahrhunderts vielfach aufgerufenes energetisches Moment zwischen Kunstwerk und Rezipienten, da die Bruchstellen als Offenheit gegen den Betrachter lesbar werden können. Die nicht vollendete Komposition repräsentiert ein noch im Prozess befindliches Kunstwerk, das in einem Stadium des Schaffensprozesses, quasi als dessen Momentaufnahme, festgehalten wird.

⁶ Das Konzert ist in einer Rekonstruktion/Ergänzung erst 1988 bei Breitkopf & Härtel erschienen; Ruzicka hat seiner Komposition also den damals unpublizierten Konzertsatz zugrunde gelegt.

⁷ Wolf Frobenius, a.a.O., S. 208.

Mit Blick auf die europäische Schumann-Rezeption des 20. Jahrhunderts wird erkennbar, dass auch der historische Kontext unmittelbar in die Auseinandersetzung mit dem Komponisten einwirkt: Während in der musikalischen Nachkriegslandschaft der 50er-Jahre eine Art diffuses Misstrauen gegen tradierte Werke und Werte besteht, ist seit dem Ende der 60er-Jahre eine Öffnung zu beobachten, welche eine direktere Zuwendung nicht nur zu Schumannschen Kompositionen ermöglichte. Im Verhältnis von zeitgenössischen Komponisten gegenüber der Romantik ist eine Entspannung der künstlerischen Auseinandersetzung konstatierbar. Dass das Erbe der deutschen Romantik – oder zumindest das, was man für der deutschen Romantik zugehörige Kunst erachtete – dabei insgesamt eine besondere Problematik evozierte, liegt auf der Hand. Vor allem aufgrund zahlloser von den Nationalsozialisten vorgenommener Inthronisierungen und zu Parolen montierter Werk-Zitate war in der Nachkriegs-Rezeption ein unvoreingenommener, bruchloser Zugriff auf tradierte ästhetische Normen kaum vorstellbar. Freilich ist von der Rezeptions-Problematik die Dichtkunst besonders betroffen. Dass die kompositorische Auseinandersetzung aber nicht unabhängig von Diskursen um den rezeptiven Umgang verlief, wird auch an der komplexen Situation der Schumann-Rezeption nachvollziehbar.

II.I.

Aribert Reimanns Kompositionen sind – auch unabhängig von der Frage nach dem Umgang mit musikalischen Traditionen – nicht leicht einer Schule oder eindeutigen Ausrichtung zuzuordnen. Seine erste der Öffentlichkeit zugängliche Schaffensphase datiert auf das Ende der 1950er-Jahre; sein erstes Klavierkonzert wurde 1962 unter der Leitung von Hans Werner Henze uraufgeführt. Man ist versucht, bei Reimann schon in seinen früheren Werken einen sehr individuellen Stil festzustellen, der eher auf immanente Kompositionsprinzipien denn auf äußere Zugehörigkeiten setzt. Bemerkenswert ist seine dezidierte Abkehr von seriellen Kompositionsprinzipien, mit denen er auf den Darmstädter Ferienkursen 1956 in Berührung kam. Mit dieser Entscheidung ging einher, dass Reimann sich einer Ausdrucksästhetik zuwandte, die einerseits schon früh Parameter wie den Klang selbst hervortreten ließ und zudem jenseits von regulativen Strukturprinzipien die Klarheit der physiognomischen Faktur fokussierte. Sein Unterricht bei Boris Blacher mag ihn in der Suche nach einem ganz eigenständigen Komponieren bestärkt haben. Möglich, dass Reimanns so individueller wie plastischer Stil durch seine Kompositionen für das Musiktheater, jeweils zentrale Werke seines Œuvres, noch stärkere Ausprägung erfuhr. Deutlich wird hier sein dezidiertes Interesse am Tragischen. Hans Heinz Stuckenschmidt charakterisiert den orchestralen Part der Oper *Das Traumspiel* von 1964:

„Musikalisch zeigt das Werk zwei einander ergänzende Eigenarten. Einerseits die oft hermetische Abgeschlossenheit der Tonsprache, das trotzige Beharren in splittierigem, knirschendem, ohrenstechendem Klang, in heftiger Orchesterpolyphonie und schwer mit dem Ohr zu kontrollierender Verschachtelung der Motive. Andererseits die statische Verwendung von Akkordmassen, die wie Wolken über der Handlung ruhen, sich lichtend und verdüsternd, als gerinne die Zeit.“⁸

⁸ Hans Heinz Stuckenschmidt, *Aribert Reimanns Welt*, Text zum Konzert für Klavier und 19 Spieler, Aufnahme: Basel 1972, S. 1.

Auffällig ist Reimanns kompositorische Differenzierung in der Wahl der musikalischen Mittel und der von ihm ausgewählten Gattung. Ein weiterer wichtiger Schwerpunkt Reimanns liegt auf den Liedkompositionen. In den Lyrik-Vertonungen ist die einzigartige Tonsprache Reimanns erkennbar. Nachgerade plastisch wird hier seine Erfahrung als Liedbegleiter, da der lyrische Gehalt die Stücke Reimanns in besonderer Intensität durchdringt. Reimanns Repertoire reicht vom orchesterbegleiteten Vokalstück, etwa *Zyklus nach Celan* (1971), bis zum unbegleiteten Sologesang *Eingedunkelt, neun Gedichte von Paul Celan für Alt-Solo* von 1992. Die 1960 entstandenen *Fünf Gedichte von Paul Celan* für Bariton und Klavier, welche Dietrich Fischer-Dieskau 1962 zur Uraufführung brachte, machten Reimann international bekannt.⁹ Charakteristisch für Reimanns Vertonungen ist auch seine Textauswahl, die ein weites Spektrum an Autoren bietet. Reimann zieht literarische Vorlagen der verschiedensten Schattierungen heran, die vom Klassiker William Shakespeare über romantische und spätrömantische Dichter wie etwa Friedrich Hölderlin, Joseph von Eichendorff, Karoline von Günderode und Charles Baudelaire bis zu modernen Autoren wie James Joyce und Sylvia Path reichen. Mit zeitgenössischen Autoren sucht Reimann die unmittelbare Zusammenarbeit. Ein prominentes Beispiel ist die Arbeit mit Günther Grass am Ballett *Die Vogelscheuchen* (1970).¹⁰ Wenngleich die von Reimann ausgesuchten Autoren geographisch und stilistisch weit gestreut sind und auch keine zeitliche Einschränkung besteht, sind doch Schnittstellen erkennbar, die weniger Sujets als vielmehr analoge atmosphärische Gehalte der Texte assoziieren lassen. Neben den prominenten Liebessonetten sind vor allem die düsteren Schauplätze der Texte augenscheinlich, welche durch Reimanns Vertonungen klanglich ausgestaltet werden. Doch richtet sich Reimanns kompositorisches Anliegen nicht auf das Katastrophische als bloße Inszenierung von Zerstörung und Zerfall. Vielmehr hat in seinen Vertonungen eine bald vergessene Schönheit in dem Nebeneinander von Rückblick und unmittelbarer Wahrnehmung Raum. Dies illustriert beispielhaft die Komposition für Bariton und Klavier (linke Hand) *Shine and Dark* nach einem Text von James Joyce (1989).

II.II.

In *Sieben Fragmente für Orchester in memoriam Robert Schumann* bleiben die kompositorischen Schwerpunkte Lied und Oper erkennbar. Die Orchestrierung erinnert vor allem in den extremen Besetzungen – sie reicht vom vollen Bläusersatz bis zum Piccolo-Solo – an die Inszenierungs-Potenz der Reimannschen Opern, gleichzeitig ist aber, vielleicht auch durch den Rekurs auf Schumann, eine hohe lyrische Intensität in den kammermusikalischen Passagen auffallend. Hier tritt ein poetischer Gestus in den Vordergrund, welcher auch der einfühlsamen Reimannschen Transkription der *Sechs Gesänge* op. 107 von Robert Schumann für Sopran und Streichquartett zu eigen ist. Entstanden sind die *Sieben Fragmente* als Auftragswerk der Hamburger Staatsoper, sie wurden am 25. September 1988 uraufgeführt. Das Orchesterstück dauert ca. 14 Minuten.

⁹ Dass berühmte Sänger und Sängerinnen wie Elisabeth Grümmer, Catherine Gayer, Barry McDaniel, Dietrich Fischer-Dieskau oder Brigitte Fassbaender Reimann nahestehen, verwundert wenig. Siehe hierzu: Wolfgang Burde, *Aribert Reimann. Leben und Werk*, Mainz u. a., 2005, darin: *Exkurs: Zusammenarbeit mit großen Sängern*, S. 74 ff.

¹⁰ Konsequenterweise erscheint vor diesem Hintergrund, dass Reimann eine Professur für das zeitgenössische Lied 1974 bis 1983 an der Hamburger Musikhochschule und von 1983 bis 1998 an der Hochschule der Künste in Berlin innehatte.

Reimanns Komposition liegen die *Klaviervariationen* in Es-Dur zugrunde, die Schumann ausgehend von einem choralartigen Thema im Februar 1854 komponierte. Von fragwürdiger Berühmtheit sind diese Variationen auch, weil Schumann während der Arbeit daran in die Nervenheilanstalt eingewiesen wurde. Dass Reimann auch auf die V. Variation rekurriert, diejenige, die nach Schumanns Sturz in den Rhein entstanden ist, lässt zumindest die rezeptive Verquickung von Komposition und biografischer Überlieferung deutlich werden. Jenseits der Dramatik um Schumanns persönliches Schicksal ist die strukturelle Andersartigkeit dieser Variation offensichtlich.

TEMA

Leise, innig

14

23

1. 2.

Notenbeispiel 1: Robert Schumann: *Klaviervariationen* in Es-Dur, Thema

VAR. V

The musical score for Variation V is presented in five systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The notation includes various rhythmic figures such as eighth-note and sixteenth-note runs, often with slurs and fingerings (1-5) indicated above the notes. Measure numbers 144, 146, 148, and 150 are clearly marked at the start of their respective systems. A *cresc.* marking is present in the first system of the third system (measures 146-147). The score concludes with a final measure in the fifth system.

Notenbeispiel 2: Robert Schumann, *Klaviervariationen* in Es-Dur, Variation V

Reimann teilt das Thema von Schumann und zitiert in seinem III. Fragment die ersten vier Takte, während im V. Fragment die ersten drei Takte vom zweiten Teil des Themas zu hören sind. Im VII. Fragment ist die V. Klaviervariation präsent, wenn Reimann einen elftaktigen Ausschnitt der oberen Klavierstimme in die Holzbläser verlegt.

Das Prinzip der kontrastierenden Besetzung steht gleich am Beginn der Komposition. Schon im ersten Fragment sind die Orchestergruppen fast blockartig gegeneinandergestellt. Während die Streicher in Sekundreibungen und „*con sordino*“ ein fast klirrendes Schallereignis aufbauen, setzt Reimann an- und abschwellende Bläserakkorde dagegen, deren Bezug zu den Streichergruppen weniger dialogisch denn antithetisch ist. Sowohl am Beginn des I. Fragments, nämlich in den fallenden Sekundfolgen, wie in dem Wiederaufgreifen dieser Anleihe im Streicher-Flageolett des II. Fragments ist Schumanns Thema in Versatzstücken erkennbar. Im Verlauf des I. Fragments verstärkt Reimann die Polarisierung. Der orchestrale Ton wird variiert in dem vierstimmigen Trompetenklang, der in polyphone Schichten der Holzbläser mündet und schließlich fast morphologisch in die Sextolen von Bratschen und Celli überzugehen scheint. Die einsetzenden Posaunen durchbrechen jene Textur durch eine thematisch akzentuierte absteigende Linie. Das Ende des ersten Teils thematisiert das Fragmentarische insofern, als Reimann hier mit einer Sechzehnteltriole ins Offene abbricht.

Der Kontrast des I. und II. Fragments legt eine Anleihe an klassische Satzfolgen nahe, da dem ersten, von dynamischer Spannung getragenen Satz, der zudem ein kompositorisches Prinzip apostrophiert, der zweite als Quasi-Adagio folgt. Flageolettklänge, welche über den Clusterfeldern der Streicher stehen, bestimmen diesen Satz. Das II. Fragment erscheint insofern wie eine Weiterentwicklung des I. Fragments, als die Entgegensetzung von extrem hohen Violinen und stoßartigen Einwürfen der Posaunen in sehr tiefen Registern zugespitzt ist. Das Hauptmotiv, eingeführt durch die Geigen, ist weniger an einer charakteristischen melodischen Wendung denn an seiner prägnanten Rhythmik auszumachen, die Reimann durch die Stimmgruppen führt. Dem steht ein Motiv gegenüber, das den Beginn des Schumann-Themas aufruft.

Bei Ziffer 7, dem Beginn des III. Fragments, wird das Schumann-Thema exponiert. Harmonisch durch den Schluss des II. Fragments vorbereitet, zitiert Reimann Schumann hier in der originalen Tonart. Auch die Sexten der Hörner geben der Schönheit des Themas Raum (siehe Notenbeispiel 3).

Dass dieses Zitat nicht abrupt in die Komposition einfällt, verhindert Reimann durch die Konsequenz der Komposition, in diesem Fall durch das Weiterführen der Flageolets in den Streichern. Zudem macht die Schichtung der beiden thematischen Auszüge die Faktur der Komposition als konstruierte hörbar. Diese Stelle macht deutlich, inwiefern Reimann die Schwellen ausstellt. Übergänge sind zentrale Teile der Komposition, was die Vorbereitung und Positionierung des Schumann-Themas zeigt. Auch der Übergang zum IV. Fragment ist markant ausgestaltet. Das kammermusikalisch besetzte IV. Fragment wird von einer motorisch treibenden Kontrabassfigur eingeleitet. Jenes Ausstellen von kammermusikalischen, dialogischen Strukturen, etwa den abwechselnden Kantilenen von Englischhorn und Klarinette, lässt auch romantisches Melos assoziieren. Die Behandlung der Instrumente mit ihren charakteristischen Färbungen – wie etwa die Vorschläge und Synkopierungen – unterstreicht den Eindruck einer Reminiszenz

Handwritten musical score for orchestra, showing staves for woodwinds, strings, and percussion. The score is divided into measures, with a boxed '7' and a 'ca 58' marking above the top staff. The bottom of the page includes the title 'a) Robert Schumann: Letztes Thema (1854)'. The score is written in a traditional style with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.

a) Robert Schumann: Letztes Thema (1854)

Notenbeispiel 3: Aribert Reimann, *Sieben Fragmente für Orchester*, Ende des II. und Beginn des III. Fragments

zusätzlich. Vom Dialog zwischen Klarinette und Fagott ausgehend, entwickelt Reimann einen polyphonen Holzbläsersatz, während die Streicher überwiegend „sul ponticello“ oder im Pizzikato begleiten. Den Schluss dieses Fragments markieren heftige Einwürfe im dreifachen Fortissimo.

Im V. Fragment verlagert Reimann den Dialog in die Solostreicher: Violine und Violoncello geben sich das Wort, wobei Reimann auch hier einen Fokus auf die überlappenden und extrem divergierenden Register beider Solostimmen setzt. Die schon erwähnte thematische Schumann-Zitation erfolgt hier, lesbar als Analogon zur Orchestrierung, in Schichtungen. Das Klavierthema wird von Reimann auf drei Ebenen in die kompositorische Struktur verwoben: Das Zitat des ersten Teils (T. 1–3) ist offensichtlich. Weniger direkt zitiert Reimann das Thema in den Bratschen, wo eher die Bewegung als eine klare Melodieführung nachgezeichnet ist. Während die Takte 5–7 wieder klar zu erkennen sind, kommt hier das Schichten-Prinzip durch die Überlagerung mit den zweiten Geigen zum Tragen. Die Takte 9–12 schließlich werden in den Bläser-Stimmen intoniert und münden in dem Akkord as-b-es-b.

Im VI. Fragment kommt das respondierende Prinzip von Streichern und Bläsern, allerdings radikalisiert, wieder zum Einsatz, wenn über den Clusterklang der Streicher im Pianissimo ein Subito-ff-Einsatz der Bläsergruppe hereinbricht. Die Streicherblöcke unterteilt Reimann in vierteltönig und halbtönig intonierte Passagen, Fagott und Kontrafagott übernehmen mit den ostinaten Terzsprüngen strukturierende Impulse. Auch der Übergang zum letzten Fragment ist herausragend, wenn der Es-Dur-Klang die Klaviervariationen wieder an die Oberfläche der Klangwahrnehmung treten lässt (siehe Notenbeispiel 4).

Das VII. Fragment trägt weniger einen manifestierenden Charakter, sondern folgt eher einem narrativen Gestus: Kompositorisch lässt sich dies an den zahlreichen Wendungen festmachen, die in hoher Konzentration motivisches Material ausbreiten. Auch die relativ ausgedehnte Schumann-Zitation in den Holzbläsern führt zur motivischen Fülle dieses Fragments. Dass dieses nicht massiv wirkt, mag auch daran liegen, dass bei Reimann die Basslinie ausgespart ist. Die zunehmende Motorik durch die gebundenen Sechzehntelgruppen verstärkt den Eindruck einer Beschleunigung der Komposition; auch jene Bewegungen sind als Anleihe an die Schumannsche Variation interpretierbar. Es liegt auf der Hand, dass Reimann seine Komposition nicht mit einem Schluss-Akkord beendet. Ganz programmatisch werden die *Sieben Fragmente* von einem Piccolo-Solo beschlossen, das um die Töne g''-a''-f'' kreist. Am Ende steht eine versetzte, aufsteigende Linie.

III.

Sieben Fragmente für Orchester in memoriam Robert Schumann veranschaulicht schon im Titel die Ausrichtung der Komposition, nämlich formal das Fragmentarische und inhaltlich die Auseinandersetzung mit dem Komponisten.

Zur Veranschaulichung des Fragmentarischen soll ein prominentes literarisches Beispiel folgen, das nicht dazu dient, Reimanns Umgang mit dem Text zu verdeutlichen – er hat diesen Text nicht vertont –, sondern es sollen Axiome der Reimannschen Kom-

position hinsichtlich einer den Rezipienten zunehmend einbeziehenden Perspektive deutlich werden. Das Gedicht von Rainer Maria Rilke beschreibt die Ausstrahlung und die direkte Wirkung des Fragmentarischen auf den Rezipienten. Zudem ist an kaum einer anderen Stelle der lyrische Gehalt des Fragmentarischen eindringlicher bezeugt:

Archaischer Torso Apollos

Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt,
 darin die Augenäpfel reiften. Aber
 sein Torso glüht wie ein Kandelaber,
 in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt,

sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug
 der Brust dich blenden, und im leisen Drehen
 der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen
 zu jener Mitte, die die Zeugung trug.

Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz
 unter der Schultern durchsichtigem Sturz
 und flimmerte nicht wie Raubtierfelle;

und bräche nicht aus allen seinen Rändern
 aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,
 die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.

Rainer Maria Rilke, 1918

Mit Blick auf die *Sieben Fragmente* von Aribert Reimann wird deutlich, dass die Qualität des Fragmentarischen sich hier nicht an einem ästhetischen Schönheitsideal messen lässt, das im Schillerschen Sinne der moralischen Erbauung zu dienen habe. Auch ein Konzept von Konfrontation des Betrachters mit dem Kunstwerk, welches vor allem in explizit politisch ausgerichteten Werken aufzuspüren ist, greift für die Komposition Reimanns zu kurz. Die Komposition von Aribert Reimann zeichnet sich aus durch das Aufspüren von Ambivalentem, mitunter auch durch die Intensität des Ausdrucks, der weder musikalischen Strömungen noch modischen Ausrichtungen unterliegt. Robert Schumann und Aribert Reimann verbindet als Liedkomponisten ein tiefes Verständnis von Dichtung, was die Begabung impliziert, lyrische Gehalte und Sujets in Töne zu übersetzen. Schumann wie Reimann sind nicht nur in der Textauswahl, sondern auch in der kompositorischen Arbeit Grenzgänger. Die Möglichkeit, innerhalb tradierter Formen und Gattungsprinzipien Konventionen aufzubrechen, ist für beide Komponisten charakteristisch – dies freilich auf ganz unterschiedlichen Ebenen.

IV.

Frobenius ordnet in seinem Aufsatz über die Schumann-Rezeption die *Sieben Fragmente für Orchester* von Aribert Reimann der zweiten Kategorie zu, nämlich der Möglichkeit des thematischen Rekurses. Dies ist insofern nachvollziehbar, als Reimann ja offensichtlich das Thema mit Variationen aufgreift. Allerdings stellt sich die Frage, ob

Reimanns Komposition nicht die von Frobenius in Erwägung gezogenen Möglichkeiten miteinander kombiniert und sein Bezug auf Schumann über das offensichtlich Zitierte hinausgeht.¹¹

Dass Reimann mit seiner Komposition eine Nähe zu Schumann aufsucht, wird auch durch die Orchestrierung deutlich. Während kammermusikalische Besetzungen zuvor eine Möglichkeit der Vermeidung pathetischer Gesten darstellten¹², resultieren ausgewählte Instrumentierungen bei Reimann aus klangästhetischen Überlegungen. Zudem stehen die von ihm exponierten Solo-Instrumente, und hier ist exemplarisch die anmutige Kantilene des Violoncellos im I. Fragment zu nennen, durchaus in der romantischen Tradition solistischer Exposition. Auch der Grenzgang zwischen üppigem Orchesterstück und Kammermusik, der Eindruck einer Liedkomposition ohne Text, zuletzt die atmosphärische Intensität, ausgehend von jenem nicht direkt benannten, aber doch präsenten tragischen biografischen Hintergrundphänomen, lassen ein romantisierendes Vokabular erkennen. Reimanns *Sieben Fragmente für Orchester in memoriam Robert Schumann* öffnet einen Blick auf die Klaviervariationen, der nur spaltgroß die Tragweite der Komposition Robert Schumanns für zeitgenössische Hörer erfahrbar macht.

¹¹ Bedenkt man etwa die Gestaltung des Schumannschen Themas, die als Konzentration bzw. Engführung charakterisierbar ist, wäre eine detaillierte strukturelle Untersuchung der Reimannschen Komposition fruchtbringend.

¹² Wenn aus der Sicht zeitgenössischer Musiker der Nachkriegszeit dem anlässlich Schumannscher Kompositionen zum Klingen gebrachten vollen Orchesterapparat ein Pathos-Begriff unterstellt wurde (gegen den man sich verwahren, zuweilen sogar immunisieren wollte), ist augenscheinlich, dass Reimanns Komposition diesen Strömungen durchaus nicht zuzurechnen ist.