

Prolog: *Ein Totentanz*

Die 1960 entstandene Vokalkomposition *Ein Totentanz* ist das einzige Werk, in dem Reimann, der in seiner Schulzeit viel gedichtet hat, einen eigenen Text verwendet. Der Form nach handelt es sich um eine Französische Suite für Bariton und ein Kammerorchester aus Bläserquintett, Cembalo, Harfe und Streicher. Die acht Sätze Prélude – Allemande – Courante – Sarabande – Menuett – Gavotte – Air – Gigue sind in Rhythmik und Gestik nach dem Vorbild der barocken Genres charakterisiert. Laut Angabe in der Partitur hat die 260-taktige Suite eine Aufführungsdauer von fünfzehn Minuten. Wie viele andere Kompositionen mit prominenter Baritonpartie entstand auch dieses Werk für Dietrich Fischer-Dieskau, dessen regelmäßiger Klavierpartner Reimann seit 1958 war.¹

Die in Reaktion auf die große Pest der Mitte des 14. Jahrhundert in der europäischen Kunst entwickelte Tradition des bildlichen und szenischen Totentanzes kennt zwei Stränge. Im einen lockt der Tod als allegorische Person – als grinsendes Gerippe oder als übermütig hüpfender Knochenmann – Vertreter aller weltlichen und geistlichen Stände zum Tanz ins Grab; im anderen vollführen die ihren Gräbern entstiegene Toten selbst einen kecken Tanz. Reimann als Textdichter füllt diese Vorlage mit einer eigenen Interpretation. Sie beginnt im statisch klingenden Prélude:

Sie sammeln sich / werden gesammelt / von einem Einzigen /
die Leiber / inzwischen unzählige Dimensionen gewachsen /
strecken sich noch mehr / beginnen ihr Sehnen nach Vollendung

Der Textabschnitt spricht von einem Tod, der nicht etwa noch Lebende in sein Reich holt, sondern die Toten “sammelt”: Leiber, die “inzwischen” ihre Verwandlung begonnen haben und sich nach ihrer Vollendung sehnen.

¹Reimann komponierte *Ein Totentanz* als Antwort auf einen Kompositionsauftrag Fischer-Dieskaus für die Berliner Festwochen 1961 (Dirigent Werner Egk). Die Liste aller von Fischer-Dieskau gesungenen Uraufführungen enthält mehr Werke von Reimann als von jedem anderen Komponisten; auf *Ein Totentanz* (29. 9. 1961) folgten im Verlauf der nächsten 30 Jahre *Fünf Gedichte von Paul Celan* (4. 10. 1962), *Zyklus* (15. 5. 1971), *Wolkenloses Christfest* (2. 6. 1974), *Lear* (9. 7. 1978), *Requiem* (26. 6. 1982), *Nunc dimittis* (30. 9. 1984), *Tre Poemi di Michelangelo* (21. 9. 1986) und *Shine and Dark* (31. 5. 1991).

Der Tod ist hier weniger das Ende des Lebens als ein erster Schritt auf das Endgültige zu. Diese Toten sind daher nicht zu Tanz und Schabernack aufgelegt; sie bewegen sich bereits auf einem spirituellen Pfad. Dem Werk liegt eine Zwölftonreihe zugrunde:

Ein Totentanz: Die dem ganzen Werk zugrundeliegende Zwölftonreihe



Die Reihe wird in den ersten neun Viertelschlägen des instrumentalen Vorspiels zum Prélude etabliert.

Ein Totentanz: Die Einführung der Reihe im Vorspiel des Prélude

Dabei deutet sich bereits an, was erst in den nachfolgenden Sätzen explizit wird: Reimann hat diese Reihe in einer interessanten Segmentierung angelegt, die deren chromatische Abschnitte betont und daher Gruppen ungleicher Länge hervorhebt. Melodisch lineare Verwirklichungen der Reihe erklingen allerdings erst in der Allemande.

Ein Totentanz: Die Segmente der Zwölftonreihe in Prélude und Allemande

4-Ton-Cluster
es-e-f-fis

3-Ton-Cluster
gis-a-b

chromat. Tonpaare
cis-d

h-c

Einzelton
g

Die Rahmenabschnitte des Prélude (T. 1-9 und 19-23) ruhen auf einer Kombination aus Liegeklang und wiederholten Tönen. Die Flageoletttöne *f'''* und *es'''* der 1. und 2. Violinen malen einen leisen, statischen Hintergrund (Reihenton 1, 2). Das Cembalo spielt verschiedene Versionen eines Fünfklanges – mal als Akkord, mal in Trennung des 3-Ton-Clusters vom ersten chromatischen Tonpaar und mal als Quintolenfigur der Reihentöne 5-6-7-8-9.² Flöte und Oboe mit dem zweiten chromatischen Tonpaar *h' + c'* sowie Klarinette und Harfenflageolett mit dem dritten Reihenton *e''* tragen mit ungleichmäßig gestaffelten Einzeltönen zur farblichen Szenerie bei. In Abwechslung mit dem Gesang umspielen die Bratschen eine zunehmend beschleunigte, in Bogenholz-Staccati ausgeführte Tonrepetition auf *fis* (Ton 4). Einzig die Pizzicati von Celli und Kontrabässen bewegen sich in diesem Segment unabhängig von Ostinato- und Orgelpunktmustern.

Im Mittelteil zwischen den beiden oben skizzierten Rahmensegmenten tritt der Gesang zu einer polyphon aufgelockerten Streichtriotextur hinzu, in der jegliche metrische Ordnung durch allgegenwärtige Synkopen und Triolen verschleiert ist. Derweil bildet Reimann aus reihenunabhängigen Tonpaaren eine Vielzahl kleiner Palindrome und erzielt so den Eindruck, als stehe dieses Segment „außerhalb der Zeit.“³ Wie um das Wachsen der Leiber um „unzählige Dimensionen“ sinnfällig zu machen, schließt dieses Segment mit einer vom Kontrabass ausgehenden, crescendierend aufsteigenden Klangfarbenmelodie vor dem Hintergrund eines vierstimmigen Liegeklanges der Holzbläser und Harfe.

Zur Wiederkehr des fünftönigen Cembaloakkordes – diesmal in Form einer Halbenoten-Triole – heißt es, die Leiber „strecken sich noch mehr“. Mit dem Beginn ihres „Sehnens nach Vollendung“ kehrt die Musik zur unwirklichen Farbe der Flageolettklänge, Pizzicati und Tonrepetitionen in *col legno*-Staccato zurück.

Die Komponenten der anschließenden Allemande präsentieren sowohl die ganze Zwölftonreihe als auch die schon im Prélude angedeuteten chromatischen Segmente. Dabei führt Reimann einige Besonderheiten des Eröffnungssatzes – Streicherflageoletts, Orgelpunktöne, Palindrome und

²Vgl. T. 2, 3, 5 und 7 absteigend *a'/gis'/b/d/cis*; T. 19, 21 und 23: absteigend *d'/cis/A/Gis/B'*.

³Die Deutung, dass horizontale Palindrome „außerhalb der Zeit“ stehen, geht auf Olivier Messiaen zurück, der (häufig im Zusammenhang mit seinen *rythmes non-rétrogradables*) dieses Phänomen einem Zustand zuordnet, in dem der Blick in die Zukunft qualitativ dem in die Vergangenheit gleicht, was der menschlichen Zeiterfahrung kontraintuitiv ist. Für Reimanns Palindrome in T. 10-16 des *Totentanz*-Prélude vgl. vor allem Violine I *g-fis-g / g-f-g / g-f-g*, Viola *a-es-a / a-es-a*, Cello *gis-b-gis*, aber auch Gesang *h-c-h* und *d-es-d*.

Klangfarbenmelodien – in neuer Form fort. So beginnt die Allemande mit einer dreioktavig auf- und wieder absteigenden Klangfarbenkurve, in der Viola / Violine II / Violine I / Violine II / Viola (alle *con sordino*) einander die Reihentöne 1-2-3-4-3-2-1-2-3-4 weiterreichen. Teile dieser Komponente erklingen im Verlauf des Satzes immer wieder. Dasselbe gilt für den Dreitoncluster der Reihentöne 5-6-7. Mit ihm setzt die Oboe erstmals in den Schlussston der Klangfarbenkurve ein und initiiert damit ein Gewebe, das kanonisch beginnt und sich später mit allerlei Ableitungsformen (einschließlich eigener Klangfarbenlinien und Ergänzungen um das erste chromatische Tonpaar) durch die ganze Allemande zieht. Die Harfe fügt mit Ton 8 einen leisen (“off-beat”) Orgelpunkt hinzu, während die Violinflageolets des Prélude von Kontrabässen (hier in Sopranlage: Ton 9, 10) und Celli (Ton 11, 12) weitergeführt werden.

Im Gesangspart der Allemande ertönt die erste melodische Ausfaltung der Reihe. Reimanns Text beschreibt in symbolischen Bildern die Suche der Toten nach “Rundung” als einer Vorbereitung auf die erhoffte Vollendung. Sie streben nach Integration der Spitzen des Lebens und letztlich nach Aufgabe alles bewussten Wollens, ja des Bewusstseins selbst.

Ein Totentanz: Der Gesangspart der Allemande

p
 Dre-hen Krei-sen Run - - - dung su-chen
 dem Bo - - - - gen fol-gen der En - - - - den spannt
 Spit-zen ge-we-se-ne run - - - den auch
 bis Ohn-macht kommt und al - les fließt zum Traum _____

Diese Kantilene ist höchst expressiv. Sowohl in der Intervallgestaltung als auch in der Rhythmik unterstreicht sie die Aussage der gesungenen Worte. Gleichzeitig bietet sie eine Kette horizontaler Verwirklichungen der Zwölftonreihe: Die erste Zeile durchläuft Ton 1-12; die zweite präsentiert

in “dem Bogen folgen” die ungeradzahligen Töne 1-3-5-7-9-11, ergänzt in “der Enden spannt” um den Krebs der geradzahligen Töne mit einer Durchgangsnote und einem Zusatz der Rahmentöne (12-10-8-6-4-3-2-1-12). Die dritte Zeile verbindet drei Ausschnitte der unvollständigen Krebsform (7-6-5 + 10-9-8 + 4-3-2-1). Die vierte Zeile schließlich steigt zum “Traum” auf, indem der zuletzt gehörte Ton 1, implizit über die längste Pause dieser Kantilene hinwegklingend, durch Ton 2-12 vervollständigt wird. Selbst die Instrumente, deren Komponenten bis dahin die tonalen Segmente betont hatten, spielen zur Begleitung der abschließenden Worte Kanons der vollständigen Reihe bzw. ihres Krebses in sanft schwingenden 16tel-Ketten.⁴

Die relativ strenge Ausrichtung an der Reihenform entspricht eindrucksvoll dem in der Allemande gesungenen Text. In der ersten Phase, nachdem die Leiber von “dem Einen” gesammelt worden sind, überwiegt noch die idealistische Sehnsucht nach spiritueller Läuterung gegenüber dem Übermut oder Unmut, der den Toten in der Volkstradition gern zugeschrieben wird.

In der Courante, dem dritten Satz dieser Totentanz-Suite, ist von dieser Gelassenheit nichts mehr zu spüren.

Sie jagen / sind Jagende / Tobende / Fliehende / ängstlich Vertriebene /
offene Häupter / suchen ein Feld das noch weiß ist vom Monde /
Peitschen und rasselnde Atem / die Glut überdeckt ein Gesicht

Angestoßen von einer Klangfarbenmelodie, die mit jeder schnellen Viertelnote in eine andere der fünf Streicherstimmen hinüberwechselt, singt der Bariton die das Bild beherrschenden Eröffnungsworte: “Sie jagen”. Wie schon die Instrumente in den Anfangstakten zeichnet auch das vokale Achtmelisma die Transformation der Zwölftonreihe nach, die Reimann diesem Satz zugrunde legt.⁵

Ein Totentanz: Der Gesangseinsatz in der Courante

ca. 66

f

Sie ja - - - - - gen

⁴Vgl. Viola 1. Hälfte ab T. 41₂, 2. Hälfte ab T. 41₃ (beide Original), Violine I ab T. 42₁, Violine II ab T. 42₂ (beide Krebs), Cello 1. Hälfte ab T. 42₄, 2. Hälfte ab T. 43₁, Fagott ab T. 43₃ (alle drei Original), Klarinette ab T. 44₁ und Flöte ab T. 44₂ (beide Krebs).

⁵Reimann hat für diese Courante die Töne der oben identifizierten 4-Ton- und 3-Ton-Cluster sowie der verbleibenden 5-Ton-Gruppe jeweils einer internen Umstellung unterzogen: Aus *f-es-e-fis* wird *es-f-fis-e*, aus *a-gis-b* wird *b-a-gis* und aus *cis-d-h-c-g* wird *cis-g-h-d-c*.

Sarabande gehalten.⁷ Die Singstimme beginnt, unbegleitet, mit einem die "Klage" lautmalerisch durch zahlreiche Vorschlagsnoten und -gruppen auslotenden Melisma. In der zweiten Phrase erklingt der Sarabanden-Rhythmus in den unisono spielenden Violinen, in der dritten in der Flöte, jeweils mit dem Gesang als freiem Kontrapunkt.

Als tonale Basis dieses Satzes dient Reimann eine auf interessante Weise transformierte Version seiner Zwölftonreihe: Er segmentiert sie in 3 + 6 + 3 Töne und liest jedes Segment im Krebsgang.

Ein Totentanz: Die Ableitung der Reihe für die Sarabande

die 12-Ton-Reihe
der Rahmensätze
(I, II, VII, VIII)

die Ableitung
in der Sarabande

Aufgrund vieler wiederaufgegriffener Töne verteilt sich die Abfolge der zwölf Töne im Gesangspart auf das Gesamt der drei genannten Phrasen.

Ein Totentanz: Der Gesangspart in den Anfangsphrasen der Sarabande

Kla - - - - - ge ge-bo - ren

Son - - ne ge - tö - - tet mit fei-gem Ge-sicht

Erst in Phrase 4, die zu "alle erheben sich" in den Mittelabschnitt überleitet, beteiligen sich die Streicher an der Dodekaphonie, indem sie das *e-es-es-es-e-e* des Sängers (Ton 1, 2) mit einer mehroktavigen Parallele der Reihentöne 3-10 ergänzen, bevor sie crescendierend in den weit gespannten Fünfklang *H'/H/c'/h"/c'''* münden. Diese kleine None, die (zusammen mit der in T. 98-104 mit ihr alternierenden Transposition *fis/g'/fis"/g'''*) den tonalen Anschluss zum selben Intervall in der vorausgehenden Courante herstellt, ergänzt mit Ton 11 + 12 die Zwölftonreihe und durchklingt dann

als häufig unterbrochener Orgelpunktklang den ganzen zweiten Satzabschnitt – zunächst für neun Takte im *ff* von Flöte, Oboe und Harfe, danach für weitere acht Takte im *pp* zweier sehr hoher Violinflageoletts. Im zweiten Abschnitt der Sarabande wandert die Melodie von der Singstimme über das Horn und die Bratschen in die Singstimme zurück.⁸ Dabei greifen die Instrumente die Variante des Sarabandenrhythmus aus Phrase 2 auf.

Der dritte Abschnitt der Musik übersetzt das Schreiten der Toten im “zerbrennenden Schweigen” in eine achttaktige instrumentale Coda. Die Harfe (ab T. 113₁) initiiert einen Kanon, in den die Kontrabässe, Violinen, Celli und Bratschen in jeweils eintaktigem Abstand einfallen. Dabei spielen die Harfe, die hohen Streicher und die tiefen Streicher vielfach wiederholte 4/2-Kurven aus je drei benachbarten Reihentönen. Die drei zum Zwölftonfeld fehlenden Töne trägt das Cembalo mit einem dreimaligen Akkordanschlag bei. Indem diese Anschläge die Taktschwerpunkte in T. 118-120 betonen, wirken sie der Ambiguität, die durch den Kanon mit seinen 4/2-Gruppen entstanden ist, entgegen.⁹

Im Menuett der Totentanz-Suite vertont Reimann einen Text, der die anmutige Sanftheit dieses höfisch adaptierten Bauerntanzes einfängt:

Fassen sich Liebende / Träne im Reigen / der Kinder erweckt /
von den Lippen fließt Honig / er duftet süß

Die Musik bewegt sich in schlichter Grazie, in einer überwiegend aus Viertelnoten bestehenden Metrik und Rhythmik. Die Anzahl der thematischen Komponenten ist eng begrenzt. Umso komplexer erscheint die Form, in der die Instrumentalstimmen gleichgerichtete und krebsgängige Korrespondenzen mischen, während der Gesang oft unabhängig eigene Wege geht.

Für die tonale Grundlage dieses Satzes unterteilt Reimann seine Reihe erneut in Dreitonsegmente. Die Töne des zweiten und vierten Segmentes (*fis-a-gis* und *h-c-g*) werden zunächst horizontal in den Streichern vorgestellt, dabei in der Singstimme kreuzweise beantwortet (diese Komponenten sollen im Folgenden [a] und [b] heißen) und sodann vom Cembalo in Form eines Akkordpaares vertikal verdichtet (hier in der Anordnung [b, a]). Die

⁸Vgl. T. 97-102 Gesang *f* “rufen den Großen / wo aber wo (3-4-5-6-3-4-5, 2-1-2-1-2), T. 102-105 Horn *ff* (4-5-6-5-4-5-6-5-4-5-6-7-8), T. 106-109 Bratschen *p* (9-10-9-10-9-10 ...), T. 110-113 Gesang *p* (9-9-10-10 + “fast gesprochen”): mit dem Orgelpunkt ein 12-Ton-Feld.

⁹Harfe ♪ ♪ ♪ ♪ 1-2-3-2, Kontrabass ♪ ♪ ♪ ♪ 10-11-12-11, Violinen ♪ ♪ ♪ ♪ 7-8-9-8, Celli ♪ ♪ ♪ ♪ 10-11-12-11, Bratschen ♪ ♪ ♪ ♪ 10-11-12-11, Cembalo *Cis/B/d* = 5/6/4.

Töne des ersten und dritten Segmentes (*f-es-e* und *b-cis-d*) dagegen verschränkt Reimann und bildet aus dem so entstandenen Sechstonvorrat eine dramatisch fallende Hemiolen in drei Intervallen ([c]).¹⁰ Im zweiten Abschnitt (T. 127-134) erweitern die Streicher ihr Spiel mit [a] und [b], während die Bläser eine metrisch antizipierte Version von [c] dagegen setzen, bevor die Celli (*sul ponticello*) und die Kontrabässe (als Flageolett-Oberstimme) das Akkordpaar – diesmal in der Anordnung [a, b] – ergänzen. Der Gesang nimmt hier nicht am Spiel mit den Komponenten teil.

Mit T. 135-144 folgt die zweite Hälfte des binär angelegten Menuetts. Die Gegenüberstellung von [a] + [b] in den Streichern mit einer Variante von [b] + [a] im Gesang stellt eine komprimierte Version der ersten vier Takte dar. Es folgt das Akkordpaar [b, a] im Cembalo; der dreiteilige Intervallabfall von [c] fehlt hier. Dieser erklingt krebsgängig im anschließenden vierten Abschnitt zu einem erneuten [a] der Streicher, ergänzt durch ein sehr leises, horizontal erweitertes [b] unter dem vertikal in die hohe Flageolettregion erhobenen, rückläufigen Akkordpaar [a, b]. In diesem letzten Abschnitt bewegt sich der Gesang noch einmal unabhängig sowohl von den instrumentalen Komponenten als auch von den Dreitonsegmenten aus der Zwölftonreihe.

Diesem sehr zart ausklingenden Tanz folgt der sechste Satz als bäuerliche Gavotte. Die für dieses Tanzgenre charakteristische metrische Gestik mit häufigen 2/4-Auftakten schlägt sich nicht zuletzt in Reimanns Text nieder, dessen Refrain "eins bis tausend" jeweils auf die Schläge 3 4 | 1 2 gesungen wird.

Feld ist Karo / Leib Figur / eins bis tausend
Kopf vergessen / Beine zackig / eins bis tausend
Hand gespreizt / am Finger Licht / eins bis tausend

Interessanterweise komponiert Reimann für seinen dreiteiligen Text eine musikalische Form in vier achttaktigen Phrasen, die thematisch dem Schema A A' B A" nachgebildet sind. Der instrumentale Beginn der drei Varianten von A ist sehr eingängig:

¹⁰ Aus *f-es-e* + *b-cis-d* (Ton 1-2-3 und 7-8-9) bildet Reimann die über ca. zwei Oktaven fallenden Intervalle *d''f'*, *b/cis'* und *es/e* (Ton 9/1, 7/8, 2/3), gespielt von Klarinette/Flöte, Fagott/Oboe und Fagott/Klarinette. Die einzige Abweichung von dieser sauberen Trennung der Reihen-Segmente besteht in dem Harfenflageolett, das die Akkorde von [b, a] bzw. [a, b] nachschlagend ergänzt. Sowohl das mehrfache *d* in Takt 125-126, 133-134 und 137-138 als auch das vierstimmige *ais/cis/d/f* in T. 142-144 am Schluss des Menuetts entstammen dem "fremden" Sechstonsegment [c].

Ein Totentanz: Die erste Gavottegeste in drei instrumentalen Varianten

Dasselbe gilt für den jeweils unbegleitet gesungenen Refrain, dessen Töne die beiden anderen im Gavotterhythmus gesungenen Wortgruppen, “Feld ist Karo” und “Kopf vergessen”, zum Zwölftonfeld ergänzen:

Ein Totentanz: Die Gavottegesten der Singstimme

In der Ableitung der Zwölftonreihe, die diesem Suitensatz zugrunde liegt, spielt Reimann mit palindromischen Operationen: Er erzeugt mit den Tönen des zentralen Viertonsegmentes ein Gerüst, das den ersten, vierten, viertletzten und letzten Ton der neuen Ableitung bildet. In die freien Plätze dazwischen stellt er zunächst die beiden ausgelassenen Tonpaare der ersten Reihenhälfte (das erste vorwärts, das zweite rückwärts), dann die der zweiten Reihenhälfte (das erste rückwärts, das zweite vorwärts).

Ein Totentanz: Die Ableitung der Reihe für die Gavotte

die 12-Ton-Reihe der Rahmensätze (I, II, VII, VIII)

die Ableitung in der Gavotte

Der kontrastierende B-Abschnitt unterscheidet sich nicht nur dadurch, dass in ihm der Gesangsrefrain fehlt und die frechen “3 4 | 1 2”-Gesten ganz in den Hintergrund treten. Eine ganz neue Farbe erhält dieser Achtakter vor allem durch neu hinzugefügte Instrumente und Spieltechniken:

Die ersten vier Takte sind durch ostinate Muster in Horn und Cembalo sowie durch Bogenholz-Staccati der hohen Streicher charakterisiert, die verbleibenden vier durch Harfenfiguren vor dem Hintergrund auf dem Griffbrett gespielter Tremoli der Streicher. Die Musik dieses Satzes untermalt somit eine Nuance der Totentanz-Tradition, die schon in Reimanns Text durchscheint: Alles erinnert an die grotesk-übermütige Variante des *danse macabre*, der traditionellem Volksglauben zufolge von mitternächtlich ihren Gräbern entstiegene Toten aufgeführt wird.

Mit dem vorletzten Satz, einem Air, kehrt Reimann den spielerischen Ableitungen seiner ursprünglichen Reihenform den Rücken. Allerdings gilt dies in konsequenter Weise vorerst nur für die Cembalo-Girlande, die sich in einer (vielfach unterbrochenen) Achtelkette durch den Satz zieht. Sie zitiert in Schüben den Krebs der ursprünglichen Zwölftonreihe.¹¹ Die Pausen innerhalb dieser Achtelkette sind teilweise gefüllt mit Figuren, in denen ein einzelnes Holzblasinstrument die zwei letzten Töne des vorausgehenden Cembalosegmentes echoartig nachklingen lässt. Diese Schicht aus Achtelketten und Pausen bildet den Hintergrund für eine sanfte Kantilene des Baritons. Deren erste Hälfte wird in zehntaktigem Abstand von einzelnen Streicherstimmen kanonartig imitiert.¹² In der fünftaktigen Coda zitiert die Flöte die erste Gesangszeile noch einmal tongetreu. Die von der Musik dieses Satzes ausgestrahlte Sanftheit entspricht dem Text, der einen wieder anderen Aspekt der Todeserfahrung ins Zentrum rückt: den Tod als Trost bringenden Schlaf.

Sind Schlafende / und über ihnen erhebt sich ein Flügel /
weint eine Träne / sie reift / wird Atem / drängt hinaus den Schmerz /
wird Meer / fühlt die Seele / streift sie / und singt

In den melodischen Linien tritt der Bezug zur Reihe in den Hintergrund zugunsten einer stillen Intensität. Für die Expressivität sorgen vor allem die zahlreichen Synkopen, die wiederholte Kombination von 3/2- mit 1/2-Tonschritten in der ersten und die mehrfache Rückkehr zum *gis* in der zweiten Phrase der Gesangstimme. Insofern sich erst deren letzter Takt mit dem kanonischen Einsatz der Solo-Bratsche verschränkt, kann sich die Kantabilität konkurrenzlos entfalten. Sie wird sodann vom imitierenden Instrument übernommen, im Gesang mit einer entfernten Variante noch

¹¹Die entsprechenden Tonzahlen sind: 6-5-4-3-2, 6-5-4-3-2-1-12-11-10-9, 12-11-10-9-8-7-6-5 — 4-3-2-1-12-11-10-9-8-7, 2-1-12-11-10-9-8-7-6-5-4-3, 10-9-8-7-6-5-4-3-2-1-12, 12-11-10.

¹²Gesang T. 176-186 ≈ Solo-Viola T. 186-198, Gesang T. 188-191 ≈ Solo-Cello T. 198-201, Gesang T. 193-197 ≈ Violinen T. 203-207; Gesang T. 198-203 und 205-209 ohne Imitation.

einmal weitergeführt und in der Flöte durch ein erneutes Zitat der ersten Phrase abgerundet. Insgesamt entsteht eine ununterbrochene Kantilene.

Ein Totentanz: Die Kantilene im Air

176 Sind Schla - - - - fen - de und ü - ber ih-nen er-hebt sich ein Flü-gel
186 (Imitation der Solo-Bratsche)

198 (drängt hinaus den) Schmerz wird Meer fühlt die See-le streift sie und singt
208 (Imitation der Flöte)

Für die Gigue, mit der die Suite schließt, komponiert Reimann eine vierteilige Form (A B B' A, jeweils 12 Takte). In der Textverteilung greift er eine schon in der Gavotte beobachtete Eigenheit auf: Der Sänger singt in den ersten zwei Abschnitten eine etwa gleiche Menge Text, im dritten Abschnitt deutlich weniger und im Schlussabschnitt A' lediglich die letzte Einheit – hier ein einziges umfangreiches Melisma auf das Wort “selige”, das damit nicht nur diesen Satz, sondern implizit den ganzen *Totentanz* rückblickend in ein erlösendes Licht rückt.

Spielen fliegend / Arme hier Köpfe dort / Lächelnde Sichel aus Monden
alle Einsame / Köpfe und Arme / verzauberte Zahlen
Seele endet im spielenden Gott / vielleicht / selige

Musikalisch spielt der Komponist mit nur zwei Texturschichten: Der Singstimme steht eine einzige Klangfarbenmelodie gegenüber, deren Kontur in den Rahmenabschnitten auf die vier Holzbläser und die Streicher beschränkt ist, im Mittelteil jedoch auch Harfe und Cembalo einbezieht. Dabei entsprechen die Rahmenabschnitte einander in beiden Schichten: Die instrumentale Klangfarbenmelodie durchläuft den unmodifizierten Krebs der Zwölftonreihe fünfmal vollständig bei identischem Rhythmus und gleicher melodischer Segmentierung jedoch deutlich verschiedener Instrumentierung der Reihensegmente.¹³ Der tonalen Kontur des Gesanges

¹³Vgl. T. 213-215₃, T. 215₄-217₅, T. 217₆-220₁, T. 220₃-222₄, T. 222₅-224₆; entsprechend in T. 249-260. Im Mittelabschnitt B dagegen reiht Reimann unterschiedlich umfangreiche Ausschnitte aus dem Krebs der Reihe (vgl. T. 225-227: 12 11 7 6 5 4 9 8 12 11 10 3 2 1 etc.)

hingegen legt Reimann in allen Abschnitten des Satzes dieselbe Reihenableitung und sogar dieselbe Oktavzuweisung der Einzeltöne zugrunde.¹⁴ Umso mehr variiert er dabei den Rhythmus, die Anzahl der Wiederholungen eines Tones und die Platzierung und Länge der Pausen. Beim Blick auf den Satz als Ganzes überrascht, dass zwar die Gesangsphrasen in den zwei Mittelabschnitten an ihren Enden verkürzt sind, die melismatisch auf ein einziges Wort gesungene Kantilene des Schlussabschnittes jedoch die Tonfolge des mit sechzehn Silben sprachlich umfangreichsten Eröffnungsabschnittes notengetreu aufgreift.

Ein Totentanz: Die Gesangskonturen in den Rahmenabschnitten der Gigue

215 Spie-len flie-gend Ar-me hier Köp-fe dort Lä-cheln-de Si-cheln aus Mon - - - - - den

249 se - - - - - li-ge

Indem Reimann seiner Solo-Kantate *Ein Totentanz* eine barocke Suite mit acht genretypisch charakterisierten Sätzen zugrunde legt, wählt er für die verschiedenen Nuancen der Todeserfahrung, die sein Text anspricht, ein musikalisches Vokabular in ihrer Grundstimmung festgeschriebener Gesten. Seine Musik bietet so ein Spektrum von Stimmungen, das von der Vollendungssehnsucht des Prélude seinen Ausgang nimmt und sodann innere Einstellungen zum Tod durchläuft, die von Gelassenheit (Allemande) über panische Gehetztheit (Courante), ehrfürchtig-schweigendes Schreiten (Sarabande), graziösen Tanz (Menuett) und Übermut (Gavotte) bis hin zum sehnsuchtsvollen Träumen (Air) reichen, um schließlich in der Gigue in spielerischem Flug aufzusteigen in ein tröstend von Mondsicheln erhelltes Reich nicht-materieller Realität (“verzauberte Zahlen”). Dort geht die Seele ein in den “spielenden Gott” und erreicht auf diese Weise – “vielleicht”, qualifiziert Reimann vorsichtig – selige Vollendung. Dabei verfällt Reimann nirgends in eine Neuauflage des Neoklassizismus der zwanziger und dreißiger Jahre. Vielmehr verwendet er wie Alban Berg in

¹⁴Das folgende Schema zeigt die Reihentöne in den 4 Abschnitten, mit Kommata für Pausen:
 A: 12 1, 11 10 2, 3 9 8, 7 6 5 4 7 6 5 7 12 1 2
 B: 12 1 11 10, 2 3 9 8, 7 6 5 4 1 2
 B': 12 1, 11 10, 2 3 9 8 7, 6 5
 A': 12 1 11 10 2 3 9 8 7 6 5 4 7 6 5 7 12 1 2

seiner Oper *Wozzeck* die alten Formen, um die emotionale Intensität seiner Deutung der Todeserfahrung in traditionellen musikalischen Formen zu verankern – um “das Überbordende des Ausdrucks zu disziplinieren”, wie Alfred Beaujean es in seiner Konzertbesprechung formuliert.¹⁵

Die Zwölftonreihe, die in zwei Rahmensätzen (Allemande und Gigue) relativ geradlinig, in zwei weiteren (Prélude und Air) etwas freier aber noch gut erkennbar erklingt und in den vier inneren Sätzen jeweils grundlegend modifiziert wird, gibt dem Werk eine gemeinsame Grundlage. Reimanns Entscheidung, sowohl in die Instrumentalschicht als auch in den Gesangspart Figuren zu integrieren, die beim Hören wiedererkannt werden können, trägt entscheidend zur Zugänglichkeit der Komposition bei und verstärkt zudem die Ausdruckstiefe der Phrasen.

Ein Totentanz ist Reimanns ausführlichste Auseinandersetzung mit der seriellen Musik innerhalb eines größeren Werkes. Bereits 1956, während seines ersten Semesters in der Kompositionsklasse von Boris Blacher, hatte der von Selbstzweifeln geplagte Student die Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik besucht und sich danach zunächst bemüht, die Technik der umfassenden Reihenorganisation für seine eigene Arbeit fruchtbar zu machen. Doch schon bald merkte der Zwanzigjährige, dass ihm das dem Serialismus zugrundeliegende Denken im Grunde fremd war:

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 das fortwährend zerstören und mich also verleugnen müssen. [...] 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.¹⁶

¹⁵ Alfred Beaujean, “Kühne Klänge aus den sechziger Jahren”, in *Aachener Volkszeitung*, 30. November 1971.

¹⁶ Ausschnitt aus einem Interview mit Aribert Reimann, zitiert in Wolfgang Burde: *Aribert Reimann: Leben und Werk* (Mainz: Schott, 2005), S. 24-25.