

Ellen Freyberg

„Es sind noch Lieder
zu singen jenseits
der Menschen“

Studien zur musikalischen Lyrik
Aribert Reimanns

Die vorliegende Studie wurde 2016 als Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität München angenommen.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des Förderungs- und Beihilfefonds der VG Wort

© Ellen Freyberg

alle Rechte vorbehalten

Wolke Verlag Hofheim, 2019

Umschlaggestaltung: Friedwalt Donner, Alonissos

unter Verwendung eines Bühnenfotos der szenischen Produktion von Reimanns *Lady Lazarus*, 2007,
Opernhaus Magdeburg mit Ute Bachmaier (Sopran), © HL Böhme

ISBN 978-3-95593-082-0

www.wolke-verlag.de

Inhalt

Einleitung	7
MUSIKALISCHE LYRIK	15
Zum Begriff	15
Versuch einer Konkretion	24
ASPEKTE DER MUSIKALISCHEN LYRIK BEI ARIBERT REIMANN	31
Kompositorische Ausgangssituation	31
Musikalische Einflüsse	31
Zusammenarbeit mit Sängerinnen und Sängern	33
Dichterische Vorlagen	33
Musikalische Aspekte	36
Formale Weiterentwicklung des Liedes	36
Wort-Ton-Verhältnis	37
Zyklus als Form	41
Melos	47
Klavierklang	64
Kompositorischer Impuls I: Stimmung	68
Kompositorischer Impuls II: Schlüsselwörter	74
ANALYTISCHE BETRACHTUNGEN	79
„Gras auseinandergeschrieben“ – Lyrik-Vertonen nach Auschwitz	79
Celans Sprachkritik	80
<i>Fünf Gedichte von Paul Celan</i> (1959/60)	83
<i>Engführung</i> (1967)	94
Im Klangraum der Nacht	119
Ästhetische Aspekte der Nacht	119
<i>Nachtstück</i> (1966)	121
<i>Nachtstück II</i> (1978)	137
<i>Nacht-Räume</i> (1988)	152
<i>Nightpiece</i> (1992)	161
The Art of Dying – Echos seelischer Bedrohungen	167
<i>Lady Lazarus</i> (1992)	167
<i>Six Poems by Sylvia Plath</i> (1975)	177
„Solitude of death“ – Einsamkeit, Trauer, Tod	196
<i>Finite infinity</i> (1994/95)	196

Musikalische Lyrik als imaginierte Szene	225
<i>Der Blick war's, der mich ins Verderben riss</i> (2014)	225
„Alle Dichtung ist Gespräch“ – späte Celan-Vertonungen	238
<i>Kumi Ori</i> (1999)	238
Zusammenfassung	257
Dank	265
Literaturverzeichnis	267
Notenverzeichnis	295
Abbildungsnachweise	299
Register	301

Einleitung

Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.
(Paul Verlaine)

Im Beziehungsfeld von Lyrik und Musik sind im Laufe der Musikgeschichte unzählige Werke entstanden. Es gab sie und gibt sie noch immer: die Vereinigungsbereitschaft zwischen den beiden Disziplinen, auch wenn das Netz, das sie verbindet, auf den ersten Blick nicht erkennbar ist. Seit über zweieinhalbtausend Jahren nährt der Mythos vom gemeinsamen Ursprung das künstlerische Schaffen, besonders im 19. Jahrhundert, in dem das Lied zum „Kunst“-Lied, erhoben und die Lyrik musikalisiert wurde, so wie es Paul Verlaine in seinem programmatischen Gedicht „Art poétique“ für die neue Dichtkunst einfordert. Ein neues dichterisches Sprechen, das auf das Spiel mit den Nuancen, Übergängen, den Grauzonen setzt, ein Spiel mit Verrätselungen und Andeutungen, in denen sich „unklar und klar paart“. Verlaine bringt hier etwas zum Ausdruck, das ich für das Verhältnis von Lyrik und Musik für essentiell erachte. Beiden sind begriffliche wie klangliche Schärfe- und Unschärfegrade eigen, hier sind ähnliche strukturelle Prinzipien am Werk, die sie für die jeweils andere Disziplin attraktiv machen und ihre Vereinigung begünstigen. Im 19. Jahrhundert, dem Zeitalter des sogenannten „Kunst“-Liedes, wird diese Vereinigungsbereitschaft in besonderem Maße beschworen. Im Lied, so die gängige Auffassung damals, würden Wort und Musik zu einer gemeinsamen Sprache verschmelzen. Übersehen wird dabei allerdings, dass ungefähr zeitgleich mit dem zur Blüte gelangenden „Kunst“-Lied eine Entwicklung einsetzt, die das vermeintlich symbiotische Verhältnis von Lyrik und Musik verändert. Grund dafür sind die Autonomisierungsbestrebungen beider Künste, die zu einem immer wieder neuen Ausloten des Wort-Ton-Verhältnisses führen, das zahlreiche neue lyrisch-musikalische Formen hervortreibt. Etwas zugespitzt ließe sich sogar sagen, dass gerade sie es sind, die die ungeheure Formenvielfalt lyrisch-musikalischer Werke, die in der Moderne / Postmoderne begegnen, hervorbringt. Diese Entwicklung wird oft als ein Verlust einer ursprünglich symbiotischen Einheit angesehen, doch gerade das vermeintliche Auseinanderdriften von Lyrik und Musik hat zu einer Vielzahl neuer Formen geführt, an deren vorläufigem Höhepunkt die Aufgabe der traditionellen Idee des *Ver-tonens* und die Hinwendung zum *Sprachkomponieren* steht. Dieser Paradigmenwechsel ist die Folge einer Distanzierung von der jahrhundertealten Vorstellung, dass Musik eine Sprachkunst sei; eine Auffassung, die noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht in Frage gestellt worden war: Für die Komponisten der Zweiten Wiener Schule stand außer jeden Zweifel, dass Musik eine Sprachkunst sei. Doch die Tatsache, dass Schönberg einen Aufsatz mit dem Titel „Das Verhältnis zum Text“ verfasste, deutet darauf hin, dass im Verhältnis von Lyrik und Musik eine tektonische Verschiebung stattgefunden hat,

die schließlich dazu führt, dass die Idee der Musik als Sprachkunst in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg grundsätzlich in Frage gestellt wird. Einer, der diese Entwicklung aus nächster Nähe diagnostizierte, war Theodor W. Adorno. Mit dem Blick auf die Musik der 1950er Jahre konstatierte er, dass „das Verhältnis von Sprache und Musik kritisch geworden“¹ sei.

Aribert Reimann, dessen Karriere in einiger Distanz zu den avantgardistischen Strömungen der Neuen Musik verlief, hat über die Jahrzehnte ein umfangreiches Œuvre lyrisch-musikalischer Werke geschaffen, das sich durch eine ausgesprochen kohärente musikalische Sprache ausweist. Im Gegensatz zur Avantgarde hat er bis heute an der Vorstellung von der Musik als Sprach- und Ausdruckskunst festgehalten und auch nicht das Konzept des Lyrik-Vertonens in Frage gestellt. Die Rolle der Lyrik als impulsgebende und formprägende Instanz ist für das Schaffen Reimanns überaus wichtig, was sich auch darin zeigt, dass sie weitgehend ungekürzt und unbearbeitet im eng ausdifferenzierten Melos der Gesangsstimme aufgeht. Lyrik und Musik bleiben stark aufeinander bezogen, wenngleich Reimann beiden Ebenen weitgehende Eigenständigkeit zugesteht. Hier schließt er eng an die Liedästhetik der Zweiten Wiener Schule an. Ohne die Ergebnisse der Studie vorwegzunehmen, kann gesagt werden, dass sich Lyrik und Musik bei ihm in einem permanenten kontrapunktischen Spannungsverhältnis bewegen, doch „kritisch“ wird dieses Verhältnis bei Reimann nie.

Obwohl Aribert Reimann durch sein Opern- und Liedschaffen weltweit Anerkennung gefunden hat, erstaunt es, dass sich die Musikwissenschaft bisher noch kaum für das lyrisch-musikalische Schaffen des Komponisten interessiert hat. Zwar finden sich unter den Veröffentlichungen zum Schaffen Reimanns hin und wieder Einzeldarstellungen auch zur musikalischen Lyrik, doch eine umfassende Darstellung, die das Zusammenwirken von Lyrik und Musik systematisch in den Blick nimmt und dabei die Bedeutung der Lyrik als impulsgebende sowie form- und strukturbildende Kraft für das musikalische Formen würdigt, ist bisher ausgeblieben.

Forschungsstand

Als eine der frühesten Studien, die sich dem Thema des Lyrik-Vertonens am Beispiel von Reimanns *Nachtstück* widmet, ist ein Aufsatz von Jürgen Maehder aus dem Jahr 1976 zu nennen.² Darin geht Maehder auf einige wesentliche kompositorische Aspekte struktureller und zyklischer Gestaltung ein und versucht, das Schaffen Reimanns in die kompositorischen Entwicklungen der Zeit einzuordnen. In einem weiteren Aufsatz wendet sich Maehder 1992 den frühen Celan-Vertonungen zu und stellt an ihnen das spezifische

1 Theodor W. Adorno, *Fragment über Musik und Sprache*, in: *Musikalische Schriften I-III Quasi una fantasia* (= *Gesammelte Schriften* 16), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1978, S. 252.

2 Jürgen Maehder, *Aribert Reimanns ‚Nachtstück‘: Studien zu musikalischer Struktur und Sprachvertonung*, in: *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft* 36 (1976), S. 107–121.

Verhältnis der Musik zur „hermetischen“ Sprache Celans dar.³ Im Jahr 2008 erschien in der Reihe *Musik-Konzepte* ein dem Komponisten Reimann gewidmeter Band mit einem Aufsatz Wolfgang Ratherts, der eine grundsätzliche Bestimmung des kompositorischen Schaffens vornimmt und markante Kennzeichen seines lyrisch-musikalischen Komponierens benennt. Auch Rathert nähert sich der Problematik des Lyrik-Verntonens am Beispiel der Celan-Vertonungen Reimanns, die in dessen Schaffen zweifellos einen herausragenden Platz einnehmen, und stellt treffenderweise den Zusammenhang zu Schönbergs bis heute zentralen Aufsatz *Das Verhältnis zum Text* her. Die darin der Musik zugestandene Autonomie gegenüber der Lyrik sieht Rathert auch in den Celan-Vertonungen Reimanns gegeben:⁴

„Im Rückblick wird deutlich, dass die daraus [aus der eigengesetzlichen Entwicklung von Lyrik und Musik, Anm. d.A.] erwachsende Spannung zu einem inneren Leitmotiv von Reimanns Musik wurde, die immer wieder die Rückkehr zu den Texten Celans erzwang.“

Einen entscheidenden Impuls für die Weiterentwicklung der musikalischen Sprache erkennt Rathert in der Auseinandersetzung Reimanns mit den „Grundkonstellationen der modernen Lyrik“, zu denen Rathert u.a. die bereits genannte „Hermetik“ der Lyrik Celans⁵ rechnet. Vor allem dieser Beschäftigung sei es zu verdanken, dass Reimann eine Vorliebe für „Chiffren der musikalischen Imagination“ entwickelt habe, sogenannte „akustische Schlüssel“,⁶ die einen Zugang zum Verständnis der lyrisch-musikalischen Werke eröffnen. Klangchiffren finden sich jedoch nicht nur in den Celan-Vertonungen, sondern auch in Werken, die auf vormoderne Lyrik zurückgreifen. Dies zeigt Axel Bauni im selben Band am Beispiel der Komposition *Aria e Canzona* nach Texten von Hölderlin und Schiller.⁷ Nur wenige Jahre vor dem Musik-Konzepte-Band erschien die erste und bisher einzige Monographie zu Leben und Werk des Komponisten.⁸ Ihr Verfasser Wolfgang Burde verfolgt darin die wichtigsten Stationen und Entwicklungslinien im künstlerischen Schaffen Reimanns und gibt in knappen Darstellungen Einblicke in die bis 2005 erschienenen Werke. Unter der Überschrift „Renaissance des Liedes?“ geht Andreas Meyer im zweiten Band der *Musikalischen Lyrik* der Frage nach, ob das Lied „tatsächlich eine Wiedergeburt erlebte oder ob es jenseits der Avantgarde nicht eine Kontinuität des (Klavier)-

3 Ders., *Aribert Reimann and Paul Celan: The Setting of Hermetic Poetry in the Contemporary German Lied*, in: Reschke, Claus; Pollack, Howard (Hg.): *German Literature and Music. An Aesthetic Fusion: 1890–1989*, München 1992, S. 263–292.

4 Wolfgang Rathert, „Auge der Zeit“. *Aribert Reimann und sein Werk*, in: *Aribert Reimann*, S. 12.

5 Dass die Lyrik Celans „hermetisch“ sei, ist eine ebenso häufig kolportierte wie diskussionswürdige Behauptung.

6 Dietrich Fischer-Dieskau, zit. nach Rathert, „Auge der Zeit“ (siehe Anm. 4), S. 12.

7 Axel Bauni, „Singen mücht ich von Dir“. *Gedanken zu Klavierliedern von Aribert Reimann*, in: *Aribert Reimann*, München 2008, S. 61-75.

8 Wolfgang Burde, *Aribert Reimann. Leben und Werk*, Mainz 2005.

Liedes stets gegeben hatte“⁹, lässt sie aber – auch vor dem Hintergrund des Liedschaffens Reimanns – offen. Anders als für Meyer steht die Frage nach der Kontinuität der Gattung Lied im 20. Jahrhundert für die Herausgeber der sechsten, überarbeiteten Auflage von *Reclams Liedführer*¹⁰ zweifelsfrei fest. Dort wird Reimanns Beitrag zur Entwicklung des Liedes in der Gegenwart eingehend gewürdigt, allerdings beschränken sich die Darstellungen auf allgemeine Fakten zu den Werken. Weder kompositorische Detailfragen noch das spezifische Verhältnis von Text und Musik finden hier Erwähnung. Eine 2016 erschienene Studie von Siglind Bruhn widmet sich erstmals ausführlich der Vokalmusik Reimanns. Die Studie vereint analytische Betrachtungen zur Musikalischen Lyrik und zu den Opern,¹¹ wobei die Autorin in ihrem Konzept der Chronologie der Werkentstehung folgt. Für jedes Schaffensjahrzehnt hat Siglind Bruhn fünf Werke ausgewählt, anhand derer sie „die musikalische Sprache und die Interpretation ihrer Funktion bei der Vertiefung der literarischen Aussage“ untersucht. Vorzug dieser Methode ist, dass inhaltliche und musikalische Bezüge zwischen einzelnen Werken erkennbar werden. Allerdings bleibt die Autorin auf der Beschreibungsebene, ohne in die Tiefenstruktur der Werke vorzudringen. Weder reflektiert sie, ob und worin sich die musikalische Sprache der Opern Reimanns von der seiner Musikalischen Lyrik unterscheidet, noch, ob sich daraus Konsequenzen für die analytischen Betrachtungen selbst ergeben. Da sie die Rolle und Bedeutung der Lyrik als form- und strukturbildende Kraft offenkundig unterschätzt, bleibt die Ausbeute hinsichtlich des Beziehungsfeldes zwischen Lyrik und Musik insgesamt recht schmal. Einen vielversprechenden Ansatz, das lyrisch-musikalische Beziehungsfeld in den Griff zu bekommen, verfolgt dagegen der Literaturwissenschaftler Axel Englund in seinem 2012 erschienenen Buch *Still Songs: Music In and Around the Poetry of Paul Celan*. Am Beispiel von ausgewählten Celan-Vertonungen verschiedener Gegenwarts Komponisten untersucht er das vielschichtige Verhältnis, das Lyrik und Musik zueinander ausprägen. Ausgangspunkt seiner Studie ist u. a. die These, dass Celan eine Vielzahl von „Techniken“ verwendet, um seine lyrische Sprache zu „musikalisieren“. Eine dieser „Techniken“ ist die metaphorische Durchdringung der Lyrik durch Termini aus der Musik. Welche Auswirkungen dies auf die Struktur der Musik hat, beschreibt Englund eingehend am Beispiel von Reimanns Vertonung der *Engführung* und geht dabei auch auf die Frage nach der für Celan besonders virulenten poetologischen Neuausrichtung nach der Shoah ein.

Methode

In dieser Studie, die sich der Musikalischen Lyrik Aribert Reimanns widmet, wird erstmals der Versuch unternommen, den lyrisch-musikalischen Werkbestand speziell unter

9 Andreas Meyer, *Musikalische Lyrik im 20. Jahrhundert*, in: *Musikalische Lyrik, Teil 2: Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Außereuropäische Perspektiven*, hg. von Hermann Danuser, Laaber 2004, S. 290 u. 225–318.

10 Axel Bauni u.a. (Hg.) *Reclams Liedführer* (6., völlig neu bearbeitete Auflage), Stuttgart 2008.

11 Siglind Bruhn, *Aribert Reimanns Vokalmusik*, Waldkirch 2016.

Fragestellung des Verhältnisses von Lyrik und Musik zu betrachten. Anhand von Analysen ausgewählter Beispiele soll das Charakteristische der Musikalischen Lyrik Reimanns herausgearbeitet werden. Doch zuvor wird es notwendig sein, auf den Begriff der Musikalischen Lyrik detailliert einzugehen. Der Begriff rekurriert nicht, wie man vielleicht annehmen könnte, auf Georgiades' im Kontext seiner Schubert-Studie verwendeten Strukturbegriff,¹² sondern auf den von Hermann Danuser und anderen eingeführten Gattungsbegriff, der erstmals in dem 2004 erschienenen achten Band des *Handbuchs der Musikalischen Gattungen* vorgestellt und erläutert wurde.¹³ Im ersten Kapitel dieser Studie wird er einer kritischen Bestandsaufnahme unterzogen und unter Berücksichtigung des von Rüdiger Zymner entwickelten Lyrik-Begriffs konkretisiert. Unter Musikalischer Lyrik wird hier eine poetogene Struktur verstanden, bei der Lyrik und Musik auf der Ebene von *signifiant* und *signifié* interagieren und bestimmt-unbestimmte Wirkungen hervorrufen (vgl. dazu das erste Kapitel). Die Vorstellung eines strukturellen Gefüges hat notwendigerweise weitreichende Konsequenzen für die Analyse des Verhältnisses von Lyrik und Musik. Hier wird es also um eine mehrdimensionale, mehrperspektivische Untersuchung gehen, die den literarischen wie den musikalischen Text gleichermaßen in den Blick nimmt und aus beiden Richtungen die immer wieder neuen Vexierspiele zwischen Lyrik und Musik, ihre Berührungspunkte, aber auch ihre Eigengesetzmäßigkeiten untersucht. Bei den Analysen wird der Fokus zunächst auf den sprachlichen Besonderheiten der Lyrik liegen, bevor in weiteren Schritten die Aufmerksamkeit auf die kompositorischen Transformationen und das strukturelle und formale Gesamtgefüge gerichtet wird. Neben den im Druck erhältlichen Noten werden in einigen Fällen auch die in der Paul Sacher Stiftung Basel aufbewahrten Skizzen und Entwürfe Reimanns einbezogen. Sie geben nicht nur interessante Einblicke in den Entstehungsprozess der Werke, sondern in einigen Fällen auch Aufschluss über kompositorische Entscheidungen, die im Hinblick auf unsere Fragestellung von Relevanz sind. In einigen kompositorischen Detailfragen konnte dankenswerterweise die Auskunft des Komponisten für Klärung sorgen.

Die Auswahl der Kompositionen erfolgte nach der Maßgabe, ein möglichst breites Spektrum aus allen Schaffensperioden abzudecken, um damit auch den für Reimann charakteristischen Formenreichtum abzubilden. Um die Vielfalt der lyrisch-musikalischen Werke in den Griff zu bekommen, erschien es sinnvoll, sich an den thematischen Schwerpunkten zu orientieren, die das Œuvre Reimanns bestimmen. Ein erster Themenkomplex wird sich mit der Shoah und den daraus erwachsenden künstlerischen Konsequenzen beschäftigen (vgl. „*Gras auseinandergeschrieben*“ – *Lyrik-Vertonen nach Auschwitz*), ein Themenkomplex, dem sich der Komponist in den 1950er und 1960er Jahren über die Lyrik Paul Celans genähert hat. Als ein weiterer Schwerpunkt ist „Tod und Trauer“ zu nennen, der in den frühen Jahren noch stark von der Idee der Vanitas getragen, später um die Dimension der Einsamkeit erweitert (vgl. das Kapitel *The Solitude of death – Tod, Trauer, Einsamkeit*) wird. Ferner nehmen die seelischen Gefährdungen des Menschen in

12 Thrasybulos G. Georgiades, *Schubert. Musik und Lyrik*, Göttingen ³1992, S. 48 und 97ff.

13 Hermann Danuser (Hg.), *Musikalische Lyrik*, 2 Bde., Laaber 2004.

all ihren Ausprägungen einen breiten Raum ein; exemplarisch hierfür stehen die Sylvia Plath-Vertonungen (vgl. *The Art of dying – Echos seelischer Bedrohungen*). Einen weiteren Schwerpunkt bildet der Topos *Nacht*, der hier vor dem Hintergrund der Kategorie des Stimmungshaften untersucht wird (vgl. *Im Klangraum der Nacht*). Ein weiteres Kapitel beschäftigt sich mit den Interdependenzen zwischen Musikalischer Lyrik und Drama. Am Beispiel des Monodramas *Der Blick war's der mich ins Verderben riss* wird untersucht, wie sich das Verhältnis von Musik und Lyrik verändert, wenn Musikalische Lyrik sich szenischer Mittel bedient und zum imaginierten Theater wird. In den 1990er Jahren wendet sich Reimann noch einmal der Lyrik des jüdischen Dichters Paul Celans zu. Ausgelöst durch diese erneute Begegnung mit dessen Poetik kommt es zu einer Reflexion über das eigene künstlerische Schaffen und über die Verantwortung der Kunst für das neue Jahrtausend. Diese Auseinandersetzung spiegelt sich in besonderer Weise in seinem „Opus summum“ *Kumi Ori* wider, das im Kapitel *Alle Dichtung ist Gespräch – späte Celan-Vertonungen* eine Betrachtung finden wird.

Den Analysen ist ein relativ umfangreiches Kapitel vorangestellt, das sich wesentlichen Aspekten der Musikalischen Lyrik Reimanns widmet. Neben den äußeren Rahmenbedingungen, zu denen als eine der wichtigsten die enge Zusammenarbeit Reimanns mit Sängerinnen und Sängern gehört, soll das Augenmerk v.a. auf die innermusikalischen, sprich: die formalen und strukturellen Besonderheiten der Musikalischen Lyrik gelegt und versucht werden, diese vor dem Hintergrund der ästhetischen und geistesgeschichtlichen Diskussion ihrer Zeit zu verstehen. So wird etwa das Verhältnis von Wort und Ton aus historischer Perspektive beleuchtet und im Besonderen auf Schönbergs Aufsatz *Verhältnis zum Text* eingegangen. Ferner wird das Augenmerk auf die Anfänge des lyrischen Singens in der Antike gerichtet und mithilfe der hier entwickelten Vorstellung vom Melos die Frage geklärt, worin das spezifisch Liedhafte gegenwärtigen Komponierens – in Abgrenzung zu den Sprachkompositionen – besteht. Und schließlich wird die Idee des zyklischen Gestaltens diskutiert, die in den Werken Reimanns fast durchweg zu beobachten ist. Hier wird der Bogen von der frühromantischen Universalpoesie bis zur Poetologie Paul Celans geschlagen. Ein vergleichsweise breiter Raum wird zwei impulsgebenden Instanzen lyrisch-musikalischen Gestaltens gewidmet. Eine große Bedeutung wird dabei dem Phänomen der Stimmung beigemessen, das unter Einbezug neuerer phänomenologischer Forschung für die Analyse fruchtbar gemacht wird. Der lange verschmähte Begriff der *Stimmung* hat – angestoßen durch die Arbeiten von Hermann Schmitz und in jüngerer Zeit von Gernot Böhme – in den angrenzenden Disziplinen (Ästhetik, Literatur- und Kunstwissenschaft) Eingang gefunden und erweist sich auch für unsere Studie als außerordentlich nützlich. Wie die Kategorie des Stimmungshaften in die Analyse lyrisch-musikalischer Werke einbezogen werden kann, wird anhand der Werke, die um den Themenkomplex der *Nacht* kreisen, gezeigt. Neben dem Stimmungshaften spielen bei Reimann auch Schlüsselwörter eine entscheidende Rolle als kompositorischer Impulsgeber. Schlüsselwörter eröffnen gleichsam als poetisches Sinnbild einen weiteren hermeneutischen Zugang zu Reimanns Werken, auch ihnen ist deshalb ein Kapitel gewidmet.

Eines der wesentlichsten Kennzeichen der Musikalischen Lyrik Reimanns ist der hohe Grad der Anverwandlung der Lyrik, welche sich nicht zuletzt in einer extrem verdichteten lyrisch-musikalischen Struktur widerspiegelt. Sie setzt die je eigenen Wirkmechanismen von Lyrik und Musik nicht außer Kraft, sondern verhilft ihnen im Gegenteil zur Geltung. Indem Reimann diese komplexen Wirkmechnismen ernst nimmt, gelingt ihm eine „ars subtilior“ des lyrisch-musikalischen Sprechens, in der eben jene feinen Nuancierungen der Farben und Töne ihren Ausdruck findet, die Paul Verlaine in dem eingangs zitierten Gedicht verwirklicht wissen wollte.