

***Tre Poemi di Michelangelo***

In Zusammenhang mit einem Venedig-Aufenthalt im Dezember-Januar 1984-85 begann Reimann die Vertonung dreier Gedichte von Michelangelo für Bariton und Klavier. Die Erstaufführung des Triptychons fand am 21. September 1986 in Berlin statt, mit Dietrich Fischer-Dieskau als Bariton und dem Komponisten am Klavier.

Michelangelo Buonarroti (1475-1564), einer der bedeutendsten Künstler der italienischen Hochrenaissance, ist vor allem als Maler, Bildhauer und Architekt bekannt. Neben dem bildnerischen Werk entstand jedoch eine beeindruckende Anzahl von Gedichten, die er vor allem seiner langjährigen Freundin Vittoria Colonna, einer hochgebildeten adligen Dame, und dem aristokratischen Jüngling Tommaso de' Cavalieri widmete. Darunter sind kunstvolle Sonette voller Gedankentiefe, Witz und Leidenschaft sowie Madrigale, Epigramme und Canzonen. Zahlreiche Komponisten haben sich von Michelangelo zu Vertonungen anregen lassen.<sup>39</sup> Die zentralen Themen dieser Dichtungen sind Liebessehnsucht und -leid, Klagen über die vielen Schmerzen und Enttäuschungen des Lebens sowie Angst vor dem jederzeit wartenden Tod und eine damit einhergehende Hinwendung zu Gott.

Obwohl Michelangelo seine poetisch gefassten Gedanken häufig spontan auf Briefrücken, Servietten oder momentan verfügbare Papierschnitzel schrieb und daher ein beträchtlicher Teil als verloren gelten muss, enthält die als *Rime* veröffentlichte Sammlung 302 Titel.<sup>40</sup> Reimanns Triptychon, das die Nummern 2 ("Sol io ardendo"), 22 ("Che fie di me?") und 280 ("L'alma inquieta e confusa in sé non truova") kombiniert, verbindet Gedichte aus der Jugend, den mittleren Jahren und dem Alter des Künstlers und bildet damit Michelangelos Themenkanon in repräsentativer Weise ab. Das erste Gedicht, ein Vierzeiler mit umarmendem Reim (möglicherweise der Torso eines geplanten Sonetts), enthält die recht generisch wirkende Klage eines jungen Mannes. Die lange Canzone im Zentrum zeigt den Dichter in einer pessimistischen Reflexion über seine Fähigkeiten als Liebender. Das zweistrophige Abschlussgedicht beginnt mit Gedanken über den Tod und kulminiert in einem Gebet.

<sup>39</sup>Vgl. u.a. Hugo Wolf: *Michelangelo-Lieder*, drei Gedichte von Michelangelo für eine Bassstimme und Klavier, Richard Strauss: *Madrigal* "Ins Joch beug' ich den Nacken" op. 15/1, Benjamin Britten: *Sieben Sonette nach Michelangelo* op. 22 und Dmitri Schostakowitsch: *Suite nach Worten von Michelangelo Buonarroti* op. 145 für Bass und Klavier.

<sup>40</sup>*Michelangelo: Rime*, hrsg. von Enzo Noè Girardi (Bari: Laterza, 1960), 559 Seiten, online unter [https://it.wikisource.org/wiki/Rime\\_\(Michelangelo\)](https://it.wikisource.org/wiki/Rime_(Michelangelo)), abgerufen am 25. August 2015.

I (*Rime* Nr. 2)

Sol io ardendo all'ombra mi rimango,  
 quand'el sol de' suoi razzi el mondo spoglia:  
 ogni altro per piacere, e io per doglia,  
 prostrato in terra, mi lamento e piango.<sup>41</sup>

Der Schatten, die Nacht und – im übertragenen Sinne – das Schattendasein der zu wenig Beachteten sind Urmetaphern in Michelangelos Werk. Dieser Vierzeiler, eine der frühesten poetischen Äußerungen des Künstlers, wird auf die Zeit um 1503/04 datiert, als Michelangelo 28 Jahre alt war.

II (*Rime* Nr. 22)

Che fie di me? Che vo' tu far di nuovo  
 d'un arso legno e d'un afflitto core?  
 Dimmelo un poco, Amore,  
 acciò che io sappi in che stato io mi truovo.  
 Gli anni del corso mio al segno sono,  
 come saetta c'al berzaglio è giunta,  
 onde si de' quietar l'ardente foco.  
 E' mie passati danni a te perdono,  
 cagion che 'l cor l'arme tu' spezza e spunta,  
 c'amor per pruova in me non ha più loco;  
 e s'e' tuo colpi fussin nuovo gioco  
 agli occhi mei, al cor timido e molle,  
 vorria quel che già volle?  
 Ond' or ti vince e sprezza, e tu tel sai,  
 sol per aver men forza oggi che mai.  
 Tu speri forse per nuova beltate  
 tornarmi 'ndietro al periglioso impaccio,  
 ove 'l più saggio assai men si difende.<sup>42</sup>

<sup>41</sup>Glühend im Schatten bleibe ich alleine, / entzieht der Welt die Sonne ihre Strahlen; / ein jeder lebt der Lust, nur ich den Qualen, / am Boden liegend klage ich und weine. (Übertragungen von S.B. auf der Basis von Sophie Hasenclever [Leipzig: Dürr, 1875], Heinrich Nelson [Jena: Diederichs, 1909] und Michael Engelhard [Frankfurt: Insel, 1992]).

<sup>42</sup>Was wird aus mir? Was willst du nun aufs neu / mit dürrem Holz, dem Herzen voller Qual? / Sag's, Amor, mir einmal, / damit ich wisse, wie es mit mir sei.

Die Jahre meines Lebens sind am Ziel / gleich Pfeilen, wenn sie in die Scheibe trafen, / und darum muss die heiße Glut sich kühlen. / Das Leid vergeb' ich dir, das mich befiel, / es macht, dass stumpf, zerschmettert deine Waffen / vom Herzen prallen, ohn' es aufzuwühlen. / Und würdest, mir zur Qual, du wieder spielen / mit meinen Augen, meines Herzens Schrein, / ließ es dich wieder ein? / Besiegen wird's dich, wird verachten dich, / du weißt's, nur weil ihm alle Kraft entwich.

Du hoffst vielleicht, mit neuer Schönheit List, / in deine Schlingen mich zurückzuführen, / Wo selbst der Weiseste sich nicht mehr wehrt:

Più corto è 'l mal nella più lunga etate,  
ond'io sarò come nel foco el ghiaccio,  
che si distrugge e parte e non s'accende.  
La morte in questa età sol ne difende  
dal fiero braccio e da' pungenti strali,  
cagion di tanti mali,  
che non perdona a condizion nessuna,  
nè a loco, nè tempo, nè fortuna.

L'anima mia, che con la morte parla,  
e seco di se stessa si consiglia,  
e di nuovi sospetti ognor s'attrista,  
el corpo di di in di spera lasciarla:  
Onde l'immaginato cammin piglia,  
di speranza e timor confusa e mista.  
Ahi, Amor, come se' pronto in vista,  
temerario, audace, armato e forte!  
Che e' pensier della morte  
nel tempo suo di me discacci fori,  
per trar d'un arbor secco fronde e fiori.

Che poss'io più? Che debb'io? Nel tuo regno  
non ha' tu tutto el tempo mio passato,  
che de' mia anni un' ora non m'è tocca?  
Qual inganno, qual forza o qual ingegno  
tornar mi puote a te, signore ingrato,  
c'al cuor la morte e pietà porti in bocca?  
Ben sare' ingrata a sciocca  
l'alma risuscitata, e senza stima,  
tornare a quel che gli diè morte prima.<sup>43</sup>

<sup>43</sup>Das Leid ist kurz, wenn lang das Alter ist, / so bin ich Eis, magst du die Glut auch  
schüren, / das nicht verglüht, das schmilzt und sich verzehrt. / Der Tod allein, wenn man  
so alt ist, wehrt / dem wilden Arm, der stechend will uns schlagen: / der Ursach aller  
Plagen, / die nie, die Welt sei, wie sie mag, / verzeiht dem Menschenlos, dem Raume und  
der Zeit.

Die Seele mein, die mit dem Tode spricht, / dass über sich des Rats sie mit ihm pflüge, /  
die jede Stunde neuen Argwohn fühlt, / den Körper anfleht, dass er mit ihr bricht; /  
begibt sich in Gedanken auf die Wege, / von Furcht und Hoffnung wirr und aufgewühlt. /  
Weh, Amor, weh, wie scharf dein Auge zielt, / wie groß ist deine Kraft, wie bist du kühn! /  
Vor deinen Waffen fliehn / die Todgedanken, die mir nahen, fort, / dass sich der Baum  
belaube, der verdorrt.

Was kann, was soll ich tun? Hast nicht entrafst, / in all den Jahren mir mein ganzes  
Leben, / dass für mich selber blieb nicht eine Stunde? / Welch list'ge Täuschung hat mich,  
welche Kraft, / dir, Undankbarer, nur zurückgegeben, / der Tod im Herzen, Mitleid trägt im  
Munde? / Undankbar ging zugrunde / die auferstand'ne Seele, ohne Ehren, / wollt sie zu  
dem, der ihr den Tod gab, kehren.

Ogni nato la terra in breve aspetta;  
 d'ora in or manca ogni mortal bellezza:  
 chi ama, il vedo, è non si può po' sciorre.  
 Col gran peccato la crudel vendetta  
 insieme vanno; e quel che men s'apprezza,  
 colui è sol c'a più suo mal più corre.  
 A che mi vuo' tu porre,  
 che 'l dì ultimo buon, che mi bisogna,  
 sie quel del danno e quel della vergogna?<sup>44</sup>

Diese Canzone findet sich eingeflochten in einen Brief Michelangelos vom Januar 1524 an Giovan Francesco Fattucci, den Kaplan der Kirche Santa Maria del Fiore, mit dem er befreundet war. Der fast Fünfzigjährige reflektiert über eine neue erotische Versuchung, für die er sich zu alt fühlt. Da er sein ganzes vergangenes Leben dem Dienste Amors gewidmet zu haben glaubt, bittet er diesen nun um Schonung.

### III (Rime Nr. 280)

L'alma inquieta e confusa in sé non truova  
 Altra cagion c'alcun grave peccato  
 Mal conosciuto, onde non è celato  
 All'immensa pietà c'a' miser giova.  
 I' parlo a te, Signor, c'ogni mie pruova  
 Fuor del tuo sangue non fa l'uom beato:  
 Miserere di me, da ch'io son nato  
 A la tuo legge; e non fie cosa nuova.<sup>45</sup>

Dieses Gedicht entstand um 1547-1550 während Michelangelos Arbeit an seiner Florentiner Pietà. Der fast 75 Jahre alte Künstler sieht sich im Zwiespalt zwischen Schuld und Erlösung, einem vermeintlich verfehlten Leben und der ihn umfangenden Gnade, die ihm ohne eigenes Verdienst mit der Taufe geschenkt wurde. Die für sein eigenes Grabmal intendierte Skulptur zeigt ihn als Nikodemus, der trauernd auf den Gekreuzigten herabblickt, wissend, dass nur dessen Blut die Menschen erlösen kann.

<sup>44</sup>Jedem, der lebt, ist schon das Grab bereitet; / die Schönheit wird von Stund zu Stund zerstört: / Wer liebt, wird unfrei, dies ist klar uns allen. / Grausame Rache Hand in Hand begleitet / die Schuld; und wer nicht schätzt den eigenen Wert, / wird um so sicherer in sein Unglück fallen. / Wie kann es dich erfreuen, / dass mich mein letzter Tag, der mir so not, / statt gut zu sein, mit Schmerz und Schmach bedroht?

<sup>45</sup>Die wirre Seele findet keine Gründe / für ihre Angst, es sei denn schwere Schuld, / doch mein Gewissen, Herr, ist eingelullt, / Dir nur ist's kund, bei dem ich Mitleid finde. / Nicht eig'ne Kraft, dein Blut nur löst von Sünde, / so fleh zu dir ich, Vater der Geduld; / Geboren bin ich ja im Bund der Huld, / im Heilsgesetz; sei gnädig deinem Kinde.

Reimann komponiert die drei Lieder als ein Triptychon, dessen Paneele nicht nur strukturell der symmetrischen Anlage zweier begleitender Flügel um ein zentrales Bild entsprechen, sondern auch thematisch eng miteinander verflochten sind. So rahmen die beiden kürzeren Gedichte mit 20 bzw. 28 Takten im selben Tempo (Viertel = 52) das komplexe Mittelstück ein, dessen 110 Takte mehrere durch Textur, Dichte und Bewegungsintensität unterschiedene Segmente enthält.<sup>46</sup>

Das erste Poem beruht im Klavier auf einer Folge von vierstimmigen Akkorden, die im vertikalen Aufbau verwandt sind und eine logische Entwicklung erkennen lassen. Dem ersten und zweiten Vers unterliegen je zwei Akkorde in der Folge 1-2-1-2-1 und 2-3-2; den dritten und vierten Vers begleiten neun Akkorde – zunächst noch mit der zuvor eingeführten Wiederholung (4-5-4-5-6), dann jedoch in gerader Folge (7-8-9-10-11), bis das Nachspiel die letzte Fünfklangfolge variiert. Dabei steigen Diskant und Bass durchgehend aufwärts, getrennt durch das Intervall einer großen Sept (2, 3, 5 und 6) oder einer kleinen None (1, 4 und 7-11). Zwischen linker und rechter Hand liegt stets ein Halbton, und die Größe der von jeder Hand gespielten Intervalle entwickelt sich in konsequenten Schritten: halbtönig zu- über halbtönig abnehmend bzw. umgekehrt.<sup>47</sup>

Über diesem als allmählicher aber doch unaufhaltsamer Aufstieg komponierten Klanggerüst beschreibt die Singstimme eine Kurve. Thematisch wichtig für das Triptychon als Ganzes ist dabei die Kontur der ersten zwei Verse. Sie ankern im Ton *cis*, auf den die Linie trotz allmählich aufsteigender Wechselnoten zunächst immer wieder zurückfällt, bis sie am Ende des zweiten Verses den Ankerton endgültig hinter sich lässt:

*cis d cis, es d cis, f d cis;*  
*cis dis cis, e dis cis, fis dis cis; g fis g fis f, a g es.*

(Der Aussage dieser Verse entsprechend soll diese Kontur in der folgenden Analyse als 'Phrase der Verzagtheit' ausgewiesen werden.)

<sup>46</sup>Reimanns Angaben für den Viertelschlag sind 76 (T. 1-44), 58 (T. 45-56), 63 (T. 57-63), 58 (T. 64-70), 76 (T. 71-90), 58 (T. 91-97) und 63 (T. 97-110).

<sup>47</sup>Rahmenintervall = große Sept in Akkord 2, 3, 5 + 6, kleine None in Akkord 1, 4 und 7-11.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	7a	8a	9a	10a	11a
G	As	B	H	des	e	f	g	b	d'	g'	h'	c''	d''	f''	a''
H'	Des	E	G	As	B	H	c	d	f	a	f'	g'	b'	d''	g''
B'	D	F	Ges	A	H	B	H	cis	e	gis	e'	fis'	a'	cis''	fis''
Ges'	A'	H'	B'	D	F	E	Fis	A	cis	fis	b	h	cis'	e'	gis'

Die Akkordfolgen 1-2-3 und 4-5-6 zielen auf eine Tritonusschichtung, während die Folge 7-11 in beiden Varianten von der Tritonusschichtung ausgeht und mit extremer Größe endet.

Das Poem Nr. II ist nach dem Muster einer Sonatensatzform gebaut mit Exposition (T. 1-28), Durchführung (T. 28-70), Reprise (T. 71-90) und Coda (T. 91-110). Die Exposition umfasst drei hinsichtlich ihres Materials und ihrer Textur klar unterschiedene Segmente. Das erste – das ‘Hauptthema’ – vertont den eröffnenden Vierzeiler aus Michelangelos Gedicht: die Anrufung Amors mit der Frage, was der reife Mann in Liebesdingen denn noch zu erwarten habe. Diese Strophe setzt Reimann für unbegleiteten Gesang. Die Kontur ist rhythmisch bewegt und mit Tritoni, Quinten und Sexten durchsetzt. Durch alles zieht sich wie ein roter Faden die indirekte Linie der Phrasen-Endtöne, die von einem wiederholten *c'* (dem Abschlusston der identisch vertonten Anfangsfragen) über *h-h* (“legno”), *d'-d'* (“core”) sowie *b-b* (“Amore”) und *h-c'* (“sappi”) zu *cis'-cis'* und damit zur Oktave des im ersten Poem betonten Ankertones führt.

Das zweite Segment – das ‘Seitenthema’ – ist durch den Klavierpart charakterisiert. Der mehrfach auf einem Ton verharrende, erzählende Gesang schwebt hier über einem im tiefsten Register angesiedelten Eintonfaden. Mit einem rhythmisiert gruppierten 17-fachen *B''* untermalt der Klavierbass zunächst die ersten fünf Verse der zweiten Strophe und spielt sodann mit drei fallenden Dreiklängen, deren Kombination noch dreimal auf einem wiederholten tiefen *B''* endet. Erst nach der Kurzzeile dieser Strophe mit der Frage, ob das kraftlose Herz die Liebe wohl wieder einließe, setzt sich die Folge der Dreiklangsabstiege mit Grobterzrückungen der Ausgangstöne (*C, E, Gis, c*) nach oben hin fort und verlässt damit im letzten Verspaar der zweiten Strophe den herrschenden Basston.

Das dritte Expositionssegment vertont die ersten zwei Verse der dritten Strophe. Der Klavierpart ist nach wie vor für nur eine Hand notiert, bezieht jetzt aber Intervallpaare mit ein, steigt über das mittlere *c* hinaus und suggeriert mit Absprüngen zu einem tiefen Basston zudem eine indirekte Mehrstimmigkeit. Die Exposition endet mit der Vermutung, Amor hoffe vielleicht, ihn mit der List neuer Schönheit in seine Schlingen zurückzulocken.

Auch die Durchführung ist dreiteilig; sie umfasst ein thematisch entwickelndes, ein lyrisches und ein virtuoseres Segment. Zu den verbleibenden neun Versen der dritten Strophe, in denen der Dichter seine abnehmende Leidenschaft auf sein Alter zurückführt, spinnt Reimann die Klavierfiguren des zweiten und dritten Expositionssegmentes fort, wobei die immer noch allein spielende linke Hand (*mano sinistra* wird extra angemahnt) bis in die dritte Diskantoktave aufsteigt. Der Bariton erinnert auf einem Rezi-tationston daran, dass der Tod, der hinsichtlich Raum, Zeit und Schicksal unerbittlich ist, eine neue Liebe vermutlich verhindern werde.

Im zweiten, lyrischen Segment der Durchführung vertont Reimann die ersten sechs Verse der vierten Strophe, die beschreiben, wie die Seele beim Tod Rat sucht und sich, von Furcht und Hoffnung wirr und aufgewühlt, auf den Weg macht. Wieder ist es der Klavierpart, der Aufschluss über die Bedeutung gibt: Der Diskant zitiert, um eine Oktave höher transponiert und rhythmisch variiert, den vollständigen Gesangspart des ersten Poems als ornamentierte Oberstimme einer Folge vierstimmiger Akkorde mit einer abnehmenden Zahl von Wiederholungsanschlägen. Das Tempo ist hier von Viertel = 76 auf Viertel = 58 reduziert und somit nur unwesentlich schneller als das für Nr. I angegebene Tempo mit Viertel = 52.

*Tre Poemi di Michelangelo: 'Verzagtheit' im Angesicht des Todes*

44  $\text{♩} = \text{ca. } 58$

*p*

*etc.*

Im dritten Durchführungssegment unterstreicht das Klavier, in homophonen Vierklängen aus verschiedenen Nonen rhythmisch dicht und von *f* über *ff* zu *sff* crescendierend, den Ausruf “Ahi, Amor, come se’ pronto in vista, temerario, audace, armato e forte!” (Ach, Amor, wie geschwind bist du zur Stelle, wie kühn, wagemutig, gewappnet und stark!). Anschließend ersetzt der Diskant, schrittweise diminuierend, den Oberstimmenton der Akkorde wieder durch kleine Ornamente. Im Nachspiel zur vierten Strophe zitiert das Klavier erneut aus der ‘Verzagtheits’-Phrase im Gesangspart des Poems Nr. I und leitet damit zur Reprise über.<sup>48</sup>

Der Beginn der fünften Strophe in Michelangelos Canzone bildet mit zwei Fragewörtern eine sprachliche Parallele zum Beginn der ersten Strophe: “Che fie di me? Che vo’ tu far” / “Che poss’io più? Che debb’io?” (Was wird aus mir? Was willst du tun? / Was kann ich noch, was soll ich tun?). Reimanns Vertonung der Strophe als Reprise trägt dieser Korrespondenz auch musikalisch Rechnung. Im Ausgangstempo mit Viertel = 76 wird das erste Segment (Vers 1-3) erneut unbegleitet gesungen, anfangs identisch in

<sup>48</sup>Die Komponenten der ‘Verzagtheits’-Phrase erklingen hier, in T. 67-70, rückläufig – *fis*“-*dis*“-*cis*“, *e*“-*dis*“-*cis*“, *dis*“-*cis*“; *f*“-*d*“-*cis*“, *es*“-*d*“-*cis*“, *d*“-*cis*“ – über denselben Akkorden wie in T. 44-48, dem Anfang des lyrischen Segmentes in der Durchführung.

Kontur und Rhythmus, später variiert mit Oktavierungen und Synkopen. In den zwei Folgesegmenten unterscheidet sich zwar der Gesang von seinem Vorbild in der Exposition, doch im Klavierpart erzeugt die Verwendung einer großflächigen Umkehrung eine direkte Entsprechung: Der dialogisierende Eintonfaden, gut erkennbar in Rhythmik und Gestik, beginnt statt im tiefsten Bass im höchsten Diskant, mit einem vielfachen *c'''* als Ankerton. Die zuvor fallenden Dreiklangsfiguren steigen auf und die Doppelgriffe im dritten Segment beziehen den Bereich *unter* dem mittleren *c* mit ein.

Die Vertonung der sechsten Strophe beschreibt eine allmähliche Entwicklung von leiser Klage zu vehementem Aufschrei, von einer weiteren Variante des im vorangegangenen Poem thematisch vorgegebenen zu einer Ballung des im Verlauf dieser langen Reflexion neu Hinzugetretenen. Im langsamen Tempo (Viertel = 58) entfalten die Verse 1-3 über dem Ostinato eines siebenfach wiederholten Bass-Anschlagpaares drei Transpositionen der 'verzagten' Linie aus dem Beginn von Poem I. Es scheint, als wolle die Musik uns bedeuten, dass diese drei Aussagen nur unterschiedliche Aspekte derselben Wahrheit sind: Die Worte "Ogni nato la terra in breve aspetta" (Auf jede neugeborene Kreatur wartet schon bald die Erde) erheben sich wie im Original über *cis*; der Vers "d'ora in or manca ogni mortal bellezza" (jede sterbliche Schönheit nimmt von Stunde zu Stunde ab) ertönt in einer variierten Sequenz auf *es*, dem Ganzton über *cis*, während "chi ama, il vedo, è non si può po' sciorre" (wer liebt, das erkenne ich, kann sich nicht mehr befreien) auf *H*, den Ganzton unter dem ursprünglichen Ankerton, absinkt und erst von dort einen neuen Aufschwung nimmt.

Mit einer leichten Steigerung des Tempos und einer Intensivierung der Dynamik zum *forte* erzeugt der Klaviersatz sodann eine Erinnerung an das dichte dritte Durchführungssegment mit seinen homophonen Nonen, während der Bariton Vers 4-6 der Strophe singt. Und diesmal folgt kein Diminuendo: Die letzten drei Verse der Canzone präsentiert der Sänger in gewaltigem, durch mehrere Oktavsprünge unterstrichenem *ff*, während das Klavier die vormals einlinigen Dreiklangsbrechungen aus den Mittelteilen von Exposition und Reprise in *fff* vertikal übereinander stellt und im Wechsel mit den ebenfalls gespiegelten Nonenanschlägen den ganzen sechsoktavigen Tonraum mit diesem Aufschrei füllt. Der Vorwurf gegen Amor, den Bariton und Klavier hier als Höhepunkt der Reflexion über die Liebe im reifen Alter formulieren, wiegt schwer: Der Dichter fürchtet, dass die Liebesehnsucht seinen letzten Tag, der doch ein guter sein sollte, zu einem Tag des Schmerzes und der Schmach machen wird ("A che mi vuo' tu porre, / che 'l dì ultimo buon, che mi bisogna, / sie quel del danno e quel della vergogna?")

Das Poem Nr. III ergänzt die beiden vorangehenden auf vielfache Weise. Auch hier ist der Klavierpart entscheidend für das Beziehungsgeflecht, während die Gesangsstimme sich nur kurz an den thematischen Querbeziehungen beteiligt. In der ersten Strophe (T. 1-12<sub>1</sub>) erklingt – wie in den Rahmensegmenten des zweiten Liedes – ein Eintonfaden, den der Komponist diesmal jedoch von der rechten Hand ausgeführt wünscht. Die Kontur ist eine Umkehrung der Linie, die der Sänger im ersten Poem zu seinen verzagten Anfangsworten dargeboten hat:

vgl. Klavier in III, T. 1-12	mit	Gesang in I, T. 1-9
<i>cis-c-cis, h-c-cis, a-c-cis;</i>		<i>cis-d-cis, es-d-cis, f-d-cis</i>
<i>[cis]-h-cis, b-h-cis, gis-h-cis;</i>		<i>cis-dis-cis, e-dis-cis, fis-dis-cis;</i>
<i>g-gis, g-gis-a,</i>		<i>g-fis, g-fis-f,</i>
+ Bariton: <i>es-fis-gis-a</i>		<i>a-g-es</i>

Diese Linie begleitet, in der Stimmung unmittelbar passend, die Verse über die unerkannte Sünde, die das lyrische Ich für die eigene Unruhe und Verwirrung verantwortlich macht. Gesang und Klavier klingen hier gleichermaßen leise, das Tempo ist mit Viertel = 52 identisch mit dem des Poems Nr. I.

Das anschließende Gebet bricht mit *ff* in diese Zartheit hinein. Das Eingeständnis, dass alles Tun des Menschen ohne die Erlösung durch das Blut des Gekreuzigten nichtig wäre, erklingt über einem langsamen Abstieg im Klavier, dessen homophone, etwa vier Oktaven überspannende Klänge, gebildet von Nonen und Dezimen in jeder Hand, häufig oktavgespreizte chromatische Cluster bilden. Erst die beiden Abschlussverse bringen eine Beruhigung im Vertrauen auf den Gnadenbund, in den Michelangelo sich aufgenommen weiß, und kehren zum *piano* zurück.

In der Pause vor dem abschließenden Halbvers "e non fie cosa nuova" setzt das Klavier noch ein letztes Mal mit den Akkorden ein, deren Diskant die Anfangstakte aus dem Gesangspart des ersten Poems als ornamentierte Oberstimme zitiert (siehe das Notenbeispiel oben). Diese Kontur erweist sich somit als das entscheidende thematische Element des Triptychons. Die Tatsache, dass die Linie – ganz oder nur durch ihre zwei Anfangsphrasen repräsentiert – dreimal vom Klavier in identischer Harmonisierung aufgegriffen wird,<sup>49</sup> lädt dazu ein, die diesen Passagen zugeordneten poetischen Worte auf ihre gemeinsame Aussage hin zu befragen:

<sup>49</sup>Der tatsächliche Schaffensprozess verlief interessanterweise anders, als das Resultat vermuten lässt: Reimann komponierte zunächst das zentrale Poem, das er am 3. Februar 1985 in Berlin mit Fischer-Dieskau zur Uraufführung brachte. Erst danach entstanden, zur Thematik dieses zentralen Stückes in Beziehung gesetzt, die Poemi I und III.

- Thema der vokal vorgetragenen vierzeiligen Klage des jugendlichen Michelangelo, für die der Komponist die 51 Töne der Kontur durch zahlreiche Tonwiederholungen streckt, ist das "Schattendasein", zu dem der begabte Künstler sich schmerzlich verbannt sieht.
- Die Wiederaufnahme der vollständigen Kontur genau im Zentrum des Triptychons,<sup>50</sup> in Vorbereitung auf und in Begleitung zu den ersten sechs Versen der vierten Strophe in der zentralen Canzone, unterstreicht die Todesbereitschaft der Seele, die der im Zenit seines Lebens stehende Michelangelo der Versuchung durch die Liebe entgegenhält.
- Die rückläufige Anordnung der Komponenten der ersten beiden Klavierphrasen im Nachspiel zur selben Strophe preist die Macht der Liebe, die stärker ist als der Tod und neue Lebenskraft sprießen lässt.
- Wenn die erste Hälfte der schlichten Kontur zu Beginn des dritten Poems in Umkehrung erklingt, bildet sie – ohne jede Tonwiederholung, aber auch ohne stützende Akkorde – den Hintergrund für die Seelenangst des alternden Michelangelo.
- Ein letztes Mal spielt das Klavier die ersten zwei Phrasen mit der in der Canzone eingeführten Harmonisierung zum letzten Halbvers und als Nachspiel des Poems Nr. III. Das "Schattendasein", das der jugendliche Künstler beweinte, spielt hier keinerlei Rolle mehr angesichts der Bitte um göttliche Gnade am Lebensende, auf die, wie der Künstler sich selbst tröstend versichert, er glaubt bauen zu dürfen.<sup>51</sup>

So begleitet Reimann Michelangelos Lebensweg und seine diversen Anflüge von Verzagtheit mit einem sich wandelnden, aber doch grundlegend gleich bleibenden musikalischen Emblem.

<sup>50</sup>Die Mitte der poetischen Vorlage mit ihren 4 + 55 + 8 Versen fällt auf Vers 29 der Canzone bzw., sechszeilig gedacht, genau auf die vom Klavierzitat unterstrichenen Verse 27-32.

<sup>51</sup>Die letzte Halbzeile des späten Poems, der abschließende Satz in Reimanns Triptychon, ist in keiner der mir bekannten poetischen Übertragungen wiedergegeben und scheint doch wesentlich: "e non fie cosa nuova" endet Michelangelo mit Bezug auf seine Bitte um die Gnade, die alle unter Gottes Gesetz Geborenen erwartet: "Und es wäre nichts Neues", d.h. es wäre ja nicht das erste Mal, dass du, Herr, auf mein Flehen um Gnade antwortest. (Dazu passt, dass Michelangelo auch in *Rime* Nr. 286 den Herrn an seine "usata ineffabil cortesia", seine "gewohnte, unaussprechliche Güte" erinnert.)