

Nacht-Räume

Die Komposition “Nacht-Räume für Klavier zu vier Händen und Sopranstimme” entstand 1988. Reimann legt diesem Werk eine Textzeile zugrunde, die Rainer Maria Rilke vermutlich als erste Zeile eines seiner *Sonette an Orpheus* niederschrieb, später jedoch verwarf: “Sieh hinauf. Heut ist der Nachtraum heiter.”⁷² Das 15-minütige Werk wurde am 11. September 1988 im Rahmen der Berliner Festwochen von den Pianisten Aribert Reimann und Axel Bauni zusammen mit der Sopranistin Christine Schäfer uraufgeführt.

Nacht-Räume ist ein in mehrfacher Hinsicht ungewöhnliches ‘Vokalwerk’. Instrumentalpartner des Gesanges ist *ein* Klavier mit *zwei* Spielern. Diese Besetzung lässt das Werk zwischen den Gattungen “Klavierlied” und “Kammermusikwerk mit Beteiligung einer Singstimme” oszillieren. Die Besetzung spielt möglicherweise auf ein zentrales Bild des Sonetts an, mit dem der Vers innerlich verbunden ist. Rilke fragt dort nach einem Sternbild, das das Verhältnis von Erde und Himmel symbolisieren könnte: den Reiter, diesen “Stolz aus Erde”, der erst definiert ist durch den “Zweiten”, sein Pferd, das er “treibt und hält” und das umgekehrt ihn trägt. In Vers 8 heißt es sogar: “Und die zwei sind eins.” Dies konkretisiert der Dichter im ersten Terzett, wenn er betont, das Entscheidende sei “der Weg, den sie zusammen tun.” Der Nachtraum erstreckt sich zwischen Erde und Himmel, die wie Ross und Reiter eine Einheit bilden – wie die beiden Pianisten am selben Klavier.

Ebenfalls ungewöhnlich ist, dass die Sängerin nur für die letzten 4½ Minuten zum instrumentalen Spiel hinzutritt. Dies geschieht zunächst in Form einer Vokalise, einer weiteren wortlosen Kontur. Der Text von Rilkes verworfenem Sonettvers erklingt, ähnlich wie im ersten von Alban Bergs Orchesterliedern nach Ansichtskarten von Peter Altenberg, erst in der allerletzten Minute des Werkes.

⁷²Veröffentlicht als Bruchstück II in Ernst Zinn und Ruth Sieber-Rilke, Hrsg.: *Rainer Maria Rilke. Sämtliche Werke* (Frankfurt: Insel-Verlag, 1987), Band II, S. 471. Zinn kommentiert das Bruchstück als “Vorklang des Sonetts I,11”. Dessen Text lautet:

“Sieh den Himmel. Heißt kein Sternbild Reiter? / Denn dies ist uns seltsam eingepägt: / dieser Stolz aus Erde. Und ein Zweiter, / der ihn treibt und hält und den er trägt. // Ist nicht so, gejagt und dann gebändigt, / diese sehnige Natur des Seins? / Weg und Wendung. Doch ein Druck verständigt. / Neue Weite. Und die zwei sind eins. //

Aber sind sie’s? Oder meinen beide / nicht den Weg, den sie zusammen tun? / Namenlos schon trennt sie Tisch und Weide. // Auch die sternische Verbindung trägt. / Doch uns freue eine Weile nun / der Figur zu glauben. Das genügt.”

Ähnlich wie im 1961 entstandenen Klavierlied *Impression IV* markieren die fünf Taktstriche in dem 34-seitigen Werk nicht metrische Einheiten sondern sechs Abschnitte, die je zwei oder drei äußerlich nicht abgegrenzte Segmente umfassen. Jeder Abschnitt⁷³ (und in geringerem Maße auch jedes seiner Segmente) führt Neues ein – seien es neue melodische Komponenten, neue rhythmische Charakteristika, neue tonale Bedingungen oder neue Anschlagsarten –, setzt aber zugleich bereits Eingeführtes fort.

Der erste Abschnitt ist klanglich dadurch hervorgehoben, dass der Secondospieler in unregelmäßigen aber stets großen Abständen fünf Töne der tiefsten Oktave im Saitenkasten zupft. Grundton dieser Basslinie ist das Subkontra-A: Es bildet den Ausgangspunkt, wird viermal erneut aufgesucht und beschließt mit drei abwärts gerichteten Tritonusglissandi ($Es' \searrow A''$) den Abschnitt. Darüber stellt der Primospieler eine Kontur in *mf*, die mit einer einstimmigen melodischen Phrase im Register der viergestrichenen Oktave beginnt, in einer mit *mf* etwas kräftigeren zweiten Phrase den Tonraum mit Sprüngen über mehr als zwei Oktaven erweitert und sich dabei zur Zweistimmigkeit verzweigt, um schließlich in *f* einzelne homorhythmische Segmente in intervallisch freier vertikaler Spiegelung einzubeziehen. Die zuerst nur sporadische Homophonie zieht sich am Ende zusammen zu einem Höhepunkt aus Quasi-Einstimmigkeit (einer im Wechsel der Hände ausgeführten Vorschlagskette), unterbrochen von einem komplex gespiegelten *ff* Akkordpaar.⁷⁴ Der Abschnitt endet mit mehreren Wiederholungen des fallenden Halbtonvorschlags $c'''-h''$.

Der Primopart dieses Abschnittes erfüllt zwei Funktionen. Das erste Drittel dient als eine thematische Exposition, die die Sängerin bei ihrem Einsatz variiert aufgreift. Zudem bildet dieser Primopart eine Art Steinbruch, aus dessen Bruchstücken die Komposition nach und nach gebaut wird. Zu diesen Fragmenten gehören vor allem:

- fallende große Terzen ($g \searrow es$ oder, öfter/prominent, $h \searrow g$),
- fallende Halbtonschritte (einmal $f > e$, später meist $c < h$),
- der fallende Tritonus ($c \searrow fis$),
- Dreitonbrechungen ($b \nearrow a \searrow fis$ und $h \searrow f \searrow gis''$ bzw. $gis' \nearrow f \nearrow h$),
- die ausgedehnte Tonwiederholung und
- die Spiegelung.

⁷³I: 10 Zeilen, S. 7-10, Spieldauer ca. 1½ Minuten; II: 17 Zeilen, S. 10-16, ca. 2¾ Minuten; III: 12 Zeilen, S. 16-20, ca. 2 Minuten; IV: 15½ Zeilen, S. 20-25, ca. 1¾ Minuten; V: 22 Zeilen, S. 25-34, ca. 4 Minuten, VI: 13½ Zeilen, S. 34-40, ca. 3 Minuten.

⁷⁴Vgl. erstmals S. 10 oben: $gis''/fis'''/es''''/a'''' - es''''/a''''/gis''''/fis''''$. In diesem Akkordpaar spielt die linke Hand eine Oktave unter der Rechten den Krebs von deren Intervallpaar.

Nacht-Räume: Exposition im Klaviersdiskant und Reprise als Vokalise

Primo (Partiturzeile 1-4)

Gesang (Partiturzeile 69-75)

Im zweiten Abschnitt wechselt der Bass auf die Tasten, bleibt jedoch zunächst im Bereich der tiefsten Oktave und bei Anschlägen in großem Abstand. Die rechte Hand des Secondo übernimmt von der des Primo den fallenden Halbton $c''-h'$, jetzt melodisch weich und in mittlerer Lage, verbindet ihn mit einer fallenden Dreitongruppe und bildet eine crescendoende Kette mit diversen Transpositionen dieser beiden Elemente. Sobald der Diskant wieder hinzutritt, erinnert er an die vielfache Wiederholung des fallenden Halbtonschrittes (zuvor $c'''<h''$, hier $g'<fis'$).

Mit dem Einsatz der linken Hand des Primo gerät diese Überschaubarkeit in Unordnung. Die bekannten Figuren ziehen sich zurück und die Textur büßt jedwede vertikale Vereinbarkeit ein, indem die vier Stimmen bis zur nächsten Zäsur unsynchronisiert spielen. Zwei kurze Segmente in *ff* entwickeln nun die Idee der vertikalen Spiegelung: Zuerst paart Reimann die zwei rechten und die zwei linken Hände der Spieler in homorhythmischen Achteln; darauf folgt ein verschränkter Doppelkanon: Die erste Stimme wird am Schluss von der vierten, die zweite dazwischen von der dritten jeweils in Umkehrung imitiert. Im nächsten Segment dominiert das gespiegelte Akkordpaar aus Abschnitt I, vom *ff* spielenden Primopart

mehrmals in Erinnerung gerufen und dann durch andere strukturell verwandte Akkordpaare erweitert. Der Secondopart, dessen Bass weiterhin auf lange nachklingenden Tönen in der tiefsten Oktave ruht, greift die Tonwiederholung auf, verbindet sie zuerst mit diversen Dreitonbrechungen, dann mit der (anfangs steigenden, dann wie in Abschnitt I fallenden) Großterz. Der Abschnitt endet mit einem dreizeiligen Diminuendo, in dessen Verlauf die Außenstimmen und die Innenstimmen aufeinander zustreben: Diskant und Bass intervallgetreu gespiegelt und rhythmisch synchronisiert, die Mittelstimmen teilweise freirhythmisch gegenübergestellt.⁷⁵

Der dritte Abschnitt besteht aus zwei korrespondierenden Hälften. In der ersten spielt der Secondopart (*pp sempre*) lange, meist durch Zäsuren voneinander getrennte sechsstimmige Akkorde als Hintergrund für einen Wechsel zwischen einer *mf* hervortretenden melodischen Klage mit fallendem Halbton und fallender großer Terz im Diskant (*h, c''-h', e''-c''* plus Transpositionen) und sehr leisen zweihändigen Einschüben. In der zweiten Hälfte tauschen die Partner die Rollen: Die sechsstimmigen *pp*-Akkorde erklingen im Primo, während die Klage im Secondo als Imitation beginnt, sich dann jedoch entwickelt und den Abschnitt im *f* mit vielfach wiederholten Dreitonfiguren (*e'-cis'-h → |||: cis'-h :||| → |||: cis'-h-g :|||*) beendet.

Der vierte Abschnitt besteht aus drei Segmenten. Im ersten, das dem vorangehenden *f* ein plötzliches *p leggiero* entgegensetzt, bereichert der Komponist erstmals in diesem Werk die *space notation* mit ihren Notenköpfen und Dauernstrichen, Achteln und gelegentlichen Vorschlägen durch Sechzehntel-Tonwiederholungspaare. Diese neue rhythmische Bewegungsart, allein dem Primo vorbehalten, verdichtet sich allmählich, während das Secondo nur gelegentliche Gruppen von Staccatoanschlägen beisteuert. Im zweiten Segment spielt jeder Pianist für sich durchgehend zweihändig homorhythmisch – der tiefere Part ist sogar frei-intervallisch gespiegelt – doch verfolgen die beiden Partner ihre Wege hier über eine lange Strecke ohne Bezug aufeinander. Erst im dritten Segment markiert Reimann durch gestrichelte senkrechte Linien genaue Synchronisierungen. Hier erinnert das Secondo an die zuvor eingeführten Sechzehntel-Tonwiederholungen des Primo. Doch bald löst sich der schnellere Notenwert von der Tonwiederholung, und in mehreren mächtigen Crescendi entwickeln beide Spieler ein dichtes Netz wild springender, komplex verzahnter und zunehmend dichter werdender Sechzehntelketten. Eine mit Fermate gedehnte Zäsur bringt das zuletzt in *ff* donnernde Spiel zu einem plötzlichen Abbruch.

⁷⁵Diskant: |||: g'''-es''' :||| d'''-h''-b''-g''-fis''-f''-e''-cis'' 'Alt': |||: e'-gis' :||| g'-fis'-f'-d'-h
Bass: |||: B''-D' :||| Es'-Fis'-G'-B'-H'-C-Cis-E 'Tenor': |||: cis-A :||| B-H-c-es-fis

Im fünften Abschnitt entwickelt Reimann das zuvor Eingeführte in neuer Konsequenz. In einem ersten Segment, das 14 Partiturzeilen umfasst, kreist die Musik um die Idee der vertikalen Spiegelung. Gerahmt von sieben Anschlägen eines Intervalls, das in den Extremlagen der Klaviatur von *B'' / h''''* über *Gis'-B' / cis'''-h'''* zu *Gis'-B'-A / cis'''-h'''-a''* mutiert, werden zwei homophone Prozesse miteinander alternierend eingeführt und in der Folge fortgesponnen: eine Gabel aus aufeinander zulaufenden Skalen und eine vierstimmige Textur aus doppelt gespiegelten Intervallen.

Nacht-Räume: Gespiegelte Skalen



Nacht-Räume: Doppelt gespiegelte Intervalle im vierstimmigen Satz⁷⁶



Gegen Ende des ersten Segmentes in diesem Abschnitt verdichtet sich das Auftreten eines der doppelt gespiegelten Vierklänge (*E'/h'/b'/f''''*). Er dient in der ersten Hälfte des zweiten Segmentes als statischer Rahmen für den Einsatz der Gesangsstimme, deren Vokalise die das Werk eröffnende Diskantkontur als variierte Reprise aufgreift. Die zweite Hälfte der Reprise begleitet der Diskant dagegen mit der absteigenden Skala von *a'* nach *a* – und variiert dabei die Oberstimme der zuvor eingeführten Gabel. Das dritte Segment entwickelt aus dem erweiterten Ende der Reprise ein ausgedehntes Melisma des Soprans: die vielfache Wiederholung einer Vierton-, später Dreitonfigur (*h'-ais'-fis'*) erklingt fast unbegleitet, andeutungsweise gestützt nur von einem lange nachklingenden *a* des Klaviers – einer Oktavversetzung des Tones, der der Exposition als Grundton unterlegt war.

⁷⁶Die mit einem + markierten Töne klingen eine Oktave höher als hier notiert. Die tonalen Quellen der beiden verwandten Phänomene (ohne Berücksichtigung ihrer Oktavzuweisung) sind die folgenden chromatischen Gegenüberstellungen:

	<i>h c cis d dis e f fis g gis a b</i>
<i>a gis g fis f e dis d cis c h b</i>	<i>e dis d cis c h b a gis g fis f</i>
<i>c cis d dis e f fis g gis a b h</i>	<i>f fis g gis a b h c cis d dis e</i>
	<i>b a gis g fis f e dis d cis c h</i>

Im letzten Abschnitt lassen sich erneut drei Segmente unterscheiden. Im ersten kehrt der Bass zu den aus Abschnitt II vertrauten wenigen langen Tönen in der tiefsten Oktave zurück, beschränkt sich jedoch auf zwei Töne – *Es'* und *E'* – und schließt auf einem achtfachen *E'*, der 'Dominante' des zuvor in Erinnerung gerufenen Grundtones *a*. Derweil singt die Sopranistin mit dem Secondo-Diskant ein inniges, zunächst dialogisierendes, später kontrapunktisches Duett, in dessen Verlauf sich beide auf mehrfach wiederholte Kleinfiguren zurückziehen und auf diesen verklingen.⁷⁷ Im zweiten Segment verknüpft Reimann den Gesang mit dem Primopart. Das Duett dieser beiden Stränge, homorhythmisch im Gegensatz zum vorausgehenden Duett von Sopran und Secondo, greift in zwei Anläufen die gespiegelt aufeinander zulaufenden Skalen aus Abschnitt V auf. Auch hier, kurz vor dem Ende der Komposition, wird der Ton *a* erneut in den Vordergrund gestellt, indem der Gesangspart von *a''* ausgehend fällt und die linke Hand des Primoparts aufsteigend mit *a* endet.

Im abschließenden Segment erklingt endlich der Text des Rilke-Verses, gesungen in einer gut zwei Oktaven (*c'-cis'''*) überspannenden Kontur. Derweil projiziert Reimann die Idee des Spiegels in die größte Dimension: Wie die allererste ist auch diese letzte Passage des Werkes klanglich von den anderen abgesetzt, indem der Secondospieler in den Saitenkasten greift und vereinzelte oder gepaarte Töne erzeugt, deren mit einer Hand als Flageolets auf der Subkontra-A-Saite abgegriffenen, mit der anderen Hand auf der Taste angeschlagenen Tonhöhen ein Ausschnitt der Ganztonskala zugrunde liegt – beginnend und endend mit *A*.

Wie diese Beschreibung des musikalischen Verlaufs nur andeuten kann, gelingt es Reimann, eine Fülle differenzierter Impressionen zu erzeugen, die den immer wieder anders wahrgenommenen dunklen 'Raum' einer Sternennacht wirklich werden lassen. Wie jede Nacht, an einem bestimmten Ort erlebt, in ihrem Verlauf mehrfach neue Tiefe, Geheimnishaftigkeit und Stille vermitteln kann, erfährt auch die Musik vielfache Modifikationen bei nur sehr allmählichen und fließenden Übergängen der Basiskomponenten. Deutlich unterschieden sind vor allem die äußersten Ränder, an denen die Welt unter einem dunklen Himmel – noch oder wieder – am Horizont unwirkliche Farben annehmen kann, die die Fantasie beflügeln. In den unterschiedlichen Nacht-Räumen selbst jedoch dominieren die vertikalen Spiegelungen, die, wie Rilke wusste, die Beziehung von Himmel und Erde, den Koordinaten unserer Welt, immer neu ausloten.

⁷⁷ Vgl. Sopran Partiturzeile 78-79: |||: *f''-fis''* :||| und 80-81 |||: *f'-es'* :|||; Diskant Zeile 78-79 |||: *b''-a''* :||| und 81-82 |||: *d''-cis''* :|||.