

Epilog: *Cinq fragments français*

Reimanns neuestes Werk für Gesang und Klavier, *Cinq fragments français de Rainer Maria Rilke*, entstand wie schon die *Rilke-Fragmente* vier Jahre zuvor als Auftragswerk des Musikfestivals “Kissinger Sommer”. Die Uraufführung des mit einer Dauer von acht Minuten nur etwa halb so umfangreichen Folgewerkes, das Reimann der langjährigen Intendantin des Festivals, Kari Kahl-Wolfsjäger, widmet, fand am 5. Juli 2015 im Rahmen des “Kissinger Sommer 2015” statt. Ausführende waren die Sopranistin Sarah Mzali-Aristidou und der Pianist Axel Bauni.

Die fünf Texte, die Reimann aus Rilkes Dichtung in französischer Sprache wählt, sind zwischen 1909 und 1926 entstanden, der erste in Paris, als der 33jährige seine beiden Requiem-Gedichte schrieb und die Arbeit am Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* beendete, zwei weitere in der ersten Zeit seiner darauf folgenden Schaffenskrise, das vorletzte zwölf Jahre später nach den Meisterwerken der *Duineser Elegien* und der *Sonette an Orpheus*, das letzte schließlich erst im Sanatorium kurz vor seinem Tod.¹

Mehrere rote Fäden durchziehen diese unter ganz unterschiedlichen Umständen skizzierten Betrachtungen. Einer verfolgt die Beziehung des Menschen zum Himmel. Dabei durchläuft dieser Himmel, den das lyrische Ich im ersten Fragment verliebt betrachtet, alle Bedeutungsnuancen. Er ist das Blau des Tages und das Schwarz der Nacht, das Weltall, das den menschlichen Lebensraum umschließt und einbettet, ihm aber eines Tages das Morgenrot vorenthalten könnte. Er ist aber auch der Ort der den Menschen erwartenden mächtigen Engel und der Sitz der Götter, die über das Geheimnis des Lebens doch nicht wirklich Bescheid wissen. Wahre Kenntnis und Erfahrung des Lebens haben nur die Menschen selbst. In ihrem Erlebnisfeld umarmen sich Freund und Feind, lockt oder droht die Zukunft, beglückt oder verstört die Liebe. Allerdings verändert das Leben sie auch selbst, verleiht ihnen ein fremdes Gesicht, das sie jedoch nicht einmal bemerken.

¹Die Entstehungsorte und -jahre in chronologischer Reihenfolge: “Non, je ne veux plus” – Paris 1909, “Voilà la nuit” – Paris 1911, “Tout épris d’avenir” – Duino 1912; “Tout ce qui arrive” – Muzot 1924, “C’est pourtant en nous” – Val-Mont 1926.

- I Tout épris d'avenir, je contemple les cieux.
- II Voilà la nuit t'ouvrant ses bras d'espace
Vas-y te blottir comme un jeune amant,
ferme les yeux à ce moindre vent
et tu auras sa face sur ta face.
- III Non je ne veux plus: non,
de cette suprême aurore
comment pourrais-je encore
survivre à l'abandon.
- L'amour, je le sais, c'est une perte
cachée par un geste qui prend.
ô mes tiges vertes
rendez mes fleurs inertes
et fermez-les lentement
- IV Tout ce qui arrive
pose
un masque sur notre figure qui n'ose
jamais être définitive.
- Ainsi nous passons pendant que la vie nous déguise.
Et cette figure étrange
dont personne ne s'avise,
sera-t-elle un jour la surprise
des Anges?
- V C'est pourtant en nous, le secret de la vie
et non pas chez les Dieux
qui n'ont que des souvenirs de chasse.
C'est en nous que s'enlacent
l'amie et l'ennemi
éperdues, silencieux . . .²

² I. Ganz verliebt in Zukunft, betrachte ich den Himmel.

II. Da ist die Nacht, die ihre Arme aus Raum dir öffnet. Geh und schmiege dich an wie ein junger Liebender, schließe die Augen vor diesem geringen Wind, und du wirst ihr Gesicht auf deinem Gesicht haben.

III. Nein, ich will nicht mehr: nein, wie könnte ich noch dieser äußersten Morgenröte Abschied überleben. Die Liebe, ich weiß, ist ein Verlust, verborgen durch eine Gebärde, die nimmt. O meine grünen Stängel, macht meine Blumen träge und schließt sie langsam.

IV. Alles, was geschieht, legt eine Maske auf unser Gesicht, das nie wagt endgültig zu sein. So gehen wir dahin, während das Leben uns verkleidet. Und wird dieses wunderliche Gesicht, das niemand bemerkt, eines Tages die Überraschung der Engel sein?

V. Es ist doch in uns, das Geheimnis des Lebens, und nicht bei den Göttern, die nur Jagderinnerungen haben. Es ist in uns, dass der Freund und der Feind sich umschlingen, leidenschaftlich, schweigend. (Engel/Lauterbach/Luck, *op. cit.*, S. 157, 221, 331).

Anders als einige der unmittelbar vorausgehenden zyklischen Liedkompositionen (man denke an *Finite Infinity*, *KUMI ORI*, *Drei Gedichte der Sappho*, ... *ni una sombra* und an die *Rilke-Fragmente* von 2011) ist Reimanns jüngstes Werk nicht durchkomponiert. Die Partitur ist ohne Taktstriche, aber in präziser Rhythmik und mit je einer das Lied insgesamt bestimmenden Tempoangabe notiert. Neben der Länge der Texte und der sehr unterschiedlichen Anzahl der Partiturzeilen sind die fünf Stücke auch durch den Kontrast zwischen großer Ruhe (II, III und V) und mittlerer (I) oder sogar starker Bewegung (IV) charakterisiert.³ Auf den ersten Blick scheint Reimann für jedes der fünf Lieder eigenes thematisches Material zu entwerfen, doch erweist sich vieles davon als eine Weiterentwicklung seiner Ideen von Metamorphose und freier Spiegelung. Träger beider Prozesse ist vor allem der Klavierpart.

Das musikalische Grundmotiv in der Meditation über den Himmels ist ein zweisehübiges Arpeggio, das vertikal und horizontal frei gespiegelt wird. Die Bewegung kommt nach jeweils drei Quintolensechzehnteln auf einem vierten Anschlag ungleich lange zum Stehen, worauf das in der Grundgeste eng verwandte nächste Arpeggio folgt.⁴

Cinq fragments français: Die Spiegelarpeggien in Nr. I

die Metamorphose:
a b a c Gesang
d c Gesang
d c a b Gesang
e b Gesang
e x b e x'

Der Effekt dieser schnellen, kurzen Gesten im hohen Klavierregister ist ein brillantes Glitzern. Die Sopranistin platziert ihre vier durch ausufernde Melismen verzierten Einwürfe "Tout épris . . . d'avenir . . . je contemple . . . les cieux" jeweils in einen langen Notenwert der beiden Klavierstränge,

³I: 1 Vers, 6 Partiturzeilen, ♩ = 84; II: 4 Verse, 9 Zeilen, ♩ = 56; III: 9 Verse, 12 Zeilen, ♩ = 54; IV: 9 Verse, 17 Zeilen, ♩ = 132; V: 6 Verse, 8 Zeilen, ♩ = 50 .

⁴Die Verwandtschaft der insgesamt fünf verschiedenen Spiegelarpeggien ist sehr raffiniert: Die Oberstimme von Arpeggio [a] wird transponiert aufgegriffen in der Unterstimme von [b], der Oberstimme von [c] und der Unterstimme von [e]. Zudem entsprechen einander die Oberstimme von [b] und die Unterstimme von [c], während Ober- und Unterstimme in [d], das an diesen Transpositionen nicht teilhat, in sich intervallsymmetrisch angelegt sind.

wird also von zwei Liegetönen gestützt, aber der Thematik weder konkurrierend gegenübergestellt noch in sie einbezogen. Nach dem Ende des Gesangsbeitrages unterbricht das Klavier seine Spiegellarpeggien mit einer kontrastierenden, aufsteigenden Staccatolinie [x], deren Quintolenachtel genau halb so schnell sind wie die Klavierarpeggien und ein Großteil der ebenfalls auf Quintolensechzehntel basierenden Gesangseinwürfe. Der kontrastierende Aufstieg beginnt vergleichsweise leise, steigert sich aber am Schluss des Liedes in der höchsten Oktave bis zum *ff*.

Auch das zweite Lied nach französischsprachigen Rilkefragmenten wird im Klavier mit frei gespiegelten Motiven begleitet, die eine Metamorphose durchlaufen. Ausgenommen sind das Eröffnungsmotiv im Diskant sowie seine gesungene Wiederkehr zu dem für die Aussage des Gedichtes wesentlichen Wort “face” (Antlitz) am Schluss.

Cinq fragments français: Die Rahmengeste in Nr. II

Der bis zum Einsatz der Sängerin kontrapunktische Klaviersatz zieht sich nach dem ersten Gesangseinwurf zur homorhythmischen Spiegelung zusammen, deren aufeinander zulaufende Figuren in ihrer Intervallik jeweils modifiziert werden. Sängerin und Klavier überlappen an beiden Enden jedes Einsatzes, lassen einander zwischendurch jedoch eigenen Entfaltungsspielraum. Zur Aufforderung, die Augen gegen den leichten Wind zu schließen, initiiert das Klavier eine sich aus dem Abstand von viereinhalb Oktaven verengende Gabel. Die beiden Stimmen verlaufen zunächst homorhythmisch, emanzipieren sich jedoch später voneinander und erreichen beim von ihnen unabhängigen nächsten Einsatz des Gesanges mit drei Strängen kurzfristig den Höhepunkt der Polyphonie. Danach nimmt die Komplexität drastisch ab: Das Klavier mündet in eine homophone Wechselbewegung *h'-gis'* über *gis-h*, die Sängerin wiederholt die zu “à ce moindre vent” gesungene Kurve tongetreu zu “et tu auras” und zitiert ab “ta face sur ta face” die Töne der Eröffnungsgeste.

Das dritte Lied besteht aus mehreren deutlich kontrastierten Segmenten. Die erste Strophe des rilkeschen Textes beginnt im Gesang mit einem “Non”, das mit der intervallisch extremen Kurve aus aufsteigender Dezime und fallender None (*fis'-a''-g'*) ausgesprochen emphatisch klingt. Der Klaviersatz der dieser Strophe zugeordneten fünf Zeilen besteht aus engen

Bewegungen in freier vertikaler Spiegelung; dabei spielt die rechte Hand ausschließlich große, die linke ausschließlich kleine Sekunden. Das klaustrrophobische Spiel untermalt die Angst, die Sonne könnte eines Tages nicht mehr aufgehen. Beim Übergang zu Rilkes zweiter Strophe, die die Liebe thematisiert, wechselt das Klavier plötzlich Register und Dichte: Die vierstimmige Bedrängnis weicht einem zarten und während des Gesanges immer wieder pausierenden Eintonfaden um das dreigestrichene *c*. Zum Bild der Blumen wird diese hohe Linie durch je ein nachschlagendes Sechzehntel in der linken Hand ergänzt. Erst beim abschließenden Satz über das Schließen der leblosen Blumen synchronisiert Reimann die beiden Hände, lässt ihre Linien aufeinander zulaufen und in zehntönigen, zunehmend gedehnten Clustern "schließen".

Im bewegten vierten Lied trennt Reimann die Prozesse von Metamorphose und Spiegelung. Das mit 17 Partiturzeilen längste Stück des Zyklus ist als pindarsche Ode strukturiert, mit der "Strophe" in Zeile 1-7, der "Antistrophe" in Zeile 8-15 und der Epode in Zeile 15-17. Wie im ersten Lied bewegen sich auch hier die Stimmen ausnahmslos im hohen Register; das Klavier reicht nur in der Antistrophe einige Male bis zum *gis* unter dem mittleren *c* hinab. In der Strophe spielt die rechte Hand vier lange Konturen in gleichmäßigen Achteln, die nicht im Detail, jedoch im Gesamteindruck miteinander verwandt sind. Die linke Hand setzt einen in kurzen Einwüfen gleichmäßiger Sechzehntel rhythmisierten Kontrapunkt dagegen, während die Singstimme in unabhängiger Melodik mit den Klavierpassagen zunächst alterniert, dann zunehmend überlappt. In der Antistrophe gesellt sich die Linke mit einer intervallgetreuen vertikalen Spiegelung zur Rechten, während die Singstimme in ihre sonst freien Konturen Segmente des zuvor von der Linken eingeführten Kontrapunktes einstreut. Die abschließende Vorstellung, das vom Leben maskenartig gezeichnete Gesicht der Menschen könne eines Tages die Engel überraschen, markiert den Beginn der Epode. Der Gesang steigt erstmals zum hohen *c*, und auch die beiden Stimmen des Klavierparts, die zunächst in einer sich öffnenden Gabel auseinanderlaufen, vereinen sich nach zuletzt parallelem Aufstieg am Ende in höchster Höhe auf der vielfach wiederholten, von *f* zu *ff* gesteigerten kleinen Sekunde *ais'''/h'''*. Hier tritt nicht der überwältigende Engel der *Duineser Elegien* in die irdische Welt ein; vielmehr werden die Engel vom Menschen überrascht.

Das besonders ruhige Abschlusslied ist konzipiert als Duett zwischen dem Gesang und der rechten Hand des Klavierparts; die Linke tritt erst in der Schlusszeile – bezeichnenderweise zu dem Wort "silencieux" – mit drei durch Radiergummi zwischen den Saiten gedämpften Anschlägen der

tiefsten schwarzen Taste hinzu. Allerdings bewegt sich die Rechte in der Vertonung dieses Textes, der die wirkliche Lebenserfahrung den Göttern ab- und nur den Menschen zuspricht, im Verlauf des Stückes in immer tiefere Gefilde. Der Gesang beginnt unbegleitet, übergibt dann das mit "nous" erreichte *e*" dem Klavierpartner, der mit und unter diesem Ton in sieben gleichmäßigen *pp*-Vierteln absteigt, dann jedoch eine intervallisch und rhythmisch lebhaftere *f*-Figur anschließt. Derweil hat die Sängerin zu "de la vie" einen Aufstieg durch *h'-c''-d''-f''* vollzogen, den sie einschließlich rhythmischer Varianten und einer Transposition noch viermal, zuletzt zu "éperdus", wiederholen wird. So wirkt die Singstimme auch in ihrer melodischen Einfachheit sehr gelassen. Das Klavier unterstützt diesen Eindruck von Schlichtheit, indem es die Passage aus sieben gleichmäßigen *pp*-Vierteln zweimal und die rhythmisch lebhaftere *f*-Figur einmal abwärts oktaviert wiederholt. Das Lied endet im Klavier mit neun Anschlägen auf *H*, das in gleichmäßigem Abstand dreimal durch das schon erwähnte, klanglich gedämpfte Subkontra-*Ais* nachschlagend ergänzt wird. Die nachschlagenden Sechzehntel erinnern an dieselbe Geste im dritten Lied, und das abschließende Intervall *H/Ais*" bietet eine echoartig versetzte vertikale Spiegelung der im höchsten Register explodierenden Sekunde am Ende des vierten Liedes.

So verbindet Reimann die Vertonung der fünf Fragmente auf vielfache Weise: die ersten drei durch vielfache Metamorphosen, das zweite und dritte zudem durch übergreifende Gabelkonturen, die beiden letzten durch den Kontrast zwischen dem extremen Aufstieg zu den überraschten Engeln und dem kontinuierlichen, dank der Vertrautheit ausgedehnter Wiederaufnahmen tröstlich klingenden Abstieg in die tonlich korrespondierenden Bassgefilde, wo – durchaus menschlich – Freund und Feind einander umarmen.