

Neun Sonette der Louïze Labé

Ein Jahr nach der Beschäftigung mit Michelangelos Dichtung wandte Reimann sich Louïze Labé (ca. 1524-1566) zu, einer in Lyon lebenden und wirkenden französischen Zeitgenossin des italienischen Künstlers. Seit ihrer Wiederentdeckung durch eine Neuauflage ihres Werkes um 1760 gilt Labé als eine der bedeutendsten französischen Lyrikerinnen. Reimann vertont neun der 24 Sonette, die diese als erste Feministin bezeichnete Dichterin innerhalb weniger Jahre verfasst hat, für Mezzosopran und Klavier.

Louïze Labé veröffentlichte nur einen einzigen Band. Er erschien 1555 und enthält vier stilistisch unterschiedliche Teile, die alle um das Thema der weiblichen Liebe zu einem gleichgültigen Mann kreisen. Die Eröffnung bildet ein Widmungsbrief an eine als "Clémence de Bourges aus Lyon" identifizierte Frau. Die Autorin ermutigt diese und durch sie alle Frauen, sich intellektuell in die gesellschaftlichen Debatten einzubringen. Sie wirbt für einen genuin weiblichen Humanismus und fordert die Frauen auf, die Künste und Wissenschaften zu kultivieren. Im zweiten Teil findet sich ein von Erasmus von Rotterdam beeinflusstes fünfteiliges Streitgespräch über das Verhältnis von Torheit und Liebe – "Débat de Folie et d'Amour". In dem allegorischen Prosadialog streiten Amor und Torheit (assistiert von Jupiter, Venus, Merkur und Apollo) darüber, wem der Vorzug gebührt. Der dritte Teil des Bandes enthält drei Elegien, die in Briefform verfasst sind und auf Vorbilder in der Antike verweisen. Den abschließenden vierten Teil bilden 24 Sonette, die den Einfluss der Lyrik Francesco Petrarcas erkennen lassen. Aufgrund ihrer poetischen Perfektion und Originalität vermuten französische Literaturwissenschaftler, dass Labé eine weitaus größere Anzahl an Sonetten geschrieben haben muss, von denen die veröffentlichten Stücke nur eine Auswahl darstellen. Wie bei Petrarca kreisen die Gedichte und Elegien um Freude und Schmerz einer leidenschaftlichen, unerfüllten Liebe, hier erstmals artikuliert aus dem Blickwinkel einer Frau. Die lyrische Sprache hält die Balance zwischen dem Ausdruck eines spontanen Gefühls in der Andeutung eines möglicherweise autobiografischen Liebesverhältnisses und einer Reflexion über die Liebe als platonische Inspiration für die Dichtung.

Der erstmaligen Übertragung der Gedichte ins Deutsche durch Rilke⁵² folgten weitere u.a. durch Paul Zech (1947), Marcel B. Schmitt (1951), Max Rieple (1957), Monika Fahrenbach Wachendorff (1981) und Ingeborg Vetter (2012). Reimann vertont das mittelfranzösische Original.

⁵²*Die vierundzwanzig Sonette der Louïze Labé Lyoneserin, 1555* (Leipzig: Insel, 1917 etc.)

I (Louïze Labé, Sonett Nr. 2)

Ô beaus yeus bruns, ô regards destournez,
 Ô chaus soupirs, ô larmes expandues,
 Ô noires nuits vainement atendues,
 Ô jours luisans vainement retournez :
 Ô tristes pleins, ô desirs obstinez,
 Ô tems perdu, ô peines despendues,
 Ô mile morts en mile rets tendues,
 Ô pires maus contre moy destinez.
 Ô ris, ô front, cheueus, bras, mains et doits :
 Ô lut pleintif, viole, archet et vois :
 Tant de flambeaus pour ardre une femmelle !
 De toy me plein, que tant de feus portant,
 En tant d'endroits d'iceus mon coeur tatant,
 N'en est sur toy volé quelque estincelle.⁵³

Nach einem einführenden Sonett in italienischer Sprache ist dieses das erste französische der Sammlung. Es beginnt wie ein typisches Petrarca-Sonett mit der entzückten Betrachtung des Liebesobjektes und einer Klage über die nicht erwiderte Leidenschaft. Vers 11 konfrontiert Leser mit der Erkenntnis, dass das lyrische Ich weiblich ist. Das zweite Terzett drückt die große Enttäuschung darüber aus, dass nur *sie* entbrannt ist, *er* jedoch von keinem Funken entflammt scheint.

Reimann hat dieses Gedicht, dessen Aussage im Kern alles vorausnimmt, was die Dichterin in den darauffolgenden Sonetten in vielfältigen Bildern ausdrückt, als Thema mit transponierten Variationen komponiert. Die thematische Phrase umfasst die ersten vier Ausrufe sowie das fünfte "Oh"; die Segmente [a], [a'], [b] und [c] bestimmen mit ihren Transpositionen und Umkehrungen den Rest des ersten Quartetts, mehrere weitere Passagen des ersten Liedes sowie fünf der übrigen acht Vertonungen.

Neun Sonette der Louïze Labé: Thema und Umkehrung in Nr. I

⁵³ O braune Augen, Blicke weggekehrt, / verseufzte Luft, o Tränen hingegossen, / Nächte, ersehnt und dann umsonst verflossen, / und Tage strahlend, aber ohne Wert. // O Klagen, Sehnsucht, sie nicht nachgibt, Zeit / mit Qual vertan und nie mehr zu ersetzen, / und tausend Tode rings in tausend Netzen / und alle Übel wider mich bereit.

Stirn, Haar und Lächeln, Arme, Hände, Finger, / Geige, die aufklagt, Bogen, Stimme, - ach: / ein brennlich Weib und lauter Flammen-Schwinger. // Der diese Feuer hat, dir trag ichs nach, / dass du mir so ans Herz gewollt mit allen, / und ist kein Funken auf dich selbst gefallen. (Alle Übersetzungen s. R. M. Rilke: *Sämtliche Werke in sieben Bänden*. Bd. VII: *Die Übertragungen* [Frankfurt: Suhrkamp, 1997], Sonett Nr. 2, 3, 7, 8, 12, 13, 14, 17, 18: S. 203-227.

Kürzere Figuren, die sowohl die übrigen drei Strophen dieses Liedes als auch viele Verse der folgenden durchziehen, sind verbunden durch das gemeinsame Merkmal des gebunden gesungenen, zuweilen sogar melismatisch erweiterten Halbtonschrittes. Der Halbton steigt oder fällt dabei und agiert manchmal auftaktig, häufiger jedoch diminuierend.

Neun Sonette der Louïze Labé: Halbtonbindungen

ô chaus sou-pirs, ô jours ... retournéz

Innerhalb des ersten Sonetts erklingt die gesamte thematische Phrase noch zweimal, rhythmisch jeweils stark modifiziert, als Diskant von Akkordfolgen im Klavier: zuerst als augmentierte Imitation auf der Unterquint zum zweiten Quartett des Gesanges (T. 12-22), dann in der im Notenbeispiel gezeigten Umkehrung von *c* aus zum abschließenden zweiten Terzett (T. 38-46). Die sechsstimmigen Klänge, die den allmählichen Aufstieg der Singstimme in Vers 5 bis 8 über anderthalb Oktaven untermalen, sind *p* markiert, erhalten jedoch durch paarweise Gruppierung mit akzentuierten kurzen Auftakten ein energisches Profil, das sich im instrumentalen Zwischenspiel zwischen Strophe II und III fortsetzt. Dabei ertönt die diminuierende Halbtonbindung im Gesang fünfmal steigend, einmal fallend und einmal als Dreitonkurve.⁵⁴

Das erste Terzett setzt mit einem Eintonfaden in der rechten Hand ein, dessen Beginn die Gesangstimme tongetreu imitiert, während der aus dem Zwischenspiel überhängende Akkord langsam verklingt. Die Strophe selbst besteht aus einem Dialog von Klaviersdiskant und Mezzosopran, wobei das Instrument den in Strophe II gehörten stetigen Aufstieg des Vokalparts frei imitiert. Dabei haben die drei Varianten der Halbtonbindung einen wesentlichen Anteil an beiden Stimmen. Überraschend angesichts des transparent zweistimmigen Satzes ist das Crescendo der Strophe (*mf-poco f-f*). Das zweite Terzett führt diese Steigerung fort: die parallelen Halbtonanschläge unter dem thematischen Diskant verlangen *ff*, und auch der nun großintervallische Gesang erreicht im letzten, melismatisch ausgeschmückten Vers große dynamische Intensität. Hier ergänzen Gesang und Bass zudem die steigenden Linien in Strophe II und III mit einem Fall über zwei Oktaven.

⁵⁴ Ô tristes pleins, ô desirs obstinez, / Ô tems perdu, ô peines despendues, / Ô mile morts en mile rets tendues, / Ô pires maus contre moy destinez.!

Ein drittes kompositorisches Merkmal zeigt sich ebenfalls schon im ersten Lied. Es handelt sich um auffällige Repetitionen kleiner Einheiten, die – im Gegensatz zur thematischen Phrase und den Halbtonbindungen – sowohl die Kontur als auch den Rhythmus beibehalten oder doch nur unwesentlich variieren. Solche Verdopplungen dienen im Gesangspart der melodischen Eingängigkeit,⁵⁵ im Klavierpart werden sie als immer wieder andere Ostinatobildungen wahrgenommen.⁵⁶

Ähnlich wie Labés erstes französisches Sonett, mit dem Reimann seinen Zyklus eröffnet, die Aussagen der darauffolgenden bereits *in nuce* vorausnimmt, spielen auch die drei beschriebenen kompositorischen Merkmale in die Musik vieler weiterer Lieder hinein.

II (Louïze Labé, Sonett Nr. 3)
 Ô longs desirs, ô esperances vaines,
 Tristes soupirs et larmes coutumieres
 A engendrer de moy maintes riuieres,
 Dont mes deus yeus sont sources et fontaines :
 Ô cruauitez, ô durtez inhumaines,
 Piteus regars des celestes lumieres :
 Du coeur transi ô passions premieres,
 Estimez vous croitre encore mes peines?
 Qu'encor Amour sur moy son arc essaie,
 Que nouveaux feus me gette et nouveaux dars :
 Qu'il se despise, et pis qu'il pourra face :
 Car ie suis tant nauree en toutes pars,
 Que plus en moy une nouvelle plaie,
 Pour m'empirer ne pourroit trouuer place.⁵⁷

Der poetische Aufbau in Nr. II entspricht dem in Nr. I: Die ersten zwei Strophen sind den Klagen gewidmet über die unerwiderte Liebe, die so viel Leid verursacht. Dann wendet die Dichterin sich dem Gott der Liebe selbst zu, den sie für ihre Bitterkeit verantwortlich macht. Ihn fordert sie heraus, auch nur eine noch unverwundete Stelle an ihr zu finden, wo er ihr weiteren Schmerz zufügen könnte.

Reimanns Musik übersetzt den Schritt von Klage zu Anklage mit vielerlei Halbtönen.

⁵⁵Vgl. in Strophe II *cis'-e"-e"-f"-g"* zu "O mile morts / en mile rets" mit *b-g'-g'-g'-d"-gis"* zu "Ô pires maus / contre moy", in Strophe IV "De toy me plein, / que tant de feus" sowie die variantenreichen Dopplungen in Vers 13 und bei "N'en est sur toy / volé" in Vers 14.

⁵⁶Vgl. besonders T. 43-45 und T. 48-51.

⁵⁷Langes Verlangen, Hoffnung ohne Sinn, / Geseufz und Tränen so gewohnt zu fließen, / dass ich fast ganz in den zwei Strömen bin, / in welche meine Augen sich ergießen. // O Härten von entmenschter Grausamkeit, / himmlisches Licht, das karg zu schau'n geruhte; / und immer noch im abgelehnten Blute / zunehmend das Gefühl der frühesten Zeit.

Als litt ich nicht genug. So mag noch schlimmer / der Gott an mir den Bogen proben. Pfeil / und Feuer verschwendet er sich selber zum Verdruss: // Denn ich bin so versehrt und nirgends heil, / dass keine neue Wunde an mir nimmer / die Stelle fände, wo sie schmerzen muss.

In Strophe I, die durch langsames Tempo und einen großen Abstand der Register im Klavier wie erfroren klingt, ist dies der Schritt *F-Fis*, *Fis-F* über dem wiederholten Orgelpunktton *E'*. Im höchsten Register spiegelt sich die Konstellation leicht variiert: Das auf *a* transponierte Segment [a] aus der thematischen Phrase erklingt zweimal in originaler Richtung über dem wiederholten Halbtonschritt *gis"-a"* und zweimal in der Umkehrung von *c'''* aus über *a"-gis"*, während der Gesang halbtönig zuerst steigt und dann wieder fällt. Den Rest der Strophe bestimmen kleine Figuren mit einer oder mehreren Verdopplungen sowohl im Gesang als auch in der rechten Hand des Klavierparts.

Für die etwas schnellere und etwas kräftigere zweite Strophe wechselt der Diskant ins tiefe Register, wo er sein zuletzt etabliertes Spiel mit kleinteiligen Wiederholungen über einem ostinaten Tonschritt (hier: *Dis'-Cis'*) fortsetzt. Die Steigerung setzt sich in Strophe III mit einer weiteren Beschleunigung, der dynamischen Intensivierung zum *ff* und dem Übergang zu homophon geführten zehntönigen Tontrauben fort, wobei der Gesang seine zum Teil weit gespannten Figuren jeweils verdoppelt. Den Höhepunkt erreicht das Lied in der Anklage der noch schnelleren Strophe IV. Ametrisch über einem indirekten Orgelpunkt *Cis'/d* alternierende Staccato-Quintolen im Klavier verbreiten, nicht zuletzt durch das abschließende Crescendo zum *fff*, den Eindruck von ausbrechender Wut.

In Labés siebtem Sonett,⁵⁸ das Reimann im dritten Lied vertont, spricht der Körper gleichnishaft mit der Seele. Wie der Leib sterben muss, sobald ihn die Seele verlässt, so geht es auch der verschmähten Liebenden, wenn sich der Geliebte von ihr abwendet. Will er ihr Leben erhalten, so muss er baldmöglichst zu ihr zurückkehren. Er ist, wie Platon es im Mythos vom Kugelmenschen erläutert, ihre zweite Hälfte und damit essentiell nicht nur für ihr Glück, sondern für ihr Fortleben selbst. Noch deutlicher als in den anderen Sonetten spielt Labé hier mit der Umkehr der Geschlechterrollen: Nicht sie verweigert sich einem Mann, sondern er sich ihr; sie ist *le corps / der Körper*, er dagegen *l'âme / die Seele*.⁵⁹

⁵⁸ Man sieht vergehen die belebten Dinge, / sowie die Seele nicht mehr bleiben mag. / Du bist das Feine, ich bin das Geringe, / ich bin der Leib: wo bist du, Seele, sag? // Lass mich so lang nicht in der Ohnmacht. Trage / Sorge für mich und rette nicht zu spät. / Was bringst du deinen Leib in diese Lage / und machst, dass ihm sein Köstlichstes enträt?

Doch wirke so, dass dieses Sich-Begegnen / in Fühlbarkeit und neuem Augenschein / gefahrlos sei: vollziehs nicht in verwegnen // und herrischen Erschütterungen: nein, / Lass sanfter in mich deine Schönheit gleiten, / die gnädig ist, um länger nicht zu streiten.

⁵⁹ Vgl. dazu das Kapitel "Love and Tribulation" in Keith Cameron: *Louise Labé: Renaissance Poet and Feminist* (Oxford: Berg Publishers, 1990), S. 60-87.

Reimanns Vertonung greift die Verzweiflung einer verlassenen Hälfte auf: Strophe I wird von Umkehrungs- und Krebsformen des thematischen Segments [a] und deren freien Erweiterungen begleitet, die, homophon gespiegelt, ein rhythmisches Motiv aufstellen und fortspinnen. Zur sehnsüchtigen Frage in Vers 4, “Où es-tu donc, ô âme bien-aimée?”, und noch einmal zur Bitte in Vers 12-13, die Wiederbegegnung möge begleitet sein von “grace amiable, / Qui doucement me rende ta beauté”, zitiert Reimann die Außenstimmen des Vorspiels zum zweiten Lied – eben die Musik, die dort die Klage über “longs désirs” und “esperances vaines” (anhaltendes Verlangen und vergebliches Hoffen) einleitet.

In Labés achtem Sonett, das Reimanns Nr. IV zugrunde liegt, verleiht das lyrische Ich seinem unruhigen Geist Ausdruck.⁶⁰ Es empfindet einen furchterregenden Verlust innerer Stabilität. Eine Gelassenheit, die dem emotionalen Tumult der unerwiderten Liebe Einhalt gebieten könnte, erscheint bei wachsender Sehnsucht zunehmend unerreichbar. Die Stimmung ist abwechselnd himmelhoch-jauchzend und zu Tode betrübt.

Ebenso wenig wie die Vernunft auf die Gefühle der Erregten hat die zuvor sorgfältig entwickelte Thematik Einfluss auf die Musik, die zwischen einem triolischen Kanon, homophon gespiegelten Arpeggien und akzentbetont über drei Oktaven abwärts springenden Akkorden wechselt. Wenn die so unsagbar Unglückliche in der zweiten Hälfte des zweiten Quartetts das “Hingehen” konstatiert, das zu gleichzeitigem Verdorren und Grünen führt, teilt sich der Klaviersatz entsprechend in zwei Schichten, die ihre je eigenen Entwicklungen durchmachen. Im anschließenden langen Zwischenspiel ebenso wie in der Begleitung der beiden Terzette treibt das Klavier die Idee des “variierten Ostinatos” auf die Spitze, während der Gesang erneut einzelne Figuren wiederholt. Das Stück endet in wildem *fff* mit einem Staccato-Spiel um den vielfachen Halbtonfall *d-cis*.

Das Mittelstück in Reimanns Zyklus nimmt in mehrfacher Hinsicht eine Sonderstellung ein. Sofort erkennbar ist, dass die poetische Anrede ihren Adressaten wechselt: Die Worte des Sonetts wenden sich weder an den enttäuschenden Geliebte noch an den Liebesgott, sondern vielmehr an

⁶⁰Ich leb, ich sterb: ich brenn und ich ertrinke, / ich dulde Glut und bin doch wie im Eise; / mein Leben übertreibt die harte Weise / und die verwöhnende und mischt das Linke // mir mit dem Rechten, Tränen und Gelächter. / Ganz im Vergnügen find ich Stellen Leides, / was ich besitz, geht hin und wird doch ächter: / ich dörr in einem, und ich grüne, beides.

So nimmt der Gott mich her und hin. Und wenn / ich manchmal mein', nun wird der Schmerz am größten, / fühl ich mich plötzlich ganz gestillt und leicht. // Und glaub ich dann, ein Dasein sei erreicht, / reißt es mich nieder aus dem schon Erlösten / in eine Trübsal, die ich wiederkenn.

V (Louïze Labé, Sonett Nr. 12)

Lut, compagnon de ma calamité,
De mes soupirs témoin irréprochable,
De mes ennuis controlleur veritable,
Tu as souuent avec moy lamenté :

Et tant le pleur piteus t'a molesté,
Que commençant quelque son delectable,
Tu le rendois tout soudein lamentable,
Feignant le ton que plein auoit chanté.

Et si te veus efforcer au contraire,
Tu te destens et si me contreins taire :
Mais me voyant tendrement soupirer,

Donnant faueur à ma tant triste plainte :
En mes ennuis me plaie suis contreinte,
Et d'un dous mal douce fin esperer.⁶¹

die Laute als Mitfühlende und Sprachrohr der Klage. Auch was zunächst als leiser Vorwurf klingt – das Instrument habe den Ausdruck des Schmerzes so sehr verinnerlicht, dass es den Versuch der Lautenspielerin, zwischendurch einmal versöhnliche Töne anzustimmen, mit nach wie vor wehen Klängen unterläuft – dient dem lyrischen Ich letztlich als Bestätigung des besonderen Leidens.

Reimann vertont dieses Gedicht als Dialog der Singstimme mit einer einstimmigen

Instrumentalkontur, die mit Ausnahme des Höhepunktes in Vers 9-10 aus einem mit Pausen durchsetzten, trockenen *una corda*-Staccato besteht – als würden die gezupften Töne einer Laute stets umgehend abgedämpft. Beide Stimmen beziehen einen Großteil ihrer Linien aus den Segmenten [a], [a'] und [b] in Krebsform und Krebsumkehrung. Im erwähnten Vorwurf der zweiten Strophe, in der Reimann die Idee der Wiederholungsfiguren aufgreift, steigert sich die Musik aufwärts strebend zum *ff martellato*. Danach kehrt zunächst der Klavierpart, später auch der Gesang zu den Transformationen der thematischen Segmente zurück, durchsetzt mit dem vielfach wiederholten Halbtonschritt *a-b* (in Strophe III) bzw. *b-a* (im Ausklang der Strophe IV).

In Sonett Nr. 13 – dem sechsten Lied in Reimanns Zyklus – fantasiert das lyrische Ich ein Zusammensein mit dem vergeblich Geliebten. Indem als Grund für die bisherigen Zurückweisungen ein unspezifischer "Neid" identifiziert wird, scheint dessen Überwindung nicht gar so aussichtslos.

⁶¹Laute, Genossin meiner Kümmeris, / die du ihr beiwohnt innig und bescheiden, / gewissenhafter Zeiger meiner Leiden: / wie oft schon klagtest du mit mir. Ich riss // dich so hinein in diesen Gang der Klagen, / drin ich befangen bin, dass, wo ich je / seligen Ton versuchend angeschlagen, / da unterschlugst du ihn und töntest weh.

Und will ich dennoch anders dich verwenden, / entspannst du dich und machst mich völlig stumm. / Erst wenn ich wieder stöhne und mich härme, // kommst du zu Stimme, und ich fühle Wärme / in deinem Inneren; so sei es drum: / mag sanft als Leiden (was stets Leid war) enden.

Im Verlauf des Gedichtes wird die Vorstellung der liebenden Vereinigung zunehmend leidenschaftlicher. Die Umarmung erinnert an Efeuranken und die Hitze des Kusses führt zu einem willkommenen Tod.⁶²

Reimanns Musik scheint hier in Unwirklichkeit stillzustehen. Während die Gesangsstimme in den Rahmenstrophen erneut um die Segmente der thematischen Phrase und ihre Transformationen kreist, besteht der Klaviersatz aus vier Schichten, deren subtile Änderungen beim Hören kaum unterschieden werden können: Sieben Ganzton-Vorschlagspaare in extremen Oktavlagen⁶³ bilden in den ersten beiden Strophen einen vertikalen Rahmen um sechs *pp* angeschlagene sechsstimmige Akkorde in der Mittellage, bestimmen die dritte Strophe allein und rahmen im abschließenden Terzett einen Wechsel aus vier anderen, ebenfalls *pp* markierten sechsstimmigen Akkorden ein. Diese Akkorde sind sich in der Lage so ähnlich und dank unablässiger Synkopen und unterschiedlich häufiger Wiederholungen im 7/4-Metrum so wenig voraussehbar, dass der Eindruck einer ungreifbaren Scheinwelt entsteht – eine musikalische Entsprechung zur tagtraum-ähnlichen Szenerie im Text des Sonetts.

Mit dem 14. Sonett kehrt Labé ernüchtert zur realistischen Sicht ihrer Situation zurück: Sie weiß nun wieder, dass der Geliebte sie verlassen hat. Doch während der Tod zuletzt, in der schwülen Atmosphäre der erträumten Umarmung, noch willkommen schien, unterscheidet sie nun: Solange sie starke Gefühle hat, erscheint ihr ein frühzeitiges Sterben keinesfalls wünschenswert. In den Tod wird sie erst einwilligen, wenn sie einst alle Kraft verlassen hat, so dass weder sie noch ihre Laute zu weinen vermag.⁶⁴

⁶²O wär ich doch entrückt an ihn, gepresst / an seine Brust, für den ich mich verzehre. / Und dass der Neid mir länger nicht mehr wehre, / mit ihm zu sein für meiner Tage Rest. // Dass er mich nähme und mir sagte: Liebe, / wir wollen, eins im anderen genug, / uns so versichern, dass uns nichts verschiebe: / nicht Sturm, nicht Strömung oder Vogelflug.

Wenn dann, entrüstet, weil ich ihn umfasse, / wie sich um einen Stamm der Efeu schweiß, / der Tod verlangte, dass ich von ihm lasse: // Er küsste mich, es mündete mein Geist / auf seine Lippen; und der Tod wär sicher / noch süßer als das Dasein, seliglicher.

⁶³Vgl. T. 1, 2, 8, 9: *cis'''-dis'''* über *D'-C'*, T. 4, 5, 7: *h''-cis'''* über *Fis'-E'*, T. 12, 13: *e'''-fis'''* über *D'-C'*, T. 15, 16, 17: *g'''-a'''* über *Fis'-E'*, T. 19-22: *g'''-a'''*, *gis'''-b'''* über *Fis'-E'*, *D'-C'*, T. 32-38: *: fis'''-gis'''* über *G'-F'*.

⁶⁴Solange meine Augen Tränen geben, / dem nachzuweinen, was mit dir entschwand; / solange in meiner Stimme Widerstand / gegen mein Stöhnen ist, so dass sie eben // noch hörbar wird; solange meine Hand / die schöne Laute von so lieben Dingen / kann singen machen, und sich unverwandt / mein Geist dir zukehrt, um dich zu durchdringen:

so lang hat Sterben für mich keinen Sinn. / Doch wenn ich trocken in den Augen bin, / die Stimme brüchig wird, die Hand nicht mag, // und wenn mein Geist mir hier die Kraft entzieht, / durch die ich mich als Liebende verriet: / so schwärze mir der Tod den klarsten Tag.

Wie lebendig sich die Verlassene dank ihrer starken Liebesehnsucht fühlt, zeigt Reimanns Musik im siebten Lied durch ein neuerliches Duett der Singstimme mit einer einstimmigen Instrumentalkontur, der sich nur sporadisch und kurz eine zweite Stimme anschließt, und durch die thematische Eigenständigkeit beider Linien. So singt die Sängerin die ersten zwei Verse zu Linien, die sie in identischen Intervallen und sehr ähnlichem Rhythmus zu Beginn des zweiten Quartetts rekapituliert:

Neun Sonette der Louïze Labé: Das Thema der leidend Starken in Nr. VII

vgl. dazu T. 36-49: Tant que ma main pourra les cordes tendre
du mignart Lut, pour tes graces chanter

Die kurzzeitig hinzutretende dritte Stimme ergänzt Vers 1 und Vers 2 durch Tongruppen, die gegen Ende des Liedes, im Zwischenspiel vor dem zweiten Terzett, von der dort kurzzeitig hinzutretenden dritten Stimme zitiert werden. Zudem isoliert der Komponist Einzelheiten aus dem Schluss des oben genannten sekundären Themas und entwickelt diese zum unterschwelligem Zusammenhalt der übrigen Verse. So wird das tiefe *b*, das die Sängerin im Wort “Bedauern” (*regretter*) betont, zum indirekten Orgelpunkt, den ihr Vokalpart in Abwechslung mit dem Klavier wiederholt aufsucht,⁶⁵ und der fallend gebundene Halbtonschritt aus [*a*]vec toy verselbständigt sich quasi-ostinat als wiederholtes *c-h*.

Das vorletzte Lied in Reimanns Zyklus ist deutlich bewegter als alle anderen. Sein zusammengesetztes Metrum – ein fast durchgehend triolisch

⁶⁵Vers 3: Et qu’aus sanglots et soupirs, zu Vers 4: Pourra ma voix, et un peu faire entendre
Gesang *b c-h c-h b* Klavier *c-h, c-h, c-h, c-h, c-h-b, c-h-b*
Vers 7-8: Tant que l’esprit se voudra contenter / De ne vouloir rien fors que toy comprendre
Gesang *b b b b b b*
Vers 9: Je ne souhaite encore point zu Vers 10-11:
Gesang *b b c-h, c-h, c-h* Klavier wiederholter Orgelpunkt *B'*
Vers 12-13: Et mon esprit en ce mortel sejour / Ne pouvant plus montrer signe d’amante
Gesang *b b b b b*

aufgebrochener 4/4-Takt mit vergleichsweise wenigen Synkopen – wirkt sogar an vielen Stellen geradezu zitternd aufgeregt. Zu diesem Eindruck tragen die zahlreichen Melismen bei, die oft mittels Binnenwiederholungen eine Art feststeckender Nervosität ausdrücken. Der Text spricht davon, wie die unerwidert Liebende sich selbst fremd zu werden droht, wie alles Vertraute ohne den geliebten Mann seinen Wert zu verlieren scheint.⁶⁶

Wie das ebenfalls stark erregte vierte und das im Leid schwelgende siebte Lied bezieht auch das achte sein Material nicht aus der zu Beginn des Zyklus etablierten thematischen Phrase. Vielmehr entwirft der Komponist der sich selbst fremd werdenden eine eigene Melodik, die durch liedinterne Reprise unterstrichen wird. Wie Reimann die tiefe Verwirrung des lyrischen Ich musikalisch darstellt, zeigt der Vergleich des Gesangsparts in Vers 1-2 mit seinem melismatisch erweiterten Gegenstück in Vers 9-10 (hier im Interesse der leichteren Lesbarkeit ins 12/8-Metrum transkribiert):

Neun Sonette der Louïze Labé: Das Thema der sich Verlierenden in Nr. VIII

Je fuis la vi-le, et tem-ples, et tous lieux, es-quels plai-sir à t'ou-ir plein - - - - dre
pre-nant

et des pen-sers a-mou-reus — me dis-trai-re, des bois es-pais sui —

le plus so-li-tai - - - - - re

Neben dieser Reprise der eröffnenden Gesangskontur erfährt auch die Folge von Klavierakkorden, die den Gesang der ersten Strophe begleitet, eine Wiederaufnahme. Reimann lässt die rechte Hand des Klaviers zu den ersten sechs Versen eine in Triolenachteln rhythmisierte, von Haltepunkten unterbrochene Intervallfolge ausführen, die die linke Hand mit leichten

⁶⁶Ich flieh die Stadt, die Kirchen, jeden Ort, / wo ich dich sehe, wo du dich beklagst / und, wie du bist, gewaltsam, immerfort / dem näher kommst, was du zu fordern wagst. // Turniere, Spiele, Maskenzüge: nichts / von alledem ist mit dir zu vergleichen. / Ich suche meinen Wünschen auszuweichen / und, von dir abgekehrten Angesichts,

dass etwas dem Verliebtsein mich entrisse, / verlier ich im Gehölz mich hin und her; / doch alles ist gemacht, damit ich wisse: // Ich müßte, um dich wirklich aufzugeben, / aus mir hinaus und außer meiner leben: / denn als Entfernter bist du dort noch mehr.

Abweichungen vertikal spiegelt – ganz ähnlich, wie es schon zum zweiten Quartett des Liedes Nr. III zu hören war. Der Teil der Spiegelung, der Vers 1-4 begleitet, erklingt erneut zu den Versen 11-12, die durch zahlreiche Melismen auf die entsprechende Länge gestreckt sind.⁶⁷ Dabei wird der Gesangspart nach erster 'Fremdheit' in diese Klavierreprise einbezogen.⁶⁸ Schließlich greift der Komponist zu Vers 13 auch die ins höchste Register versetzte Diskant-Arabeske auf, die zusammen mit einer Zweitstimme schon die Verse 7 und 8 untermalt. Die Reprise erfolgt als Krebs, gefärbt mit einer neuen, diesmal im tiefen Bass angesiedelten Zweitstimme.⁶⁹

IX (Louïze Labé, Sonett Nr. 18)

Baise m'encor, rebaise moy et baise.
 Donne m'en un de tes plus sauoureux,
 Donne m'en un de tes plus amoureux :
 Je t'en rendray quatre plus chaus que braise.

Las, te pleins tu ? ça que ce mal i'apaise,
 En t'en donnant dix autres doucereus.
 Ainsi meslans nos baisers tant heureus
 Jouissons nous l'un de l'autre à notre aise.

Lors double vie à chacun en suiura.
 Chacun en soy et son ami viura.
 Permits m'Amour penser quelque folie :

Toujours suis mal, viuant discrettement,
 Et ne me puis donner contentement,
 Si hors de moy ne fay quelque saillie.⁷⁰

Im Sonett Nr. 18 kehren die Dichterin zur Souveränität ihrer großen Gefühle und der Komponist zur Ruhe und Thematik des Anfangs zurück. Der Text ist von innerer Wärme und unverstellter Sinnlichkeit erfüllt, die jegliche Rücksicht auf gesellschaftliche Konventionen aufgibt und die Folgen gelassen in Kauf nimmt. Die Dichterin ist unbesorgt, dass man ihr *folie* unterstellen könnte – jene Verrücktheit, die sie in ihrem Streitgespräch über die Beziehung zwischen Torheit und Liebe verteidigt hat.

⁶⁷Vgl. Klavier T. 1-15 mit T. 45-59. Eine frei kanonische Entwicklung dieser zweisträngigen Folge begleitet auch die im Notenbeispiel gezeigte Reprise des Gesangsthemas in T. 37-44. Eine andere, diesmal homorhythmisch synchronisierte Entwicklung begleitet Vers 14, der sich dank ausladender Melismen – den zehn Silben unterliegen 88 Töne; das Melisma der Endsilbe allein ist 44-tönig – über die Takte T. 67-80 erstreckt. Das mit langen Pausen durchsetzte Nachspiel zitiert zunächst noch einmal (hochoktaviert) T. 1-4 der Klavierbegleitung und klingt dann mit fünf Wiederholungen des letzten Akkordpaares aus.

⁶⁸Vgl. Gesang T. 5 Ende bis 14 mit T. 49 Mitte bis 58.

⁶⁹Vgl. Klavierskant T. 28-36 mit T. 59-67.

⁷⁰Küss mich noch einmal, küß mich wieder, küsse / mich ohne Ende. Diesen will ich schmecken, / in dem will ich an deiner Glut erschrecken, / und vier für einen will ich, Überflüsse // will ich dir wiedergeben. Warte, zehn / noch glühendere; bist du nun zufrieden? / O dass wir also, kaum mehr unterschieden, / glückströmend ineinander übergehn.

In jedem wird das Leben doppelt sein. / Im Freunde und in sich ist einem jeden / jetzt Raum bereitet. Lass mich Unsinn reden: // Ich halt mich ja so mühsam in mir ein / und lebe nur und komme nur zu Freude, / wenn ich, aus mir ausbrechend, mich vergeude.

Wie im ersten Lied des Zyklus beginnt der Gesang unbegleitet, wobei etwa zwei Drittel der Töne zu Linien gehören, die auf die Segmente [a], [a'] und [b] sowie deren Transformationen zurückgeführt werden können. Vers 1-4 sind ausschließlich syllabisch vertont; Vers 5 und 6 – immer noch ohne Klavier – lassen in der Begeisterung über “zehn noch glühendere” Küsse wieder kurze Melismen zu. In Vers 7-9 übernimmt die ornamentierte Diskantstimme einer schlichten Folge arpeggierter Akkorde den Bezug zu den beiden thematischen Segmenten [a] und [a']. Dies führt die Oberstimme des Klaviers, aufsteigend, auch dann fort, als die Arpeggien nach einem Zwischenspiel pedalierten großintervallischen Sprüngen der linken Hand weichen und die Gesangsstimme sich vorübergehend noch einmal an der Thematik beteiligt.⁷¹ Zu den das Sonett und den Zyklus beschließenden Versen 13 und 14 jedoch erreicht die Diskantstimme mit einem vielfach wiederholten *a'''-b'''* ihren dynamischen Höhepunkt. Das fünftaktige Nachspiel stellt dem wiederholt angeschlagenen Diskantzielton *c'''* eine Fortspinnung der großintervallischen Sprünge im Bass gegenüber und verklingt dabei – wobei ein allerletztes *a''-b''* an die sekundäre Thematik der Halbtonpaare erinnert.

Indem Reimann die Segmente der anfangs eingeführten thematischen Phrase sowie die flankierenden sekundären Merkmale des Halbtonschrittes und der kleinteiligen Wiederholung – als melodische Verdopplungen im Gesangspart, Ostinatobildungen im Klavierpart – in mehreren aber nicht allen neun Sonetten in immer neuer Kombination und Entwicklung mischt und gegenüberstellt, verleiht er seinem Zyklus eine unterschwellige gemeinsame ‘Farbe’. Die drei thematisch abweichenden Sonett-Vertonungen bekräftigen diese Beziehung mehr, als dass sie sie durchbrechen.

⁷¹Vgl. Vers 10, “Chacun en soy et son ami viura” (Jeder lebt in sich und in seinem Freund) mit Gesang *g'-as'-b'-a'*, *h'-c''-d''-cis''*, Klavier *d'''-cis'''-dis'''-e*, fortgesetzt in *dis'''-e'''fīs'''-f'''*.