

Rilke-Fragmente

Reimann schrieb diese an der Schnittstelle zwischen Klavierlied und Zyklus angesiedelte, vom Musikfestival "Kissinger Sommer" in Auftrag gegebene Komposition im Frühjahr 2011. Auf der Basis einer Zusammenstellung aus sechs deutschen und zwei französischen Fragmenten Rilkes aus den Jahren 1911-1921 schuf er ein durchkomponiertes Ganzes mit einer Spieldauer von 15 Minuten. Die Uraufführung durch die beiden Widmungsträger, die Sopranistin Caroline Melzer und den Pianisten Axel Bauni, fand am 2. Juli 2011 im Rossini-Saal des Regentenbaus in Bad Kissingen statt.

Die Texte sind von ganz unterschiedlicher Länge; sie reichen von ein- und zweizeiligen Gedankensplittern (III-VI) über vier- und fünfzeilige Strophen (VIII, II) bis zu komplexen neun- und zehnzeiligen Gedichten (I, VII). Die ersten zwei Fragmente handeln von der Nacht. Im ersten wird die Dunkelheit von Sternenglanz und Mondschein erhellt. Ein Spiegelbild entsteht, und der Glanz lässt diese Mondwelt so einladend wirken, dass man die anfängliche Frage, wer oder was vergessen werden soll, aus den Augen verliert. Das französische Nachtgedicht, das Reimann unmittelbar folgen lässt, verweist ebenfalls auf eine geheimnisvolle Erscheinung: Wer ist "sie", die da einem Mondstrahl gleich sich zeigt? Die gestirnte Nacht bildet auch den Abschluss der Fragmentreihe. Hier wird, wie im eröffnenden "vergiss", wieder ein Du angesprochen. Im Bild des Abschieds vergleicht Rilke zwei Menschen mit zwei Sternen, die nur aus der Ferne einander nahe erscheinen, tatsächlich jedoch durch "ein Übermaß an Nacht" getrennt sind.

Das dritte Fragment stammt aus dem Umkreis der Sonette an Orpheus, die den geheimnisvollen Bezügen zwischen Menschenwelt und Natur nachspüren. Schon Ovid erzählt in seinen *Metamorphosen* (I.547) von einer Nymphe, die zum Baum wird. Während Daphne diese von ihrem Vater erfluchte Verwandlung als die einzige Möglichkeit ansieht, der von Eros veranlassten aber ihr unerwünschten Nachstellung Apollons zu entgehen, gibt sie sich darin doch zugleich als atmendes Wesen auf und bescheidet für immer ihre eigene Liebesfähigkeit. Das Bild der nicht realisierten Anlagen und Wünsche bestimmt auch die vier anschließenden Fragmente. Hier spricht Rilke von einem Tagesverlauf, dessen Trägheit auf begrabene Träume schließen lässt, von warnenden Stimmen, die einer geplanten Handlung Einhalt gebieten, von einem unbestimmten Schrecken und vor allem, ausführlicher, von verpassten Gelegenheiten, die, wenn sie sich viel später ein zweites Mal zu bieten scheinen, nicht mehr in den unumkehrbaren Ablauf des Lebens zu integrieren sind.

- I Vergiss, vergiss und lass uns jetzt nur dies erleben, wie die Sterne durch geklärten Nachthimmel dringen; wie der Mond die Gärten voll übersteigt. Wir fühlten längst schon, wie's spiegelnder wird im Dunkeln; wie ein Schein entsteht, ein weißer Schatten in dem Glanz der Dunkelheit. Nun aber lass uns ganz hinübertreten in die Welt hinein die monden ist -
- II Comme la nuit la rendait incertaine dans sa robe blanche qui à peine semblait aussi claire, aussi pleine qu'un rayon de lune que personne ne saurait porter ou habiter.⁴⁸
- III So wie angehaltner Atem steht steht die Nymphe in dem vollen Baume
- IV Quelque lenteur qui traversait le jour: on aurait dit l'enterrement des rêves⁴⁸
- V und schreckt nicht nur die scheuesten (droht:) mit zwei Gesichtern auf den beiden Fäusten
- VI Die Stimmen warnten mich, da hielt ich ein
- VII Ach, im Wind gelöst, wieviel vergebliche Wiederkehr. Manches, was uns verstößt, tut hinterher, wenn wir vorüber sind, ratlos die Arme auf. Denn es gibt keinen Lauf zurück. Alles hebt uns hinaus, und das spät offene Haus bleibt leer.
- VIII So lass uns Abschied nehmen wie zwei Sterne Durch jenes Übermaß von Nacht getrennt, das eine Nähe ist die sich an Ferne erprobt und an dem Fernsten sich erkennt.

⁴⁸II: Wie machte die Nacht sie unsicher in ihrem weißen Kleid, das gerade eben so hell, so voll schien wie ein Mondstrahl, den niemand tragen oder bewohnen könnte. IV: Ein bisschen Langsamkeit, die den Tag durchquerte. Man würde meinen, das Begräbnis der Träume. (Aus M. Engel/D. Lauterbach, Hrsg.: *Rilke. Gedichte in französischer Sprache mit deutschen Prosafassungen*, Übertragungen von Rätus Luck [Frankfurt: Insel, 2003], S. 239 und 287.)

Die Partitur der *Rilke-Fragmente* ist in präzisen rhythmischen Werten aber ohne Taktstriche notiert. Der Gesamtumfang mit 90 Zeilen verteilt sich ganz unterschiedlich auf die strukturellen Komponenten. Richtet man sein Augenmerk auf die tatsächlich gesungenen Fragmente (einschließlich überleitender Klaviertakte innerhalb eines Textabschnittes), so ergibt sich folgendes Bild:

	I	II	III	IV	V	VII	VII	VIII
Partitur- Zeilen	1-27	28-38	39-42	43-49	50-59	60-64	65-75	76-90
Anzahl	27	11	4	7	15	5	11	15
Verse	9	5	2	2	3	1	10	4

Die Hervorhebung des ersten Fragmentes, dessen Musik fast ein Drittel der gesamten Länge des Werkes beansprucht, trägt dem Strukturprozess Rechnung, nach dem Reimann den Zyklus ausrichtet. Als Anregung für die kompositorische Arbeit dient ihm die im dritten Fragment anklingende Metapher von der Metamorphose. Schon in einigen der vorangegangenen Werke hat Reimann an Einzelstellen eine Variante organischer Entwicklung erprobt, die er hier auf den Gesamtverlauf überträgt.⁴⁹

Der Klavierpart setzt mit einer Folge vierstimmiger Akkorde in Teilwerten von Quintolen und Sextolen ein, wobei die Intervalle der rechten und linken Hand frei spiegelsymmetrisch verlaufen. Den Ausgangspunkt bilden Tritoni, unter die sich innerhalb der ersten 24 Akkorde nur einzelne Sexten mischen. (Diese Kette aus 24 Akkorden nenne ich hier [a]). Die Akkordfolge ist nach je zwei bis acht Gliedern von Pausen durchbrochen. Einschnitte in dem unergründlichen Wabern ergeben sich erstmals durch den Einsatz des Soprans nach dem Ende von [a] und durch einen mit Keil betonten Einzelanschlag nach 32 Akkorden (Akkord 25-32 = [b]). Dieser Einzelanschlag initiiert eine kurze Überleitung. Parallele Akzente auf dem vorletzten Akkord dieser Gruppe leiten eine Folge von Akkordpaaren ein, die am Ende von Partiturzeile 4 mit einem weiteren keilbetonten Akkord endet (= [c]). Das "Vergiss, vergiss" des Soprans, das zu den Akkordfolgen

⁴⁹Ein leicht nachzuvollziehendes Beispiel für das, was ich anderenorts einen "organischen Wachstumsprozess" genannt habe, liefern die Tonpaare in Reimanns *Nightpiece* nach James Joyce: Diese schälen sich zuerst aus dem thematischen Material heraus und beziehen in ihrer weiteren Entwicklung sukzessive ein oder zwei neue Tonpaare mit ein, die sich zunächst mit den ursprünglichen Tonpaaren verschränken, dann die Anfangskomponenten eine nach der anderen fallen lassen, dabei wieder neue Tonpaare aufnehmen, etc.

[b] und [c] erklingt, bildet die übergreifende motivische Kontur [d]: *gis'-ais', cis''-dis''-fis''*.

Im weiteren Verlauf des Abschnitts bis zum Ende des ersten vollständigen Satzes in Rilkes Text beziehen die homorhythmisch angeschlagenen Intervalle jeder Hand allmählich Septimen, Nonen und sogar einzelne Dezimen ein, während die Gesangskontur in zunehmend große Sprünge ausschlägt. Dann setzt die Singstimme für zwei Zeilen zugunsten eines Binnenzwischenspiels aus. Dieses kurze Klaviersolo fällt mit Partiturzeile 12-14 genau ins Zentrum des 27-zeiligen Abschnitts. Betrachtet man die gesamte Akkordfolge bis zu diesem Zwischenspiel, so entdeckt man eine versteckte Spitzentonlinie im Diskant, die zunächst schnell und in größeren Schritten, dann immer langsamer und flacher aufsteigt. Noch deutlicher ist diese übergeordnete Zeichnung in der zweiten Hälfte des Abschnitts, also auf dem Rückweg vom Scheitelpunkt des Binnenzwischenspiels (Zeile 13 Mitte) bis zum Beginn des Nachspiels (Zeile 24): Hier beschreibt die Musik im Gleichschritt der Außenstimmen – “wir fühlten längst schon, wie’s spiegelnder wird” – eine sich von sechseinhalb Oktaven auf den einfachen Tritonus zusammenziehende Gabel.

Rilke-Fragmente: Die große Gabel

Ebenfalls genau am *ff*-Scheitelpunkt der Nr. I setzt im vertikalen Innenraum der beschriebenen Gabel ein Spiel mit Tonpaaren ein, das alle Ruhepunkte der Außenstimmen mit Bewegung füllt. Diese Tonpaare pendeln sich dort, wo die Singstimme mit “Dunkel” das Ende des nächsten Hauptsatzes erreicht, auf ein vorläufig beibehaltenes Gegenüber zweier spiegelsymmetrischer kleiner Nonen ein.⁵⁰ In der vokalen Aufforderung zum “Hinübertreten” entwickelt Reimann aus dieser Spiegelung eine siebentönig vertikalsymmetrische Figur, die er zunächst zu den beiden langen Noten

⁵⁰Vgl. Zeile 16-21: *es''-d'* über *H-c'*.

der Sängerin (bei “[hin-]ein” und “mond-[den]”) zweimal unverändert wiederholt, um sie dann im Nachspiel des ersten Fragmentes nach dem Wegfall der “Gabel”-Stimmen in den extremen Registern einem Prozess der Metamorphose zu unterwerfen. Dabei verlängert er das Figurenpar zunächst durch Enderweiterung, später durch einen Einschub, verkürzt es dann vorn, und erreicht durch mehrmalige Wiederholung dieser Manipulationen eine in der Gestik immer ähnliche, in den Tönen aber zuletzt ganz neue Gestalt.

Im zweiten Fragment lenkt anfangs der Sopran die Aufmerksamkeit auf sich durch eine eigene, je unterschiedlich fortgesponnene Tongruppe (*f'-as'-es*). Dann tritt in die Pausen der frei spiegelsymmetrischen Figuren eine “mit Fingernagel in den Saiten gezupft” zu spielende Zweistimmigkeit hinzu, deren zunächst nur zögerliche Linien vom Tritonus-Endpunkt der “Gabel” des vorangehenden Abschnitts ihren Ausgang nehmen und in der neuen Klangfarbe ein Konturenpar etablieren, das die letzten sechs Schritte der “Gabel” in Schüben zunächst rückwärts und dann wieder vorwärts durchläuft. Hier verbindet Reimann somit freie Formen der vertikalen und der horizontalen Symmetrie, abschließend ergänzt durch ein Zusammenziehen der Linien auf das Sekundintervall *fis'/gis'*.⁵¹ Im Nachspiel wird dieses Sekundintervall auf den Tasten angeschlagen, dabei aber mit der anderen Hand im Saitenkasten abgedämpft. Das kurze dritte Fragment ist als Weiterführung der Metamorphose entworfen: Der Sopran singt den Vers “So wie angehaltner Atem” zu einer Imitation des zuvor gezupften Diskants, während im Klavier sowohl die Auslauer der spiegelsymmetrischen Figuren aus Abschnitt I als auch die abgedampften Sekunden aus Abschnitt II in das Bild von der Baum gewordenen Nymphe hineinreichen.

An diesem Punkt, zwischen Fragment III und IV, gibt es erstmals keine musikalische Überlappung. Die inzwischen im Rang von Auenstimmen angelangten Entwicklungsformen der aus dem Inneren der Textur entsprungenen Spiegelfiguren haben mit *dis''''-eis''''-fis''''* über *E'-D'-C'* erneut den maximalen Offnungspunkt der Gabel aus Abschnitt I erreicht, während die Singstimme ihren Vergleich des angehaltenen Atems mit der zum Baum verwandelten Nymphe in eine Variante der horizontalsymmetrischen Kontur kleidet.⁵² Damit haben beide Partner eine erste Abrundung ihrer

⁵¹Vgl. *h' c''*, *h' c'' d''*, *c'' d''*, *f'' fis''*, *f'' d'' c''*, *h' + gis'* über über *eis' dis'*, *eis' dis' cis'*, *dis' cis'*, *h ais*, *h cis' dis'*, *eis' + fis'*.

⁵²Vgl. *h'-c''-d''-f''-d''-c''-h'-c''-d''*, *f''-dis''-cis''-h'-ais''-h'-cis''-dis''-f''* (teilweise enharmonisch notiert und minimal ornamentiert).

Entwicklungen erreicht. Mit Fragment IV beginnt dieser Prozess von neuem. Das Klavier zitiert, um eine Oktave tiefer verlegt, die Akkordfolge [a] aus dem ersten Abschnitt, in freier Augmentation auf ungefähr das halbe Tempo verlangsamt. In die Ruhepunkte besonders lang gehaltener Klänge hinein setzt eine mit Plektrum im Saitenkasten gezupfte Stimme die motivische Gesangskontur [d], jetzt ebenfalls tief oktaviert (*gis-ais, cis'-dis'-fis'*) und spinnt die vokale Linie dann mit Sprüngen ähnlich den in Abschnitt I gehörten weiter. Die beiden letzten Akkorde der Folge [a] reichen in Abschnitt V hinein, dessen Beginn – wie schon beim Übergang von Fragment I zu II – für Hörer nur durch den Wechsel der Sprache erkennbar ist. Auf den unbegleitet gesungenen ersten Vers dieses Textes folgt im Klavier, nach wie vor in der tieferen Oktave und in freier Rhythmik, die Akkordfolge [b]. Dazu singt die Sopranistin das Wort “droht”, das bei Rilke, in Parenthese gesetzt, wie eine Regieanweisung anmutet. Die dafür gewählte Vokalkontur erweist sich als ein unerhörter Doppelsprung: ein Abfall über anderthalb Oktaven mit anschließendem Aufschließen in einer kleinen None.

Diese dramatische Gesangskontur liefert dem Klavier den Anlass für eine fast gewalttätig wirkende zweischichtige Textur: Im Zweioktavenraum über dem mittleren *c* entfaltet Reimann eine Folge *fff* zu spielender Cluster, in denen die Zahl der beteiligten Töne schrittweise von vier auf elf anwächst, während die Außenstimmen vom vertrauten Ausgangspunkt des Tritonus *eis'-h'* aus die schon bekannte Gabel nachzeichnen.⁵³ Alternierend mit den brutalen Anschlägen erklingt im tiefsten Bassregister eine Figur aus gehämmerten Sechzehnteln, angestoßen im Zweioktavenraum unter dem mittleren *c* durch eine Variation über die Tonfolge [d] des “Vergiss, vergiss” aus Fragment I.

Abschnitt VI schließt, als wolle die Musik die brachiale Umsetzung der rilkeschen Drohung in Vergessenheit geraten lassen, an das davor zuletzt Gehörte an: Das Klavier ruft die am Beginn des Werkes zum zweiten “vergiss” erklungene Akkordfolge [c] in Erinnerung, während der Sopran zu den Worten “Die Stimmen warnten mich” das vokale Motiv [d] singt und durch einen kurzen, aber unerwarteten Anschlussston erweitert. Erst nach dem Ende der Akkordfolge ergänzt die Singstimme – unbegleitet, sehr viel leiser und auch langsamer – die zweite Hälfte des Fragmentes: “da hielt ich ein”.

⁵³Vgl. in Zeile 52-59 die Cluster zwischen den ersten Tönen einer sich öffnenden Gabel: *eis'-h', dis'-cis", cis'-dis", h-f", ais-fis", a-gis"*.

Abschnitt VII setzt die Metamorphose des in Abschnitt I eingeführten Materials weiter fort. Der Klaviersatz zitiert hier die gesamte 32-teilige Akkordfolge [a] + [b] in vertauschten und oftmals von ihrer homorhythmischen Synchronisation entbundenen Händen.⁵⁴ Darüber integriert der Gesangspart in seiner Klage über die vergebliche Wiederkehr verpasster segensreicher Gelegenheiten eine besonders große Anzahl an Tritoni⁵⁵ und schließt nach dem Ende der zusammengesetzten Klavierphrase mit einer unbegleiteten Linie, die sich erneut innerhalb des Ankerintervalls der “Gabel”, *eis'-h'*, bewegt.

Rilke-Fragmente: Die Endgültigkeit verpasster Gelegenheiten

Zeile 74-75

und das spät of-fe-ne Haus _____ bleibt leer _____

Der abschließende Abschnitt VIII besteht aus drei thematisch unterschiedlich gestalteten Segmenten. In der ersten Hälfte – Zeile 76-85, bis zur Nähe, “die sich an Ferne erprobt” – spielt das Klavier in zunächst alternierend einsetzenden, erst gegen Schluss synchronisierten Händen den vollständigen Krebsgang der im Notenbeispiel oben (Seite 272) abgebildeten “großen Gabel”.⁵⁶ Im zweiten Segment erklingt zu den letzten Worten des achten Rilke-Fragmentes eine einzelne aufsteigende Linie aus mit Plektrum gezupften Tönen. Im Nachspiel greifen die beiden Stimmen des Klaviers die am Ende des zweiten Segmentes gehörten Töne auf. Diese führen sie, kontinuierlich von *p* bis *ff* crescendierend, erstmals nicht in gegenläufiger sondern in paralleler Bewegung aufwärts bis in die höchste Oktave. Das Werk endet, indem die beiden Linien auf den vertrauten Spitzentönen *eis''''* + *fis''''* verschmelzen.

⁵⁴Vgl. Zeile 65-74 Diskant mit Zeile 1-3 Bass, drei Oktaven höher, und Zeile 65-74 Bass mit Zeile 1-3 Diskant, meist dieselbe Oktavlage; beide mit zusätzlicher Oktavierung einzelner Intervalle.

⁵⁵Vgl. Zeile 65-71: *es''-a''*, *gis''-d''*, *cis''-g''*; *d''-gis''*, *es''-a''*; *a'-dis''*, *f'-h'*, *cis''-g''*, *dis''-a''*.

⁵⁶Der Diskant durchläuft die (teilweise enharmonisch zitierten) Töne in Gruppen von sechs (Zeile 76), fünf (Zeile 78-79), fünf (Zeile 80-81) und sechs (Zeile 84-85); der Bass beginnt mit den erstmals in Abschnitt II hinzugefügten zwei zusätzlichen Tönen der die Gabel schließenden Sekunde und durchläuft dann den Krebs, ebenfalls unterbrochen von langen Pausen.

Diese Komposition ist Reimanns bislang stringentster Versuch, einem auf der Ebene seiner Textgrundlage vierteiligen Zyklus eine sich organisch entwickelnde musikalische Form zu verleihen. Das Ergebnis ist nicht nur hinsichtlich des zunehmend vertrauter werdenden thematischen Materials überzeugend, sondern öffnet in seinen Bezügen zudem Augen und Ohren für inhaltliche Verbindungen zwischen den acht unabhängig voneinander entstandenen, unterschiedliche Gedankenfacetten desselben Dichters evozierenden Fragmenten.