

Kapitel I: 1960-1969

Fünf Gedichte von Paul Celan

Reimann hatte bereits 1957 durch Vermittlung einer Freundin den aus einer jüdischen Familie in Czernowitz gebürtigen, seit 1948 in Paris lebenden Dichter Paul Celan (1920-1970) kennengelernt. Celans Eltern waren in einem Konzentrationslager der Nazis ums Leben gekommen; das Trauma wurde zu seinem Lebensthema. Reimanns eigene Kindheit war durch drei Bombenangriffe überschattet worden: 1943 erfuhr der Siebenjährige, dass sein Elternhaus in Berlin ausgebombt worden war, 1944 starb sein Bruder während eines Krankenhausaufenthaltes durch einen Fliegerangriff, und am 14.4.1945 erlebte er selbst in Potsdam, wo seine Familie Zuflucht gefunden hatte, die apokalyptische Bombennacht, nach der die ganze Stadt in Asche lag. Nicht zuletzt aufgrund dieser Erfahrungen fühlte er sich Celan innerlich zutiefst verbunden. Reimann-Biograf Burde schreibt dazu:

Vor diesem ersten Kontakt hatte er für Ernst Haefliger bereits Tenor-Lieder, *Drei Gedichte von Paul Celan* (1957), komponiert, die der Dichter kannte [...]. Nun gab Celan ihm ein Gedicht, das er gerade geschrieben hatte, *Tenebrae*, und fragte, ob er es nicht komponieren wolle. Reimann las es und bekannte, er könne das nicht, das Gedicht sei intensiv in sich geschlossen – er hatte das Gefühl, man dürfe die Dichtung nicht antasten. Aber Celan gab ihm das Gedicht dennoch. “Zwei Jahre später, plötzlich, habe ich mich an dieses Gedicht erinnert und habe es innerhalb von drei Stunden komponiert. Das war im November 1959 und da kamen dann bis Januar 1960 die anderen Lieder noch hinzu.”¹⁷

Den um die Jahreswende 1959/1960 komponierten Liedzyklus stellte Reimann aus den drei damals vorliegenden Sammlungen von Celan-Gedichten zusammen: Er entnahm je eines aus *Mohn und Gedächtnis* (1952) und *Von Schwelle zu Schwelle* (1955) und ergänzte das vom Dichter empfohlene “*Tenebrae*” durch zwei weitere Texte aus *Sprachgitter* (1959). Die frühe Affinität zum Autor der *Todesfuge* erwies sich als wegweisend: Celan wurde der Dichter, dessen Lyrik Reimann am häufigsten vertonte. Er widmete den Zyklus Dietrich Fischer-Dieskau, mit dem er ihn im Rahmen der Berliner Festwochen am 4. Oktober 1962 uraufführte.

¹⁷Vgl. Burde, *Aribert Reimann*, S. 25.

Im Klavierpart der *Fünf Gedichte von Paul Celan* für Bariton und Klavier von 1960, der einen etwa sechsoktavigen Raum auslotet und aufgrund seiner langen Pausen und einer betont nichtmelodiösen Gestaltung zunächst spärlich wirken mag, experimentiert Reimann mit ostinaten Mustern. Diese setzt er wechselweise zur Stütze des Gesangsparts, zur Charakterisierung der Stimmung und zur Brechung des Textes ein. Der Gesangspart entwickelt sich von einem spröden Duktus im eröffnenden Lied über eine quasi-liturgische Rezitation zu Tongruppenkreisel und ausdrucksstarken Melismen.

Blume

Der Stein.
Der Stein in der Luft, dem ich folgte.
Dein Aug, so blind wie der Stein.

Wir waren
Hände,
wir schöpften die Finsternis leer, wir fanden
das Wort, das den Sommer heraufkam:
Blume.

Blume – ein Blindenwort.
Dein Aug und mein Aug:
sie sorgen
für Wasser.

Wachstum.
Herzwand um Herzwand
blättert hinzu.

Ein Wort noch, wie dies, und die Hämmer
schwingen im Freien.

die Hände die Finsternis leer geschöpft. Erst in der Leere entsteht Raum für das Wort; da erst gibt es Hoffnung auf Licht und Wärme. Die im Freien schwingenden Hämmer, bei Celan meist die Klöppel einer Glocke, betonen den volltönenden Klang des Wortes.

Das erste Gedicht, dessen Titelwort "Blume" so positiv und potentiell freudig klingt, wird im Bild vom durch die Luft fliegenden Stein, dem das Auge des lyrischen Ich folgt, mit Erwartung aufgeladen. Diese Blume, so betont Celan mehrmals, ist vor allem ein Wort.¹⁸ Das Wort steht in Bezug sowohl zu den Augen des lyrischen Ich als auch des angeredeten Du. Das letztere ist "so blind wie der Stein"; beide "sorgen für Wasser", ihre Tränen netzen die Blume und ermöglichen Wachstum. Das Blindenwort "Blume" lässt sich erst finden, nachdem

¹⁸In "Blume" (*Sprachgitter III/2; Paul Celan: Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe* [Frankfurt, Suhrkamp, 2003], S. 98) greift der Dichter das Titelwort noch zweimal im Zentrum (Zeile 8/9) auf. Bezeichnender noch ist die mehrfache Wiederaufnahme der Vorstellung von der Blume als "Wort" (vgl. dazu Zeile 7, 9 und 16: "wir fanden das Wort, das den Sommer heraufkam: Blume", "Blume – ein Blindenwort" und "Ein Wort noch wie dies"). Auch vom "Aug" spricht Celan dreimal (Zeile 3 und 10), dazu zweimal von Blindheit.

Reimann vertont dieses Gedicht ohne einen einzigen Taktstrich, jedoch mit präziser, vor allem auf Vierteln und Halben beruhender Rhythmik. Die erste Strophe umfasst 36 Viertel. Der poetischen Umrahmung durch den dreifach erwähnten "Stein" entspricht der Komponist mit drei Varianten einer ruhigen Tonrepetitionsgeste im Klavier: Der im Rhythmus $\text{♩} \text{♩}$ wiederholte Vierklang *De es' g'* erklingt als Einleitung (mit einem dritten Anschlag vor Celans wiederholtem "der Stein"), sodann im Zentrum des Abschnitts (vor "Dein Aug") und an dessen Ende (nach "wie der Stein"). Der Gesang ergänzt in jedem der Sätze die zum Zwölftonfeld fehlenden Töne. Jenseits der Verdopplung desselben Tonpaares anlässlich der Wortwiederholung bei "Der Stein" gibt es keinerlei Wiederaufnahmen oder Unregelmäßigkeiten, doch eine serielle Entwicklung wird nicht in Gang gesetzt: Die Reihenfolge derselben acht Ergänzungstöne in der zweiten Phrase lässt kein Muster erkennen, das später in diesem oder einem anderen Lied des Zyklus erneut aufgegriffen würde.¹⁹

Der in ihrem Hauptabschnitt 37 Viertel umfassenden zweiten Strophe legt Reimann ebenfalls vier Töne im Klavier zugrunde, die diesmal in Form eines Intervallpaares erklingen. Der Tritonus *f'/h'* im Diskant und die übermäßige Quint *B/fis* im Bass unterstreichen auch hier die poetische Satzstruktur. Eine wiederholte Viertongruppe zu Beginn des Gesangparts, der auch hier das Zwölftonfeld ergänzt, entspricht keiner wörtlichen, wohl aber einer impliziten Verdopplung im Text, bevor die verbleibenden vier Töne folgen. Im zweiten Satz der Strophe erklingen dieselben acht Ergänzungstöne in veränderter Anordnung, werden jedoch diesmal, da der poetische Satz noch nicht vollständig ist, in gleicher Reihenfolge bei veränderter Oktavzuweisung wiederholt.²⁰ Danach aber weicht Reimann leicht von Celans Textverteilung ab. Während der Dichter durch die Wiederholung des Wortes "Blume" und dessen Deutung als "Blindenwort" einen besonders engen Anschluss zwischen der zweiten und der dritten Strophe erzielt, setzt der Komponist diese Zeile mit einem unvollständigen Zwölftonfeld als Codetta des Vorangehenden.²¹ Erst danach beginnt in der

¹⁹Vgl. Gesang *Hb, Hbf'fis ac cis'as* bei "Der Stein. Der Stein in der Luft, dem ich folgte" mit *fa has fis c' B cis'* bei "Dein Aug, so blind wie der Stein."

²⁰Vgl. Gesang *das e a, das e a es c' g cis'* bei "Wir waren Hände, wir schöpften die Finsternis leer" mit *cis' d' c' e a as es g* bei "wir fanden das Wort, das den Sommer" und *cis d c e a as es' g' g'* bei "heraufkam: Blume" (mit Melismen bei "kam - -" und "Blu -").

²¹Das Klavier kombiniert die Viertonklänge der ersten und zweiten Strophe, als wolle auch die Musik die Verbindung des blinden Auges mit der Blume unterstreichen; der Gesang wiederholt die zuvor zu "Blume" erklingenen Ergänzungstöne (*es' g' g'*) und wandelt sie zu "ein Blindenwort" nur wenig ab (*es g g g*).

Musik die dritte Strophe. Im Klavier ertönt die dritte Viertongruppe, diesmal in Form dreifacher Kontrapunktik aus gegenläufigen Dreitongruppen in extremer Lage (*As/a'''*, *C/cis'''*, *A/as''*, Rhythmus $\text{♩} \text{♩} \cdot$, $\text{♩} \text{♩} \cdot$, $\text{♩} \text{♩} \cdot$). Wie das Klavier sucht auch der Gesang hier einzelne Tonpaare wiederholt auf, wobei der bislang so ruhige Duktus anlässlich des "Wassers", das bald für Wachstum sorgen wird, durch zwei Triolen leicht beschleunigt wird.²² Dieses Wachstum bindet Reimann in Form einer zweiten Codetta erneut an die vorangegangene Strophe: Das Klavier isoliert die zuvor zweistimmig gehörten Töne als *ff*-Linie in neuer Ordnung und Oktave (*cis''' c''' a' As*) und der Gesang setzt ein Kreiseln im chromatischen Dreitoncluster *f-fis-g* dagegen.

Celans Abschlussstrophe bildet die Coda dieses Liedes. Das Klavier reiht die drei verschiedenen Viertongruppen, die die einzelnen Strophen gestützt haben, aneinander und präsentiert damit erstmals allein das ganze Zwölftonfeld. Der Gesangspart greift zu "Ein Wort noch, wie dies" den Anfang der Eröffnungssphrase auf, geht aber dann in Sprechen über.

Auge der Zeit

Dies ist das Auge der Zeit:
es blickt sheel
unter siebenfarbener Braue.
Sein Lid wird von Feuern gewaschen,
seine Träne ist Dampf.

Der blinde Stern fliegt es an
und zerschmilzt an der heißeren Wimper:
es wird warm in der Welt,
und die Toten
knospen und blühen.

Die das Gedicht durchziehenden Worte Feuer, Dampf, zerschmelzen und warm evozieren die Gefahr von Verbrennen, Verdampfen und Auflösung: eine Zustandsänderung, die einzig den Toten Hoffnung bedeuten kann.

Reimanns Vertonung dieses Gedichtes weist einige Ähnlichkeiten mit der des vorangegangenen auf: Auch hier ergänzt der Gesang einige wenige ostinatoartig eingesetzte und in ihrer Oktavzuweisung unveränderliche Töne des Klaviers in jeder der zwei Strophen zum Zwölftonfeld, während die vom Klavier allein übernommenen Nachspiele am Ende jeder Strophe

Für das zweite Lied seines Zyklus wählt Reimann erneut ein Gedicht, in dem es um das Auge geht.²³ Dieses Auge ist zugleich realistisch (mit Braue, Wimper, Lid und Träne) und symbolisch, insofern es als Wahrnehmungsorgan der Zeit fungiert. Unter dem siebenfarbigen Regenbogen des Bundes, den Gott mit Noah schloss, blickt es argwöhnisch auf eine Welt voller Bedrohung.

²²Vgl. Gesang *f fis g b h d' es' d' es' d' es' e' d' es' e' d' e'* bei "Dein Aug und mein Aug: sie sorgen für Wasser."

²³"Auge der Zeit" vgl. *Von Schwelle zu Schwelle III/2, Paul Celan: Die Gedichte*, S. 81.

nur neuntönig sind. Deutlich anders aber handhabt der Komponist Tempo, Metrik, Rhythmus, Dynamik und Gesangsduktus. Das ganze Lied ist im 4/4-Takt notiert, jedoch mit einer so großen Anzahl Synkopen sowie Triolen und anderen Teilwerten verschiedener Größe durchsetzt, als solle das Metrum bewusst verschleiert werden. Während der Sänger die beiden Strophen durch eine Folge von Varianten der Grundfigur *b b b c*, *b c b* verbindet und nur das Ende jeder Strophe melismatisch ausschmückt, sorgen alle anderen Parameter für einen deutlichen Kontrast. Die erste Strophe ist bewegt ($\text{♩} = 72$) und kräftig (*f* während des Hauptabschnitts in T. 1-12, *ff* zu Beginn des Nachspiels T. 12-17). Nach einem mächtigen zweitaktigen *diminuendo ritardando* folgt die zweite Strophe in wesentlich langsamerem Tempo ($\text{♩} = 46$) und großer Zartheit (*pp* im Abschnitt T. 17-22 und im Nachspiel T. 26-30), leicht intensiviert (*p espressivo*) einzig für die Worte über die Toten. Der in beiden Strophen ähnliche Rezitationsstil im Gesang wirkt angesichts dieses starken Kontrastes lakonisch und unterstreicht so zusätzlich das bedrückende Bild einer Welt, in der nur die Toten "knospen" und (nach einem Dezimensprung ins Falsett) sogar "blühen".

In spiritueller Fortsetzung des 'Augen'-Blickes auf die in Tränen verschwindende Welt stellt Reimann Celans viel kommentiertes Gedicht "Tenebrae" ins Zentrum des Zyklus. Der Titel, Lateinisch für Schatten, Finsternis oder (Todes-)nacht, verweist auf die Lamentationen, in denen christliche Gemeinden in der Karwoche mit Klageliedern des Jeremias an die Passion Jesu erinnern. In der jüdischen Liturgie wird mit der Rezitation dieser Texte an die Zerstörung des Tempels oder an den kürzlich erfolgten Tod eines nahen Angehörigen erinnert. In allen Fällen geht es um die Aufgabe, menschliche Leiderfahrung im Vertrauen auf einen göttlichen Heilsplan erträglicher zu machen.

Tenebrae

Nah sind wir, Herr, nahe und greifbar.	Zur Tränke gingen wir, Herr.
Gegriffen schon, Herr, ineinander verkrallt, als wär der Leib eines jeden von uns dein Leib, Herr.	Es war Blut, es war, was du vergossen, Herr. Es glänzte.
Bete, Herr, bete zu uns, wir sind nah.	Es warf uns dein Bild in die Augen, Herr. Augen und Mund stehn so offen und leer, Herr. Wir haben getrunken, Herr. Das Blut und das Bild, das im Blut war, Herr.
Windschief gingen wir hin, gingen wir hin, uns zu bücken nach Mulde und Maar.	Bete, Herr. Wir sind nah.

Das die dritte Abteilung des Zyklus *Sprachgitter* eröffnende Gedicht artikuliert die in Celans Gedichtschaffens zentrale Frage nach der Rolle Gottes angesichts der Shoa. Das Bild der ineinander verkrallten Körper weckt direkte Assoziationen mit den Vernichtungslagern. Walter Jens bezeichnet das Gedicht als Paradigma "einer bis heute ungeschriebenen Theologie nach Auschwitz".²⁴ Celan weist dem "Herrn", der zugleich der christliche Heiland und der jüdische Adonai zu sein scheint, die Rolle eines um Vergebung Flehenden zu. Damit kehrt er das "Nah ist und schwer zu fassen der Gott" in Hölderlins Hymne *Patmos* ins Gegenteil. Der Form nach ist "Tenebrae" ein Gebet, doch ist der "Herr", den das lyrische Ich elffach rituell anruft, kein Allmächtiger, auf den der Mensch seine Hoffnungen projizieren kann. Angesichts des göttlichen Schweigens im Holocaust ändert sich das Verhältnis zwischen dem Beter und seinem Gott grundlegend. Jetzt sind die Opfer diejenigen, die zu verzeihen haben. Erlösung ist nur möglich, wenn Mensch und Gott einander um Vergebung bitten.

Reimann vertont das Gedicht im Rahmen einer dreiteiligen Liedform (A = T. 1-11, A' = T. 11-21, B = T. 22-38, A'' = T. 39-46). Die Abschnitte A und A' beginnen mit der auch sprachlich hervorgehobenen, das Gedicht bestimmenden Verbindung von Aufforderung und Versicherung: "Herr, (bete), wir sind nah", in die auch das reprisenartige A'' mündet. Der Kontrastabschnitt B dagegen umfasst den Gang zur Tränke mit dem glänzenden Blut und endet mit den offenen, leeren Augen. Musikalisch setzt Reimann die Gestaltung des Gesangsparts um ein Rezitations-Tonpaar fort, das hier vom Ganztonschritt *b-c* des vorangehenden Liedes auf den noch schmerzlicheren Halbtonschritt *dis-e* (und dessen Transposition *gis-a*) verengt ist. Gleichzeitig wird die syllabische Artikulation weiter eingeschränkt: Ein Drittel aller Töne in "Tenebrae" ist Teil oft ausführlicher Melismen. Ostinatobildungen im Klavierpart markieren hier nicht Strophen, sondern jede einzelne kurze Texteinheit. Das Zwölftonfeld wird zwar wie zuvor in jedem Abschnitt vervollständigt, allerdings ohne den im Eröffnungslied beobachteten Anspruch auf Vermeidung wiederaufgegriffener Töne.²⁵

²⁴Inge und Walter Jens: *Vergangenheit – gegenwärtig. Biografische Skizzen* (Stuttgart: Radius-Verlag, 1994), S. 65-66.

²⁵Als Beispiel: In T. 1-5 zu "Nah sind wir dir, Herr, nahe und greifbar" erklingt der chromatische 6-Ton-Cluster zwischen *h* und *e* (Klavier *cis + h/d*, Gesang ||: *dis-e :|| c*), in T. 6-9 zu "Gegriffen schon, Herr, ineinanderverkrallt, als wäre der Leib eines jeden von uns" der ergänzende Cluster zwischen *f* und *b* (Klavier *g/b + fis-f-gis*, Gesang ||: *gis-a :||*). Im abrundenden "dein Leib, Herr" greift die Musik mit Klavier *gis/g, f/g* und Gesang *cis-d-e-es* sieben der Töne erneut auf. A' ist erneut zwölftönig, setzt aber das Spiel mit Clustern nicht fort.

Zusammen mit der häufigen Wiederkehr des Rezitations-Tonpaares sorgen ein ruhiges 4/4-Metrum (♩ = 54), ein weitgehend statisch wirkender Klavierpart, der im Kontrastteil nur einen einzigen (leisen, tiefen) Basston beisteuert, und eine Dynamik um *p-pp* für die quasi-liturgische Stimmung dieses zarten aber höchst eindringlichen Liedes. Diese wird kurz aber umso eindringlicher durch ein Crescendo zum *forte* unterbrochen, als das Gedicht die Identifikation zwischen den Opfern und dem Leib des Herrn suggeriert.

Für das vorletzte Lied seines Zyklus wählt Reimann ein weiteres Gedicht aus Celans erst wenige Monate zuvor veröffentlichtem dritten Gedichtzyklus.²⁶ Der Text spricht von zu Stein gewordenem Leben, versteinertes Erinnerung und von Schweigen. Doch durch alle Starrheit, Stille und Finsternis quillt eine lyrische Kraft. Der Gedichtstitel scheint mit seiner Betonung von Gegenwart und Zukunft alle Vergangenheit ausblenden zu wollen; im Gedicht selbst dagegen geht es wesentlich um die Berührung der Gegenwart durch die Vergangenheit: das Eräugte, das implizite Nachschwingen der Hammerschläge, die den Stein in seine jetzige Form gebracht haben, und das Erinnerte, das auf einer Stufe im Hintergrund hockt. Wie unendlich weit die Vergangenheit zurückreicht, bezeugen die vom Flugsand ausgewaschenen Augenhöhlen des Steinernen.

Heute und Morgen

So steh ich, steinern,
zu dir,
Hohe:

Von Flugsand
ausgewaschen die beiden
Höhlen am untern Stirnsaum.
Eräugtes
Dunkel darin.

Durchpocht
von schweigsam geschwungenen Hämmern
die Stelle, wo mich das Flügelaug streifte.

Dahinter,
ausgespart in der Wand,
die Stufe,
drauf das Erinnerte hockt.

Hierher
sickert, von Nächten beschenkt,
eine Stimme,
aus der du den Trunk schöpfst.

In seiner Vertonung setzt Reimann die bisher beobachtete Entwicklung der musikalischen Mittel von einem Gedicht zum nächsten fort. Die ersten zwei Vorspieltakte des Klaviers (und, aufgegriffen, die Begleitung in T. 5-6 bei "steinern, zu dir") leiten ihre oktavierte Geste *h-cis-h*, *h-cis-d* von der im zweiten Lied gesungenen Rezitationsfigur *b-c-b* ab. Auch das im Gesang des dritten Liedes als Rezitationsgeste dienende Tonpaar *dis-e* ist hier in

²⁶„Heute und morgen“ vgl. *Sprachgitter* II/6, Paul Celan: *Die Gedichte*, S. 95.

neuer Form in den Klavierpart gewandert: Ein *es* durchklingt zunächst als synkopisch wiederholte Oktave die Takte 3-4 und 7-14, setzt sich kurz als Einzelton diminuierend fort, um sich in T. 17-23 als schnelle, rhythmisiert unterbrochene Wiederholung mit seinen jeweils oktavversetzten chromatischen Nachbartönen abzuwechseln. Für T. 24-28 schwenkt der Diskant sodann ganz auf ein hohes *e* ein. Erst wenn der Text die hereinsickernde Stimme erwähnt, setzt dieser tonale Anker eine Weile aus,²⁷ und das sängerische Melisma bei "Trunk" stellt der früheren Chromatik sogar einen dreitaktigen Ganztonkontext gegenüber. Es bleibt den zwei Nachspieltakten des Klaviers vorbehalten, das Tonpaar *es-e* wiederherzustellen – hier erweitert um den zweiten chromatischen Nachbar *d* und ein dreifaches, zur Synkope auftaktiges, sehr hohes *h-cis*, das mit einer Erinnerung an die Geste der Eröffnungstakte das Lied abrundet.

Für den Abschluss seines frühen Celan-Zyklus wählt Reimann das Eröffnungsgedicht der ersten Gedichtsammlung.²⁸

Ein Lied in der Wüste

Ein Kranz ward gewunden aus schwärzlichem Laub in der Gegend von Akra:²⁹
dort riss ich den Rappen herum und stach nach dem Tod mit dem Degen.
Auch trank ich aus hölzernen Schalen die Asche der Brunnen von Akra
und zog mit gefälligem Visier den Trümmern der Himmel entgegen.

Denn tot sind die Engel und blind war der Herr in der Gegend von Akra,
und keiner ist, der mir betreue im Schlaf die zur Ruhe hier gingen,
Zuschanden gehaun ward der Mond, das Blümlein der Gegend von Akra:
so blühn, die den Dornen es gleichtun, die Hände mit rostigen Ringen.

So muss ich zum Kuss mich wohl bücken zuletzt, wenn sie beten in Akra.
O schlecht war die Brünne der Nacht, es sickert das Blut durch die Spangen!³⁰
So ward ihr lächelnder Bruder, der eiserne Cherub von Akra.
So sprech ich den Namen noch aus und fühl noch den Brand auf den Wangen.

²⁷Diese als "tonaler Anker" gehörten Töne und Tonpaare bindet Reimann, wie schon in den vorangehenden Liedern aber diesmal nur im Mittelteil, in Zwölftonfelder ein. Vgl. dazu die Phrasen in T. 8-11, 12-16, 17-23 und T. 24-28.

²⁸"Ein Lied in der Wüste" vgl. *Mohn und Gedächtnis I*, Paul Celan: *Die Gedichte*, S. 27.

²⁹Laut Jerry Glenn in *Paul Celan* (New York: Twayne, 1973; deutsch Wiesbaden: Harrassowitz, 1989) ist Akra der Name der Zitadelle, die der syrische Gewaltherrscher Antiochus IV. etwa zu Beginn des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts auf einem der Hügel Jerusalems, dem Tempelberg genau gegenüber, errichtete (1 Makk 1:33-35).

³⁰Barbara Wiedemann weist in ihrem Kommentar zu *Paul Celan: Die Gedichte* (op. cit., S. 593) darauf hin, dass der Dichter in die Handexemplare der dritten und sechsten Auflage eine Korrektur der Verse 4 und 10 eingetragen hat. Danach sollten diese nun lauten: "und zog mit *geschlossnem* Visier [...]" bzw. "O schlecht war *der Mond dieser* Nacht [...]".

Dieses "Lied in der Wüste" mit seinen daktylischen Hexametern und seinem Refrainwort am Ende jeder ungeraden Zeile bildet ein rahmendes Gegenstück zur berühmten "Todesfuge", die (mit metrisch freieren Langzeilen und vielfältigeren Refrains aber doch ähnlichem Gesamtduktus) die Sammlung *Mohn und Gedächtnis* beschließt. Wie die zweite Strophe besonders deutlich zum Ausdruck bringt, begann die Verfolgung der Juden schon früh; sogar die Engel, der Mond und die Blumen wurden damals getötet, der Himmel lag in Trümmern, und Gott der Herr war mit Blindheit geschlagen. Noch Jahrhunderte später fühlt der Kreuzritter auf seinem Rappen, ein "eiserner Cherub" hinter Brünne (ein den Rumpf des Kriegers schützender Teil mittelalterlicher Rüstungen) und Visier, den "Brand auf den Wangen", als er einmal mit dem Degen auf "den Tod" einstach.

In Reimanns Vertonung klingt dieses Gedicht wesentlich bewegter als die ersten vier. Im Gesangspart treten die an die vorangehenden Lieder anknüpfenden Rezitationsgesten zugunsten melodischer Wendungen und wiederkehrender rhythmischer Gruppen in den Hintergrund. So verbindet der triolisch rhythmisierte Dreitonschritt *b-c-e* die Beschreibung des Kranzes "gebunden aus schwärzlichem Laub" in Zeile 1 mit der des Trinkens "aus hölzernen Schalen die Asche" in Zeile 3. In Zeile 5 wird das in ruhigen Notenwerten sehr expressiv gesetzte, mit einer Septime aufsteigende und über Halbton und übermäßige Sekunde wieder abfallende "Denn tot sind die Engel" im darauffolgenden "und blind war der Herr in der Gegend von [Akra]" leicht erweitert wiederholt, und in Zeile 11 unterliegt diese verdoppelte Linie in kaum variiertem Rhythmus zudem den Worten "ward ich ihr lächelnder Bruder, der eiserne Cherub von [Akra]". Diesen Wiederaufnahmen stellt der Komponist mit dem Refrainwort "Akra" eine Entwicklung zur Seite, die von der einfachen Tonwiederholung *g-g* ausgeht, erst einen, dann zwei und schließlich drei chromatische Nachbartöne einbezieht (*g-fis-fis*, *g-fis-f*, *g-fis-f-gis*), sich über *g-f-gis-a* zum fünftönigen *g-fis-f-a-h* erweitert und ihren Umfang dabei allmählich von einem auf vier Takte dehnt.³¹ Eine Orientierung an Zwölftonfeldern ist hier nicht angestrebt.

Das Klavier fügt der Gesangslinie eine durchsichtige, oft karg wirkende Schicht hinzu, die ausschließlich aus drei ganz unterschiedlichen, prägnant charakterisierten Komponenten gebildet ist. Als vehementes Einsprengsel mit Achteln und Achteltriolen bricht [x]³² wiederholt in einen ansonsten unbegleiteten Gesang ein: Es überbrückt die Schnittstellen der Zeilen 1-4 und 7-8, ergänzt (rudimentär und ganz leise) in Zeile 9 einige lange Noten

³¹Vgl. T. 5, 15-16, 31-32, 44-46, 62-65 und 82-85; Anzahl der Takte: 1, 1½, 2, 3, 3½, 4.

³²Vgl. *H 'a"-d-e"'-b* und dessen Ableitungen in T. 5-7, 10, 15-18, 21; 45-52; 55-65, 89-91.

des Gesanges, beendet das Lied dann jedoch mit einem Nachspiel in *ff*. In [y] unterstreicht ein als liegende Harmonie wiederholter verminderter Dreiklang mit zwei bzw. am Schluss drei getupften Intervallen sowohl den toten Engel in Zeile 5 als auch den eisernen Cherub in Zeile 11.³³ In [z] schließlich vermittelt die Viertonkurve *G/f/gis'/a*, die in ihren leisen, einstimmig geführten Halben zerbrechlich wirkt, einen Eindruck vom unzureichenden Schutz sowohl der Toten (“und keiner ist, der mir betreue im Schlaf die zur Ruhe hier gingen”) als auch der bei der Verteidigung ihrer Religion Verwundeten (“O schlecht war die Brünne der Nacht, es sickert das Blut durch die Spangen!”).

Fünf Gedichte von Paul Celan, “Ein Lied in der Wüste”, Refrain

Indem Reimann das Refrainwort “Akra” in den Zeilen 1 und 3 sowie 7 und 9 mit der heftigen Komponente [x] und ihren Varianten untermalt, in Zeile 5 und 11 jedoch mit dem ruhigen [y], gliedert er das zwölfzeilige Gedicht unterschwellig in 6 + 6 Zeilen. In diesen zweiteiligen Plan fügen sich die anderen Entsprechungen, besonders die der Zeilen 5 und 11.

Die fünf Lieder des Zyklus verbindet eine bestechende Transparenz und eine konzentrierte Schlichtheit des musikalischen Satzes. In ihrem Verlauf tritt die tonale Orientierung an Zwölftonfeldern zunehmend in den Hintergrund. Im zentralen Gebet und den beiden daran angrenzenden Liedern lotet der Komponist verschiedene Varianten eines Rezitationsstils aus, dessen Intensität über weite Strecken auf großer Zurückhaltung beruht und nur in wenigen Endmelismen explizit wird. Auch in den expressiveren melodischen Wendungen der Rahmenstücke vermittelt Reimann vor allem tiefe Betroffenheit.

³³Vgl. *c'''/es'''/fis''' + A/h, B/e* in T. 22-26, 27-30 und (mit abschließendem *Cis/d* fast 12tönig) T. 31-32; *C/Es/Fis + a'/h'*, *b'/e'''* in T. 72-77, 78-81 und (erweitert um *cis'/d'''*) T. 82-85.