

Engführung

Paul Celans "Engführung" beschließt den Band *Sprachgitter* von 1959.⁸⁰ Mit 180 Zeilen ist es Celans längstes veröffentlichtes Gedicht überhaupt. Schon auf dem Umbruch vermerkte der Dichter: "Engführung ist ein einziges Gedicht. Die einzelnen Partien müssen aneinander anschließen". Das aus der musikalischen Terminologie stammende Titelwort, in polyphonen Kompositionen definiert als Überlappung eines musikalischen Themas mit seiner Imitation in einer anderen Stimme, nimmt im lyrischen Kontext neue Bedeutungsnuancen an. Oberflächlich gesehen kann im Gedicht nicht der versetzt zusammenklingende Ablauf gemeint sein, insofern die lyrische Aussage in jedem einzelnen Moment einstimmig erklingt. Verschränkung und Imitation sind jedoch im übertragenen Sinne möglich. Celan erzeugt dies, indem er die Schlussworte jeder Strophe am Beginn der nächsten wiederholt, visuell rechtsbündig verschoben, als fände dieser "Imitations-einsatz" zeitlich verschränkt mit der aufgegriffenen Wortgruppe statt.

Allerdings lässt sich das Wort "Engführung" im außermusikalischen Kontext auch ganz anders deuten: als eine Situation, in der ein Dichter es unternimmt, "zwischen übermächtiger geschichtlicher Erfahrung und der Möglichkeit der Fortexistenz in einer keineswegs gewaltfreien Gegenwart zu vermitteln."⁸¹ In seiner Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises 1960 äußerte sich Celan kurz nach Erscheinen des Gedichtes in eben diesem Sinn: "Die Kunst erweitern? Nein. Sondern geh mit der Kunst in deine allerengste Enge. Und setze dich frei." Der Literaturwissenschaftler Peter Szondi beschließt seinen umfangreichen Aufsatz zur Interpretation dieses Gedichtes⁸² mit folgender Deutung:

Engführung, durch die Enge geführt – der Titel, der auch Name ist, weist er auf die Verengung, die strikte Durchführung des Gedichts, oder auf die Enge des Weges, den der Leser durch die Lektüre mitzugehen hat, oder schließlich auf das Erinnern der Enge in der *jüngsten Verwerfung*? Wer Celans Schrift zu "lesen" gelernt hat, weiß, dass es nicht darum geht, sich für eine der verschiedenen Bedeutungen zu entscheiden, sondern zu begreifen, dass sie nicht

⁸⁰Paul Celan: *Die Gedichte*, S. 113-118.

⁸¹Rainer Zekert, "Paul Celan: Engführung" in Peter Geist, Walfried Hartinger u.a., Hrsg.: *Vom Umgang mit Lyrik der Moderne* (Volk und Wissen Verlag, 1992), S. 98.

⁸²Peter Szondi, "Durch die Enge geführt: Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts". In ders.: *Schriften II. Essays: Satz und Gegensatz, Lektüren und Lektionen, Celan-Studien* (Frankfurt: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1978), S. 345-389.

geschieden sind, sondern eins. Die Mehrdeutigkeit, Mittel der Erkenntnis geworden, macht die Einheit dessen sichtbar, was verschieden nur schien. Sie dient der Präzision.

Celans Gedicht besteht aus neun Abschnitten ganz unterschiedlicher Länge; der Dichter spricht von "Partien". Die letzte Partie, eine Art Epilog, greift rahmend die Anfangsverse auf. In seiner 1967 entstandenen Komposition für Tenor und Klavier überträgt Reimann diese Struktur in freier Adaptation auf die Musik.⁸³ Jede der sprachlichen "Imitationen", die eine Partie mit der darauf folgenden verknüpfen, setzt er – zwischen zwei Fermaten – zur selben melodischen Kontur. Auf diese Weise gliedert er das umfangreiche Werk in einer auch für Hörer gut nachvollziehbaren Weise. Ebenso spontan einleuchtend ist es, dass die im Epilog wiederkehrenden Worte aus der Eröffnung auch musikalisch als Reprise angelegt sind. Andere thematische Bezüge sind weniger unmittelbar zu erkennen; sie zu verfolgen führt in die Tiefe der im lyrischen Text angesprochenen Bilder.

Der Notentext enthält keine Tempobezeichnung, keine Angaben zur Metrik und über weite Strecken keine bestimmten Notenwerte. Im ersten Abschnitt z.B. deutet der Komponist die ungefähre Dauer der einzelnen Töne lediglich durch eine Kombination aus dem Abstand zwischen den Notenköpfen, einigen Dauernstrichen und einer Zeitangabe am Ende jeder Partie an. Die Synchronisierung von Gesang und Klavier (oder, mindestens ebenso häufig, das betonte Vermeiden eines Zusammenfallens der Töne) ist durch gestrichelte vertikale Linien angezeigt. Ähnlich wie in Reimanns *Impression IV* dienen Taktstriche auch hier über lange Strecken nur der Unterteilung in Abschnitte; zwischendurch allerdings gibt es auch eine Folge beinahe traditioneller (4/4)-Takte. Wo die 'Takte' als musikalische Abschnitte den Parteien des Gedichtes entsprechen, haben diese eine ganz unterschiedliche Ausdehnung. Jeweils als ein einziger 'Takt' notiert sind Partie I (11 Notenzeilen, Dauer = 2'10"), Partie III (4½ Zeilen, 45"), Partie V (7¼ Zeilen, 2'), Partie VI (32 Zeilen, 4'15"), Partie VII (9 Zeilen, 2'30) sowie der Schluss von Partie VIII einschließlich des Epilogs (8½ Zeilen). Dagegen unterteilt Reimann Partie II (10 Zeilen, 2'10") und Partie IV (9¼ Zeilen, 2'15") in je sechs ungleiche Segmente. Die markanteste Abweichung von der Notation in gefühlten Dauern findet sich im achtzeiligen Hauptteil von Partie VIII, der in 25 Takte gegliedert ist, die zudem durch je einen Klavieranschlag in weißen Notenköpfen als etwa gleich lang ausgewiesen sind.

⁸³UA 23. Januar 1968 in Berlin mit Ernst Haefliger (Tenor) und Aribert Reimann (Klavier).

Verbracht ins
 Gelände
 mit der untrüglichen Spur:
 Gras, auseinandergeschrieben. Die Steine, weiß,
 mit den Schatten der Halme:
 Lies nicht mehr – schau!
 Schau nicht mehr – geh!
 Geh, deine Stunde
 hat keine Schwestern, du bist –
 bist zuhause. Ein Rad, langsam,
 rollt aus sich selber, die Speichen
 klettern,
 klettern auf schwärzlichem Feld, die Nacht
 braucht keine Sterne, nirgends
 fragt es nach dir.
 *

Nirgends
 fragt es nach dir –

In der ersten Partie des Gedichtes bereitet Celan den Boden für die Entfaltung seines existentiellen Themas: den Versuch, die Erinnerung an das Grauen des Holocaust durch die lyrische Sprache zu bändigen und der Millionen ermordeter Juden in einer immer neuen Totenklage zu gedenken. “Verbracht”, das Verb, mit dessen Partizip das Gedicht eröffnet, stammt aus der Sprache der nationalsozialistischen Verwaltungsbürokratie. Das Gelände, in das die Menschen hier “verbracht” werden, ist eine geschichtlich definierte

Landschaft; die “untrügliche Spur” ist die, welche zur Vernichtung führt. Angesichts dieses Ortes, an dem die schwesterlose (also letzte) Stunde wartet, das letzte Zuhause, fordert das lyrische Ich sich selbst auf, das Lesen durch Schauen zu ersetzen – den intellektuellen Zugang über die Beschäftigung mit Texten durch die Unmittelbarkeit der Bilder – und, gleich darauf, auch das Schauen zugunsten von Gehen, das passive Wahrnehmen zugunsten körperlicher Aktivität aufzugeben. In der Stunde des gewaltsamen Todes wird die Identität des Einzelnen bedeutungslos: “Nirgends fragt es nach dir”.

Die Musik beginnt mit einer unbegleiteten Gesangsphrase. Durch Nuancen der Artikulation lenkt Reimann die Aufmerksamkeit auf drei unterschiedliche Aspekte. “Ver-bracht — ins Ge-län — de —” erklingt *p* im lyrischen Sprachrhythmus. In den ebenfalls syllabisch gesungenen Worten “mit der untrüglichen” dagegen vermitteln Akzente auf jeder Note eine innere Anspannung. Dann überrascht die melodische Überschreibung des poetischen Zeilensprunges: ein crescendierender Aufstieg durch das zweitönige “Spur” mündet im Wort “Gras” als einem ersten dynamischen Höhepunkt. Der verminderte Dreiklang (hier: *cis-e-g*) erfährt unmittelbare Echos – transponiert bei “geschrieben” (*es-fis-a*), umspielt bei “die Steine, weiß” (*gis-h-c-d*) und wieder einfach bei “der Halme” (*fis-a-c*) – und wird so zu einem ersten melodischen Baustein des Stückes.

In den abnehmenden langen Ton von “Gras” hinein setzt das Klavier ein. Die beiden Hände spielen zwei asynchron verlaufende Arabesken, die wenig später erneut erklingen, zwar rhythmisch variiert und um einzelne kleine Tongruppen verkürzt, doch in gut erkennbarer Form.⁸⁴ Im Gesangsduktus fallen vor allem die auch sprachlich hervorgehobenen Verse auf: der wiederholte Imperativ im Zentrum durch unmittelbare Korrespondenz, die wiederholte Verknüpfungszeile an der Schnittstelle zur zweiten Partie des Gedichtes durch den Gegensatz von ausladender Melismatik und der Einführung des sechstönigen Refrainthemas:

Engführung: Poetische und musikalische Parallelen

8 Lies — nicht mehr, schau! — Schau — nicht mehr, geh! ————— (etc.)

8 nir - - - - gends fragt ————— es nach ————— dir.

8 Nir - gends fragt es nach dir. —————

Der Ort, wo sie lagen, er hat
einen Namen – er hat
keinen. Sie lagen nicht dort. Etwas
lag zwischen ihnen. Sie
sah nicht hindurch.
Sah nicht, nein,
redeten von
Worten. Keines
erwachte, der
Schlaf
kam über sie.

*

Kam, kam. Nirgends
fragt es –

Die zweite Partie ist in paradoxen
Bildungen auf Vergangenes gerichtet.
Felstiner weist darauf hin (S. 121),
dass Czernowitzer Juden 1942 in einen
Ort in der Ukraine gebracht wurden,
den die Rumänen schlicht “den
Steinbruch” nannten – daher: “der Ort,
er hat einen Namen, er hat keinen.”
Dort lagen sie – oder auch wieder
nicht, redeten nicht von Gefühlen, von
ihrer Verzweiflung, sondern nur “von
Worten”. Dass “Schlaf” über sie kam,
ist ein Euphemismus.

Reimanns Vertonung dieser Partie ist etwa gleich umfangreich wie die
der Partie I, jedoch im Ton ganz gegensätzlich. Die ersten drei der sechs

⁸⁴Vgl. den zweistimmigen Klavierpart zu “Gras auseinandergeschrieben” und zu “Geh,
deine Stunde hat keine Schwestern, du bist – bist zuhause. Ein Rad, langsam, rollt”
([a] im Diskant: *d-cis-f . . . f-es-e*, [b] im Bass: *gis-fis-d . . . f-d-cis*).

‘Takte’ initiiert das Klavier jeweils mit einem langen, zehntönigen *ff*-Schlag im Bassregister. In dessen Nachklang hinein folgt eine Reihe leiser, tiefer Intervalle: eine Kette von Sekund-, Kleinterz- und Tritonusanschlägen, über denen der Gesang zwischen einigen emphatisch weiten Intervallen in *f* oder sogar *ff* immer wieder in einen litaneiartigen Rezitationsstil verfällt.⁸⁵ Erst am Ende des dritten Taktes, bei “keines erwachte”, sinkt die Dynamik ins *pp* zurück.

In den drei verbleibenden Takten wächst der Klavierpart in seiner Substanz von zwei über drei auf vier in *p* angeschlagene und mit Pedal kumulierte Akkorde an, wobei Diskant und Bass in großem vertikalen Abstand beginnen, sich dann in stufenweisen Schüben einander annähern und schließlich in der Mittellage zu einem einzigen Cluster verschmelzen, der mit drei zusätzlichen Wiederholungen vom *pp* zum *ppp* verklingt. Hier deutet Reimann erstmals eine musikalische Darstellung von Celans “Enge” an. Dazu singt der Tenor lyrisch verhalten in zweimal sechs langen Noten – die ersten zu den die eigentliche Strophe abschließenden Worten “der Schlaf kam über sie”, die übrigen, in die zarte Wiederholung des Clusterklanges hinein, in Form des sechstönigen Refrainthemas zum Partie II und III verbindenden “Kam, kam. Nirgends fragt es –”.

Ich bins, ich,
ich lag zwischen euch, ich war
offen, war
hörbar, ich tickte euch zu, euer Atem
gehörchte, ich
bin es noch immer, ihr
schlaft ja.

*

Bin es noch immer –

mit einer Fermate verlängert.) Zwischen den Bekräftigungen stellt das Subjekt durch den Wechsel ins Imperfekt erneut die Beziehung zur Vergangenheit her: “ich lag zwischen euch, ich war offen, war hörbar, ich tickte euch zu”. Doch während die Angesprochenen damals reagierten (“euer Atem gehörchte”), scheinen sie jetzt unerreichbar (“ihr schlaft ja”). Die dynamische Entwicklung des kurzen musikalischen Abschnitts entspricht der zunehmenden Verzagttheit des Sprechers: Nach einem Beginn in *f* fällt die Intensität über *mf* und *p* zurück bis zum *pp*, in dem das diesmal ganz unbegleitete sechstönige Refrainthema erklingt.

In der dritten Partie des Gedichtes spricht erneut das Subjekt, und zwar diesmal mit besonders viel Emphase. Sechsmal sagt es “ich”, zweimal sogar mit einem Nachdruck, als rechne es mit Zweifeln an seiner Identität: “Ich bins, ich” / “ich bin es noch immer”. (Reimann übersetzt diesen Nachdruck, indem er die ersten drei “ich” jeweils

⁸⁵“Der Ort, wo sie lagen, er hat einen Namen – er [hat]” = Rezitation auf *fis*; “[kei]-nen. Sie lagen nicht dort” = Rezitation auf *es*. “[Sie sahn-]– nicht hindurch” = *fis es es fis*.

Im Klavierpart übersetzt Reimann das erwähnte Ticken in eine Folge von Staccato-Trauben, in denen die beiden Hände des Pianisten nicht ein einziges Mal gemeinsam anschlagen.⁸⁶ Der Gesang ist noch konsequenter als in der vorausgehenden Partie an Rezitationstönen orientiert: 30 der 37 Töne, die der Refrainzeile vorausgehen, fallen auf die im Tritonusabstand liegenden zwei Haupttöne *d'* und *gis*.

Jahre.
Jahre, Jahre, ein Finger
tastet hinab und hinan, tastet
umher:
Nahtstellen, fühlbar, hier
klafft es weit auseinander, hier
wuchs es wieder zusammen – wer
deckte es zu?

*

Deckte es
zu – wer?

Die vierte Partie der poetischen Vorlage wendet sich erneut vom Subjekt ab und der Beschreibung zu. Allerdings geht es diesmal nicht, wie in Partie II, um einen Ort, sondern um die Zeit. Diese allerdings bleibt unbestimmt. Das dreifache “Jahre” vermittelt ein Gefühl unermesslicher und vielleicht zermürbender Dauer, nicht aber Kenntnis davon, was an oder zwischen den mal weit auseinanderklaffenden, mal wieder zusammengewachsenen “Nahtstellen” gesche-

hen ist. Der tastende Finger agiert als Verkörperung des zaghaft rückwärts gerichteten Blickes, der Erinnerung an eine Vergangenheit voller Wunden.

In der Musik sind die ersten drei der sechs ‘Takte’ dieses Abschnitts erneut korrespondierend gestaltet: Das Klavier untermalt das dreifache Wort “Jahre” mit Kumulationen von Tönen, die über sechs Oktaven verteilt nacheinander eintreten und nicht nur lang nachklingen, sondern mit Ausnahme der tiefen Basstöne zudem wie zur Aufrechterhaltung der (*mp*) Intensität in kurzer Folge neu angeschlagen werden. Es entsteht der Eindruck, als seien die Rezitationstöne des Sängers in den Instrumentalpart abgewandert. Die Vokalkontur beschreibt derweil einen langsamen Aufstieg, dem ein Abstieg durch dieselben Töne folgt: *cis-cis, e-e, b-e-cis*.

Wie im strukturell korrespondierenden Abschnitt II sind auch hier die verbleibenden drei Takte gegensätzlich gestaltet. Der Klavierpart wechselt zwischen “klirrenden Eintonsetzungen an den Rändern des Klangraumes” [...] ‘hier klafft es weit auseinander’⁸⁷ und – anlässlich der Erwähnung der

⁸⁶Szondi (*op. cit.*, S. 358) weist darauf hin, dass “Ticken” hier nicht das regelmäßige Geräusch eines Zeitmessers meint, sondern gemäß der älteren Bedeutung ein “Berühren mit den Fingerspitzen”, wie es heute noch in dem Ausdruck “etwas anticken” mitschwingt. Genau das wird in Reimanns Textur hörbar, die mit ihren lokal gehäuften Staccati in unregelmäßigen Abständen weniger den mechanischen Zeitablauf als zarte Berührung andeutet.

⁸⁷Burde, *Aribert Reimann*, S. 136.

Nahtstellen – einer kurzen Erinnerung an die kumulierten Repetitionstöne. Zwei Verse setzt Reimann als Krebsgang zueinander in Beziehung, wie um der heilenden Kraft der Erinnerung nachzuspüren; vgl. die Tonpunktlinien zu “Ein Finger tastet hinab und hinan” (*h-d-e-cis-b-g-a-es-cis-e*) und später zu “hier wuchs es wieder zusammen” (*e-cis-es-a-g-b-cis-e-d-h*). Im abschließenden Refrain ersetzt Celans Gedankenstrich, der aufgrund der Wortumstellung diesmal in die Mitte des “Imitationsverses” fällt, den fünften Ton von Reimanns Thema, so dass das *pp* gesungene “Deckte es zu – wer?” wie mit einer zugedeckten Nahtstelle als *h-c-b-fis – a* erklingt.

Kam, kam.
Kam ein Wort, kam,
kam durch die Nacht,
wollt leuchten, wollt leuchten.

Asche.
Asche, Asche.
Nacht.
Nacht-und-Nacht. – Zum
Aug geh, zum feuchten.
*

Zum
Aug geh,
zum feuchten –

In der fünften Partie wird das Sprechen zum Stammeln; Wortwiederholungen nehmen den größten Teil des Textes ein. Dabei ist der kurze Text sehr aussagekräftig. Die beiden Strophen betonen die Gegensätze zwischen Kommen und Gehen, zwischen Leuchten-Wollen und Nacht-und-Nacht, aber auch zwischen dem einst Geschehenen und der Aussicht auf künftiges Handeln, zwischen lebendiger Kommunikation (Wort) und totem

Überrest (Asche). Nun, da das Auge endlich weinen kann, bleibt die Frage, wie sich das Grauen ertragen lässt.

Reimanns Musik schafft eine abweichende Gliederung. Im Gesang kreist das “Kommen” und das “Leuchten” des Wortes um den Ton *es'*, die dreifach beschworene Asche dagegen mehr als eine Oktave tiefer um eine Tonrepetition auf *d*. Die chromatische Geste bei “kam ein Wort” klingt als Umkehrung in “durch die Nacht” und in “Nacht-und-Nacht”. Dabei sind beide Strophen von absteigenden Linien im Klavier begleitet. Erst die Wendung zur Aufforderung “Zum Aug geh” versetzt diese Linien, nun aufsteigend, in die hohen Oktaven und erklimmt auch im Gesang in einem ausladenden Melisma immer wieder das *fis'*, bevor die Imitation des Verses im Refrainthema diminuierend ausklingt.

Engführung: Der Abschluss der Partie V

8 Zum Aug geh, zum feuchten Zum Aug geh, zum feuch-ten.

Die sechste Partie ist die bei weitem umfangreichste in Celans Gedicht. "Orkane" und "Partikelgestöber" konfrontieren die Menschen mit ihrer kreatürlichen Ohnmacht; dagegen ist alles, was sie denken und schreiben mögen, nur "Meinung".⁸⁸ Dies gilt laut Celan auch für die Offenbarung.

<p>Orkane. Orkane, von je, Partikelgestöber, das andre, du weißt ja, wir lasens im Buche, war Meinung.</p> <p>War, war Meinung. Wie fassten wir uns an – an mit diesen Händen?</p> <p>Es stand auch geschrieben, dass. Wo? Wir taten ein Schweigen darüber, giftgestillt, groß, ein grünes Schweigen, ein Kelchblatt, es hing ein Gedanke an Pflanzliches dran – grün, ja, hing, ja. unter hämischem Himmel.</p> <p>An, ja, Pflanzliches.</p> <p>Ja. Orkane, Par- tikelgestöber, es blieb Zeit, blieb,</p>	<p>es beim Stein zu versuchen – er war gastlich, er fiel nicht ins Wort. Wie gut wir es hatten.</p> <p>Körnig, körnig und faserig. Stengelig, dicht; traubig und strahlig; nierig, plattig und klumpig; locker, ver- ästelt –: er, es fiel nicht ins Wort, es sprach, sprach gerne zu trockenen Augen, [eh es sie schloss.</p> <p>Sprach, sprach. War, war.</p> <p>Wir ließen nicht locker, standen inmitten, ein Porenbau, und es kam.</p> <p>Kam auf uns zu, kam hindurch, flickte unsichtbar, flickte an der letzten Membran, und die Welt, ein Tausendkristall. schoss an, schoss an. *</p>
--	---

Schoss an, schoss an.
Dann –

⁸⁸Zekert (S. 100) weist darauf hin, dass Celans Verwendung des Wortes "Meinung" auf die griechische atomistische Philosophie zurückgeht. Demokrit soll auf die Frage "Was ist das in Wahrheit Seiende" geantwortet haben, "die Atome und die Leere"; die Anschauungen der Menschen dagegen seien Meinung (*doxa*) und erreichten nicht den Stand von Wahrheit.

Indem der Dichter den traditionellen Verweis auf die Bibel, “Es steht geschrieben”, in die Vergangenheitsform setzt, bezweifelt er deren heutige Gültigkeit so grundlegend, dass er die geplante Aussage gar nicht erst zu Ende führt. Das einst Geschriebene, so weiß er, wird begraben unter menschlichem Schweigen, überdeckt von Pflanzlichem und vom Stein, dem unzweifelhaft Seienden.

Doch dann, berichtet der Dichter, begann die Erschaffung einer neuen Welt. Wer deren Schöpfer war, bleibt zunächst unausgesprochen; einerseits deutet “Wir ließen nicht locker” auf eine menschliche Initiative hin, andererseits ist die Rede von einem “es”, das schaffend aktiv wurde. Dieses “kam ... auf uns zu” und “flickte an der letzten Membran”, bis aus dem “Porenbau” ein “Tausendkristall” wurde.

Reimann komponiert den langen musikalischen Abschnitt, für dessen knapp 12 Partiturseiten er nur eine Gesamtspieldauer von 4¼ Minuten vorsieht, als dreiteilige Form nach dem Muster *Allegro – Andante – Presto*. Dabei setzt er die erste Zäsur leicht abweichend von Celan. Was ich sein “*Allegro*” nenne, umfasst die Zeilen bis zur Wiederkehr des Wortes “Partikelgestöber”; das “*Andante*” beginnt mit “es blieb Zeit” und endet mit “war, war”, während das abschließende “*Presto*” die hoffnungsvolle Stimmung des Neuanfangs von “Wir ließen nicht locker” bis zum Schluss in größte Virtuosität und Dramatik umsetzt. In mehreren Segmenten stellen Rezitationstöne im Gesang eine Verbindung zur Musik in Partie II und IV her; auch sind wiederkehrende Worte oft in identische melodische Konturen gekleidet, und echoartig aufgegriffene Intervalle stiften innere Beziehungen. Im Klavierpart bezieht Reimanns Notation erstmals in diesem Werk einfache und doppelte Balken mit ein. Dabei wirkt die dynamische Spreizung der Balken jeder Gleichförmigkeit der Bewegung entgegen, und selbst in den schnellsten Passagen verlaufen Diskant und Bass des Klaviers zueinander und zur Singstimme überwiegend asynchron.

Das erste Segment beginnt im Gesang mit Tonrepetitionen (Orkane, Orkane = *e'-e'-e'*, *gis'-gis'-gis'*), die mitsamt dem lautmalerisch vertonten “Partikelgestöber” am Schluss des *Allegro* reprisesartig wiederkehren. Das Abschlussintervall des Gestöbers, *f-es'*, erfährt zudem Echos in “[du] weißt ja” und “[mit diesen] Händen”. Der Aussage über die nicht mehr gültige Offenbarung unterliegt der Rezitationston *e*, bei “Schweigen” abgelöst durch dessen Tritonus *b*. Die anfangs kurzlebigen, später ununterbrochenen Figuren der beiden Klavierstimmen brechen vor dem Mittelteil abrupt ab.

Im zentralen Segment setzt der Sänger in emphatischem *ff* ein, von wenigen langen Klaviertönen in sehr tiefer Lage nur spärlich begleitet. Während der Reflexion über den “gastlichen” Stein verlieren beide Partner

zunehmend an Pathos. Beim unbegleitet gesungenen “körnig, körnig” verweilt der Sänger mit ornamentalen Figuren, die im Folgenden noch nachschwingen. Beginnend mit “plattig und klumpig” schleichen sich auch hier einzelne Rezitationstöne in den Gesangspart ein (*gis*, *h*, später *d'*), während das Klavier seine zuletzt einzeln gesetzten Töne allmählich zu Arpeggien und dann zu ornamentalen Schleifern zusammenfließen lässt.

Im Blick auf die neu entstandene Welt gerät das “*Presto*” in Ekstase und zeigt eine immer dichter, virtuoser und sogar wilder werdende Klavier-*textur*. Der Gesang setzt zunächst schnell wechselnde Rezitationsphrasen dagegen,⁸⁹ präsentiert die kurze Textvariante als wiederholte Kontur⁹⁰ und erreicht nach einer monumentalen Steigerung des Klaviers beim “Tausendkristall” mit einem hohen *h* den Höhepunkt. Danach ebbt zunächst die Bewegungsintensität und – nach der Fermate, die dem Bindeglied zur nachfolgenden Partie des Gedichtes vorangeht – auch die Lautstärke langsam ab. Das sechstönige Refrainthema ist hier von Zäsuren segmentiert, verklingt dabei von *mf* zu *p* und endet mit dem gebundenen Tonpaar auf “Dann–” auch sprachlich wie in der Luft hängend.

Nächte, entmischt. Kreise,
grün oder blau, rote
Quadrate: die
Welt setzt ihr Innerstes ein
im Spiel mit den neuen
Stunden. – Kreise,
rot oder schwarz, helle
Quadrate, kein
Flugschatten,
kein
Messtisch, keine
Rauchseele steigt und spielt mit.
*

Steigt und
spielt mit –

bewegt sich in Tonpunkten unterschiedlicher Länge und Dichte, unterbrochen von längeren Pausen. Eine musikalische Abbildung des im Text Beschriebenen leistet vor allem der Klavierpart. Er setzt *sf* mit einem fermatengekrönten 7-tönigen Anschlag ein. Es folgt eine Entwicklung durch insgesamt 23 Akkorde, die, in jeweils unterschiedlicher Oktavlage,

Die vorletzte Partie in Celans Gedicht setzt der zuvor als bedrückend erwähnten “Nacht-und-Nacht” nun “entmischte” Nächte entgegen, der Todesstunde, die “keine Schwestern” hatte, die “neuen Stunden”. Das “Partikelgestöber” nimmt allerlei Farben und geometrische Formen an. Für das “Tausendkristall” spricht, was es dort nicht mehr gibt: “kein Flugschatten, kein Messtisch, keine Rauchseele”.

Reimann komponiert für diesen Text einen im Tempo ruhigen, in den dynamischen Nuancen aber äußerst intensiven Abschnitt. Die Singstimme

⁸⁹“Wir ließen nicht locker” = *e*, “standen inmitten” = *g*, “ein Porenbau” = *b*, “und es kam” = *d*.

⁹⁰Vgl. “flickte unsichtbar” und “flickte an der letzten” = *gis'*–*g-b-(b)-d'-cis'*.

zwischen einmal und sechsmal angeschlagen werden und dabei eine allmähliche Reduktion,⁹¹ Reakkumulation⁹² und erneute Reduktion⁹³ der Tonzahl durchlaufen. Die vertikale Schichtung der Töne wechselt zwischen gespreizter, weiter und enger Lage oder Clustern. Dabei lässt die nach der anfänglichen Reduktion stringente Konsequenz der schrittweisen Zu- und Abnahme an eine Symbolisierung kosmischer Prozesse denken.

Wie die lange sechste Partie enthält auch die achte rahmende Zeilen. Diese verraten, dass die Nacht, die vorausgehende Abschnitte dominiert hatte, nun der Abenddämmerung gewichen ist, der "Zeit des Eulenfluges", einer Zeit des Überganges.

In der Eulenflucht, beim
versteinerten Aussatz,
bei
unsern geflohenen Händen, in
der jüngsten Verwerfung,
überm
Kugelfang an
der verschütteten Mauer:

sichtbar, aufs
neue: die
Rillen, die

Chöre, damals, die
Psalmen, Ho, ho-
sianna.

Also
stehen noch Tempel. Ein
Stern
hat wohl noch Licht.
Nichts,
nichts ist verloren.

Ho-
sianna.

In der Eulenflucht, hier,
die Gespräche, taggrau,
der Grundwasserspuren.

*

(– – taggrau,
der
Grundwasserspuren –

In dieser neuen Zeit treffen sich "geflohene Hände", finden wieder Gespräche statt, die um das Wesentliche kreisen: um den sicheren Boden unter den Füßen und das nährende Wasser. Die Mauer am Hof von Block 11 in Auschwitz, die, wie Celan wusste, dazu diente, die Kugeln abprallen zu lassen, ist jetzt verschüttet. Was bleibt, ist die Erinnerung an die Chöre der Gefangenen, an die Psalmen, die sie bei aller Verzweiflung nicht aufhörten zu singen. Die Erinnerung an das Singen führt zum inneren Rahmen dieser Partie, dem zweifachen "Hosianna". Dieses Wort, für Christen ein Jubelruf, in den Psalmen ein Flehruf im Sinne von "O Herr hilf", wird bei

⁹¹ Akkord 1-5: Reduktion 7-tönig (*cis-d-dis-e-f-gis-a*) zu 3-tönig (*c-cis-d*); Akk. 5 erklingt $3x p + 1x ff$, gefolgt von einer Fermate.

⁹² Akkord 6-14: schrittweise Erweiterung von 4-tönig (*e-f-gis-h*) auf 12-tönig; mit Zäsur: Akkord 8 erklingt $3x p + 1x ff$, gefolgt von einer Fermate. Neubeginn mit Akkord 8 in *p*; abschließend gewaltiger Ausbruch: Akkord 11-14 je 1 Anschlag, *p cresc. fff dim*.

⁹³ Akkord 15-23: schrittweise Reduktion von 11-tönig zu 3-tönig; Schlussdiminuendo zu *pp*.

Celan mit “Ho, ho- /sianna” zum Stammeln, das an Hohngelächter grenzt. Doch trotz allem, trotz Vernichtung und Tod, hat der alte Glaube überlebt (“stehen noch Tempel”) und es ist noch Hoffnung in der Welt. Auch wenn sie nur so schwach leuchtet wie das zitternde Licht eines fernen Sterns, scheint sie die Zuversicht zu begründen, dass weder die Vergangenheit ausgelöscht noch die Zukunft verschlossen ist.

Reimann greift für den Hauptteil dieser Partie die Idee des psalmodierenden Singens auf. Er verteilt den Text bis zum zweiten “Hosianna” auf 25 ganze Takte und eine darauf folgende implizite Fermate. Diese Takte sollen, wie der jeweils einzige Ganzenotenanschlag im Klavier nahelegt, etwa gleich lang sein. Sie sind in ihrer instrumentalen Substanz identisch. Im Klavierbass erklingt 25mal, an jedem Taktanfang, *Gis'*; die Quart darüber steigt oktavierend auf: von *cis* (8 Takte) über *cis'* (4 Takte), *cis''* (4 Takte) und *cis'''* (3 Takte) bis *cis''''* (7 Takte). Unregelmäßig verstreut über die Passage ertönen zudem die beiden Hälften des Refrainthemas: *h-c'-b* dreimal im Tenuto des Tenorregisters, das komplementäre *Fis'-G'-A'* fünfmal als Staccato-Einwurf im Bassregister. Derweilen präsentiert der Sänger die Satzteile der ersten Strophe mit Bezug auf den Rezitationston *d'*, die folgenden Verse über dem oktavierten Rezitationston *d''*. Die expressiven Abweichungen vom Rezitationston konzentrieren sich in der ersten Strophe auf die Dreitongruppe *c-h-b* und deren Permutationen. Dazu gehört die erste Hälfte des Refrainthemas, prominent intoniert zur “jüngsten Verwerfung”, unmittelbar nachdem sie erstmals vom Klavier zitiert worden ist.

Mit dem Abschlusston des erneuten “Hosianna” beginnt der musikalische Epilog, der somit die Reprise strophe aus Celans Partie VIII mit dessen das ganze Gedicht rahmender Partie IX zusammenfasst. Dabei verdichtet sich die Musik, die den zweiten Verweis auf die “Eulenflucht” umspielt, zum Höhepunkt polyphoner Komplexität in diesem Werk. In einer ersten Schicht spielen Klavier und Gesang gemeinsam eine Fugensexposition mit fünf Einsätzen auf der Basis des feierlich langsamen Refrainthemas.⁹⁴ Kontrapunktisch zum zweiten Einsatz erinnert der Diskant an die Arabeske [a], mit der das Klavier zu Beginn des Liedes erstmals eingesetzt hatte. Die anfangs mit diesem [a] einherlaufende Arabeske [b] erklingt hier anschließend, im Tenorregisters des Klaviers verschränkt mit dem dritten und dem enggeführten vierten ‘Fugen’-Einsatz. Beide werden zudem kontrapunktiert vom Tenor, der auf dem Rezitationston *es* die kurze

⁹⁴Klavier-Sopran: *h-c-b-fis-g-a*, Klavier-Bass: Umkehrung (vom Tritonus) *f-e-fis-b-a-g*, Klavier-Tenor: Refrainthema, in Engführung verschränkt Klavier-Alt: Umkehrung; dann Sänger: Refrainthema, 2. Hälfte variiert, gesungen zu “taggrau, der Grundwasserspuren”.

Reprisesstrophe zur "Eulenflucht" hinzufügt. Bevor er dann selbst das Refrainthema übernimmt, setzen die beiden Arabesken [a] und [b] noch einmal kontrapunktisch zueinander ein. Ihr abschließendes Diminuendo leitet in die musikalische Coda über.

In dieser Coda, die Celans Epilog vertont, zitiert Reimann den unbegleitet gesungenen Anfang des Werkes. Das "Gras, auseinandergeschrieben" ist hier nicht Höhepunkt eines Crescendos, sondern leise Reflexion. Dazu erklingt, rhythmisch asynchron, eine letzte vierteilige Engführung des Refrainthemas. Das Werk verklingt einstimmig auf einem einzigen Ton, der von allen Seiten wie durch eine Art Trichter erreicht wird. Diese polyphone Verdichtung überträgt die Metapher vom "in die Enge führen", die Reimanns Musik zu diesem Gedicht als spiritueller Tenor durchzieht, auf die Ebene der Textur.

Engführung: Die abschließende Refrainthema-Engführung mit Kontrapunkt⁹⁵

The musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef and contains the lyrics "Gras. Gras aus-ein-an-der-ge-schrie-ben." The piano accompaniment is in bass clef and consists of four staves. The music is marked "pp" (pianissimo) and includes dynamic markings like "pp" and "pp" with hairpins. The score shows a complex polyphonic texture with multiple voices moving in parallel motion, culminating in a single sustained note.

⁹⁵Die auf vier Systeme verteilte Darstellung dieser musikalischen Engführung, die das Gesangs zitat des Werkanfangs als Kontrapunkt integriert, zeigt die polyphone Textur am deutlichsten. Darunter, nur für die Schlussstöne, die originale Klaviernotation.