

Kapitel IV: 1990-1999

Drei solistische Gesangsszenen

In den Liedwerken der 80er-Jahre hatte Reimann zunehmend damit experimentiert, die Gesangsstimme über längere Strecken – oft ganze Strophen – ohne instrumentale Stütze singen zu lassen.¹ So scheint es nur folgerichtig, dass er, als Partner großer Sänger und Professur an der Hochschule der Künste Berlin für “Zeitgenössisches Lied” vertraut mit den Fähigkeiten heutiger Stimmen, sich daran machte, die Möglichkeiten unbegleitet gesungener Werke auszuloten. Als Vorbereitung überarbeitete er 1987 eine schon 1971 angelegte Szene für solistischen Sopran aus seiner frühen Oper *Melusine* (“Parerga zu *Melusine*”). Es folgten drei neue Werke von je etwa einer Viertelstunde Aufführungsdauer,² ausdrücklich komponiert für die Stimmen von Thomas Quasthoff (*Entsorgt* von Nicolas Born für Bariton, 1989), Brigitte Fassbaender (*Eingedunkelt* von Paul Celan für Alt, 1992) und Claudia Barainsky (*Lady Lazarus* von Sylvia Plath für Sopran, 1992).³ Anderthalb Jahrzehnte später, in den Jahren ab 2006, ergänzte Reimann diese Werkkategorie mit einer Serie aus sechs Vokalsen für verschiedene Stimmlagen (Koloratursopran, Sopran, Mezzosopran, Tenor, Bariton und Bass) sowie zwei weiteren unbegleiteten Gedichtinterpretationen: *Ollea, Vier Gedichte von H. Heine* für Sopran solo (2006) und *Rose, Meer und Sonne* nach einem Gedicht von Friedrich Rückert für Bariton solo (2008).

Den drei um 1990 entstandenen Sologesängen liegen die Reflexionen dreier zeitgenössischer Dichter zur Fragilität menschlicher Existenz zugrunde. *Entsorgt*, die Szene für Baritonsolo auf einen Text des zehn Jahre zuvor recht jung an Krebs verstorbenen Autors Nicolas Born, entstand als

¹Vgl. in den rahmenden Stücken I und IX aus *Neun Sonette der Louise Labé* die Verse 1-4 bzw. 1-6 sowie die erste Strophe im zweiten Lied der *Tre Poemi di Michelangelo*. Bereits in *Unrevealed* erklingen insgesamt vierzehn Verse der abschließenden “Epistle to Augusta” (ein Viertel des 56zeiligen Gedichtes) ohne die Partner des Streichquartetts.

²Die Ausführungszeit der drei solistischen Gesangsszenen ist mit 15 Minuten (*Entsorgt*), 13½ Minuten (*Eingedunkelt*) und 16¾ Minuten (*Lady Lazarus*) in etwa vergleichbar.

³Speziell für Catherine Gayer hatte Reimann bereits 1970 die äußerst virtuose Hauptrolle seiner Oper *Melusine* sowie 1975 den Zyklus *Six Poems by Sylvia Plath* komponiert.

Auftragswerk der Alten Oper Frankfurt für die "Frankfurter Feste" zum Thema Umweltzerstörung, in deren Rahmen Thomas Quasthoff das Werk am 8. September 1989 uraufführte. *Eingedunkelt*, komponiert auf eine Zusammenstellung von neun der elf kurzen Gedichte aus Paul Celans gleichnamigem Gedichtzyklus, erlebte seine Uraufführung am 26. Juni 1993 im Rahmen der Schubertiade Feldkirch. Die um Todessehnsucht und Nicht-Sterben-Können kreisende Gesangsszene *Lady Lazarus* für Sopran-solo nach dem Text von Sylvia Plath gelangte am 19. September 1992 im Rahmen der Berliner Festwochen durch die Widmungsträgerin Claudia Barainsky, eine Schülerin aus Reimanns Berliner Meisterkursen für "Zeitgenössisches Lied", zur Uraufführung.⁴

Das Thema der Frankfurter Feste war die Umwelt, ihre Zerstörung, ihre Bewahrung und die Mahnung, Bestehendes zu erhalten. Die Texte des Dichters und Schriftstellers Nicolas Born (1937-1979) kreisen um die Gefährdung der in beängstigendem Maße von Maschinen bestimmten Gesellschaft. Am deutlichsten zeigt sich dies in Borns Aufsätzen und Reden, doch auch in seinen Gedichten beklagt er in vielen Facetten das, was er als Drang zur Selbstvernichtung diagnostiziert, und warnt vor der Gewöhnung an den "Schrecken ohne Ende". Unter den ca. 180 lyrischen Texten Borns gehört "Entsorgt" zu den bekanntesten und am häufigsten nachgedruckten, nicht zuletzt weil es in die hitzige Kontroverse um die "Entsorgung" des Atommülls hineinspielt. Born war 1972 mit seiner Familie aus Berlin in ein Bauernhaus im Wendland gezogen, und man erkennt mühelos den Bezug zu Gorleben. Darüber hinaus erhebt das Gedicht jedoch auch generell Anklage gegen die Zerstörung der Natur und der Lebensgrundlagen des Menschen, der in Gefahr gerät, sich selbst zu entsorgen, ohne es zu merken. Die Atomindustrie mit ihren unübersehbaren Folgeschäden fungiert in Borns Werk als Metapher für industrielle Zwänge überhaupt und für die Angst, die der Einzelne infolge der staatlichen Übervorteilung empfindet – der "Wunde, entsorgt zu sein von sich selbst".

Die Textauswahl zu *Eingedunkelt* und *Lady Lazarus* wurde dagegen nicht durch Festivalthemen nahegelegt. Sie resultiert aus Reimanns langer und intensiver Beschäftigung mit Paul Celan und Sylvia Plath, deren Lyrik er schon früh in Musik gesetzt hatte. Offensichtlich fasziniert ihn nicht nur deren ausdrucksstarke poetische Sprache, sondern auch ihr individuelles Schicksal und ihr letztlich vergeblicher Versuch, es in dichterischer Form zu bannen.

⁴Claudia Barainsky singt dieses Werk auch in der großartigen Einspielung bei Orfeo aus dem Jahr 1996, neben Thomas Quasthoff mit *Entsorgt* und Ursula Hesse mit *Eingedunkelt*.

Nicolas Born: "Entsorgt"⁵

So wird der Schrecken ohne Ende langsam normales Leben / Zuschauer blinzeln in den Hof im Mittagslicht / Kleinstadt, harte Narbe ziegelrot / Gasthaus, wehende Gardinen / und am Schreibtisch ist jetzt gering der persönliche Tod. / Ich kann nicht sagen, wie die Panik der Materie wirkt, wie ich in meiner Panik / die nicht persönlich ist, nur an die falschen Wörter komme. / Das sorgend Schöne fehlt mir an Krypton und Jod 129. Mir fehlt die Zukunft der Zukunft / mir fehlt sie. / Mir fehlen schon meine Kindeskinde / Erinnerung an die Welten / mir fehlen Folgen, lange Sommer am Wasser / harte Winter, Wolle und Arbeit.

Hier entstehen Folgen starker Wörter / die leblos sind, das verruchte Gesindel spürt nichts, sie schließen die Kartelle / keine Ahnung was sie in die Erde setzen / Ahnung nicht, nur Wissen / was sie in die Erde setzen in Luft und Wasser für immer / kein Gefühl für "immer". Den Tod / sonderbehandeln sie wie einen Schädling / der gute Tod vergiftet wie die liebe Not. / Was schändet ihr die Gräber meiner Kindeskinde / was plündert ihr den Traum der Materie, / den Traum der Bilder, des Gewebs, der Bücher Knochen.

Die Trauer ist jetzt trostlos / die Wut ohne Silbe, all die maskierte Lebendigkeit / all die würgende Zuversicht / Gras stürzt, die Gärten stürzen, niemand unterm Geldharnisch fühlt die Wunde / entsorgt zu sein von sich selbst. / Kein Gedicht, höchstens das Ende davon. Menschenvorkommen / gefangen in verruchter Vernunft, die sich nicht einmal weiß vor Wissenschaft. / Kein Schritt mehr frei, kein Atem / kein Wasser unerfasst, käufliche Sommerspuren / die Haut der Erde – Fotoabzüge / die betonierte Seele, vorbereitetes Gewimmer das dann nicht mehr stattfindet vor Stimmgebrochenheit. / Winzige Prozessrechnungen in der hohlen Hand beleben die Erde, alleswissende Mutanten / dafür totaler Schutz vor Erfahrungen. / Lebensstatisten, Abgänger. Am Tropf der Systeme.

Gekippte Wiesenböschung, Engel, Ungewisse, / warmer Menschenkörper und Verstehn / Gärten hingebreitet, unter Zweigen Bänke Schatten . . . Laub . . . im Wind gesprochen / Samen

Die 58-zeilige Partitur von *Entsorgt* zeigt neun Wechsel von getragenen wirkender *space notation* zu rhythmisierten (und wesentlich schnelleren) Passagen,⁶ eine wortlose Einleitung sowie mehrere weitgehend tonlose Einwüfe. Dem Beginn des Gedichtes geht eine gut drei Zeilen umfassende

⁵Nicolas Born: *Gedichte* (Göttingen: Wallstein, 2004), S. 235-236.

⁶Reimann verwendet *space notation* für insgesamt gut 20 Zeilen: die Rahmenverse der ersten Strophe ("So wird der Schrecken ohne Ende langsam normales Leben" und "lange Sommer am Wasser / harte Winter, Wolle und Arbeit"), den Beginn der zweiten Strophe ("Hier entstehen Folgen starker Wörter / die leblos sind"), den Beginn und eine Binnenzeile der dritten Strophe ("Die Trauer ist jetzt trostlos, die Wut ohne Silbe" und "Kein Gedicht, höchstens das Ende davon") sowie die vollständige vierte Strophe.

Vokalise als eine Art wortloser Klage voraus; zweimal im Lauf des Gedichtes schreit der Bariton, zweimal spricht er und einmal flüstert er.⁷ Die gesungenen Partien wechseln zwischen überwiegend syllabischen Zeilen mit nur kürzeren mehrtönig vertonten Silben und einigen fünf oder mehr Töne umfassenden Melismen, deren ausführlichste sicher nicht zufällig auf die titelgebenden Worte “entsorgt zu sein von sich *selbst*” fallen. Auffallend sind darüber hinaus vor allem die Wiederholungen einzelner Wörter einerseits und Tongruppen andererseits.

Eine erste Intensivierung dieser Phänomene findet sich zu Beginn der zweiten traditionell rhythmisierten Passage. Die Beschreibung der Beschränktheit jener Menschen, die der Dichter als “das verfluchte Gesindel” bezeichnet, setzt Reimann in Form eines dichten Netzes aus unmittelbaren oder verzögerten Tongruppen-Wiederaufnahmen:⁸

Entsorgt: Partiturzeilen 20-24 mit Melismen und Wiederholungen

spürt nichts, sie schlie-ßen die Kar-tel-le — kei - ne Ah-nung was sie in die Er - de
set-zen Ah - - - nung nicht, — nur Wis - - - - - sen
Wis - sen was sie in die Er - - de set-zen in in Luft —
und und und Was - - - - - ser —

⁷Gesprochen werden die wissenschaftlich distanzierten Ausdrücke “Krypton und Jod hundertneunundzwanzig” und “Menschenvorkommen”, geschrien die besonders emotional aufgeladenen Stellen “kein Gefühl für ‘immer’ ” und die siebente Wiederholung von “Am Tropf der Systeme”, laut geflüstert der auf abfällige Bemerkungen über “Gewimmer” und “Stimmgebrochenheit” folgende Satz “Winzige Prozessrechnungen in der hohlen Hand.”

⁸Vgl. im Notenbeispiel Zeile 1: *h-cis-e'-dis ... h-e'-dis*; Z. 2: *B-e ... B-e-h ... h-c' ... B-e-h-c'*; Z. 3: *a-d'-es' + a-b-cis-gis - a-b-cis-gis + a-d'-es'*; Z. 3-4: *b-a* (11x); Z. 4-5: *H-f-c'-fis ... H-f-c'-fis-cis' ... H-f-c'-fis-cis'-c' ... H-f-c'-fis-cis'-c'-d'*.

Auf dem Höhepunkt der Verbitterung, bei der moralischen Verurteilung von “alleswissenden Mutanten” und “Lebensstatisten”, gipfelt eine Verbindung von Tongruppen-Wiederaufnahmen mit sich verselbständigenden Silben, deren Ordnung zunehmend der inneren Aufregung des lyrischen Ich zum Opfer fällt, in einer eindrucksvollen Permutation zur traurigen Diagnose, die Menschen lebten “am Tropf der Systeme.”⁹

Entsorgt: Partiturzeilen 48-51 mit Permutationen

Am Tropf der Sys - te - me am Tropf der Sys - te - me am Tropf der Sys - te - me

Tropf am Sys-me der Tropf am Sys - te-me Tropf der me te me Sys me

te me Sys me te me Sys me te me Sys me te

Der prominenteste Ton dieser beiden Passagen, *b*, erweist sich zugleich als indirekter Ankerton der ganzen Gesangsszene. Schon die eröffnende Vokalise unterstreicht dasselbe mittlere *b* mit ihrem dreifachen, erweiterten Abstieg *c'-h-b ... d'-c'-h-b ... fis'-cis'-c'-h-b*. Die zweite Passage in *space notation* erreicht das tiefere *B* bei “Arbeit”, dem letzten Wort der ersten Strophe, und verbleibt mit einer reich ornamentierten Kontur auf diesem Ton für den ganzen folgenden Satz (“Hier entstehen Folgen starker Wörter / die leblos sind”). Auch die dritte Passage in *space notation* (“Die Trauer ist jetzt trostlos / die Wut ohne Silbe”) kreist um dieses *B*. Erst der vorsichtig optimistische Ausblick in der vierten und letzten Passage in *space notation* (Strophe IV) erlaubt der Musik, diesen Ankerton zu verlassen.

⁹Vgl. im Notenbeispiel Zeile 1 die Tonpaare *F-Es-H-a-Gis-g*, die Reimann in den ersten Wiederholungen nur leichten rhythmischen Modifikationen unterzieht. Dazu wiederholt er den Wortlaut des verdammenden ‘Urteils’ zunächst identisch, vertauscht sodann die zwei Endsilben, um anschließend Töne und Silben zunehmender Willkür zu unterwerfen und dabei mit einem Zitat der Tonpaare aus dem ersten Höhepunkt (11 x wie dort plus 6 x beschleunigend und crescendoend) zu enden.

Paul Celan: "Eingedunkelt"

I – Wirfst Du / den beschrifteten / Ankerstein aus? // Mich hält hier nichts, // nicht die Nacht der Lebendigen, / nicht die Nacht der Unbändigen, / nicht die Nacht der Wendigen, // Komm, wälz mit mir den Türstein / vors Unbezwungene Zelt.

II – Deutlich, weithin, das offne / Umklammerungszeichen, // Entlassen die Liebenden, / auch aus der Ulmwurzel-Haft, // Schwarz-/züngiges, reif, am Sterben, / wird abermals laut, Beglänzt / rückt näher.

III – Über die Köpfe / hinweggewuchtet / das Zeichen, traumstark entbrannt / am Ort, den es nannte. // Jetzt: / Mit dem Sandblatt winken, / bis der Himmel / raucht.

IV – Angefochtener Stein, / grüngrau, entlassen / ins Enge. // Enthökerte Glutmonde / leuchten / das Kleinstück Welt aus: // das also warst du / auch. // In den Gedächtnislücken / stehn die eigenmächtigen Kerzen / und sprechen Gewalt zu.

V – Bedenkenlos, / den Vernebelungen zuwider, / glüht sich der hängende Leuchter / nach unten, zu uns // Vielarmiger Brand, / sucht jetzt sein Eisen, hört, / woher, aus Menschenhautnähe, / ein Zischen, // findet, / verliert, // schroff / liest sich, minutenlang, / die schwere, / schimmernde / Weisung.

VI – Nach dem Lichtverzicht: / der vom Botengang helle, / hallende Tag. // Die blühselige Botschaft, / schriller und schriller, / findet zum blutenden Ohr.

VII – Eingedunkelt / die Schlüsselgewalt. / Der Stoßzahn regiert, / von der Kreidespur her, / gegen die Welt- / sekunde.

VIII – Vom Hochseil herab- / gezwungen, ermisst du, / was zu gewärtigen ist / von soviel Gaben, // Käsig-weißes Gesicht / dessen, der über uns herfällt, // Setz die Leuchtzeiger ein, die Leucht- / Ziffern, // Sogleich, nach Menschenart, / mischt sich das Dunkel hinzu, / das du herauserkennst // aus all diesen / unbußfertigen, unbotmäßigen / Spielen.

IX – Füll die Ödnis in die Augensäcke, / den Opferruf, die Salzflut, // komm mit mir zu Atem / und drüber hinaus.

Reimanns Anordnung der neun Celan-Gedichte¹⁰ resultiert in einem Textganzen, das mit einer Frage einsetzt und mit einer Aufforderung endet. Den Anfang bestimmt der Stein in zwei komplementären Bedeutungen. Als "beschrifteter Ankerstein" ist er eine Chiffre für das poetische Werk, das Halt bieten soll – Halt gegen den Sog des Todes, denn in der Welt gibt

¹⁰Paul Celan: *Die Gedichte*, S. 265-268. Reimann stellt die Reihenfolge der ersten 9 Texte in Celans Zyklus um: "Wirfst du den beschrifteten Ankerstein aus?" ist dort Abschnitt 6, "Deutlich, weithin" = 3, "Über die Köpfe" = 5, "Angefochtener Stein" = 7, "Bedenkenlos" = 1, "Nach dem Lichtverzicht" = 2, "Eingedunkelt" = 8, "Vom Hochseil herabgezwungen" = 4 und "Füll die Ödnis" = 9. Die beiden Schlussgedichte, "Einbruch des Ungeschiedenen" und "Mit uns den Umhergeworfenen", nimmt Reimann nicht in seine Komposition auf.

Sylvia Plath: "Lady Lazarus"

I have done it again.
 One year in every ten
 I manage it –
 a sort of walking miracle, my skin
 Bright as a Nazi lampshade,
 My right foot
 A paperweight,
 My face a featureless, fine
 Jew linen.
 Peel off the napkin
 O my enemy.
 Do I terrify? –
 The nose, the eye pits, the full set of
 teeth? / The sour breath
 Will vanish in a day.
 Soon, soon the flesh
 The grave cave ate will be
 At home on me
 And I a smiling woman.
 I am only thirty. / And like the cat
 I have nine times to die.
 This is Number Three.
 What a trash
 To annihilate each decade.
 What a million filaments.
 The peanut-crunching crowd
 Shoves in to see
 Them unwrap me hand and foot –
 The big strip tease.
 Gentlemen, ladies
 These are my hands
 My knees.
 I may be skin and bone,
 Nevertheless, I am the same, identical
 woman. / The first time it happened
 I was ten. / It was an accident.
 The second time I meant
 To last it out and not come back at all.
 I rocked shut
 As a seashell.
 They had to call and call / And pick
 the worms off me like sticky pearls.

Dying
 Is an art, like everything else.
 I do it exceptionally well.
 I do it so it feels like hell.
 I do it so it feels real.
 I guess you could say I've a call.
 It's easy enough to do it in a cell.
 It's easy enough to do it and stay put.
 It's the theatrical
 Comeback in broad day
 To the same place, the same face, the
 same brute / Amused shout:
 'A miracle!'
 That knocks me out.
 There is a charge
 For the eyeing of my scars, there is a
 charge / For the hearing of my heart –
 It really goes.
 And there is a charge, a very large
 charge / For a word or a touch
 Or a bit of blood
 Or a piece of my hair or my clothes.
 So, so, Herr Doktor. /
 So, Herr Enemy.
 I am your opus,
 I am your valuable,
 The pure gold baby
 That melts to a shriek.
 I turn and burn. / Do not think
 I underestimate your great concern.
 Ash, ash –
 You poke and stir.
 Flesh, bone, there is nothing there –
 A cake of soap,
 A wedding ring,
 A gold filling.
 Herr God, Herr Lucifer
 Beware
 Beware.
 Out of the ash
 I rise with my red hair
 And I eat men like air.

“Lady Lazarus” erschien erstmals posthum in der von Sylvia Plaths Witwer veröffentlichten Sammlung *Ariel*. Der Text ist in 28 Terzinen organisiert, verzichtet jedoch auf die für die dantesche Form charakteristischen Reime sowie auf jede Art regelmäßiger Metrik. Inhaltlich beschreibt die Dichterin ihre Obsession mit den Gräueln der Nazis – so wenn sie auf die aus Menschenhaut gefertigten Lampenschirme anspielt und den imaginären KZ-Arzt auf Deutsch mit “Herr Doktor” anredet. Was wie schwarzer Humor erscheint, ist tiefe Bitterkeit darüber, in ein Leben zurückgeholt zu werden, das ihr unerträglich ist, während Millionen umgebracht wurden, die nichts lieber wollten als leben. Zum Zeitpunkt der Entstehung, im Oktober 1962, sieht Plath dem Tod zum dritten Mal ins Auge, wie sie es “in jedem Jahrzehnt einmal”. In der letzten Terzine erlebt sie eine erneute unwillkommene Wiedergeburt, die sie diesmal mit dem Auffliegen des mythischen Vogels Phönix aus der Asche vergleicht. Zwar bleibt unklar, ob Gott dabei seine Hand im Spiel hat oder eher sein Gegenspieler Luzifer, doch deutet Plaths Anredeform auf eine vermutete Komplizenschaft beider im Holocaust hin (“Herr Doktor”, “Herr God”, “Herr Lucifer”). Eine weitere Identifikationsfigur findet die Dichterin in Lazarus, dem Mann, den Jesus nach Joh. 11 von den Toten auferweckte. Auch er, scheint ihr Titel anzudeuten, wird über diese Wiederkehr in das mühevoll irdische Leben vielleicht nicht nur froh gewesen sein.

Reimann vertont Plaths Gedicht als durchgehenden Monolog in 81 Partiturzeilen. Die Notation umfasst Kreuze (x x x) als Anweisungen zum Sprechen, meist in neutralem Register um das mittlere *c*, doch in Ausnahmefällen mit angedeuteter Tonhöhe,¹³ für die Lautstärke alle Nuancen zwischen *geflüstert* und *fff* und für die gesungenen Töne die Merkmale der *space notation* mit Achtelnoten sowie Notenköpfen mit gelegentlichen Dauernstrichen. Zäsuren sind durch Kommata mit oder ohne Fermate angezeigt, wobei der Komponist diese musikalischen Einschnitte unabhängig von den Versen oder Strophen des Gedichtes setzt. Sie folgen häufig sogar einzelnen Worten, insbesondere wenn diese durch Melismen gedehnt sind, fehlen andererseits aber fünfmal an der Schnittstelle zwischen zwei Terzinen ganz.¹⁴

¹³Vgl. “I am only thirty” in mittlerer Lage (*f*), “strip tease” plötzlich sehr hoch *c'''-a''*), ebenso das den brutal Amüsierten zugeschriebene Zitat “A miracle” (etwa *a''-c'''-a''-g''*), dagegen das zynische “I do it exceptionally well” besonders tief (etwa *a a a a c' h a a a*).

¹⁴Innerhalb der 81 Partiturzeilen zählt man 41 Zäsuren mit Fermate – vor allem in den äußeren Segmenten – gegenüber fast 200 einfachen Zäsuren. Umgekehrt gehen die Schlusszeilen der Terzinen 2, 7, 11, 18 und 21 ohne jedes Absetzen ins Folgende über.

Wie in den beiden vorausgehenden Monologen erklingt der poetische Text im Wechsel von syllabischem und melismatischem Singen mit gesprochenen Einwüfen. Die sprachliche Präsentation mit Wortverdopplungen sowie verspäteten Wortechos und die musikalische Darbietung mit indirekten Orgelpunkten aus Einzeltönen oder Tongruppen und Figurenwiederholungen ist hier besonders dicht,¹⁵ die angedeutete Reprise dagegen nur kurz. Die folgenden Notenbeispiele zeigen zwei Höhepunkte dieser psychologisch ausdeutenden, stammelnden Vertonung, zentriert in den Tongruppen *f-cis-dis* \Rightarrow *f-cis-d* im ersten und *d-c-dis-cis* im zweiten Beispiel:

Lady Lazarus: Terzine 7-8

And like the cat I have nine times to die.

This is number Three. What a trash trash trash trash to to annihilate annihilate

each annihilate each annihilate each dec - ade

Lady Lazarus: Terzine 13-14

... shut shut as a sea shell. They had to call to call and call call and pick call

call and pick the worms call and pick the worms off me call call like sticky

call sticky call call like sticky pearls call call call

¹⁵Zählt man die indirekten Orgelpunktöne allein, so findet man zehn der zwölf Halbtöne: *c* (Zeile 9-10), *cis* (Z. 37-41), *d* (Z. 24-27), *e* (Z. 47-48), *f* (Z. 64-65), *fis* (Z. 4-6 und 55-57), *g* (Z. 22-23 und 28-29), *gis* (Z. 1-3 und 31-33), *b* (Z. 71-72) und *h* (Z. 44-46).