

**Fünf Lieder nach Gedichten von Paul Celan**

Anlass für Reimanns bislang letzten Zyklus zu Gedichten von Paul Celan war das schon 1994, kurz nach *Lady Lazarus*, entstandene Lied "Wir, die wie der Strandhafer Wahren". Dieses Gedicht aus Celans Nachlassband *Zeitgehört* hatte er für den Leiter der Berliner Festwochen als Gabe zum 60. Geburtstag vertont; es war am 28. Mai des Jahres in der Besetzung für Mezzosopran und Klavier uraufgeführt worden. Im Jahr 2001 ergänzte der Komponist das alleinstehende Lied mit vier weiteren Gedichten aus Celans posthum veröffentlichter Sammlung, wobei er den Gesangspart nun "für Countertenor oder Mezzosopran" ausweist. Der 16-minütige Zyklus wurde am 11. Dezember 2002 in der Bayerischen Akademie der Schönen Künste München mit dem Countertenor Tim Severloh und Axel Bauni am Klavier uraufgeführt.

Dass das Lied, das dem Zyklus zugrunde liegt und ihn in seiner heutigen Gestalt beschließt, nicht früher ergänzt wurde, liegt vor allem an seiner Entstehung kurz nach dem Tod von Reimanns Freund Uwe Schendel. Reimann erklärt dazu: "Im Januar [1994] ist Uwe dann gestorben und da war ich zunächst unfähig zu komponieren. Ich habe dann zögernd Ende März das Celan-Lied *Wir, die wie der Strandhafer Wahren* geschrieben. Wir sind die Wahrheit, der Strandhafer ist wahr und wir sind genau wie der Strandhafer die Wahren, wir wissen die Wahrheit; es hat auch etwas mit Bewahren zu tun. [...] Das ganze halbe Jahr nach Uwes Tod war eigentlich bis auf den *Strandhafer* leer. Dann habe ich im August mit dem Liederzyklus<sup>10</sup> begonnen. Die Lieder sind für großes Orchester geschrieben, aber es gibt einen Klavierpart, der die klanglichen Entdeckungen des *Strandhafers* berücksichtigt".<sup>11</sup>

Diese klanglichen Entdeckungen im Klavier durchziehen auch die *Fünf Lieder*. So schwingen unter Einfluss des Pedals im Saitenkasten gezupfte Einzeltöne oder Cluster und Fingernagel-Glissandi gitarrenklangähnlich weiter. Auch die Schärfe mit Plektron angerissener Saiten bezieht Reimann in sein Farbspektrum ein und kombiniert sie oft mit *ordinario* (d.h. auf der Tastatur) gespielten Tönen. In anderen Passagen bleibt eine der Hände auf den Tasten, während die andere die angeschlagenen Saiten entweder mit den Fingern oder mit einem umwickelten Gegenstand dämpft, so dass ein wie erstickt wirkender Klang ohne Nachhall entsteht.

<sup>10</sup>Gemeint ist *Finite Infinity*, der oben (S. 209-218) erläuterte Zyklus von Orchesterliedern auf Texte von Emily Dickinson, deren zentrales den Zusatz "Tombeau für Uwe" trägt.

<sup>11</sup>Aribert Reimann zitiert in Burde, *op. cit.*, S. 68-69.

Die ersticken und wieder befreiten Klänge verraten viel über den Kontext dieser Gedichte. Im November 1969 war Celan von seinem Pariser Exil aus zu seinem ersten und einzigen Besuch nach Israel geflogen, hatte in Tel Aviv Tage voller Leidenschaft und momentaner Vertrautheit mit seiner wiedergefundenen Jugendfreundin Ilana Shmueli verbracht und war natürlich auch nach Jerusalem gefahren. Als er im Rückblick auf diesen Aufenthalt die Gedichte schrieb, die nach seinem Freitod in der Seine als Nachlassband veröffentlicht wurden, war ihm diese Stadt als ein "Zeitgehöft" erschienen, als eine endzeitliche Zufluchtsstätte, die die Möglichkeit eines Neuanfangs bieten könnte, sowohl für ihn selbst als auch für das Judentum insgesamt.

In der Reihenfolge, wie Hörer den Zyklus erleben, erklingt zuerst das Gedicht "Komm". Es gehört zu den Texten, die ein weiblich anzunehmendes Du ansprechen. Strukturell scheint sich in den drei Strophen mit 3 + 2 + 1 Versen das Streben nach

KOMM, leg die Welt aus mit dir,  
komm, lass mich euch zuschütten mit  
allem Meinen,

Eins mit dir bin ich  
uns zu erbeuten,

auch jetzt.

größtmöglicher Reduktion des Ausdrucks zu manifestieren; inhaltlich geht es um Versuche einer Aufhebung der Distanz zwischen Ich und Du.

In Reimanns Vertonung ist der erste Vers als ein beinahe zögerlich wirkender Wechsel zwischen Klavier und Gesang konzipiert: Dem ersten Einsatz der Singstimme geht eine ruhige instrumentale Phrase voraus, die Reimann aus dem Beginn des Klavierparts von *Strandhafer* übernimmt. Die auf den Tasten gespielten, mit Pedal verlängerten aber im Saitenkasten abgedämpften Töne der bogenförmigen Halbphrase umkreisen das mittlere *c* (*h-c'-h-c'-d'-c'-h*). Die zweite Hälfte der Phrase wird *sf* mit dem Plektron angerissen, wobei einige Töne von *ordinario* gespielten schnellen Bassfiguren unterstrichen sind. Während der Einwüfe des Gesanges verharrt das Klavier jeweils abwartend. Das ändert sich in Vers 2-3: Hier entwickelt sich der mit einer Variante des früheren "Komm" neu einsetzende Gesang ohne Pausen, von den erneut im Saitenkasten abgedämpften Klaviertönen zurückhaltend und nur zu Beginn rhythmisch synchron untermalt. Diese zweite gezupfte Phrase scheint zunächst als Umkehrung der ersten entworfen (vgl. *es'-d'-es'-d'-c'* mit *h-c'-h-c'-d'*), wird jedoch nach ihrem Beginn, der kaum über dem mittleren *c* liegt, wieder in die Tiefe geführt und erweist sich als eine weitere rahmende Übernahme aus dem Lied "Wir, die wie der Strandhafer Wahren". Erst zum tiefoktavierten wiederholten Abschlussston wechselt die Farbe erneut zu mit Plektron gerissenen Tönen über verzierungsartigen Bassfiguren.

Bevor diese Klangkombination zu Vers 5-6 aufgegriffen wird, in immer tiefere Regionen absinkt und auf einem gummigedämpften Subkontra-*H* endet, ertönt eine einzige klanglich kontrastierende Zeile. Zu der viel leiser als bisher und in einer pentatonischen Fünftongruppe spannungsfrei gesungenen Zeile mit den Worten “Eins bin ich mit dir” spielt das Klavier – jetzt in der eingestrichenen Oktave und erstmals in diesem Lied ohne jegliche Modifikation im Saitenkasten außer der *una corda*-Verschiebung – drei Töne aus der um einen Halbton angehobenen Pentatonik. Zwar dämpft die tonale Reibung die Hoffnung auf ein Einssein von lyrischem Ich und Du; dennoch ist dies in dem weitgehend dunklen Lied ein Lichtschimmer.

Das Leuchten, ja jenes, das  
Abu Tor  
auf uns zureiten sah, als wir  
ineinander verwaisten, vor Leben,  
nicht nur von den Handwurzeln her – :  
  
eine Goldboje, aus  
Tempeltiefen,  
maß die Gefahr aus, die uns  
still unterlag.

Licht und Leuchten sind auch das  
Thema des zweiten Gedichtes. Celan  
beschreibt hier in einem einzigen Satz  
den Blick von Bethlehem kommend  
auf das Niemandsland außerhalb der  
Jerusalemer Stadtmauer. Im Licht der  
levantinischen Sonne erschienen den  
beiden Verwaisten aus Czernowitz  
die Dächer von Abu Tor, einem ara-  
bischen Stadtteil südlich der Altstadt,

wie goldene Bojen, die einerseits den Hafen Zion markieren, andererseits die Gefahr symbolisieren, der das Volk Israel ausgesetzt ist.<sup>12</sup>

Reimanns Vertonung greift fast notengetreu auf die vergleichsweise hoffnungsvollste Phrase des vorangehenden Liedes zurück. Indem er das Gedicht musikalisch in die Form der pindarschen Ode kleidet, komponiert er die 5½-zeilige ‘Strophe’ auf der Basis eines Fünftonmotivs und dessen halbtönig teils angehobener, teils abgesenkter Variante. In der 4-zeiligen Antistrophe tauschen die Hände des Pianisten die Rollen und variieren die Motive leicht, bleiben dabei aber im selben hohen Register.<sup>13</sup> Das ändert sich erst in der 5-zeiligen Epode, dem dritten Abschnitt der Komposition, der Celans zweite Strophe vertont: In der rechten Hand zweistimmig zusammengelegte Bruchstücke der Motive stehen nun einem mit Plektron in den Saiten gezupften Bassostinato aus den drei tiefsten Tönen der Tastatur, dem Dreitonmotiv *b-a-h* in der Subkontraoktave, gegenüber.

Das dritte Gedicht basiert auf dem Bild von Pfeil und Bogen. Mit dem Daumenring, der die Bogensehne spannt, wird der “Wortswarm”, der oft

<sup>12</sup>Vgl. dazu Felstiner, *op. cit.*, S. 270.

<sup>13</sup>Siehe in der pindarschen ‘Strophe’ (bis “zureiten sah”) rechts: *g'''-a'''-dis'''-cis'''-e'''*, links: *gis'''-ais'''-d'''-c'''-f'''*, und den Stimmtausch der Antistrophe (bis “Handwurzeln her”).

nichtssagende Redeschwall, veranlasst, hinter die Welt zu stürzen. Wenn die Geliebte der letzten Tage dem Dichter entgegenschwirrt, wird sie zum Pfeil, der ihn aus der Vergangenheit trifft. In ihr lebt die Erinnerung auf, verliert aber zugleich die schlimmsten ihrer belastenden Schatten.

Ein Ring, zum Bogenspannen,  
nachgeschickt einem Wortschwarm,  
der wegstürzt hinter die Welt,  
mit den Staren,

Pfeilige, wenn du mir zuschwirrst,  
weiß ich, woher,

vergess ich, woher.

Reimanns musikalische Verwirklichung spielt hier auf ungewöhnliche Weise mit konstanten Tönen. Das Lied ist in drei Abschnitten mit Coda angelegt. Sechs der zwölf Partiturzeilen – die ersten fünf und die letzte als ihr rahmendes Gegenstück – sind für solistischen Gesang konzipiert. In ihnen setzt Reimann die erste Gedichtstrophe sowie den alleinstehenden letzten Vers. Von den sechs dazwischenliegenden Partiturzeilen spielt das Klavier die ersten 3½ Zeilen allein; nur die verbleibenden 2½ Zeilen werden von beiden Partnern gemeinsam gestaltet. Dabei zeichnet sich der Gesangspart durchgehend durch mehrere ausführliche Tongruppenwiederaufnahmen aus (siehe  $\text{r}$  — etc. im Notenbeispiel auf S. 249), der Klavierpart durch extreme Sprünge und Zweitonbindungen über einen bis zu 6½ Oktaven überspannenden Tonraum. Tonlich verbunden sind diese so stark kontrastierenden Bestandteile des Liedes durch mehrere Töne, die häufig genug oder in ausreichend betonter Position wiederkehren, um sich beim Hören als ‘indirekte Orgelpunktöne’ einzuprägen (siehe  $\square$ ,  $\circ$  etc.).

Das Lied eröffnet mit einem zweifachen Melisma von *gis'* aus, das die dritte Partiturzeile mit drei weiteren Berührungen ankert, um dann in der fünften Zeile in ein vierfach betontes *a'* einzumünden. Dieses *a'* bestimmt den Gesang in der zweiten Hälfte des Liedes in zunehmender Dichte.<sup>14</sup> Die Oktavierung wird am Schluss der eröffnenden Gesangstrophe eingeführt in Form eines Ganztonvorschlages, der zuerst von *gis''* ausgeht, dann auf *gis'''* zuführt. Diese Lage des Tones übernimmt das Klavier zweimal in seiner solistischen Strophe, um sie im gemeinsamen Abschnitt noch fünfmal – in gegen Ende zunehmender Dichte – einzustreuen. Der Ton *es'*, der dem Gesang in seiner ersten Strophe als sechsfacher Anker dient, ertönt als *es''''* ebenfalls sechsmal im solistischen Klavierabschnitt. Das *cis'* schließlich, in Zeile 4-5 als siebenfacher Ankerton eingeführt und dann nach *c'* absteigend, durchzieht den Klavierabschnitt mit sieben Anschlägen als *Cis'*, bevor es den gemeinsamen Abschnitt über einem vierfachen *C'* beschließt.

<sup>14</sup>In diesem Abschnitt beginnen 12 der Worte bzw. Silben mit demselben *a*, ein Wort kehrt sogar zu *a* zurück: vgl. “Pfei - - wenn - - weiß (2x) ich wo - her ver - gess wo - her.”

Fünf Lieder nach Gedichten von Paul Celan: Orgelpunktöne in Nr. III  
(erste Seite der zweiseitigen Partitur)

Ein Ring, zum Bo - - - - -  
gen - span - - - - - nen, nach - - - - -  
ge - schickt ei - - - - - nem Wort - - - - -  
schwarm, der weg - - - - - stürzt hin - - - - - ter  
die Welt, mit den Sta - - - - - ren,

Es wird etwas sein, später,  
das füllt sich mit dir  
und hebt sich  
an einen Mund

Aus dem zerscherbten  
Wahn  
steh ich auf  
und seh meiner Hand zu,  
wie sie den einen,  
einzig  
Kreis zieht.

Das Gedicht zu Reimanns viertem Lied entstand kurz nach Celans Rückkehr aus Israel. Da er es später seiner Frau als Geburtstagsgruß schickte, bleibt geheimnisvoll, wer das angesprochene "Du" ist. Wesentlich ist das Bild vom Kreis. Damit verweist Celan in seinem Werk wiederholt auf die gedankliche Beziehung von Anfang und Ende. In der Fremde wird die Heimat zum Thema, eine Heimat, die so, wie sie erinnert wird, nicht mehr existiert, so dass die Fremde zur neuen Heimat werden muss.

Reimann übersetzt die Idee des Kreises in ein komplexes Spiel mit Tonspiegelungen. Die ersten zwei der vier zentralen Komponenten werden im Klavier vorgestellt, die zwei anderen gleich anschließend im Gesang.

*Fünf Lieder nach Gedichten von Paul Celan: Spiegelsymmetrien in Nr. IV*

Die vertikalen Symmetrien konzentrieren sich auf die Rahmensegmente des Klavierparts. In den ersten vier Zeilen spielen die Hände in dem im Notenbeispiel gezeigten Abstand von drei bis vier Oktaven bzw., in den zwei Stimmtausch-Einsätzen in etwas größerer Entfernung. In den letzten zweieinhalb Zeilen liegt der Diskant eine Oktave höher und der Bass eine Oktave tiefer. Der Mittelteil ist klanglich deutlich abgesetzt durch Eingriffe in den Saitenkasten ("ein Notenheft auf die Saiten *dis* bis *h'* legen"), durch die Verlegung beider Hände in den Raum um das mittlere *c* und durch Staccatoanschlag. In der Singstimme, die sich nur sporadisch an der Spiegelsymbolik beteiligt, hebt Reimann den Mittelteil ("Aus dem zerscherbten Wahn steh ich auf und seh meiner Hand zu") dadurch hervor, dass er anstelle der Notenköpfe und Dauernstriche der *space notation* ganze Noten schreibt und damit rhythmische Ebenmäßigkeit anzeigt.

Es ist symbolisch aufschlussreich, wie Reimann mit diesem abstrakt symmetrischen Material arbeitet. Das Diskantmotiv, dessen fünf Töne eine konvexe Kurve andeuten, ist mit vier Notenköpfen (für *a-b* und *c-h*)

geschrieben, deren Dauern durch ungleich lange Striche angedeutet sind; der dritte Ton (*es*) geht dem vierten als kurzer Vorschlag voraus. So entsteht ein freier Rhythmus, der mit jedem weiteren Einsatz verändert wird. Das Bassmotiv mit seiner konkaven Kurve besteht dagegen aus fünf Notenköpfen, die im ersten Abschnitt des Liedes stets in gleichmäßigem Abstand und ohne Dauernstriche aufeinander folgen. In dieser asynchronen Gegenüberstellung fallen somit nur die Anfangstöne der ideellen Kreisausschnitte zusammen, als wolle die Musik die Aufmerksamkeit auf eine schmerzliche Inkongruenz lenken. Im abschließenden Segment dagegen passt sich das Bassmotiv dem Diskantmotiv rhythmisch weitgehend an.

Der musiksymbolische Hinweis auf die trügerische Vorstellung von einer Harmonie zwischen Anfang und Ende, auf den "zerscherbten Wahn", lässt sich auch in der Verarbeitung der Komponenten beobachten. Nur vier der acht Gegenüberstellungen im Klavier zitieren die Motive in ihrer vollständigen Fünftongestalt; bei den anderen vier fehlen einer oder sogar zwei der Ecktöne. Die Singstimme trägt nicht nur ihre zwei vokalen Komponenten bei – einen chromatischen Dreitoncluster<sup>13</sup> und eine intervallsymmetrische Viertonfolge –, sondern zitiert auch das Diskantmotiv des Klaviers in eigenwilligen Varianten. Den Worten "das füllt sich mit dir" unterliegt der Krebs des Diskantmotivs, "an einem" erklingt in der Umkehrung des Dreitonclusters (und geht damit der Aufnahme der originalen Form durch den Diskant zu Beginn des raschelnd untermalten Mittelsegmentes voraus); "Aus dem zerscherbten" ist eine rhythmisch beruhigte Augmentation des Diskantmotivs, "Wahn" der Krebs des Dreitonclusters, "Steh ich auf" eine Variante der intervallsymmetrischen Tonfolge, "Hand" eine Transposition des Dreitonclusters und "Kreis" eine Kette aus zwei Transpositionen der Dreitoncluster-Umkehrung. Dass die Verbindung von Anfang und Ende, von Heimat und Fremde nicht vollkommen gelingt, mag, so legt die Musik nahe, auch daran liegen, dass der Suchende selbst so sehr in die Prozesse verstrickt ist, die er zu verstehen hofft.

Das Gedicht, das dem über sieben Jahre gewachsenen Zyklus zugrunde liegt, überrascht mit drei Bildern. Der Strandhafer, ein im Wind äußerst biegsames Gras, das dem Boden, auf dem es wächst, erst seine Festigkeit gibt und somit das "Wahre" ist, spricht ein überpersönliches Gefühl an. Wohl nicht zufällig tritt in diesem Zusammenhang zu den zahlreichen spezifischen oder auch generischen Ansprachen eines "Du" in Celans Sprache das "Wir" hinzu.

<sup>13</sup>Der chromatische Dreitoncluster greift die Ostinato-Bassfigur aus dem Schlussabschnitt des Liedes Nr. II in einer Transposition der Krebsumkehrung auf; vgl. *b-a-h* mit *e-fis-f*.

Wir, die wie der Strandhafer Wahren in N'we Awiwim,	eingetan ist uns sein Weiß
der ungeküsste Stein einer Klage rauscht auf, vor Erfüllung,	wir geben uns weiter: an dich und an mich,
er befiehlt unsre Münder, er wechselt über zu uns,	die Nacht, sieh dich vor, die sand- befehligte, nimmt es genau mit uns zwein.

Dieses "Wir" teilt das mit der Erfahrung von Jerusalem verbundene Gefühl, erklärt es als von zwei Menschen gemeinsam erfahren und an jeden der beiden bereichernd zurückgegeben. Der Anstoß für das geteilte Gefühl ist das durch die Klagemauer symbolisierte Totengedächtnis. Dabei wird der Stein zum Subjekt. Sein Weiß, durch das das "Wir" gekennzeichnet ist, spielt auf die Gewänder an, die während der ersten Fastentage nach Rosh-hashana, dem Jahresbeginn, getragen werden.

Die Musik schließt thematisch und klanglich den im ersten Lied eröffneten Rahmen mit seinem sehr persönlich adressierenden "Komm". Die instrumentalen Konturen<sup>14</sup> erklingen hier gleich zu Beginn im Diskant, eine Oktave höher als zuvor und zusammen mit einer Basslinie im Saitenkasten gezupft. Die in Nr. I aus der Kombination von Tastenanschlag und mit Fingern gedämpften Saiten resultierende Klangfarbe charakterisiert hier das Kontrastmaterial: Einwürfe klopfender Intervallwiederholungen im Bass. Dem Wechsel der beiden sehr unterschiedlichen Klangfarben lässt Reimann zu Beginn der zweiten Gedichthälfte kurz deren vertikale Gegenüberstellung folgen, bis das gedämpfte Klopfen zunächst verstummt. Die einzige Phrase, in der das Klavier seinen natürlich sonoren Klang entfaltet, ist bezeichnenderweise die vom maximalen Teilen und gegenseitigen Bereichern. Das "an dich und an mich" bestätigt das Klavier mit einer über dem mittleren *c* angesiedelten freien Spiegelung, die in Vorbereitung auf "die Nacht" sehr plötzlich durch einen Einwurf in den Saiten abgegriffener Flageolettintervalle unterbrochen wird. Zu den ausladenden Melismen in "genau mit uns zwein" deutet das Klavier eine Reprise an, bevor Diskant und Bass in kontrastierenden Farben in extreme Höhe und Tiefe zu entschwinden scheinen. Als Abschluss des Liedes und des Zyklus deutet die Musik damit letztlich doch die Unmöglichkeit eines Lebens 'in der Mitte' und 'in voller Klangstärke' an.

<sup>14</sup>Vgl. Partiturzeile 1-2 in Lied V (*h'-c'', h'-c''-d''-c''-h'-a'-fis'-g'*) mit Zeile 1-2 in Lied I und gleich anschließend in V, Zeile 2-4 (*es''-d''-c''-h'-cis''-c''-f'-a'-g'-fis'-e'*) mit I Zeile 4-6.