

Walter Fabian Schmid

Das Scheitern des zersungenen Orpheus

Lied und Gesang bei Paul Celan

Abstract

Zwar arbeitet der Autor gern mit musikalischen Begriffen: die gerühmte ‚Todesfuge‘ aus ‚Mohn und Gedächtnis‘ oder, in dem vorliegenden Band, die ‚Engführung‘. Doch dies sind eher kontrapunktische Exerzitien auf dem Notenpapier oder auf stummen Tasten – Augenmusik, optische Partituren¹.

Nicht nur der obige Ausschnitt der vernichtenden Kritik von Günter Blöcker zum Gedichtband *Sprachgitter* zeigt, dass an die Gedichte Celans in der Rezeption seiner Zeit immer wieder ihre Musikalität und musikalische Gattungstraditionen herangetragen wurden. Klaus Demus‘ Interpretation z.B. geht sogar über einzelne musikalische Elemente hinaus und setzt die Gedichte gleich mit Liedern gleich, wie er in einem Brief vom 07.12.1948 schreibt: «Das Lied. Eins nach dem andern, viele. Unübersichtlich. Bruchstücke des Ganzen, tragisch und anonym. Gemacht um zu dauern, ausser Ihnen, nach Ihnen, ohne Sie. Durch die unbeschreiblich traurige Melodie.» (BW PC / KND, S. 14) Das freundschaftliche Urteil von Nani Demus geht noch ein bisschen weiter, indem sie die Gedichte Celans als Lieder überhöht. Am 16.11.1951 schreibt sie von «Lieder[n], die alles Gesungene weit übertönen» (BW PC / KND, S. 82).

Die Celan-Rezeption seiner Zeit setzte häufig seine Lyrik mit einem musikalischen Kunstwerk gleich. Widersprüchlicher Weise fand der Einfluss der Musik auf die Gedichte Celans bis auf strukturelle Analysen und intertextuelle Einzelreferenzen wenig Aufmerksamkeit. Das ist umso verwunderlicher, da sich Musik in der Dichtung Celans als ein werkgenetisches und poetologisches Prinzip herausstellt. Dieser Aufsatz beschränkt sich aber erst einmal auf die musikalische Motivik, genauer gesagt auf Liedformen, das Lied als Thema und das Motiv des Singens. Verzichtet werden muss auf strukturelle Merkmale wie die Analyse von Kontrafakturen oder jenen Gedichten, die vorgegebene musikalische Formen adaptieren, wie dies etwa in Form vom Volkslied, dem Air, der Fuge, dem Shanty, dem Chanson oder dem Responsorium bei Celan vorkommt. Genau so wenig erfolgt eine Untersuchung, inwiefern die Gedichte musikalische Gebilde sind und selbst Musikalität herstellen. Hierzu müsste man Adorno fortschreiben, der *Sprachgitter* ausschliesslich als ein musikalisches Konstrukt wahrnahm und plante, einen Essay darüber zu verfassen, zu dem es allerdings nie kam. Am schönsten zeigt sich dessen Hinhaltetaktik im folgenden Brief an Celan:

¹ Blöcker, Günter: Gedichte als graphische Gebilde. In: Der Tagesspiegel vom 11.10.1959. Zitiert nach: Paul Celan – Peter Szondi: Briefwechsel. Mit Briefen von Gisèle Celan-Lestrange an Peter Szondi und Auszügen aus dem Briefwechsel zwischen Peter Szondi und Jean und Mayotte Bollack. Hg. von Christoph König. Frankfurt a.M. 2005, S. 79f.

Gehofft hatte ich, die längst projektierte Arbeit über Ihre Lyrik, die sich auf das *Sprachgitter* beziehen wird, so rechtzeitig fertig zu stellen, dass ich sie bei einer Veranstaltung des Radio Zürich im Theater am Hechtplatz am 25. Februar hätte vortragen können. Das ist nun nicht gelungen, ganz einfach wegen des unsinnigen und zum grossen Teil ganz fruchtlosen Drucks der während der letzten Semesterwochen auf mir lastet [...]. Ich hoffe aber, sobald ich Atem schöpfen kann, diese Sache zustande zu bringen; entworfen ist sie längst. Die Konzeption hat sich unmittelbar angeschlossen an eine Sitzung des Berliner Seminars von Peter Szondi, die wir gemeinsam über die «Engführung» abhielten; ob, was ich zu sagen vorhabe, und was sehr schwierig sein wird, sich nur an dieses Gedicht oder an den ganzen Band halten wird, vermag ich noch nicht zu übersehen, glaube aber doch eher, dass ich den zweiten Weg gehe. (BW PC / TWA, S. 197f.)

Zwar könnte man meinen, wenn die Konzeption steht, wüsste man, welche Gedichte man einbezieht, aber das sei hier egal. Hier werden alle von Celan abgefassten Gedichte einbezogen – auch wenn Beda Allemann die Gedichte aus dem Frühwerk als «Randbestände» sieht, die «den geschlossenen Charakter des von Celan sehr bewusst komponierten Gedichtwerkes beeinträchtigen können»², und er somit einen Teil des Werks negiert, nur um eine Scheinkonstruktion der Geschlossenheit aufrecht zu erhalten. Das «Gedichtwerk» Celans wird aber vom Frühwerk insofern beeinträchtigt, als dass die spätere Schreibauffassung nur in Opposition zu ihm verstanden werden kann. Mit Frühwerk, ist hier allerdings nicht die gleichnamige Publikation gemeint, sondern aus musikalischer Sicht reicht dies bis einschliesslich *Von Schwelle zu Schwelle*.

Urzustand Gedicht=Lied

Am deutlichsten wird Celans frühes Verständnis von Lyrik anhand des Liedes. Die bereits per Titel definierten Lieder³ zeugen von seiner damaligen Auffassung der Deckungsgleichheit von Lied und Gedicht bzw. der Annäherung der Lyrik an ihren Ursprung als musikalischen und musikbegleitenden Text. Als Beispiel sei hier der *Zauberspruch* (G 398) zitiert:

ZAUBERSPRUCH

Blut der Regenmaid wie Wein
schläfere die Erlen ein.
Wind der Welt im Sternkleid,
bring der Dunkelheit Bescheid.

Silberried und Silberrohr,
stellt euch durch das Rosentor,
holt den Tau fürs Augenlid,
Silberrohr und Silberried.

Still aus jeder hohlen Hand,
Reiher, taucht der Purpurstrand.
Stiehl dir Pracht und raub dir Tag
und die Perlenbrücke schlag.

² Allemann, Beda: Editorisches Nachwort. In: Paul Celan: Gedichte in zwei Bänden. Zweiter Band. Frankfurt a.M. 1975, S. 420.

³ Hierunter sind zu nennen: *Lebenslied* (G, 388), *Steppenlied* (G 393), *Schlaflied* (G 395) *Abendlied* (G 413), *Taglied* (G 416), *Sternenlied* (G 423), *Schlaflied* (G 14), *Seeliied* (G 57), *Trinklied* (G 442); ferner auch: *Gesang der fremden Brüder* (G 384), *Zwischenspiel* (G 386), *Zur Laute* (G 407) und *Ein Lied in der Wüste* (G 27).

Solche gleichgebauten, nach derselben Melodie zu singenden Lieder von drei Strophen zu je vier Versen sind typisch für den frühen Celan und werden hin zu *Von Schwelle zu Schwelle* 35 Mal verarbeitet. Dabei kann man durchaus eine Poetisierung und Romantisierung der Welt erkennen. Häufig verschmelzen die Traumwelt und die Realität in einem Bereich der Dunkelheit⁴, die in ihrer völligen Konturlosigkeit für Celan einen Übergangsbereich darstellt.

Die Ausarbeitung der Gedichte als Strophenlieder geschieht aber nicht immer, obwohl sich die Titel auf die Musik beziehen.⁵ Diese Gedichte geben weder eine eigene Melodie vor noch können sie abgesungen werden, wenn man das Kriterium der Sangbarkeit heranzieht. *Der Gesang der Brüder* (G 384) thematisiert sogar das Stammeln:

GESANG DER FREMDEN BRÜDER

Wir Finstern. Für uns
stammeln die Schluchten ihr schwarzes
Geläut
splittert die Nacht von geschwungenen
Keulen;
singt unser Schrei
in den Wimpern der Toten ...
Dann schaufeln wir Mond in ihr Grab.

Die Abweichung von der Strophenliedtradition hat sich aber nicht schrittweise entwickelt, sondern beides existiert von Anbeginn an parallel.⁶ Allein, dass die Titel betreffender Gedichte auf Musik rekurrieren, bringt zum Ausdruck, dass Celan die Musik auch dort in den Vordergrund stellt, wo zunächst gar keine ist. Vielmehr spielt er damit auf die Abhängigkeit vom musikalischen Vollzug an bzw. die Gedichte sollen an sich schon ein musikalischer Vollzug sein und sind wie durchkomponierte Lieder verfasst.

Zwar kann man dadurch Erwin Holthusens Kritik nachvollziehen, wenn er schreibt: «er (Celan) erhebt, so scheint es, noch einmal den Anspruch der symbolistischen Schule auf Einsetzung der Poesie in die Rechte der Musik»; allerdings ist das ein bisschen differenzierter zu sehen, denn die Kritik erschien zu einem Zeitpunkt, an dem bereits etliche Gedichte aus *Von Schwelle zu Schwelle* erstveröffentlicht waren⁸. Und in diesem Gedichtband zeichnet sich eine wesentliche Veränderung in der Lied- bzw. Gedichtform ab, die anhand des folgenden Gedichtes dargelegt sei:

⁴ v.a. in Liebesgedichten wie *Schlaflied* (G 14), *Beieinander* (G 397) oder *Zwischenspiel* (G 386) ist dies zu beobachten.

⁵ Zu nennen sind hier vor allem die Gedichte *Gesang der fremden Brüder*, *Zwischenspiel* (G 386) *Schlaflied* (G 395, G 14) *Saitenspiel* (G 404) und *Chanson einer Dame im Schatten* (G 35).

⁶ Die Entstehungsdaten der beiden Gedichte *Zauberspruch* und *Gesang der fremden Brüder* können zwar nicht genau bestimmt werden, Celans Jugendfreundin Ruth Kraft setzt aber die Entstehung des Gedichts *Zauberspruch* für das Jahr 1940 (Vgl. G 892) an und für *Gesang der fremden Brüder* das Jahr 1941 (Vgl. G 885).

⁷ Holthusen, Hans Egon: Fünf junge Lyriker. In: Ja und Nein. München 1954, S. 124-165, hier S. 164.

⁸ Hierunter etwa *Gemeinsam* (G 64), *Ein Körnchen Sand* (G 65), *Strähne* (G 66), *Der Gast* (G 70), *Assisi* (G 72), *Nächtlich geschürzt* (G 80).

ASSISI

Umbrische Nacht.
Umbrische Nacht mit dem Silber von Glocke und Ölblatt.
Umbrische Nacht mit dem Stein, den du hertrugst.
Umbrische Nacht mit dem Stein.

Stumm, was ins Leben stieg, stumm.
Füll die Krüge um.

Irdener Krug.
Irdener Krug, dran die Töpferhand festwuchs.
Irdener Krug, den die Hand eines Schattens für immer verschloss.
Irdener Krug mit dem Siegel des Schattens.

Stein, wo du hinsiehst, Stein.
Lass das Grautier ein.

Trottendes Tier.
Trottendes Tier im Schnee, den die nackteste Hand streut.
Trottendes Tier vor dem Wort, das ins Schloss fiel.
Trottendes Tier, das den Schlaf aus der Hand frisst.

Glanz, der nicht trösten will, Glanz
Die Toten – sie betteln noch, Franz.

Auch wenn Voswinckel hier einen Schritt zur Depoetisierung sieht⁹, ist aus Sicht des Liedes eher von einem Innehalten zu sprechen. Beobachtet werden kann das Zusammenspiel zwischen der Statik, die im Strophenlied vorherrscht, und der Dynamik des durchkomponierten Liedes. Wo allerdings im Strophenlied die Statik durch die festen Formen von Verse und Strophen hergestellt wird, also eine Selbstreferenz der Form diese Statik begründet, so geschieht das hier durch eine Selbstreferenz der Bestandteile, der Syntagmen. Gerade aus den statischen Syntagmen heraus entwickelt sich aber die Dynamik, die gleichsam von ihnen wieder eingefangen wird. Zwar könnte man das als einen elliptischen Refrain bezeichnen, für die poetologische Fortentwicklung ist allerdings die Konzentration auf das eigene Material wichtiger. Denn Celan geht hier schon andeutungsweise den Weg in die «allereigenste Enge», indem er die Multikontextualität der Syntagmen vorführt, die später in das einzelne Wort als Kristallisationspunkt eingelagert ist. Ebenso wichtig ist, dass Celan hier nicht mehr die Musik mittels schlichter Nennung, Motivik oder Form evoziert, sondern dass sie dem Gedicht schon inhärent ist und beginnt, sich in die Struktur zu verlagern.

Orpheus

Bedenkt man die Gleichsetzung von Lied und Gedicht, liegt die Vermutung nahe, dass sich Celan als orphischer Sänger verstanden hat. Allerdings mag das vielleicht für ihn selbst gelten, wenn er an Petre Solomon schreibt, er sei bei einer Lesung in München als «orphischer Sänger» wahrgenommen worden (BW PC / PS, S. 61), das Selbstverständnis Paul Celans soll hier aber egal sein, sondern untersucht werden

⁹ Vgl. Voswinckel, Klaus: Paul Celan - verweigerte Poetisierung der Welt. Heidelberg 1974, S. 173ff.

soll, welches Orpheusbild er in seinen Gedichten verarbeitet.

Trotz dem Glauben an das Lied wird von Anbeginn an ein negatives Orpheusbild transportiert. Die Macht des Gesanges scheint verloren gegangen, was sich am deutlichsten im Gedicht *Jenseits* (G 389) zeigt: «Was vorher war ist nun von uns gesunken. / Nun gibt es keinen mehr, der mit Gesängen fleht. / Und keinen mehr mit Dunkelheit zu täuschen.» Somit besitzen die Lieder keine magische Macht mehr, weil auch die Dunkelheit als romantisch-sehnsuchtsvoller Übergangsbereich von Traum und Realität nur Trug war. Mit einer solchen Interpretation ergibt sich allerdings eine Diskrepanz: Zwar würde Celan formell unbeirrt am Lied festhalten, thematisch spräche er den Liedern aber jegliche Wirkung ab. Wichtig ist aber vor allem der Titel des Gedichtes: *Jenseits*. Denn dahin hat sich Orpheus längst verzogen.

Damit benutzt Celan ein durchaus tradiertes Orpheusbild als Versöhnung zwischen Leben und Tod¹⁰ Die Vereinigung Liebender und Toter zeigt sich v.a. in *Corona* (G 39) («Mein Auge steigt hinab zum Geschlecht der Geliebten: / wir sehen uns an, / wir sagen uns Dunkles, / wir lieben einander wie Mohn und Gedächtnis»¹¹). Das Auge von Orpheus steigt aber eben aus dem Jenseits hinab, wie der verdeckte Bezug im *Sternenlied* (G 423) klar macht:

STERNENLIED

Nichts kann, das sich im Mondschein noch begibt,
je sein wie damals, als der große Wagen
uns tönend aufnahm. Keinen den er liebt
wird er, wie einst uns zwei, begeistert tragen,

dass laut die Leier aufklingt, wenn sein Rad
durch Fernen hinrollt; dass die unsichtbaren
Gestirne aufblühen, wenn er strahlend naht,
und staunen, dass hier andre also fahren;

und sich das Schwanenlied dort oben, bang
vor eigenem Tod, bekennt zum fremden Leben;
[...]

Nimmt man an, dass mit dem Schwan Orpheus gemeint ist, so steht er hier zwar in der Bedeutung einer harmonisierenden, Liebe ausstrahlenden Gestalt¹² und seinem Lied ist bang, weil es in Erinnerung an das eigene Schicksal um jenes der beiden Liebenden fürchtet; nur letztlich ist Orpheus bereits gestorben, weil der Sage nach seine Leier in ein Sternenbild verwandelt wurde. Den vollzogenen Tod hat das Schwanenlied aber noch vor Augen. Wenn Celan in einem Brief vom 3. November 1946 an Max Rychner schreibt «jedes Gedicht geht mit dem Gefühl einher, dass ich nun mein letztes Gedicht geschrieben habe»¹³, dann wird so ein Orpheus zum Sinnbild, wenn nicht sogar zum Antrieb, des künstlerischen Schaffensprozesses.

¹⁰ Daemrich, Horst u. Ingrid: Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch. Tübingen: Francke 1987, S. 248.

¹¹ Einen entscheidenden Hinweis auf die Orphik dieser Zeilen liefert auch das 7 Jahre zuvor entstandene Gedicht *Im Regen*, wo ein Harfenspiel in gleicher Situation auftaucht: «Weil ich wie Harfenspiel kam und mich lang / im Mohnfeld mit Dunkel umgab».

¹² Vgl. Frenzel, Elisabeth: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 7., verb. und erw. Auflage. Stuttgart: Kröner 1988, S. 574.

¹³ Brief an Max Rychner vom 3. November 1946. In: Helmut Böttiger: Paul Celan: Mein Ehrgeiz fesselt mir die Hände. In: Stuttgarter Zeitung vom 15. April 1987, S. 20.

Dennoch gibt Orpheus im Jenseits nie den Kampf um die Vereinigung auf wie z.B. in *Brandung* (G 49):

[...]
noch einmal mit dem Tod im Chor die Welt herübersingen,
noch einmal aus dem Hohlweg rufen: Seht,
wir sind geborgen,
seht, das Land war unser, seht,
wie wir dem Stern den Weg vertraten!

Die Funktion des Gesanges zur Vermittlung zwischen dem Dies- und Jenseits wirft auch ein neues Licht auf das im Hauptwerk viel interpretierte Gedicht *Fadensonnen* (G 179).

FADENSONNEN
über der grauschwarzen Ödnis.
Ein baum-
hoher Gedanke
greift sich den Lichtton: es sind
noch Lieder zu singen jenseits
der Menschen.

Auch dieses Gedicht wird aus dem Jenseits, also der Unterwelt und dem Schattenreich, gesprochen, oder wie Celan es nennt: aus der «grauschwarze[n] Ödnis». «Ein baum- / hoher Gedanke greift» von da aus nach oben und erhascht den «Lichtton», womit das Jenseits und Diesseits zusammengeführt werden. Bei der Verschmelzung und deren Versöhnung sind dann die «Lieder» zu singen. Mit dieser Perspektive kann *Fadensonnen* nicht als Hoffnung auf eine erlösende Zukunft jenseits der Menschen gelesen werden, wie es aber vielfach gedeutet wurde, und wie es beispielsweise auch Erich Fried mit seiner Entgegnung *Beim Wiederlesen eines Gedichtes von Paul Celan* verstand. Auf allgemeiner Ebene resultiert daraus die Erkenntnis, dass die Lieder nur noch im Jenseits ihre Macht entfalten können und der Gesang dazu im Stande ist, beide Welten miteinander zu versöhnen oder zumindest diese Vereinigung zu versuchen, was nichts anderes als eine perspektivisch umgekehrte Romantik wäre.

Themen der Lieder

Wenn in der vermittelten Orphik das Lied aus dem Jenseits tönt und zur Vereinigung von Liebenden und Toten dient, so müsste das aufgrund der Deckungsgleichheit von Lied und Gedicht rückwirkend ein metapoetisches Prinzip für die Gedichte sein, die den Titel «Lied» tragen und als Lieder ausgestaltet sind.

Zunächst ist festzustellen, dass auch das lyrische Ich in *Steppenlied* (G 393) schon mit der Welt abschliesst, wenn es fragt: «Wo, sag, war Heimat, und was, sag, war Welt?» Allerdings müsste auch eine Verschmelzung von Liebe und Tod stattfinden, was man tatsächlich im *Schlaflied* (G 395) beobachten kann:

SCHLAFLIED

Mit den faltern, mit der Nacht
lass mich ein in deinen Schlummer:
über dir bin ich ein stummer
Atemzug der wacht,

dass der Spiegel nicht zu spät
deine Stunde krönt und kündigt,
[...]

Wenn du dann die Hände hebst
und das Dunkel feierst, freier,
bin ich der flüsternde Schleier,
dem du fremd entschwebst.

Was sich oberflächlich zunächst wie ein Liebeslied liest, bei dem eine mystische Verschmelzung von Ich und Du stattfindet, entpuppt sich in seiner doppelten Konnotation als Todeslied. Der besungene Schlaf ist nichts als die Einkehr in den Tod, der allerdings aufgrund seiner Poetisierung mit einem geborgenen Gefühl besetzt ist. Das Lyrische Ich wacht zunächst als «stummer Atemzug» über dem «Schlummer» des Du. Dieser Atemzug wird bei Eintreten des Dunkel – das, wie eingangs dargelegt, einen Zwischenbereich von Traum und Realität und hier konkret von Tod und Leben darstellt – zum «flüsternden Schleier», dem das Du «freier» «entschwebt», es also seine Seele aushaucht. Effektiv wird hier also das Hinübergleiten der geliebten ins Jenseits besungen und gefeiert.

In Opposition der Vereinigung der Liebenden im Tod steht die Trennung der Geliebten im *Taglied* (G 416). Schon der Titel deutet auf diese Thematik hin, denn er spielt auf das Tagelied des Minnesangs an, in dem die Trennung eines Liebespaares nach einer unerlaubten Liebesnacht beklagt wird.¹⁴ Die Opposition von Trennung und Vereinigung, von *Taglied* und *Schlaflied*, wird aber in den letzten beiden Versen mit «Was weinst du, wenn ich jetzt ein Segel hisse, / das langsam dunkelt, wenn es tagt?» aufgehoben. Denn damit erfolgt am Tag schon der Aufbruch in die Nacht, also die Aussicht auf eine Wiedervereinigung wie sie im Schlaflied stattfindet.

Wenn am Tag der Aufbruch ins Dunkel und im Schlaf die jenseitige Vereinigung stattfindet, dann müsste am Abend eigentlich der Tod stattfinden. Genau das vermittelt *Abendlied* (G 413), schliesslich hiess eine frühere Fassung des Gedichtes noch «Todeslied» (Vgl. G, S. 900). Der Tod erscheint hier als eine übermächtige Kraft, die das lyrische Ich anzieht, denn «Die Rufe, die zum Bleiben überreden, / bestehen nicht vor dem verborgnen Ruf» und das Ich schreitet notfalls selber zur Tat: «Dem fremden Engel spann ich selbst die Schwinge». Zwar bleibt trotz dem festen Entschluss die Unsicherheit: «Schliesst sich das Aug? Und fällt von mir die Fessel?»; dennoch liefert es genügend Hinweise, um den thematischen Kreis zu schliessen, der zeigt, wie Celan in seinen Liedern den Tod besingt, um in jenes orphische Jenseits zu gelangen, wo die Lieder wieder eine Wirkung haben.

¹⁴ Vgl. Ranawake, Silvia: Tagelied. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. P-Z. S. 577-580, hier: S. 577.

Lied als Thema

Zwar werden die Lieder in dieser Funktion auch innerhalb der Texte als Themen präsentiert, so wie es *Nachts ist dein Leib* (G 27) der Fall ist, allerdings erscheint die auftretende diskrepante Verarbeitung viel interessanter:

Denn mit Gedichten wie *Träne* (G 385) kommt den Liedern eigentlich eine Nichtigkeit zu: «Nicht Lieder sind es, Lieder verwandeln mich nicht». Vertrauen kann auch keins mehr gesetzt werden ins Lied, denn «Mein Herz verlässt dein Lied, Scheherezade ...» (*Sindbad*, G 418) und in *Finsternis* (G 385) «staut sich schwarz / die Schwüle sprachloser Lieder». Diese erklingen nicht einmal mehr, weil ihre Grundbedingung, die Sprache, nicht mehr vorhanden ist, so dass nur noch ihre leere Aura herabdrückt.

Celan spricht dem Lied jegliche Wirkung und Funktion ab. Unter Berücksichtigung seiner Gleichsetzung von Lied und Gedicht heisst das aber, dass das Gedicht zum Scheitern verurteilt ist, weil es sich selbst aufhebt. Ob die Erkenntnis darüber ein Grund ist, warum in *Von Schwelle zu Schwelle* kein einziges Gedicht mehr den Titel Lied trägt und auch in keinem einzigen Gedicht das Lied explizit erwähnt wird, kann hier nur gemutmasst werden.

Singen

Diese Diskrepanz zeigt sich auch im Motiv des Singens. Zwar erfüllt sich einerseits reichlich romantisiert die Vereinigung von Diesseits und Jenseits, andererseits wirkt das Singen aber ebenso vernichtend.

Zunächst lässt die Chronologie von einer Vereinigung der Geliebten über die Anziehung des Todes bis hin zum Gesang aus dem Jenseits nachvollziehen: Wo im Gedicht *Leise, Geliebte, Leise* (G 382) die Geliebten zueinander finden, ist *Gemurmel der Toten* (G 392) eine Lockung ins Jenseits eingeschrieben. Denn mit «Erde, du singender Samt», ist durchaus der Erdboden gemeint, der einen in Samt bettet, also als samtausgekleideter Sarg aufnimmt. Als Schlussfolgerung erscheint dann wieder Celans perspektivisch umgekehrte Romantik mit dem Gesang aus dem Jenseits, der nicht das Tor zur Transzendenz öffnet, sondern durch das Tor ins Diesseits zurückblickt wie in *Talglicht* (G 29): «Schwarz springt das Tor auf, ich singe: / Wie lebten wir hier?»

Andererseits kolportiert Celan dieses Konzept, weil das Singen zugleich eine fatalistische Konnotation besitzt wie in *Aschenkraut* (G 30), wo er schreibt: «Du sangst auch ein Lied, und wir flochten ein Gitter im Nebel: / vielleicht, dass ein Henker noch kommt und uns wieder ein Herz schlägt; / vielleicht, dass ein Turm sich noch wälzt über uns, und ein Galgen wird johlend errichtet». Letztlich können durch die Evokation des Fremdmediums die beiden Verse nach dem Doppelpunkt als Inhalt des im Gedicht gesungenen Liedes gelesen werden. Geht man von so einer Intradiegese des Gedichts aus, wird eindeutig ein Henkers-

lied angestimmt. Eine ähnliche Konnotation zeigt auch *Russischer Frühling* (G 426), wo die «Katjuscha», ein Maschinengewehr, das im Volksmund «Stalinorgel» (Vgl. G 909) genannt wird, zu singen beginnt. Deswegen sind auch die «Orgelstimmen», vor denen das Gedicht auffordert zu knien, gleichsam die Geschütze, vor denen man zu Boden geht. Das Singen geht aber noch einen Schritt weiter und treibt sogar den Krieg voran wie in *Notturmo* (G 393), wo es heisst: «Die Pappeln mit singendem Schritt / ziehn mit dem Kriegsvolk mit!» Die Pappeln, die hier singen, sind zu verstehen vom Wortursprung her, der mit dem Lateinischen «populus» also «Volk» zusammenfällt, so dass eben auch das «festgewurzelte» Volk, das nicht einschreitet, indirekt das Kriegsvolk unterstützt.

Instrumente

Die Frage bei dieser Diskrepanz ist dann, wie sich die Instrumente verhalten, die quasi das Singen durch das Frühwerk begleiten. Aber diese sind ebenso widersprüchlich. Dazu muss man sich nur einmal die am häufigsten verwendete Harfe anschauen, die wiederum mit dem Multinstrumentalisten Orpheus in Verbindung gebracht werden kann. Zum einen dient sie zur romantischen Poetisierung, so dass in *Leise, Geliebte, Leise* (G 382) die Sträucher wie eine Äolsharfe einen «goldnen Gesang» anstimmen, zum anderen wird genau dieses Bild in *Schwarze Krone* (G 58) wieder zerstört: «In die Winde, in die scharfen / reißt du alle sanfte Harfen». Und quasi als Entgegnung des *Sternenlieds* schreibt Celan: «Von meinen Sternen nur / wehn noch zerrissen, die Saiten einer überlauten Harfe» (*Es fällt nun, Mutter, Schnee in der Ukraine*, G 399). Celan widerspricht also den eigenen Texten und der musikalischen Überhöhung, die er selbst konstruiert hat. Und dabei ist das Negativ nicht weniger emphatisch als die Konstruktion, was sich auch anhand der Pauke zeigt: Genauso wie sie romantisiert wird («Wie schwärmerisch, Pauke, dein Schall» (*Schöner Oktober*, G 424), wird sie auch wieder ins Gegenteil verkehrt, denn «die feurige Pauke wird laut (...) wie Scherben erklingts» (*Halbe Nacht*, G 29).

Fazit

Paul Celan pendelt in seinem Frühwerk zwischen poetisierter Romantik und dramatisiertem Fatalismus mittels der Musik. Aus seinem naiven Glauben an das Lied heraus schreibt er der Musik eine Doppelfunktion zu, die sie nicht widerspruchsfrei erfüllen kann. Da es schwierig ist, Widersprüche – und in diesem Fall sogar Antithesen – gleichberechtigt zu akzeptieren, könnte man ihm einerseits einen Missbrauch zur Poetisierung und andererseits einen Missbrauch zur Expressivität vorwerfen. Weil aber die Ästhetisierung und die Katastrophierung mittels der Musik mit derselben Entschiedenheit und derselben Endgültigkeit umge-

setzt wird, allerdings auf verschiedenen Ebenen, ergibt sich daraus nichts anderes als ein klassisches Inhalt-Form-Problem: Wo er formell und titelgebend an einer aktualisiert romantischen Musikauffassung festhält und die Musik überhöht, wird sie als Motiv und Thema teilweise willentlich zerstört. Mit seiner Orphik als poetologische Grundlage ist das allerdings unmöglich zu vereinen. Wohlklang und Dissonanz, die nicht einmal umgesetzt wird, sondern die nur assoziiert werden kann mit den zerschrammten Instrumenten, lässt sich nicht gleichzeitig herstellen. Schwerwiegender ist allerdings noch die Verwendung des Singens: Letztendlich benutzen die Mörder und die Toten, die bei Celan immer auch die vermeintlich Ermordeten sind, dasselbe Medium. Den Gesang einerseits zu beschönigen und als einziges Kommunikationsmittel der Toten gelten zu lassen und ihm andererseits eine todbringende Funktion zuzuschreiben muss mit der Sensibilität Celans für dieses Thema zu einer schockierenden Erkenntnis führen.

Langsamer Wandel

Auch wenn Celan auf halbem Weg eine Verneinung einschlägt, kann noch lange nicht von einer Wende die Rede sein. In der Form, die ja sozusagen hinterherhinkt, zeigt sich der dortige Wandel erst langsam und von der thematischen Verarbeitung lässt er zeitweise lieber gleich die Finger. Zwischen 16.09.1951, dem Datum von *Brandung*, und dem 27.07.1959, dem Datum von *Es war Erde in ihnen* aus dem Band *Die Niemandrose*, der gleich wieder mit zwei musikalischen Gedichten beginnt, lag die Verarbeitung dieses Themenspektrums beinahe brach. Lediglich *Schiboleth* (G 83), *Argumentum e Silentio* (G 87) und *Windgerecht* (G 101) ist eine eindeutige musikalische Thematik eingeschrieben.

Auch wenn die formelle Verarbeitung beziehungsweise die sich nun einlagernde implizite Musikalität eine detaillierte Strukturanalyse bräuchte, die hier nicht geleistet werden kann, sei wenigstens auf deren Beginn hingewiesen, der sich aus der bereits emanzipierteren Motivik ergibt und bei *Argumentum e Silentio* ansetzt. Dieser Text ist strukturell zunächst als eine Fortentwicklung von *Assisi* zu lesen. Die Konzentration des Gedichtes auf seine eigenen Bestandteile geschieht aber nicht mehr auf die Syntagmen, sondern auf das einzelne Wort: «Jedem das Wort. / Jedem das Wort, das ihm sang, / als die Meute ihn hinterrücks anfiel – / Jedem das Wort, das ihm sang und erstarrte.» Wenn das Wort erstarrt, erstarrt aber auch das Singen und in Anspielung auf den Titel – der auf eine Beweisführung rekurriert, bei der die Wahrheit aus dem Schweigen heraus gewonnen wird –, kann die Wahrheit nur gefunden werden, wenn auch der Gesang aufhört. Die Verknüpfung von Singen und Wort wird aber von seinen Einzelteilen her zerstört, nämlich «als der Giftzahn / die Silben durchstieß». Demnach muss sich die Dichtung zukünftig nicht nur auf das Wort, sondern auch auf die Silbe und (zerschnittenen) Wortbestandteile konzentrieren. Für die implizite Musikalität heisst das, dass sie auf die kleinsten Bestandteile entkleidet wird und die Formen – in Analogie zur Entwicklung der Zwölftontechnik – den zerlegten Strukturen weichen.

Die musikalische Entwicklung kann aber nicht nur aus werkimmanenten Erscheinungen erklärt werden. Hierzu müssen auch die ausserpoetischen Erscheinungen erläutert werden, die eine Erklärung dafür abliefern, weshalb Celan eine solche Entkleidung der Musik damit einhergehend eine Entpoetisierung der Dichtung vornimmt. Und damit ist die musiktheoretische Selbst- und Fremdkonfrontation Celans gemeint.

Änderung der musikalischen Auffassung

In dem Zeitraum von 1951 bis 1959 unterzieht sich Celan einer enormen Konfrontation mit Musikästhetik. Zunächst wird auf die dafür relevante Celanrezeption und Celans Reaktionen darauf eingegangen, die an sich schon zeigen, dass er eine derartige Fremdwahrnehmung nicht akzeptieren konnte und sich deswegen auch vermehrt zum Thema Musik in diesem Zeitraum geäußert hat. Aus diesen Äusserungen geht eindeutig eine Änderung der musikästhetischen Anschauung und der Verarbeitung musikalischer Phänomene in seiner Dichtung hervor. Einen nicht zu unterschätzenden Einfluss, vor allem auch auf die Poetik in Form der *Bremer-Rede* und des *Meridian*, hatte zudem Celans Rezeption von Adornos musikästhetischen Schriften. Diese beeinflusst nicht nur unmittelbar die Poetik, sondern anhand der geänderten und radikalisierten Struktur der Gedichte kann auch auf eine ideelle Beeinflussung Adornos geschlossen werden.

Rezeption der *Todesfuge*

Die Kritik am Ästhetizismus und an der Musikalität mag zwar objektiv wie eine Marginalie erscheinen, allerdings müssen die heftigen Reaktionen Celans beachtet werden. Vor allem auf die Auslegung der *Todesfuge* als ein ästhetisches musiko-poetisches Stück hat Celan entsprechend reagiert. Wie die Kritik von Heinz Piontek zeigt, wurde sie als zu künstlich und ästhetisch empfunden, wobei die musikalische Ausgestaltung als «falsche Poetisierung» angeklagt wurde:

Seine Lyrik ist poésie pure, zaubrische Montage [...] Sie hat französischen Schmelz und die Pracht des Balkans, die Suggestivität des Chansons und die Modulation des Schwermuts. [...] Wo aber das Unverbindlich-Spielerische die Oberhand gewinnt, wo zwei Dutzend reizgeladene Vokabeln zu glitzernden Arrangements angeordnet werden, scheint uns die Artistik bedenklich. [...] Wir wünschen uns für die nächste Vers-Sammlung Paul Celans nur solche Stücke, in denen er etwas zu sagen hat, was ihm wirklich unter den Nägeln brennt – nicht aber seine Etuden und Fingerübungen.¹⁵

Ins gleiche Horn bläst die Besprechung von Andreas Donath, der die *Todesfuge* streng nach ihrer fugalen Ausgestaltung untersucht und mokiert:

¹⁵ Piontek, Heinz: Paul Celan: Mohn und Gedächtnis. In: Welt und Wort 8 (1953), S. 200f.

Die Todesfuge ist alles andere als ein naturalistisches Gedicht. [...] Leider hat Celan in fast allen anderen Gedichten auf den surrealistischen Inspirationsvorgang des ‚Diktats‘ aus dem Unbewussten zurückgegriffen. [...] Ein weicher, fast wehmütiger Tonfall ist allen Gedichten gemeinsam. Ausdruck des Mitleidens und vielleicht auch des Schmerzes über die Vergesslichkeit der Menschen. Konkrete Inhalte lassen sich selten nachweisen [...] Entsprechend ihrer Entstehung aus dem Unbewussten sind diese Gedichte aber oft nur musikalische Inventionen, kontrapunktische Übungen mit den lyrischen Urworten.¹⁶

Als absolutes Metaphernspiel und musikalische Ornamentik sah auch Holthusen den Band *Mohn und Gedächtnis*.

Was Celan sagen will, das will er auf eine absolut ‚ästhetische‘ Weise sagen: er erhebt, so scheint es, noch einmal den Anspruch der symbolistischen Schule auf Einsetzung der Poesie in die Rechte der Musik. [...] Also keine ‚bestimmte Vorstellung‘ soll das Gedicht hervorrufen, sondern eine rhythmische Disposition, eine Kadenz von Empfindungen und deren Anschauungen, deren Erlebniswirkung um so bestimmter ist, je unbestimmter ihre ‚Bedeutung‘ bleibt. [...] Alles Wesentliche sollte Klang, Assoziation, sprachliche Magie sein, der Sinn eines Gedichts sollte grundsätzlich in der Schwebelage bleiben. [...] So ist es ihm in seiner (schon berühmt gewordenen) ‚Todesfuge‘ gelungen, eines der schrecklichsten und bedeutsamsten Ereignisse der jüngsten Geschichte, den massenhaften Verbrennungstod der Juden in deutschen Konzentrationslagern, in einer Sprache zu besingen, die von der ersten bis zur letzten Zeile wahre und reine Dichtung ist [...] Der Gegenstand dieser Dichtung ist so ungeheuerlich, so sehr Geschichte gewordenen Absurdum, daß die sinnverkehrende Bildersprache des Autors wie selbstverständlich und wie von langer Hand eingespielt wirken kann [...] Trinken ist Sterben als äußerste Selbstverwirklichung [...] Mit ganz wenigen einfachen Paradoxien hat Celan ein alle menschliche Fassung sprengendes, alle Grenzen der künstlerischen Einbildungskraft überschreitendes Thema bewältigen können: indem er es ganz ‚leicht‘ gemacht, es in einer träumerischen, überwirklichen, gewissermaßen schon jenseitigen Sprache zum Transzendieren gebracht hat, so daß es der blutigen Schreckenskammer der Geschichte entfliehen kann, um aufzusteigen in den Äther der reinen Poesie.¹⁷

Was Celan einerseits verärgert, so dass er die Kritiker als «Metaphernpflücker» (TCA, *Der Meridian*, S. 159) bezeichnet, führt andererseits auch das Scheitern seiner musikalischen Ästhetik vor, wozu er notiert: «Todesfuge / Gründe es zu bedauern – [aber man schreibt [zieht] sich ja wohl auch das zu und herauf.] (TCA, *Der Meridian*, S. 158).

Besonders ärgerlich für Celan war aber ein Unterrichtsentwurf von Charlotte Rumpf¹⁸, bei dem die Schüler die *Todesfuge* rein als musikalisches Stück interpretieren sollten und sich mit Buntstiften die verschiedenen Stimmeneinsätze der einzelnen Durchführungen markieren sollten, um die Struktur offen zu legen. Dabei verfolgte sie das Ziel, die «Schönheit» des Gedichtes herauszuarbeiten. Dahingehend lenkt Rumpf das Lehrer-Schüler-Gespräch so, dass das Gedicht «menschenverwandelnde(r) Zauberkraft»¹⁹ als eine Versöhnung verstanden wird. Von Celan selbst existieren diesbezüglich zwei Äußerungen: So beschwert er sich in einer zynischen Bemerkung darüber, dass die *Todesfuge* bereits «esebuchreif gedroschen»²⁰ wurde und zum anderen könnte auch die ansonsten zusammenhanglose Notiz «Zur Herren- und Frauenzimmerlyrik ist jetzt auch die Klassenzimmerliche getreten» [M 86] dem zugeordnet werden. Anhand einer solchen Rezeption musste Celan aber auch erkennen, dass er sich diesem Thema nicht auf einer hochpoetischen und ungebrochen musikalischen Ebene nähern kann.

¹⁶ Donath, Andreas: Der Balken im eigenen Auge. In: Frankfurter Hefte 9 (1954), H.11, S. 868-870, hier S. 870.

¹⁷ Vgl. Holthusen (1954), S. 158-154.

¹⁸ Vgl. Rumpf, Charlotte: Die Todesfuge von Paul Celan. Ein Unterrichtsbeispiel. In: Gesellschaft, Staat, Erziehung 2/5 (1957), S. 232-241.

¹⁹ Rumpf (1957), S. 240f.

²⁰ Huppert, Hugo: Spirituell. Ein Gespräch mit Paul Celan. In: Paul Celan. Hg. von Werner Hamacher und Winfried Menninghaus. Frankfurt a.M. 1988, S. 319-324, hier S. 320.

Blöcker-Kritik und weitere einflussreiche Kritiken dieser Zeit

Ein weiteres einflussreiches Element auf Celans musikästhetische Auffassung ist die bereits zu Beginn anzitierte Kritik von Günter Blöcker vom 11. Oktober 1959, die an dieser Stelle noch einmal erwähnt sei:

Zwar arbeitet der Autor gern mit musikalischen Begriffen: die gerühmte ‚Todesfuge‘ aus ‚Mohn und Gedächtnis‘ oder, in dem vorliegenden Band, die ‚Engführung‘. Doch dies sind eher kontrapunktische Exerzitien auf dem Notenpapier oder auf stummen Tasten – Augenmusik, optische Partituren. Nur selten ist in diesen Gedichten der Klang bis zu dem Punkt entwickelt, wo er sinngabende Funktionen übernehmen kann»²¹

Celan selbst reagierte auf diese Kritik wie auf sonst keine: Er erwidert sie mit einem Leserbrief an den leitenden Redakteur und ruft zahlreiche einflussreiche literarische Personen, darunter Ingeborg Bachmann, Günter Grass, Hans Magnus Enzensberger, Walter Höllerer, Max Frisch und Nelly Sachs zu Hilfe, indem er einen Durchschlag des Leserbriefs mit der Bitte um Gegenzeichnung zur Unterstützung samt der Kritik selbst an sie schickt (Vgl. BW PC / PSZ, S. 141). Zwar bezieht sich Celans heftige Reaktion zunächst auf den von ihm empfundene Antisemitismus seitens Blöcker²², das Einzige, was er allerdings in der Abschrift der Kritik für Ingeborg Bachmann in der Beilage des Briefes vom 17.10.1959 unterstreicht, bezieht sich auf das Musikalische. Celan hebt für Bachmann folgende Stellen hervor:

«vielgerühmte Todesfuge» und «eher kontrapunktische Exerzitien auf dem Notenpapier oder auf stummen Tasten»
(BW PC / IB, S. 124)

Musikästhetische Äusserungen Celans

Explizit äussert sich Celan über seine geänderte musikalische Auffassung 1958 in seiner *Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker*.

Düsteres im Gedächtnis, Fragwürdigstes um sich her, kann sie [die deutsche Lyrik], bei aller Vergegenwärtigung der Tradition, in der sie steht, nicht mehr die Sprache sprechen, die manches geneigte Ohr immer noch von ihr zu erwarten scheint. Ihre Sprache ist nüchterner, faktischer geworden, sie misstraut dem ‚Schönen‘, sie versucht, wahr zu sein. Es ist also, wenn ich, das Polychrome des scheinbar Aktuellen im Auge behaltend, im Bereich des Visuellen nach einem Wort suchen darf, eine ‚grauere‘ Sprache, eine Sprache, die unter anderem auch ihre ‚Musikalität‘ an einem Ort angesiedelt wissen will, wo sie nichts mehr mit jenem ‚Wohlklang‘ gemein hat, der noch mit und neben dem Furchtbarsten mehr oder minder unbekümmert einhertönte. [...] Wirklichkeit ist nicht, Wirklichkeit will gesucht und gewonnen werden. (GW III, S. 167f)

²¹ Blöcker, Günter: Gedichte als graphische Gebilde. In: Der Tagesspiegel vom 11.10.1959. Zitiert nach BW PC / PSZ, S. 79f.

²² Dies zeigt sich wiederum in einem Brief von Paul Celan an Klaus Demus vom 04.07.1959, wo zudem die Enttäuschung über Bachmanns Verhalten zum Ausdruck kommt: «Wie bequem, diesen Paul Celan einen ‹Überempfindlichen› zu nennen – wie die Antisemiten ... Schon einmal hat Ingeborg mir gesagt, solche Dinge in den Papierkorb zu tun; die Wahrheit und das Gewissen – in den Papierkorb!» (BW PC / KND, S. 288).

Wichtig in dem genannten Zitat erscheint vor allem, dass die Sprache trotz ihrer Graueit noch Musikalität hat. Es findet keine Trennung statt, sondern die geänderte Sprache will ihre Musik einfach woanders «angesiedelt wissen». Folglich wäre für diesen Zeitraum nur eine andere Verarbeitung der Musikalität in den Gedichten Celans zu untersuchen, nämlich eine Musikalität, die nicht mehr «mit und neben dem Furchtbarsten mehr oder minder unbekümmert einhertönt[e]».

Celans Adorno Rezeption

Den weitaus grössten Einfluss auf die Änderung der musikästhetischen Auffassung hatten Adornos musiktheoretische Schriften. Wider der Erwartung, dass Celan Adorno aufgrund seiner These, «nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch»²³, schmähen müsste, suchte Celan immer wieder vertrauensvoll Kontakt zu «Teddi»²⁴, was am deutlichsten in dem Brief vom 21. Jänner 1962 zum Ausdruck kommt:

Lieber Herr Professor, lassen sie mich noch einmal für Ihre Worte am Telefon danken. [...] Ich hatte Ihren Essay im jüngsten ‚Merkur‘ gelesen, mit den letzten Sätzen war, über die Entfernung hinweg, Ihre Person nahe und ansprechbar, ich musste zu Ihnen sprechen, es war unabdingbar [...] ja, so wars, ich musste mit Ihnen sprechen.²⁵

In Bezug auf die Poetik ist vor allem die von Celan rezipierte Auseinandersetzung Adornos mit Arnold Schönberg von grosser Bedeutung. In der Bibliothek Paul Celans in Marbach finden sich diesbezüglich die relevanten Aufsätze. Den Essay *Arnold Schönberg*²⁶ besass Celan im Erstdruck und die *Philosophie der neuen Musik*²⁷, die den Teil *Schönberg und der Fortschritt* enthält, in der Erstausgabe von 1949.

Bezüglich der Entkleidung des Poetischen, die Celan anstrebt, findet sich im Schönberg-Aufsatz eine entscheidende Stelle, die sich Celan nach Joachim Seng doppelt anstreicht²⁸:

Gegen sie [die Naivität] wendet sich freilich das kunstfeindlich explosive Element Schönbergs. Die Klavierstücke op. 11 sind anti-ornamental bis zum Gestus der Zerschlagens. Utilisierter, nackter Ausdruck und Kunstfeindschaft sind eins. Etwas in Schönberg, vielleicht Gehorsam vor jenem ‚Du sollst dir kein Bild machen‘, das einen Text der Chorstücke op. 27 zitiert, möchte in Musik, der bilderlosen Kunst, die abbildlich-ästhetischen Züge ausmerzen.²⁹

²³ Adorno, Theodor W.: Kulturkritik und Gesellschaft. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 10·1: Prismen. Ohne Leitbild. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 11-31, hier S. 30.

²⁴ So verabschiedet sich Adorno in einem Brief am 9. Februar 1968. Vgl. BW PC / TWA S. 198.

²⁵ BW PC / TWA, S. 186.

²⁶ Hier zitiert nach: Adorno, Theodor W.: Arnold Schönberg. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 10·1: Prismen. Ohne Leitbild. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 152-181. Nachfolgend zitiert als Adorno (1977). Der Erstdruck erschien in *Neue Rundschau* 64 (1953), S. 80-104.

²⁷ Die vorliegende Arbeit zitiert die um Anmerkungen über das Spätwerk Schönbergs erweiterte Auflage. Vgl. Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt a.M.: 2003 (= stw 1712). Nachfolgend zitiert als Adorno (2003).

²⁸ Vgl. Seng, Joachim: Von der Musikalität einer «grauerer» Sprache. Zu Celans Auseinandersetzung mit Adorno. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 76 (1995), S. 419-430, hier S. 423. Nachfolgend zitiert als Seng (1995).

²⁹ Adorno (1977), S. 167.

In diesem Absatz steckt nämlich das, was Celan selbst im *Meridian* so formuliert: «Und das Gedicht wäre somit der Ort, wo alle Tropen und Metaphern ad absurdum geführt werden wollen» (TCA, *Der Meridian*, S. 10). Gegenüber der Scheinhaftigkeit aller Kunst formuliert Adorno im besagten Aufsatz noch konkreter: «Um so durchsichtiger wird die Idee der Musik selber, je weniger die Werke auf ihrem Schein bestehen. Sie nähern sich dem Fragmentarischen»³⁰. Daraus ergibt sich für Celan die Folgerung, dass die geschlossene Form zerstört werden muss, um den Kern der Dichtung aufzudecken. Dementsprechend muss sich Celan aller Scheinhaftigkeit, die im Frühwerk noch durch romantische, symbolistische und surrealistische Verschleierung gegeben war, entledigen. Auch dazu kann er Anregungen bei Adorno finden, nämlich im Schönberg-Teil der *Philosophie der neuen Musik*:

Nichts ist in ihnen [Schönbergs Stücken] von den Konventionen übriggeblieben, welche die Freiheit des Spiels garantierten. Schönberg steht so polemisch zum Spiel wie zum Schein. [...] Beides hat er formuliert: ‚Die Musik soll nicht schmücken, sie soll wahr sein‘ und ‚Kunst kommt nicht vom Können sondern vom Müssen‘. Mit der Negation von Schein und Spiel tendiert Musik zur Erkenntnis.³¹

Diesen Auszug wollte Celan in der *Meridian*-Rede sogar direkt übernehmen. In der Endfassung verzichtete er allerdings auf den folgend zitierten Ausschnitt:

Kunst – ich zitiere einen Ausspruch A. Schönbergs, ich zitiere ihn nach T. Adorno –, Kunst kommt nicht von Können, Kunst kommt von Müssen. Sie sehen, es gibt diese Art Etymologie: nicht an dem von der wahrnehmbaren Wurzel Derivierten haben wir das Wahre und Grund; an dem von der Wurzel in die Zeit getriebenen, wurzelfernen Zweig [in die Zeit hineinstehenden Zweig] nehmen wir ihn wahr. (TCA, *Der Meridian*, S. 106)

Eine Verbindung zu Schönberg wird auch von Demus in Hinsicht auf eine Vertonung hergestellt. Am 12.09.51 schreibt er an Celan: «Wegen der Vertonung Deiner Gedichte hab ich bis jetzt noch nichts unternommen, werde es aber tun. Schönberg ist vor einiger Zeit gestorben.» (PC / KND, 71) Das zeigt aber nicht mehr als die Feststellung einer Schönberg-Celan-Analogie seitens Klaus Demus.

Zur Entkleidung der Musik und Entpoetisierung ist noch auf einen wichtigen Einfluss seitens Adornos hinzuweisen, den ebenfalls die *Philosophie der neuen Musik* liefert, nämlich der Aussage: «Musik soll nicht schmücken, sondern wahr sein.»³² Das Analog bei Celan findet sich in einem Brief an Jean Firges von 1958, wo er der Musikalität seiner Dichtung den Rang abspricht und schreibt: «Es geht mir nicht um Wohllaut, es geht mir um Wahrheit»³³.

³⁰ Adorno (1977), S. 179.

³¹ Adorno (2003), S. 46.

³² Adorno (2003), S. 50.

³³ Firges, Jean: Sprache und Sein in der Dichtung Paul Celans. In: Muttersprache. Zeitschrift zur Pflege und Erforschung der Deutschen Sprache 72 (1962), H. 9, S. 266f.

Zum Diskurs Lyrik nach Auschwitz

Eine der Konsequenzen, die Celan daraus zieht, ist seine Hinwendung zum Verstummen. Aber auch das hängt mit seiner Musikrezeption zusammen. Wenn er im *Meridian* schreibt,

Gewiss, das Gedicht – das Gedicht heute – zeigt, und das hat, glaube ich, denn doch nur mittelbar mit den – nicht zu unterschätzenden – Schwierigkeiten der Wortwahl, dem rapideren Gefälle der Syntax oder dem wachern Sinn für die Ellipse zu tun, – das Gedicht zeigt, das ist unverkennbar, eine starke Neigung zum Verstummen. Es behauptet sich [...] am Rande seiner selbst; es ruft und holt sich, um bestehen zu können, unausgesetzt aus seinem Schönmehr in sein Immer-noch zurück (TCA, *Der Meridian*, S. 8),

so ist vor allem jene «Neigung zum Verstummen» wichtig, die wiederum auf Adornos Schönberg-Aufsatz verweist, in der sich dieses Idiom findet. Zusätzlich ist in der nachfolgend zitierten Adorno-Stelle das Verstummen für Celan gekoppelt an die These, dass nach Auschwitz Gedichte barbarisch seien. Nach Seng, der dabei den Abdruck des Essays in *Der Goldene Schnitt. Große Essayisten 1890-1960* von 1960 untersucht³⁴, liegt der Grund, warum sich Celan die entsprechende Stelle dreifach am Rand anstreicht, darin, dass hier für Schönberg selbige Schaffensprobleme nach Auschwitz konstatiert werden wie für das Gedicht.³⁵ Wo aber nach Adornos *Kulturkritik und Gesellschaft* 1955 die Berechtigung der Lyrik arg in Frage steht, macht er sie für die Musik geltend, weil sie das Barbarische kunstfeindlich verarbeitet:

Die Neigung zum Verstummen, wie sie in Weberns Lyrik die Aura jeden Tones bildet, ist dieser von Schönberg ausgehenden Tendenz verschwistert. [...] Emphatisch arbeitet in Schönbergs Spätwerk die Vergeistigung der Kunst an deren Auflösung und findet sich so mit dem kunstfeindlichen und barbarischen Element abgründig zusammen.³⁶

Genau das fasst Celan als Vorwurf auf, eben nicht kunstfeindlich, sondern romantisierend zu arbeiten. Denn dort, wo sich Celan zur Adorno-These äussert, bringt er sie ironischer Weise zusammen mit der Naivität von Gedichten als Vogelgesang:

Kein Gedicht nach Auschwitz (Adorno): was wird hier als Vorstellung von ‚Gedicht‘ unterstellt? Der Dünkel dessen, der sich untersteht hypothetisch-spekulativerweise Auschwitz aus der Nachtigallen- oder Singdrossel-Perspektive zu betrachten oder zu berichten.³⁷

In Bezug auf Adorno ist aber noch eine weitere Stelle im Schönberg-Aufsatz wichtig, die Celan offenkundig beeinflusste. Denn die Musik, wie es bei Schönbergs Kantate *Ein Überlebender aus Warschau* geschehe, zeichne sich gerade dadurch aus, dass sie die Gräuel aufzeigt und ihnen eingedenk bleibt.

³⁴ Celan besass anscheinend drei Ausgaben des Schönberg-Aufsatzes. Er nahm ihn bereits als Erstveröffentlichung in der *Neuen Rundschau* 64 (1953) wahr, dann noch einmal 1955, wo der Aufsatz zusammen mit Adornos *Kulturkritik und Gesellschaft* in den *Prismen* erscheint, die Celan rezipiert, und letztendlich in besagter Anthologie von 1960.

³⁵ Vgl. Seng (1995), S. 422.

³⁶ Adorno (1977), S. 177.

³⁷ Zitiert nach Seng, Joachim: Die wahre Flaschenpost. Zur Beziehung Theodor W. Adorno und Paul Celan. In: Frankfurter Adorno Blätter VIII [2003], S. 151-176, hier S. 174. Nachfolgend zitiert als Seng (2003).

Oratorium und biblische Oper werden aufgewogen von den paar Minuten der Erzählung des «Überlebenden von Warschau», in denen Schönberg von sich aus den *ästhetischen Bereich suspendiert durchs Eingedenken an Erfahrungen*, welche der Kunst schlechterdings sich entziehen. Schönbergs Ausdruckskern, die Angst, identifiziert sich mit der Angst der Todesqual von Menschen unter der totalen Herrschaft. [...] Was die Schwäche und Ohnmacht der individuellen Seele auszudrücken schien, bezeugt, was der Menschheit angetan wird in denen, die als Opfer das Ganze vertreten, das es ihnen antut. So wahr hat nie Grauen in der Musik geklungen, und indem es laut wird, findet sie ihre erlösende Kraft wieder vermöge der Negation. Der jüdische Gesang, mit dem der «Überlebende von Warschau» schliesst, ist Musik als Einspruch der Menschheit gegen den Mythos.³⁸

Bedenkt man Celans Ansicht des Gedichts, das «solcher Daten eingedenk» bleibt (TCA, *Der Meridian*, S. 8), ist es nicht verwunderlich, dass sich Celan diese Stelle doppelt angestrichen und die hier vom Verfasser kursivierte Stelle noch einmal extra unterstrichen hat.³⁹ Somit kann behauptet werden, dass Celan Adorno mit den eigenen Mitteln schlage: Was die Musik auszeichne und sie notwendig macht für die Aufarbeitung der Shoa, überträgt Celan auf das Gedicht und argumentiert so auch gegen Adornos These.

Die Dichtung als Flaschenpost

Um den Zusammenhang zwischen Adornos musikästhetischen Schriften und Celans Poetik zu vervollständigen sei hier auch noch die Diskussion um die Herkunft der Flaschenpost-Metapher ausgeführt. Nach Seng⁴⁰ findet Celan diese nicht wie bisher angenommen in Mandel'stams Essay *Über den Gesprächspartner*, sondern ebenfalls in Adornos Schönberg-Aufsatz. Darauf deutet schon hin, dass Celan den Adorno-Essay bereits in der Erstausgabe von 1949 gelesen hat, während seine erste Mandel'stam-Ausgabe von 1957 stammt⁴¹. Wenn Celan in seiner *Bremer Rede* erklärt:

Das Gedicht ist nicht zeitlos [...] Das Gedicht kann, da es ja eine Erscheinungsform der Sprache und damit seinem Wesen nach dialogisch ist, eine Flaschenpost sein, aufgegeben in dem – gewiss nicht immer hoffnungsstarken – Glauben, sie könnte irgendwo und irgendwann an Land gespült werden, an Herzland vielleicht. Gedichte sind auch in dieser Weise unterwegs: sie halten auf etwas zu. (GW III, S. 186)

so führt das indirekt zurück auf Adornos Ausführung über Schönberg:

Alle Dunkelheit und Schuld der Welt hat sie [die Neue Musik] auf sich genommen. All ihr Glück hat sie daran, das Unglück zu erkennen; all ihre Schönheit, dem Schein des Schönen sich zu versagen. Keiner will mit ihr etwas zu tun haben, die Individuellen so wenig wie die Kollektiven. Sie verhallt ungehört, ohne Echo. Schiesst um die gehörte Musik die Zeit zum strahlenden Kristall⁴² zusammen, so fällt die ungehörte in die leere Zeit gleich einer

³⁸ Adorno (1977), S. 180.

³⁹ Vgl. Seng (1995), S. 426.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Vgl. Lehmann, Jürgen: Osip Mandel'stam. In: Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. von Jürgen Lehmann u.a. Stuttgart / Weimar: Metzler 2008, S. 344.

⁴² Angemerkt sei an dieser Stelle, dass auch das Kristall-Motiv, das ab dem Band *Sprachgitter* auftaucht, musiko-poetologische Relevanz besitzt, v.a. in der *Engführung* mit den Versen: «ein / Porenbau, und / es kam. // Kam auf uns zu, kam / hindurch, flicke / unsichtbar, flicke / an der letzten Membran, und / die Welt, ein Tausendkristall, / schoss an, schoss an.» Was allerdings bei Celan als hörbar anschießt, ist die ungehörte Musik (vgl. *Unten*: «angelagert dem

verderblichen Kugel. Auf diese letzte Erfahrung hin, die mechanische Musik stündlich durchmacht, ist die neue Musik spontan angelegt, auf das absolute Vergessensein. Sie ist die wahre Flaschenpost.⁴³

Während Adorno die Flaschenpost gleichsetzt mit der neuen Musik, die der Schuld und der Dunkelheit eingedenk bleibt, verwendet sie Mandel'stam in vergleichsweise einfacher Verwendung:

Jeder Mensch hat Freunde. Warum sollte sich der Dichter nicht auch an seine Freunde richten, an die Menschen, die ihm ganz natürlich nahe stehen? Ein Seefahrer wirft im kritischen Augenblick eine versiegelte Flasche mit seinem Namen und der Aufzeichnung seines Schicksals in die Fluten des Ozeans. [...] Der Brief in der Flasche ist an denjenigen adressiert, der sie findet [...] Die vom Seefahrer in die Wellen geworfene Flaschenpost und das von Baratynskij ausgesandte Gedicht haben zwei klar zum Ausdruck kommende Momente gemeinsam. Der Brief, genau wie das Gedicht, ist an niemand Bestimmten gerichtet. Dennoch haben beide einen Adressaten: der Brief nämlich den, der die Flasche zufällig im Sand entdeckt, das Gedicht aber, den Leser der Nachwelt.⁴⁴

Auch wenn Celan keinen expliziten Hinweis liefert in welchem Sinn er die Flaschenpost verwendet, so kann doch aus der Zusammenführung beider Standpunkte die Erkenntnis geschlossen werden, dass das Gedicht als Flaschenpost zum einen «die Dunkelheit und die Schuld der Welt» in sich aufgenommen hat, und zum anderen als «Notschrei» mit der Ungewissheit auf Ankunft hofft. Dennoch wird vor allem im Laufe der musikalischen Verarbeitung des Hauptwerkes der Bezug zu Adorno immer wichtiger. Wenn das Gedicht eine Flaschenpost in seinem Sinne ist, dann wäre sie dazu angelegt, ungehört zu verhallen und in die leere Zeit zu fallen, gerade weil der verschlossene Inhalt nach aussen hin verstummt ist. Genau in diesem Zwischenbereich von Hörbarem und Unhörbarem setzt Celan seine Gedichte an, wobei immer darum gerungen wird, das nach Adorno Unhörbare, nämlich die Musik mit der Last auf ihren Schultern, hörbar zu machen.

Dem Unhörbaren zu Gehör zu verhelfen, verhandelt auch das Gedicht *Weißgeräusche* (G 234) von 1966. Dabei geschieht dezidiert eine Bezugnahme zu Adornos Verständnis der Flaschenpost,

kleinen / Kristall in der Tracht deines Schweigens»). Während *Engführung* auf begriffssprachlicher Ebene die Vernichtung durch die Atombombe thematisiert, verhandelt sie auf der musiksemantischen Ebene die Schaffung einer neuen Sprache, die symbolisch unter hohem energetischen Druck entsteht.

In Bezug auf die *Engführung* wäre es aber auch interessant sich die Verbindung zu Schönbergs *A Survivor from Warsaw*, Opus 46 (1947) anzuschauen. Intertextuell weist darauf schon einmal Lehmann hin (Lehmann [2005], S. 471). Lehmann zitiert hierzu die Stelle: «Then I heard the sergeant shouting: ‚Abzählen!‘ They started slowly and irregularly: one, two, three, four – ‚Achtung!‘ the sergeant shoutet again, ‚Rascher! Nochmal von vorn anfangen! In einer Minute will ich wissen, wieviele ich zur Gaskammer abliefern! Abzählen!‘ They began again, first slowly: one, two, three, four, became faster and faster, so fast, that it finally sounded like a stampede of wild horses, and all of a sudden, in the middle of it, they began singing the Šəma' Yisro'el [...]» (Schönberg, Arnold: *A Survivor from Warsaw*. Opus 46. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Abteilung V: Chorwerke. Reihe A. Bd. 19: Chorwerke II. Hg. von Josef Rufer und Christian Martin Schmidt. Mainz / Wien: Schott Verlag und Universal Edition AG 1975, S. 91-120, hier S. 109-114).

Jedoch lässt Lehmann mit diesem Zitat auszuschneiden unberücksichtigt, dass damit auch das Motiv des Schlafes entscheidend zusammenhängt, wenn der Erzähler in *A Survivor of Warsaw* ausruft und die Schuldfrage stellt: «Get out! Whether you slept or whether worries kept you awake the whole night. You had been separated from your children, from your wife, from your parents; you don't know what happened to them – how could you sleep?» Darüber hinaus moduliert Schönberg im hebräischen Text des Finales von Takt 86-97 die Wortsilbe «ho» und isoliert sie in den Takten 89, 93, 94 und 95. Celans Worttrennung «ho / sianna» ist – wie anhand des Mozartzitates in *Anabasis* noch belegt werden wird – eine ebensolche Nachbildung eines Taktwechsels, und die Behandlung des «ho» als Einzelllexem ist eine Folgerung aus Schönbergs Wiederholungsprinzip. Zudem endet *Survivor of Warsaw* mit eben dieser Silbe «ho». Insgesamt legt das nicht nur Lehmanns Vermutung der Bezugnahme nahe, sondern legt nahe, dass Celan die Partitur gekannt hat und sie auch nachbildet.

⁴³ Adorno (2003), S. 126.

⁴⁴ Mandel'stam, Ossip: *Über den Gesprächspartner*. Gesammelte Essays I. 1913-1924. Zürich 1991, S. 9f.

indem das Unhörbare, also nach Adorno die «Dunkelheit und Schuld der Welt», die auf das Vergessen-
sein angelegt ist, hörbar wird.

WEISSGERÄUSCHE, gebündelt,
Strahlen-
gänge
über den Tisch
mit der Flaschenpost hin.
[...]
Alle die
Schattenverschlüsse
an allen den
Schattengelenken,
hörbar-unhörbar,
die sich jetzt melden.

Das Gedicht ist zudem Hans Mayer gewidmet, der im Oktober 1957 unter Anwesenheit von Celan in Wuppertal bei der Interpretation des Goethe-Gedichts *Vermächtnis* von einer Flaschenpost gesprochen hat. Laut Seng⁴⁵ bekundete Celan selbst, dass er die Flaschenpost von da ableite⁴⁶. Mayer wiederum beruft sich auf Nachfrage von Seng auf Adorno. Etwas paradox daran erscheint allerdings, dass Celan sich auf den Mayer-Vortrag berufe, wobei er den relevanten Adorno-Aufsatz schon vorher gekannt hat und sich später in *Weißgeräusche* auf die ursprüngliche Adorno-Stelle bezieht. Vermutet werden kann also, dass Celan aufgrund der öffentlichen Opposition zwischen ihm und Adorno nicht wollte, dass die Öffentlichkeit weiss, was er alles von Adorno übernommen hat. So bleibt diese Opposition nach aussen hin aufrecht erhalten. Zu dieser Vermutung gibt auch Anlass, dass er das Schönberg-Zitat nach Adorno, «Kunst kommt nicht vom Können, Kunst kommt vom Müssen», in der endgültigen Fassung des *Meridian* ausliess. Bei aller Vermutung ist jedoch sicher, dass sich Celan zum Zeitpunkt seiner ersten Begegnung mit der Flaschenpost – ob bei Adorno oder Hans Mayer – noch nicht mit Mandelštam beschäftigt hat, was er erst ab 1957 tut.

Einfluss Ingeborg Bachmanns

Hingewiesen werden muss aber unbedingt noch auf den Einfluss des Essays *Musik und Dichtung* von Ingeborg Bachmann, den diesen am 18.02.1959 brieflich an Paul Celan schickt und worin sie ihren grundlegenden Zweifel der Analogie von Musik und Sprache ausdrückt:

Wir haben ja aufgehört, nach ‚poetischen Inhalten‘ in der Musik zu suchen, nach ‚Wortmusik‘ in der Dichtung. Zwar sind beide Zeitkünste, aber wie verschieden wird in beiden gemessen: ungleich strenger in der Musik, ungleich unbefangener in der Sprache; die Dauer einer Silbe ist noch in den Ketten eines Metrums vage, unbe-

⁴⁵ Seng, Joachim: Auf den Kreis-Wegen der Dichtung. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 1998, S. 282.

⁴⁶ Tatsächlich schrieb Celan auch während der Tagung in Wuppertal die Worte «Mayer – Flaschenpost – Gedicht» in sein Notizbuch (Vgl. M 107 und 535).

stimmbar. Fürchtet daher vielleicht eine Musik, von der es heisst, dass sie nichts ausdrücke, ausdrücken wolle, und die Kommunion sucht, ohne sich gemein zu machen, an Reinheit zu verlieren in diesem Umgang? Mehr noch: fürchtet sie, die schon die Instrumente an die Grenzen der Spielbarkeit treibt, deren Eigentümlichkeiten neu behandelt oder sie abzuschütteln versucht, [...] dass sie sich mit einer verschuldeten Sprache der menschlichen Stimme überantworten muss? [...] Den geistigen Ansprüchen der Musik scheint also die Sprache, den technischen die Stimme nicht gewachsen zu sein.⁴⁷

Dabei lässt sich eine Analogie zu Celans Antwort auf *Eine Umfrage der Libraire Flinker* erkennen. Indem Bachmann konstatiert, dass die Musik ihre «Instrumente an die Grenzen der Spielbarkeit treibt» wird Celans Prinzip des Frühwerks in Bezug auf die zerstörten Instrumente wieder erkennbar. Die entscheidende Frage, die Bachmann allerdings stellt, ist ob die Musik mit der «verschuldeten Sprache der menschlichen Stimme» umgehen könne. Diese Frage wird sich unmittelbar auf Celans Verarbeitung des Singens im Hauptwerk auswirken. Der Zweifel, dass weder die Sprache noch die Stimme den Anforderungen der geänderten Musikauffassung entspricht, wird sich bei Celan auf sprachlicher Ebene in ein Lallen und Stottern und auf stimmlicher Ebene in ein Wiehern und Röcheln zurückziehen.

Liedformen im Hauptwerk

Auch wenn hier von Lied als Form die Rede ist, müsste man mit dem fortschreitenden Prozess weniger von Liedformen als immer mehr von «musikalischen Kompositionen» sprechen.⁴⁸ Dabei nimmt das erste Gedicht aus dem Band *Die Niemandrose*, nämlich *Es war Erde in ihnen* (G 125) noch einmal Bezug zur vergangenen musikalischen Verarbeitung:

ES WAR ERDE IN IHNEN, und
sie gruben.

Sie gruben und gruben, so ging
ihr Tag dahin, ihre Nacht. Und sie lobten nicht Gott,
der, so hörten sie, alles dies wollte,
der, so hörten sie, alles dies wusste.

Sie gruben und hörten nichts mehr;
sie wurden nicht weise, erfanden kein Lied,
erdachten sich keinerlei Sprache.
Sie gruben.

Es kam eine Stille, es kam auch ein Sturm,
es kamen die Meere alle.
Ich grabe, du gräbst, und es gräbt auch der Wurm,
und das Singende dort sagt: Sie graben.

⁴⁷ Bachmann, Ingeborg: Musik und Dichtung. In: Dies.: Kritische Schriften. Hg. von Monika Albrecht und Dirk Göttsche. München 2005, S. 249-253, hier S. 249f.

⁴⁸ Diese zeigen aber auch feste Adaptionen, worauf schon Titel im Hauptwerk wie *Ricercar, Cello-Einsatz* (der Bezug nimmt auf den Einsatz des Solo-Cellos im langsamen Satz *Adagio ma non troppo* des Cello-Konzerts in h-Moll op. 104 von Antonin Dvořák [vgl. G 739]), *Die Posaunenstelle, Die entzweite Denkmusik, Wer gab die Runde aus?* (das auf ein Shanty verweist) und *Ausgerollt* (das auf ein Arioso verweist).

O einer, o keiner, o niemand, o du:
Wohin gings, da`s nirgendhin ging?
O du gräbst und ich grab, und ich grab mich dir zu,
und am Finger erwacht uns der Ring.

Durch das auffällige Wiederholungsprinzip einzelner musikalischer Einheiten steht das Gedicht formell in Verbindung zu *Assisi* aus dem Frühwerk. Allerdings werden die einzelnen musikalischen Strukturen nicht starr wiederholt, sondern die wiederholte musikalische Einheit «sie gruben» erfährt eine prozessuale Variation. Dadurch verliert das Gedicht die Statik à la *Todesfuge* und *Assisi*, so dass es «auch in dieser Weise unterwegs [ist]» (GW III, *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der freien Hansestadt Bremen*, S. 186): Es ist unterwegs und schreibt sich stets selbst fort. Von daher wird auch Celans Notiz in den Materialien zum *Meridian* sinnfällig, wo er festhält: «Rhythmus – Sinnbewegung auf ein noch unbekanntes Ziel zu» (TCA, *Der Meridian*, S. 187). Denn zu beobachten ist auch, wie der Rhythmus erst nach und nach diese Bewegung annimmt.

Indem sich die Musikalität vermehrt in die Struktur verlagert, erscheint das umgesetzt, was Ingeborg Bachmann in ihrem Essay *Musik und Dichtung* über die implizite Musik in der Dichtung schreibt:

Und steht nicht an jeder Wegkehre der Musik auch eine neue Dichtung? Bringt nicht eine neue Nachbarschaft die neue Befuerung? Die Worte suchen ja längst nicht mehr die Begleitung, die die Musik ihnen nicht geben kann. Nicht dekorative Umgebung. Sondern Vereinigung. Den neuen Zustand, in dem sie ihre Eigenständigkeit opfern und eine neue Überzeugungskraft gewinnen durch die Musik. Und die Musik sucht nicht mehr den belanglosen Text als Anlass, sondern eine Sprache in harter Währung, einen Wert, an dem sie den ihren erproben kann.⁴⁹

So findet sich auch in einem Exzerpt zum *Meridian* bei Celan die Notiz:

causa formalis | immanentes Formprinzip
causa materialis | (Entelechie)

(TCA, *Der Meridian* 204)

Gerade wegen dieser Weiterentwicklung erscheint es äusserst überraschend, wieso Celan in *Die Niemandrose* mit dem Gedicht *Eis, Eden* (G 132) noch einmal das Strophenlied verarbeitet und somit formell in den Zeitraum vor *Mohn und Gedächtnis* zurückfällt.

EIS, EDEN

Es ist ein Land Verloren,
da wächst ein Mond im Ried,
und das mit uns erfroren,
es glüht umher und sieht.

Es sieht, denn es hat Augen,
die helle Erden sind.
Die Nacht, die Nacht, die Laugen.
Es sieht, das Augenkind.

⁴⁹ Bachmann, Ingeborg (2005), S. 250f.

Es sieht, es sieht, wir stehen,
ich sehe dich, du siehst.
Das Eis wird auferstehen,
eh sich die Stunde schließt.

Das Gedicht ist aber kein Rückschritt in der Poetik, sondern hier sei die These aufgestellt, dass Celan es als ein Formzitat nutzt. Wenn Broich definiert, dass für die Markierung eines Zitates das entscheidende Kriterium ist, dass es für den Rezipienten als solches erkennbar ist⁵⁰, so ist das alleine durch die Form gegeben; denn die Strophenform von *Eis*, *Eden* und die darin enthaltene strenge Metrik hebt das Gedicht von seiner unmittelbaren Umgebung im Band *Die Niemandrose* eindeutig hervor. Zu vermuten ist bei *Eis*, *Eden* zudem, dass es sich um eine Kontrafaktur des Weihnachtsliedes *Es ist ein Ros entsprungen* handelt, wobei Celan die Formen des Liedes übernimmt und die bestehende Melodie mit einem neuen Text unterlegt, wie es auch Voswinckel behauptet.⁵¹ Celan nutzt die Kontrafaktur, um *Eis*, *Eden* eine zusätzliche Bedeutung und eine Basis zu geben. Interessanter ist allerdings, dass er es auch als etwas Fremdes nutzt, um anhand dessen die Poetik des Liedes in seiner Lyrik zu aktualisieren.

Zur Verdeutlichung hierfür muss auf *Psalm* (G 132), das nachfolgende Gedicht im Band *Die Niemandrose*, eingegangen werden.

PSALM

Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,
niemand bespricht unsern Staub.
Niemand.

Gelobt seist du, Niemand.
Dir zulieb wollen
wir blühn.
Dir
entgegen.

Ein Nichts
waren wir, sind wir, werden
wir bleiben, blühend:
die Nichts-, die
Niemandrose.

Da in der Abfolge des Gedichtbandes die feste Strophenform dem deformierten Gedicht direkt gegenübergestellt wird, besitzt sie eine Art deiktische Funktion auf die Deformation, die somit explizit hervorgehoben wird. Celan stellt das Zitat innerhalb des Bandes als einen Fremdkörper aus, um auf dessen «Falschheit» hinzuweisen. Celan selbst hält in einer Notiz zum *Meridian* fest: «Zitate sind etwas anderes als fremde Körper, die wir, medial und damit in Mittelpunkt gestellt, auf uns zuströmen fühlen; es sind – ~~der hi~~ Friede dem Mitzitierten – Fremdkörper schlechthin.» (TCA, *Der Meridian*, S. 156). Das Lied ist ihm in dieser Form also zu etwas durch und durch Fremdem geworden.

⁵⁰ Vgl. Broich, Ulrich: Formen der Markierung von Intertextualität. In: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Hg. von Manfred Pfister und Ulrich Broich. Tübingen 1985, S. 31-47.

⁵¹ Voswinckel (1974), S. 85.

Mit dem Gedicht *Psalm* kann nicht nur die Zitathaftigkeit von *Eis, Eden* erklärt werden, sondern interessant erscheint dabei auch, wie sich Celan gegen Mandelštams *Der Hufeisen-Finder* wendet mit den dortigen Versen «Dreimal selig, wer einen Namen einführt ins Lied! / Das namengeschmückte Lied / lebt länger inmitten der andern» (GW IV, S. 133). Das erklärt, weshalb Celan in *Psalm*, wo er durch die Zerstörung des psalmenhaften Gesangs gegen die Kirchenliedtradition anschreibt, das «Niemand», also einen Nicht-Namen genau dreimal nennt: «Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm, / niemand bespricht unsern Staub. / Niemand.» Celan nimmt so insgesamt auf dreifache Weise Bezug zu Mandelštams Zitat: Er zerstört das Lied, er nennt dreimal einen Nicht-Namen und will somit auch, dass das Lied nicht «länger [lebt] inmitten der andern», sondern dass es aus den Gedichten endgültig verschwindet. Der deus absconditus, den Celan in *Psalm* mit «Niemand» explizit nennt, wird gleichsam auch formell sichtbar, wenn er sich notiert:

Es gibt, mit anderen Worten, ein dem Gedicht und nur ihm eigenes Sprach-Tabu, das nicht allein für seinen Wortschatz gilt, sondern auch für Kategorien wie Syntax, Rhythmus oder Lautung; vom Nichtgesagten ~~her, vom~~ [her] wird einiges verständlich; das Gedicht kennt das argumentum e silentio. Es gibt also eine Ellipse, die man nicht als Tropus [oder gar stilistisches Raffinement] missverstehen darf. Der Gott des Gedichts ist unstreitig ein deus absconditus. (TCA, *Der Meridian*, S. 87)

Allerdings zieht sich das Lied – zumindest das gesungene Lied –, nicht nur in die Struktur zurück, sondern wird auch zurückgeführt zu seinen Bedingungen, sprich den Atem und die Atemtechnik, wie es sich in *Eine Gauner- und Ganovenweise* (G135) zeigt:

EINE GAUNER- UND GANOVENWEISE GESUNGEN ZU PARIS EMPRÈS PONTOISE
VON PAUL CELAN AUS CZERNOWITZ BEI SADAGÓRA

Manchmal nur, in dunkeln Zeiten,
Heinrich Heine, An Edom

Damals, als es noch Galgen gab,
da, nicht wahr, gab es
ein Oben.

Wo bleibt mein Bart, Wind, wo
mein Judenfleck, wo
mein Bart, den du raufst?

Krumm war der Weg, den ich ging,
krumm war er, ja,
denn, ja,
er war gerade.

Heia.

Krumm, so wird meine Nase.
Nase.

Und wir zogen auch nach *Friaul*.
Da hätten wir, da hätten wir.
Denn es blühte der Mandelbaum.
Mandelbaum, Bandelmaum.

Mandeltraum, Trandelmaum.
Und auch der Machandelbaum.
Chandelbaum.

Heia.
Aum.

Envoi.

Aber,
aber er bäumt sich, der Baum. Er,
auch er
steht gegen
die Pest.

Die Verbindung zur Liedform ergibt sich schon durch den Titel, der an die Troubadourlyrik erinnert, die durchaus auch das Spottlied kannte.⁵² Schulz allerdings stellt das Gedicht in die Tradition der Ballade nach Francois Villon, was er anhand der Zweiteiligkeit des Gedichts und des Villon-Zitates im Titel festmacht.⁵³ Auch aufgrund des «Envoi», das als Geleit eine Ballade abschliessen kann, trägt das Gedicht einen balladesken Zug. Weder die Ballade noch die Troubadourtradition führt allerdings weiter. Denn auch hier kann vermutet werden, dass diese nur evoziert werden, um ihre Negation vorzuführen.

Wichtig erscheint vor allem die dritte Strophe. Hier tritt die für Celans Hauptwerk typische Verschränkung von Widersprüchen auf. Der offensichtliche Widerspruch «Krumm war der Weg [...] denn [...] er war gerade» löst sich aber ganz einfach: Das lyrische Ich legt krumme Wege, also eine Art Umwege, zurück, geht diese aber «straight», das heisst geradewegs entlang. Der Weg muss aber vielmehr als poetologisches Prinzip ins verschärfte Blickfeld genommen werden, nämlich als Weg, den die Dichtung zurückzulegen hat und den Celan so häufig im *Meridian* thematisiert. Die Dichtung hat demnach den krummen Weg zu gehen. Der krumme Weg wird in dem Gedicht ebenso aufgegriffen von der Nase, dem Atemorgan. Die Vereinigung dieser drei Aspekte, der Weg, das Gedicht und der Atem, findet sich im *Meridian* formuliert: «Dichtung: das kann eine Atemwende bedeuten. Wer weiss, vielleicht legt die Dichtung den Weg - auch den Weg der Kunst - um einer solchen Atemwende willen zurück?» (TCA, *Der Meridian*, S. 7). Denn der krumme Weg, den die Dichtung zurücklegt, führt zu einer Atemwende: «Krumm, so wird meine Nase. / Nase.» Im Vortrag dieser Verse findet zwischen «Nase» und «Nase» unweigerlich eine solche Atemwende statt. Der krumme Weg der Dichtung wird also fortgetragen über den Atem, und die Atemtechnik ist scheinbar das Einzige, was dem Gedicht noch vom Singen bleibt, so dass auch auf diesem Weg das Singen in seinen Ursprung zurückgekehrt ist, eine Involution durchgemacht hat.

⁵² Vgl. Metzler Lexikon Literatur. 3., völlig neu bearb. Aufl. Hrsg. Von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff. Stuttgart 2007, S. 784.

⁵³ Die Verse von Villon lauten: «Je suis Francoys, dont il me ponce, / Né de Paris emprés Pontoise» (Vgl. Schulz, Georg-Michael: Eine Gauner- und Ganovenweise. In: Kommentar zu Paul Celans *Die Niemandrose*. Hg. von Jürgen Lehmann. Heidelberg 1997, S. 131-136).

Celan zerstört dadurch aber auch die Liedhaftigkeit. Die Schüttelreime, um bei der Atemtechnik zu bleiben, werden erzeugt durch scheinbar unkontrollierte Luftstromveränderungen bzw. durch unkontrollierten Verschluss des Luftstromes, der die Artikulation als Grundbedingung überhaupt herstellt. Hier stellt sich eine Art Schmetterlingseffekt ein, der im absoluten Verschluss des Luftstroms mit «Aum» endet. *Eine Gauner- und Ganovenweise* hat auch die «innere Dynamik» des Gedichts verloren. Wenn Carl Dahlhaus die «innere Dynamik» aus den Konstituenten «erstens die tonalen Funktionen, zweitens [den] als Fortschrittzweck empfundenen Wechsel der Klangqualitäten, drittens die metrischen Abstufungen und viertens [den] Gedanke[n] der entwickelnden Variation»⁵⁴ zusammensetzt, so ist in *Eine Gauner- und Ganovenweise* zu beobachten, wie einzelne Strophen jeweils eine Konstituente bevorzugen, so dass die «innere Dynamik» auseinanderfällt, was vor allem eine strukturelle musikalische Analyse interessant machen würde.

Exkurs: Involution des musikalischen Diskurses anhand von *Sprachgitter* und *Anabasis*

Auch wenn hier lediglich an der Oberfläche gekratzt und nur die manifeste Motivik einbezogen wird, womit nicht eingegangen wird auf die Verlagerung der Musikalität in die Textstruktur – worunter die Auflösung der musikalischen Form, die musikalische Prosa, die Musikalisierung und Stabilisierung durch Wiederholungstechniken, die Leitmotivtechnik, rhythmische Konfiguration durch Pausenfiguren und Interpunktion, parataktische Phrasierung durch Klammern, Kontrapunktik und Polyphonie sowie die dekonstruktive Homophonie, die Verlagerung des Materials ins Vormusikalische und die dissonante Tonhöhenorganisation von Relevanz zu verstehen wären – so soll wenigstens noch angedeutet sein, dass sich auch die musikalische Motivik ins Innere zurückzieht und von dort aus wieder an die Oberfläche gelangt, so dass Adornos Statement zu Schönberg auch für Celan zutrifft:

Unter der Fassade [der traditionellen Musik] lag eine zweite, latente Struktur. Sie war vielfältig von der Fassade determiniert, hat aber zugleich auch jene, als ein dauernd Problematisches, stets aufs neue aus sich hervorgebracht und gerechtfertigt. Traditionelle Musik verstehen hiess immer auch: mit der Fassadenstruktur jener zweiten innerwerden und das Verhältnis der beiden realisieren. Dies Verhältnis war [...] so prekär geworden, dass am Ende beide Strukturen auseinanderklafften. Schönbergs spontane Produktivkraft vollstreckte einen objektiven historischen Richterspruch: er hat die latente Struktur freigesetzt, die manifeste beseitigt.⁵⁵

Die Verlagerung der manifesten Motivik ins Innere ist wohl am interessantesten in dem «Übergangsband» *Sprachgitter*. Die Nachbearbeitung der Gedichte zeigt nämlich eine willentliche Beseitigung des Themas. Denn obwohl im Endstadium nur mehr *Engführung* und *Windgerecht* diese Thematik eingeschrieben ist, so tritt sie doch bei mehreren Gedichten in den Vorstufen auf.

⁵⁴ Dahlhaus, Carl: Fragmente zur musikalischen Hermeneutik. In: Beiträge zur musikalischen Hermeneutik. Hg. von Carl Dahlhaus. Laaber 1975, S. 159-174, hier S. 167.

⁵⁵ Adorno (2003), S. 160.

Statt dem Titel *Matière de Bretagne* zum Beispiel notiert Celan in der zehnten Handschrift mit einem Abgrenzungsstrich zum Text und etwas nach rechts eingerückt noch «Gesang» (Vgl. BCA, *Sprachgitter*, Bd. 5.2, S. 218 u 223), womit weniger eine Titelvariante oder ein Untertitel bezeichnet wäre, als ein Parakommentar zum Gedicht. Unter der Berücksichtigung des Inhalts von *Matière de Bretagne* führt Celan die Linie des Klageliedes und des ernüchterten, sich aufgebenden Gesanges fort. Ebenso thematisiert die Vorstufe des Gedichts *Ein Holzstern* (BCA, *Sprachgitter*, Bd. 5.1, S. 55) den Gesang, der in der siebten Handschrift erscheint als: «Die leergesungenen Namen. Alle. // Die Windgalle, oben. Ich weiss nicht, weiss ja nicht, hilf mir» (BCA, *Sprachgitter*, Bd. 5.2, S. 275). Der nihilistische Gesang bleibt aber Gesang, und Celan changiert so zwischen seiner Verneinung, seiner Herstellung und seiner Evokation, womit sich *Sprachgitter* eben auch als der Ort der Wandlung der gesanglichen Verarbeitung zeigt. Der Nihilismus und das vorgeführte Scheitern des Singens in *Sprachgitter* führen direkt zur Infragestellung des Gesanges in den nachfolgenden Bänden wie beispielsweise *Keine Sandkunst mehr* (BCA, *Atemwende*, Bd. 7.1, S. 39) und *Singbarer Rest* (BCA, *Atemwende*, Bd. 7.1, S. 36), auf die noch eingegangen wird. Ebenso lässt Celan bereits eine Vorbereitung der anatomischen und der kreatürlichen Verarbeitung des Gesanges erkennen, was sich in den Vorstufen von *Schuttkaabn* zeigt⁵⁶. Diesbezüglich ist vor allem aufschlussreich, wie sich durch die Vorstufen hindurch das in der Endfassung deklarierte «hellgeatmete Nein» entwickelt: In H3 erscheint noch «das veratmete Nein», in H2 mit einigen Streichungen erst das «verröchelte Nein», dann das «singend veratmete Nein» und letztendlich erscheint das «atemgetragene Nein» (Vgl. BCA, *Sprachgitter*, Bd. 5.2, S. 226f).

Trotz der geringen Thematisierung der Musik ist in *Sprachgitter* kein Verlust der Verbindung von Dichtung und Musik festzustellen, nur ist der Ort, wo sie sich einlagert, verdeckt. Sie zeigt sich auch in der Allophonie von Lid und Lied, die sich aufgrund der «Augenstimmen, im Chor» (*Windgerecht*) herstellen lässt⁵⁷. Die Verlagerung der manifesten Motivik ins Innere zeigt sich aber vor allem in *Windgerecht*, zu dem Janz anmerkt, es sei «vom vergeblichen Reden einer windschiefen Partitur die Rede»⁵⁸.

WINDGERECHT

Tafelwand, grau, mit dem Nachtfries.
 Felder, windgerecht, Raute bei Raute,
 schriftleer.
 Leuchtassel klettert vorbei.

Gesänge:
 Augenstimmen, im Chor,
 lesen sich wund.
 [...]

⁵⁶ Neben den ausgeführten Vorstufen sei noch auf den Gedichtanfang in Handschrift 4 hingewiesen, wo Celan im Vergleich zur Endfassung noch ganz anders ansetzt mit: «Wilde, blähende Lunge. / Stöberts? Wir haben geatmet.» (BCA, *Sprachgitter*, Bd. 5.2, S. 226). Dies lässt nicht nur die Verbindung zu «Par- / tikelgestöber» (*Engführung*) zu, sondern – durch das poetologische Prinzip des Atmens – auch zum «Metapherngestöber» (*Ein Dröhnen*, BCA, *Atemwende*, Bd. 7.1, S. 89).

⁵⁷ Die Allophonie von Lied / Lid und die Verbindung von Musik und visueller Wahrnehmung zeigt sich auch später in ihrer Negation: «bald hängt der taumlige Star / im doppelten Liedschwarm» (*Magnetische Bläue* aus *Lichtzwang*).

⁵⁸ Janz (1976), S. 95.

Später:
[...]
ein einziges Feld,
das ein Lichtschein beziffert: die Stimmen.

Von diesem Blickpunkt aus wäre das Gedicht – bis auf Rauten als Auflösungszeichen – eine notationslose Partitur mit dem «Nachtfries» als Notenlinien. Selbst das auftauchende, leuchtende As klettert vorbei und bleibt nicht in den Linien, wodurch die «Augenstimmen» sich zwangsweise wundeln müssen, bis letztendlich ein Feld mit einer bezifferten, durchnummerierten Stimme beleuchtet wird.⁵⁹ Der Titel «Windgerecht» spielt zudem auf die «Fähnchen»⁶⁰ von Viertel- und Achtelnoten an, so dass von Anbeginn an die Partitur für die Ausfüllung mit Fähnchen bereit liegt, nicht jedoch, wie Janz das formuliert, dass die Partitur selbst windschief sei.⁶¹

⁵⁹ Infolge dessen deutet Licht immer auf die Stimmwerdung hin, so wie es auch in «Atemgeflecktes Geleucht» (*Schneebett*) konstatiert wird, oder in «Eine Hand, die ich küsste, / leuchtet den Mündern» (*Eine Hand*). Dies wird in den nachfolgenden Gedichtbänden Celans beibehalten und zeigt sich am deutlichsten in *Give the Word* mit den Versen «Der stille Aussatz löst sich dir vom Gaumen / und fächelt deiner Zunge Licht zu, / Licht.» (BCA, *Atemwende*, Bd. 7.1, S. 93).

⁶⁰ Die «Fahne» als Teil von Viertel- und Achtelnotenwerten wird aber noch an anderen Stellen in eine verdeckte musikalische Reflexion involviert. Janz weist darauf in Bezug auf *Die Welt* hin, wo sich dies in den Versen «In der Düsenspur, scharfrändig, das / eine frei- / stehende Hochblatt. // Auch wir hier, im Leeren, stehn bei den Fahnen» manifestiert. Hierzu schreibt Janz: «Das Blatt als Fahnentuch innerhalb der Düsenspur gemahnt an eine Note zwischen zwei Linien.» Janz (1976), S. 96). Allerdings ist eher davon auszugehen, dass durch das deiktische «wir hier» das Wir und somit die Fahnen an einem anderen Ort stehen als das Hochblatt. Falls das Hochblatt als Notenhals angesehen werden sollte, dann hätten sich die Fahnen vom Notenhals abgetrennt und das Notenzeichen ist beschädigt. In dem beschädigten Zustand wäre auch eindeutig, dass solche Noten nur noch einen «Scherbenton» erzeugen. Das Wir in *Die Welt* steht aber gleichfalls «im Leeren», womit wieder die leere Partitur symbolisiert wird, was noch einmal in *Sommerbericht* aufgegriffen wird: «Eine Leerzeile, quer / durch die Glockenheide gelegt. / Nichts in den Windbruch getragen.» Die Glocken, die Notenköpfe, werden durch den Wind nicht mehr zwischen die Notenlinien getragen, womit verdeutlicht wird, dass die Musik in ihrer ungebrochenen, reinen Form zwar bereit läge, sie aber nicht adaptiert und bewusst nicht aufgegriffen wird. So erfüllt sich Celans Forderung nach «eine[r] ,grauere[n]’ Sprache, [...] die [...] ihre ‚Musikalität‘ an einem Ort angesiedelt wissen will, wo sie nichts mehr mit jenem ‚Wohlklang‘ gemein hab» (GW III, S. 167f).

Etwas abwegiger taucht das Fahnen-Motiv auch in *Heimkehr* auf: «ein Gefühl, / vom Eiswind herübergeweht, / das sein taube-, sein schnee- / farbenes Fahnentuch festmacht». Was hier zunächst nicht in Bezug zur Musik steht, tut es aber doch. Denn den nötigen (biographischen) Hinweis zum Zusammenhang der Fahne mit der Musik liefert Brigitta Eisenreich, die Celans «Fensterln» folglich beschreibt: «Um meine Anwesenheit zu signalisieren und um dem Besucher [Celan] den unnützen Aufstieg über die steile Treppe in den 7. Stock zu ersparen, befestigte ich ein weißes Tuch an meinem Fenster, wo es als ‚Fahne‘ seinen Zweck erfüllte. Dieses Wort war zudem mit grossen Lettern auf die Tür gemalt, damit ich beim Weggehen nicht vergässe, das Tuch hereinzunehmen; es spielte in unseren Gesprächen als Zeichensprache eine gewisse Rolle: Es meinte ja Gegenwart, Erwartung, mögliches Zusammensein. Es meinte den Reiz und die Schönheit des ‚Augenblicks‘, das Wehen der Vergänglichkeit. [...] Schuberts Melodie [gemeint ist das Motiv von Schuberts 8. Symphonie, der ‚Unvollendeten‘], gepfiffen, diente weiterhin als Kommunikationsmittel – als Aufforderung also, dass ich auf die Strasse hinunterkommen sollte. Ich fand die Wahl dieses musikalischen Motivs nicht vom Zufall diktiert; ob das nun stimmte oder nicht, ich empfand sie als Bestätigung für das Zusammenspiel der Neigungen.» (Eisenreich, Brigitta: Celans Kreidestern. Ein Bericht. Mit Briefen und unveröffentlichten Dokumenten. Unter Mitwirkung von Bertrand Badiou. 1. Aufl. Berlin: Suhrkamp 2010, S. 41).

⁶¹ Aller Wahrscheinlichkeit nach thematisiert Celan hier die Partitur von Schönbergs *Kol Nidre* op. 39, das er auch Hanne Lenz als Schallplattenaufnahme im August 1957 schenkte (Vgl. BW PC / HHL, S. 88). Schönberg setzt dort mit der Notation der Stimme des Rabbis an zahlreichen Stellen aus, nämlich zum ersten Mal an der für Celan textlich markanten Stelle «but the meek and modest, eyes, downcast, he sees it – ‚A light is sown for the pious‘» (ab Takt 43). In der Adaption Celans kann der Chor erst dann einsetzen, wenn sich die ersten Worte des Rabbis, «Let there be light» (Takt 31f), und somit auch die Demut des *Kol Nidre* erfüllt haben.

Schönberg ersetzt in der Partitur ausserdem die leeren Notenköpfe von Halbnoten mit Rauten (die gefüllten hingegen mit Kreuzen beziehungsweise Sternchen). Mit dieser Notation versieht Schönberg seinen «Sprechgesang». Der «Sänger» kann die Noten so zwar im entsprechenden Rhythmus, aber in keiner Tonhöhe ausführen. Ist die Partitur leer, was Celan ebenso markiert, dann fällt folglich auch die Vorgabe für den Rhythmus weg.

Was bisher für *Windgerecht* behauptet wurde, nämlich dass die Fahnen der Noten bereitlägen aber nicht gespielt werden, wird ebenso aus Schönbergs *Kol Nidre* mit neuem Sinn gefüllt. In der Partitur erscheinen an einer Stelle in der Stimme des Rabbis gar keine Notenköpfe, sondern lediglich zwei alleinstehende Achtelfahnen. Dies ist der Fall an der Stelle «We

Aus Sicht einer Partitur stellen auch die Verse «Stränge, / an die du die Glocke hängst» aus dem ersten Zyklus des Bandes, *Stimmen*, ein reflexives Moment dar und symbolisieren wieder Notenhals und Notenkopf. *Stimmen* an sich ist aber schon ein Kulminationspunkt eingelagerter musikalischer Bezüge. Bereits der vierte Vers «sirrt die Sekunde» stellt einen Bezug zu einer Partitur her, wobei die Sekunde als Intervallabstand zweier unmittelbar benachbarter Töne in der Harmonie- und Kontrapunktlehre als auflösungsbedürftige Dissonanz⁶² gilt. Wichtig sind vor allem auch die Verse: «Wenn mittschiffs die Bö sich ins Recht setzt, / treten die Klammern zusammen». Denn die Klammer beziehungsweise die Akkolade dient an dieser Stelle als Reflexionsinstrument der Polyphonie Celans. Wenn die Klammern, «die mehrere Liniensysteme gleichzeitig erklingender Stimmen oder Stimmgruppen [...] zusammenfass[en]»⁶³, symbolisch zusammentreten, ergibt es eine Unisono-Stimmüberlagerung des Chores als kollektive Einheit, und somit wäre sinnbildlich die Dispersion der Einzelstimmen von *Stimmen* zusammengeführt.

So wie hier anhand von *Sprachgitter* deutlich werden sollte, wie das musikalische System im verdeckten Diskurs präsent bleibt, kann das auch in *Anabasis* beobachtet werden. Bei beidem ist allerdings typisch, dass die Musik von der Zerstörung bedroht wird, aber zugleich anwesend bleibt und gelingt. Lediglich ein «naives» leichtfertiges Gelingen wird negiert. Wo die Musik in *Sprachgitter* dissonant, polyphon und kontrapunktisch auftritt, wendet sich Celan in *Anabasis* einem singulären musikalischen Mittel zu, nämlich einer Aufwärtsbewegung.

ANABASIS

Dieses
schmal zwischen Mauern geschriebne
unwegsam-wahre
Hinauf und Zurück
in die herzhelle Zukunft.

Dort.

Silben-
mole, meer-
farben, weit
ins Unbefahrne hinaus.

Dann:
Bojen-,

re-> (Takt 71) von «We repent that these obligations have estranged us from the sacred task we were chosen» (Takt 71-74), nach dem tatsächlich der Chor direkt erwidert: «We repent» (Takt 74) – Wir tun Buße, wir kehren um. Genau dieses «We» von «We repent» setzt in Takt 77 bei der Sopran-, der Alt-, und der Tenorstimme, also ausser der Bassstimme im gesamten Chor, mit einem As ein. Hier befindet sich also bereits die «Leuchttaste», bevor das Feld ganz mit einem «Lichtschein beziffert» wird und realisiert werden kann. (Vgl. Schönberg, Arnold: Kol Nidre. Opus 39. In: Ders.: Sämtliche Werke. Abteilung V: Chorwerke. Reihe A. Bd. 19: Chorwerke II. Hg. von Josef Rufer und Christian Martin Schmidt. Mainz / Wien: Schott Verlag und Universal Edition AG 1975, S. 1-61.).

⁶² Vgl. Der Brockhaus Musik. Personen, Epochen, Sachbegriffe. 2., völlig neu bearb. Aufl. Hg. von der Lexikon Redaktion des Verlags F.A. Brockhaus, Mannheim. Leipzig / Mannheim: F.A. Brockhaus 2001, S. 719.

⁶³ dtv Wörterbuch Musik. Von Gerhard Dietel. 3. Aufl. München / Kassel / Basel / London / New York / Prag 2006, S. 11.

Kummerbojen-Spalier
mit den
sekundenschön hüpfenden
Atemreflexen –: Leucht-
glockentöne (dum-,
dun-, un-,
unde suspirat
cor),
aus-
gelöst, ein,
gelöst, unser.

Sichtbares, Hörbares, das
frei-
werdende Zeltwort:

Mitsammen.

Auffälligste Neuerung ist die Zerschneidung der Wörter und die Trennung über das Zeilenende hinweg, was die einzelne Silbe autonom betont und bereits mit den durchstossenen Silben in *Argumentum e Silentio* angekündigt wurde. Zwar ist das Gedicht bisher unstreitig als eine Sprachentfaltung im Raum und Sprachreflexion in Zusammenhang mit einer «dichterischen Landnahme» gedeutet worden, die nachfolgende Interpretation versucht aber vor allem aufzuzeigen, dass das Gedicht in seiner Reflexion die Verschriftlichung und die Sprachfreisetzung mittels der Musik selbst diskursiv verhandelt⁶⁴.

Wenn Speier feststellt, dass sich das Gedicht einen topographischen Weg erschreibt, so bleibt unbeachtet, dass sich die Gedichtbewegung zugleich selbst thematisiert und das Gedicht seinen geschriebenen Weg reflektiert. Dieser führt nämlich nicht nur zurück, sondern «Hinauf und Zurück», worin Speier einen Widerspruch sieht, der sich aber leicht lösen lässt, wenn man den ersten Vers des Gedichtes betrachtet: «Dieses [...] geschriebene». Der Text verweist selbst auf seine textliche Ebene, und wer innerhalb des Gedichtes zurückgeht, muss hinauf gehen, nämlich die Verszeilen hinauf. Das «unwegsam-wahre / Hinauf und Zurück / in die herzhelle Zukunft» ist nicht nur genannt, sondern ist dem Gedicht «zwischen Mauern» eingeschrieben, die als Verszeilen gesehen werden können, wodurch sich das Wahre im Durchschuss befinden würde.

Ein solches «Zurück in die (...) Zukunft» wird vom Gedicht sogar selbst umgesetzt, nämlich durch den Scharniervers «Dort», der in seiner Deixis natürlich erst einmal auf das Folgende, die «Silben- / mole», verweist, aber zudem darauf, wo sich diese befinden, worüber nur das Vorhergegangene Auskunft geben kann. Sie befinden sich zwischen den Mauern, im Durchschuss, und durch ihre Nennung hebt sie Celan aus dem Verdeckten auf die Textoberfläche. Erst dann wird auch das aus dem Durchschuss sichtbar. Denn, dass die «Silben- / mole» «meer- / farben» sind, bedeutet, dass das zunächst Abwesende mit Tinte verschriftlicht wird. Die Schrift wiederum drängt ins «Unbefahrene» hinaus, womit auch das sprachlich Unerschlossene gemeint ist⁶⁵. Sie weist in den unbeschriebenen Leer-

⁶⁴ Vgl. Speier, Hans-Michael: Musik – Sprache – Raum. Zu Paul Celans Gedicht *Anabasis*. In: Celan-Jahrbuch 5 (1993), S. 53-88.

⁶⁵ Darauf weist auch Speier hin (Vgl. Speier [1993], S. 67).

raum, ins Weiss, das das Gedicht umgibt. Und darin liegt die Umsetzung folgender Notiz in den Materialien zum *Meridian*: «Die Form des Gedichts ist längst nicht mehr die seiner Verse und Strophen; ~~eine~~ ein viel weiteres Weiss als die seines Satzspiegels bestimmt die Konturen» (TCA, *Der Meridian*, S. 99).

In der nächsten Strophe wird das Wegdriften eingefangen von den Bojen, die sich durch die «sekundenschön hüpfenden Atemreflexen» auszeichnen. Auf diese atemtechnischen Erscheinung deutet auch eine Notiz hin, die Celan zuerst für den *Meridian* niederschrieb, dann aber in seinen Radiobeitrag *Die Dichtung Ossip Mandel'stams* (Vgl. TCA, *Der Meridian*, S. 215-221) verarbeitete:

(Dieses Vibrato ist überall: in den [Intervallen ~~zwischen den~~ [zwischen]] Worten ~~ebenso, zwi~~ und den Strophen, in den ‚Höfen‘, in denen die Reime [und die Assonanzen] stehen, in der Interpunktion. All das hat semantische Relevanz.) (TCA, *Der Meridian*, S. 70)

Dieses Zitat wiederum steht in Verbindung mit folgender Notiz zum *Meridian*:

Erst, wenn du mit deinem allereigensten Schmerz zu den krummnasigen, bucklichten und mauschelnden [Anm.: Celan verstand das Gespräch im Gebirg als ein Mauscheln zwischen ihm und Adorno] und kielkröpfigen Toten von Treblinka, Auschwitz und anderswo gehst, dann begegnest du auch dem Aug und seinem Eidos: der Mandel. / x – Nicht das Motiv, sondern Pause und Intervall, sondern die stummen Atemhöfe, sondern die Kolen⁶⁶ verbürgen [im Gedicht] die Wahrhaftigkeit solcher Begegnung.

So ausgelegt müsste das Vibrato, das von den Bojen ausgeht, also aus den Kolen, den Pausen und in der Interpunktion stammen. Das hätte eine Verwandtschaft zwischen Bojen, Kolen und dem Kolon zur Folge. Celan macht diesen Diskurs evident, indem die betreffenden Verse eingeleitet und abgeschlossen werden durch jeweils ein Kolon, so dass beide dem Vers «Spalier» stehen. Zusätzlich leitet sich das Wort «Kummer» vom Lateinischen *cumbrus* ab, was so viel bedeutet wie Wehr oder Sperre und somit in seiner Doppelfunktion zum einen die «wegdriftenden» Silben und Bedeutungen einfängt, zum anderen aber auch den Sprachrhythmus bremst und somit zusätzliche Pausen schafft.

⁶⁶ Auch Böschenstein bringt die Atemreflexe mit den Kolen in Verbindung und sieht darin die «Verdeutlichung der Intervalle, die die Silbenzerteilung freilegt, um die Pausen hörbar zu machen.» (Böschenstein, Bernhard: *Anabasis* als Zeugnis von Celans Poetologie. In: Ders.: *Vom Morgen nach Abend. Filiationen der Dichtung von Hölderlin zu Celan.* München 2006, S. 351-355, hier S. 353.)

Wichtig erscheint in Bezug auf Kolen die Wortverwandtschaft zu *kol*, was im Hebräischen sowohl Stimme beziehungsweise Stimme Gottes, als auch «alles» bedeutet, das somit in den Kolen eingelagert wäre. Ivanović weist diesbezüglich auch *Kol Nidre* hin (Vgl. Christine Ivanović: *Stimmen.* In: *Kommentar zu Paul Celans Sprachgitter.* Hrsg. von Jürgen Lehmann. Heidelberg 2005, S. 73-110, hier S. 81).

Aus der Verbindung zu *Kol Nidre* ergeben sich aber noch weitere Zusammenhänge für die Lyrik Celans, nämlich in Bezug auf *Engführung*, in der Celan auch die Sternchen verwendet, mit denen Schönberg die Notenköpfe ersetzt. Gleich zu Beginn von *Kol Nidre* spricht der Rabbi auch: «The Kabalah tells a legend: At the beginning God said: ‚LET THERE BE LIGHT.‘ Out of space a flame burst out. God crushed that light to atoms. Myriads of sparks are hidden in our world, but not all of us behold them. The self-glorious, who walks arrogantly up-right, will never perceive one; but the meek and modest, eyes downcast, he sees it.» (Vgl. Schönberg [1975], S. 14-25). In Zusammenhang mit *Engführung* liefert dies eine neue Bedeutung des «Partikelgestöber», sowie des Augenmotivs bezüglich des verdrängten Vergehens und des Zusammenhangs mit der Musik.

Übertrieben schlussgefolgt müsste das alles, so wie auch die reuige Umkehr, die im *Kol Nidre* stattfindet, in den Kolen, also in den Pausenfiguren Celans, kulminieren.

In Bezug auf die Bojen ist aber das wahrscheinlicher, wofür schon Pöggeler den Grundstein gelegt hat: Er sieht in den Bojen Noten(köpfe) und interpretiert die Mauern als Notenlinien⁶⁷. Demnach wäre das Gedicht nicht nur ein Text, der seine eigene Verschriftlichung thematisiert, sondern das Gedicht würde von Anbeginn an schon eine Partitur beschreiben, die ins hörbare übergeht – nämlich Mozarts Motette *Exsultate, jubilate* (Köchelverzeichnis 165). Zusätzlich zu Pöggelers Deutung wären demnach die Mole, wenn man sie im maritimen Bereich belässt, Ligaturen bzw. die Bindebögen der Vokalsen, denn die virtuoson Koloraturpassagen der ausführenden Stimme innerhalb der Motette beinhalten die «sekundenschön hüpfenden Atemreflexe[n]» und erzeugen «Leucht- / glockentöne», die wörtlich auf die «herzhelle Zukunft» verweisen und durch die onomatopoetische Ornamentik rund um das Zitat aus Mozarts Motette («*unde suspirat / cor*») hörbar werden. Das «cor» verweist ebenso auf die «herzhelle[n] Zukunft» und mit dem «suspirat» (sus = aufwärts und spirare = hauchen, Atemholen) findet nach den langandauernden «Atemreflexen» dann auch endlich die Atemwende statt.

Celan lässt aber nicht nur die ausführende Stimme erklingen, sondern in den Bojen erklingen zudem Oboen der orchestralen Besetzung. Genauer gesagt sind es «Kummer-Bojen», wobei «Kummer» auf «cum me» verweist, das im ersten Satz der Motette in Form von «psallant aethera cum me» und «psallant cum me» auftaucht. Dabei erzeugen die Oboen nach dem allerersten gesungenen «cum me» eine Echowirkung zur Singstimme (Takt 47-55). Die «sekundenschön hüpfenden Atemreflexe» können sich also auch auf diese Interaktion beziehen, bei der die Intervalle der Oboen während dieser Echowirkung jeweils eine Sekunde betragen und die «Atemreflexe» ihre Entsprechung in der kurzen sechzehntel Note haben. Zudem scheint die Echowirkung nachgeahmt in den Glockentönen Celans, wenn die Konsonanten in «dum-, / dun-, un» immer mehr ausgedünnt werden.

Wenn aber Speier schreibt, dass an dem Mozart-Zitat der «zerschlagene Gesang» deutlich wird, so ist das zurückzuweisen. Speier macht das zum einen an dem an sich aus dem Kontext gelösten Zitat fest und zum anderen durch das von Celan eingefügte Enjambement innerhalb des Zitates, wodurch er den «Verscharakter entscheidend verändert»⁶⁸. De facto erscheint in der Notation Mozarts in der Gesangsstimme bei «*unde suspirat / cor*» immer ein Taktstrich zwischen «suspirat» und «cor», wodurch also an der Stelle ein Harmonienwechsel stattfindet und Mozart das Verb «suspirat» durch eine Atempause auch «hörbar» gemacht hat⁶⁹. Dennoch versiegt der Gesang auf eine andere Art: Die onomato-

⁶⁷ Vgl. Pöggeler, Otto: Die göttliche Tragödie. Mozart in Celans Spätwerk. In: Der glühende Leertext. Hg. von Otto Pöggeler und Christoph Jamme. München 1993, S. 67-86, hier S. 75.

Belegt kann diese These auch werden mit dem ebenso im Meer Raum angesiedelten Gedicht *Hafen* aus *Atemwende*, in dem die «den zwölf- / tonigen Liebeslautbojen» auftauchen. Derartige Bojen bzw. Notenköpfe verweisen nicht nur auf die Zwölftontechnik, sondern sind zugleich tonig, so dass im Sinne der Kreativität sich die Musik in Asche, Erde und Lehm eingelagert hat, wodurch es auch als Fortführung von *Psalm* dient und dem Vers: «Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm, / niemand bespricht unsern Staub.» Die Liebeslautbojen wären also demnach nichts anderes als der im Frühwerk angeschlagene Dialog zwischen Liebenden und Toten mittels des Mediums Musik, nur dass diese jetzt dissonant klingt.

⁶⁸ Speier (1997), S. 77.

⁶⁹ Dadurch reflektiert Mozart die musikalisch-rhetorische Figur des *Suspiratio*, das durch Unterbrechung einer Phrase den Affekt des Seufzens und Klagens darstellen soll. «suspirat cor» wird zu einem ausgeführten Herzseufzer. Das *suspiratio* legt Celan aber auch in die Wörter hinein und zerteilt sie, weil hier gleichsam zutrifft, was Krones für diese musikalische Pausenfigur definiert: «Hier handelt es sich um Kunstmittel, die sich durch längeres Schweigen beziehungsweise

poetische Mimesis und das Gesangs zitat sind in Klammern gesetzt, es findet also in der Diskussion des Gedichts zwischen seiner Absenz und seiner Textoberfläche statt.

Das Ende des Gedichts ist dann nur mehr eine Reflektion und Schlussfolgerung. Wenn Speier in «aus- / gelöst, ein- / gelöst» eine Konzentration auf Inspiration und Aspiration sieht⁷⁰, so ist dies durchaus zutreffend. Das Ausgeatmete und Eingeschriebene löst sich und wird freigesetzt. Jetzt kann auch «Sichtbares, Hörbares», also die in dem Gedicht angelegte Diskussion zwischen der (Silben-)Schrift und dem (Atem)Artikulierten, zusammengeführt werden in einem Wort. Dieses «Zeltwort» wird durch die *Bremer-Rede* verständlich:

Und ich glaube auch, dass Gedankengänge wie diese nicht nur meine eigenen Bemühungen begleiten, sondern auch diejenigen anderer Lyriker der jüngeren Generation. Es sind die Bemühungen dessen, der, überflogen von Sternen, die Menschenwerk sind, der zeltlos auch in diesem bisher ungeahnten Sinne und damit auf das unheimlichste im Freien, mit seinem Dasein zur Sprache geht, wirklichkeitswund und Wirklichkeit suchend. (GW II, S. 186)

Mit dem «Zeltwort» haben der zeltlose Dichter und sein sprachliches Dasein eine Behausung gefunden und zugleich hat das Wort die Wirklichkeit gefunden⁷¹. Das folgende «Mitsammen» heisst in diesem poetologischen Text nur, dass all die getrennt ablaufenden Bereiche zusammen zur Wahrheit führen: Die Absenz zwischen den Zeilen, die Konzentration auf die kleinsten sprachlichen Einheiten, das Schriftbild, die Interpunktion, die Respiration und der Klang, freigesetzt durch die Musikalität.

Interessant erscheint bei der Deutung vor allem die Verwendung des *Exsultate jubilate* in Ingeborg Bachmanns Malina. Bachmann bringt Mozarts Motette ebenfalls in Verbindung mit einer euphorisch entfesselten Sprachbewegung, in der die geschriebenen Worte ihre Schwere verlieren und zu fliegen beginnen:

Ein Brausen fängt an in meinem Kopf und dann ein Leuchten, einige Silben flimmern schon auf, und aus allen Satzschachteln fliegen bunte Kommas, und die Punkte, die einmal schwarz waren, schweben aufgeblasen zu Luftballons an meine Hirndecke, denn in dem Buch, das herrlich ist und das ich also zu finden anfangte, wird alles sein wie EXSULTATE JUBILATE.⁷²

Unter dieser Betrachtung kann das Celansche Zeltwort eben auch das im Kopf gedachte Wort sein. Im Kopf, wo «Sichtbares, Hörbares» sich vereinigen. «Mitsammen» heisst in diesem Sinne dann

Pausieren darstellen. Die häufigste Figur ist die *suspiratio* (*stenasmus*, der Seufzer [...]), also Affekte eines Stöhnenden und seufzenden Geistes, aber auch der Sehnsucht ausdrückt und selbst Worte zerteilen kann.» (Krones, Hartmut: Musik und Rhetorik. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart (1995), Meis – Mus, S. 814-852, hier S. 832.)

Da hier eine strukturelle Analyse ausbleibt, sei aber zumindest erwähnt, dass Celan mit dem *Suspiratio* beginnt, mit der Musiksprache durch die Wortsprache hindurchzugehen und eine Parasprache ausbildet, die eben «mit und durch die Sprache (hindurchgeht) gegen das atemferne Wortgebräu» (TCA, *Der Meridian*, S. 171). Diese Parasprache setzt auf die musikalische Semantik des Nicht-Sprachlichen und bildet mit musikalischen Mitteln und Figuren eine neue Sprachlogik.

⁷⁰ Vgl. Speier (1997), S. 82.

⁷¹ Die Freisetzung der Sprache, des Wortes und des für Celans Poetologie so wichtigen Namens zeigt sich aber später auch wieder negiert, nämlich im Gedicht *Kein Name* (*Fadensonnen*): «Kein Name, der nennte: / sein Gleichlaut / knotet uns unters / steifzusingende / Hellzelt.» Die Freisetzung mittels Gesang funktioniert hier also nicht mehr, und die Musik kann das Wort nur steif singen.

⁷² Bachmann, Ingeborg: Todesarten-Projekt. Kritische Ausgabe. Band 3.1. Malina. Bearbeitet von Dirk Göttsche unter Mitwirkung von Monika Albrecht. München 1995, S. 335.

auch das Zusammenwirken aller an der Textentstehung beteiligten kognitiven «Räume». Darauf weist auch das Gedicht *Kolon* (G 152) hin, das mit *Anabasis* schon dadurch zusammenhängt, da eben dort das *Kolon* reflektiert wird. «Mitsammen» erscheint dort wieder als «Vonsammengeschiedenes», das sich im Kopf vervollständigt, indem es heisst: «sprachwahr in jeder / der Pausen: / für / wieviel Vonsammengeschiedenes / rüstest du's wieder zur Fahrt: / das Bett / Gedächtnis!». Das Zelt wäre demnach also das Gedächtnisbett in den Pausenfiguren und der zeltlose Dichter, der zur neuen Sprache geht, wäre demnach ein selbstvergessener Dichter, auch ein Dichter, der sich selbst und sein Frühwerk vergessen muss. Denn schaut man sich *Anabasis* im Gesamten noch einmal an, dann ist das Gedicht eine mögliche Umsetzung folgender Notiz im *Meridian*:

Im Gedicht: das heisst, glaube ich, nicht – oder nicht mehr –, n`en déplaise à Mallarmé, in einem jener aus ‚Wörtern` bzw. ‚Wörtern` gefügten, phonetisch, semantisch und syntaktisch überdifferenzierten Gebilde der Sprache{;}. Nicht in dem sich als ‚Wortmusik` begreifenden Gedicht; nicht in irgendeiner aus ‚Klangfarben` zusammengewobenen ‚Stimmungspoese`, ~~und auch~~ [nicht] im Gedicht als dem Resultat von Wortschöpfungen, Wortzertrümmungen, Wortspielen; nicht in irgendeiner neuen ‚Ausdruckskunst`; und auch nicht im Gedicht als in einer das Wirkliche sinnbildlich überhöhenden ‚zweiten` Wirklichkeit.» – ~~Sondern~~ [Vielmehr] im Gedicht als dem Gedicht dessen, der weiss, dass er unter dem Neigungswinkel seiner Existenz spricht, dass die Sprache seines Gedichts weder ‚Entsprechung` noch Sprache schlechthin ist, sondern aktualisierte Sprache, stimmhaft und stimmlos zugleich, freigesetzt im Zeichen einer zwar radikalen, aber gleichzeitig auch der ihr von der Sprache gesetzten Grenzen, der ihr von der Sprache erschlossenen Möglichkeiten [Anm: da das Gedicht mit Welt befrachtet zur Welt kommt] eingedenk bleibenden Individuation. (TCA, *Der Meridian*, S. 55)

Was aber in der Struktur und der eingelagerten Motivik teils gelingt, heisst noch lange nicht, dass sich das auch auf die oberflächliche Motivik der nachfolgenden Bände niederschlägt.

Lied als Thema

So, wie Celan also von der festen Liedform im Frühwerk zu textlichen Kompositionen übergeht, muss auch das explizit in den Texten erwähnte Lied auf seine Aktualisierung hin untersucht werden.

... RAUSCHT DER BRUNNEN

Ihr gebet-, ihr lästerungs-, ihr
gebetscharfen Messer
meines
Schweigens.

Ihr meine mit mir ver-
krüppelnden Worte, ihr
meine geraden.

[...]

Krücke du, Schwinge. Wir – –

Wir werden das Kinderlied singen, das,
hörst du, das
mit den Men, mit den Schen, mit den Menschen, ja das
mit dem Gestrüpp und mit
dem Augenpaar, das dort bereitlag als
Träne-und-
Träne.

(G 138)

Wiedemann weist zunächst auf den Titel des Gedichtes hin, der nicht nur anschliesst an einen Halbvers des aus dem Frühwerk stammenden Gedichtes *Kristall* (G 44), sondern in seiner aus zwei Trochäen bestehenden Form und seiner Bildlichkeit an das Volkslied erinnert.⁷³ Dies wird im Titel allerdings nur ausgestellt, um im Gedicht vorzuführen, wie diese Liedhaftigkeit zerschnitten wird. Konkret wurde das Lied «mit den Men, mit den Schen, mit den Menschen» von dem «Messer / meines / Schweigens» durchfahren, wodurch auch die von Giftzähnen durchstossenen Silben aus *Argumentum e silentio* realisiert werden. Die Zertrennung symbolisiert zugleich die verkrüppelten Worte, die als «Krücke» zur «Schwinge» werden, weil sie durch die Zertrümmerung in Schwingung geraten und dabei tönen bzw. stammeln.⁷⁴

Obwohl dem Lied diese neuere Poetik eingeschrieben ist, fällt es gegen Ende wieder in den für das Frühwerk liedtypischen Klageduktus zurück. Wie Celan diese Diskrepanz schliesst, kann ganz gut in *Hammerköpfiges* (G 191) beobachtet werden.

HAMMERKÖPFIGES, im
Zeltgang,
neben uns her, der doppelten,
langsam strömenden Rotspur.

Silbriges:
Hufsprüche, Schlaflied-
gewieher – Traum
hürde und -wehr –: niemand
soll weiter, nichts
[...]

Denn hier geschieht eine intensive Auseinandersetzung mit dem Frühwerk, gegen das Celan anschreibt. Das «Schlaflied- / gewieher» entstellt letztendlich seine naive romantische Poetik der *Schlaflieder* und die dortige Traumsphäre wird mit einem Wehr blockiert. In Richtung Selbstnegation weisen auch «Hufsprüche», denn nach dem Grimmschen Wörterbuch heisst das Verb «hufen» so viel wie «etwas zurücknehmen» und «von etwas ablassen», was sich wiederum auf die *Schlaflieder* bezieht; und

⁷³ Vgl. Wiedemann (1997), S. 154.

⁷⁴ Interessant erscheint dabei, dass Celan am Beginn des Bandes *Fadensonnen* den Vorzustand des von Messern durchfahrenen Menschenliedes thematisiert und dessen Dringlichkeit verdeutlicht in *Gezinkt der Zufall*: «Messer / schmeicheln, Krücken [...] sing du das Menschenlied / von Zahn und Seele, beiden / Härten». Dies allerdings auch nur, um es am Ende des Bandes zynisch aufzulösen, da das Lied mit zu viel Druck gesungen wurde, wie es in *Angewintertes* heisst: «im goldgelben Schatten [...] / der sternbespicienen / Überschall-Schwinge / die du / ersangst.» Das Vibrato der Worte im Sinne eines Luftwellenmediums tritt in Verbindung mit den Sternen auf, womit wiederum gegen das Frühwerk angeschrieben wird.

ausserdem meint «Huf» nach Grimm eine Hornhaut an den Händen⁷⁵, wodurch die «Hufsprüche» den singenden Hände aus *Russischer Frühling* ihre Macht nehmen.

Der Bezug zur Musik zeigt sich aber bereits im ersten Vers. *Hammerköpfiges* bezieht sich wortwörtlich auf den Hammerkopf des Hammerklaviers, der auf die Saiten schlägt. Das darin enthaltene «köpfig» hängt zusammen mit dem «Zeltgang», denn unter Rückbezug zu *Anabasis* kann damit der Gedankengang verstanden werden. Die «doppelte[n], / langsam strömend[en] Rotspur» wäre demnach der Blutstrom und zeigt auch eine textliche Verbindung zum zweiten *Schlaflied*, wo eine mythische Vereinigung der Geliebten über das Blut geschieht, wenn es heisst: «hebt mich mein Stern in dein schwärmendes Blut». Das «Silbrige[s]» erscheint unter dieser Querverbindung auch als Anklang an den Stern und letztendlich resultiert das «Schlaflied- / gewieher» aus einer zynischen Selbstverballhornung.

Ohne den *Hammerkopf* wortwörtlich zu nehmen, gibt es allerdings noch eine weitere Stelle, an der der Hammer mit dem Kopf und der Musik verbunden ist.

DIE ZAHLEN, im Bund
mit der Bilder Verhängnis
und Gegen-
verhängnis.

Der drübergestülpte
Schädel, an dessen
schlafloser Schläfe ein irr-
lichternder Hammer
all das im Welttakt besingt

(G 176)

Das Gedicht nimmt nämlich den Bildbereich eines Experiments auf, das in Reichel / Bleicherts *Leitfaden der Physiologie des Menschen* beschrieben ist, und auf das Wiedemann zu dem Gedicht *Am Reizort* (G 512) hinweist (Vgl. G 957):

Wenn man einer Versuchsperson eine angeschlagene Stimmgabel an den Kopf setzt und den äusseren Gehörgang durch einen Schlauch mit dem eigenen Gehörgang verbindet, kann man den Ton der Stimmgabel hören.⁷⁶

Die Verarbeitung des Hörtests kann dabei auch in Verbindung gebracht werden mit *Ich trinke Wein* (G 363) und dem Vers «Gott gibt die Stimmgabel ab». Diese Zerstörung des Liedes zeigt sich etwas anders auch in *Schädeldenken* (G 203)

SCHÄDELDENKEN, stumm, auf der Pfeilspur.

Dein hohes
Lied, in den harten
Februarfunken verbissner,
halbzertrümmerter
Kiefer.

⁷⁵ Grimms Wörterbuch der deutschen Sprache, Band 10, Spalten 1866 – 1870.

⁷⁶ Reichel, Hans und Adolf Bleichert: *Leitfaden der Physiologie des Menschen*. Stuttgart 1966, S. 185. Zitiert nach G, S. 957.

Zwar wird hier noch der Anschein des realisierten Hoheliedes erweckt, allerdings wird es passiv zerstört, indem seine Grundbedingung, der Artikulationsapparat, zertrümmert wurde. Und dies ist nicht nur Ausdruck des Einflusses Adornos und somit eine Zuwendung zum Fragmentierten, sondern ebenso metapoetisch auf das Frühwerk bezogen, dessen Lieder endgültig zerschlagen werden.

Auffällig ist zudem, dass das Lied häufig in Verbindung mit Speien auftritt⁷⁷. Deutet man dies affektiv, dann kommt dem Lied grösstmöglicher Ekel zu, da nach Darwin – und dieser Querschläger sei unter Beachtung von Celans Hinwendung zum «Kreatürlichen» erlaubt – das Ausspeien und das Spucken intercodiert in allen Arten und Kulturen eine Form von Ekel ausdrückt⁷⁸. Am wichtigsten erscheint hier *Wenn ich nicht weiß, nicht weiß* (G 237) mit dem Abschnitt:

[...]
die
Freigeköpften, die
zeitlebens hirnlos den Stamm
der Du-losen
besangen:

Aschrej

ein Wort ohne Sinn,
[...]
das sich übergebende un-
sterbliche
Lied.

Besungen werden zunächst die «Freigeköpften» vom «Stamm / der Du-losen», womit eine Kritik an die jüdische Glaubensgemeinschaft verbunden ist. Das Wort «Aschrej» hat unter jenen Umständen, unter denen es gesungen wird, und die es besingen soll, keinen Sinn mehr. Es enthält zwar den Heilsruf, wendet sich aber gegen die Wirkung der hebräischen und jüdischen Religionslieder. Mit leeren Worten führen diese zu einem Ekel vor sich selbst und speien. Das wird sogar noch gesteigert, indem das Lied «unsterblich» ist, es sich also unendlich übergeben muss. Dennoch ist das Lied durch den Zeilenbruch auch sterblich. Celan will das Lied nicht unendlich in einem kotzenden Zustand belassen, sondern will das kotzende Lied ebenso seiner Sterblichkeit überlassen und es dahin führen.

Die Lieder werden aber nicht nur vor Ekel ausgespien, sondern sie werden auch zwangsweise vom Ekel infiltriert, was in den «Müllschlucker-Chöre[n]» (G 240) zum Ausdruck kommt. Und ebenso in *Üppige Durchsage* (G 250), wo vom Lied nur noch bitterer Sarkasmus übrig bleibt, wenn «in jeder zweiten / Zahn- / karies [...] / eine unverwüstliche Hymne» erwacht.

⁷⁷ Ferner sind hier folgende Textstellen zu erwähnen: «Mein Mund / spie seinen Schotter» in *Matière de Bretagne* (G 102), «Von Wahr- und Voraus- und Vorüber-zu-dir-, / von / Hinaufgesagtem / [...] der eigenen Herzsteine, die man ausspie» in *Und mit dem Buch aus Tarussa* (G 164) oder auch «die beiden / herzgrauen Lachen: / zwei/ Mundvoll Schweigen» in *Sprachgitter* (G 99). Unter diesem Aspekt wird auch Celans Notiz deutlich: «Was auf der Lunge, das auf der Zunge, pflegte meine Mutter immer zu sagen» (TCA, *Der Meridian*, S. 51). Es ist die Lunge und der Atemweg, aus denen der Dreck und die Asche transportiert wird, so dass der Sprachmüll, den man ausspeit, darauf zurückzuführen ist.

⁷⁸ Darwin, Charles: *Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei Menschen und Tieren*. Halle 1896, S. 177.

Singen

Die äusserst originäre Verwendung des Singens als diskursives Element im Hauptwerk Celans blieb bisher nicht ganz unbeachtet. Wo Peter Horst Neumann die Zerstörung des Gesanges darlegt und davon ausgehend das Ende dieser poesiegeschichtlichen Tradition für die gesamte Moderne in den Raum stellt⁷⁹, wendet sich Pöggeler vom Verlust einer Verbindung zwischen Musik und Lyrik ab, indem er eine Identifikation Celans mit dem späten Mozart postuliert.⁸⁰ Ausser in *Anabasis* und *Müllschlucken-Chöre* kann dies jedoch nicht manifest in den Gedichten festgestellt werden.

Anstatt Thesen aus dem Persönlichkeitsbereich abzuleiten, soll hier aber vor allem die originäre Verarbeitung des «Singens» aufgeschlüsselt werden, indem versucht wird, einen neuen Zugang dazu zu liefern. Ausgehend von seinem metapoetischen Prinzip des Atmens ist neben einer anatomischen Verhandlung des Singens auch eine verdeckte Stimmbildungsanatomie zu beachten. Im Sinne der Kreatürlichkeit negiert Celan auch den Gesang und führt ihn zurück in ein Lallen und Wiehern, was hier als physiognomischen Atavismus bezeichnet wird. Hauptziel ist es letztlich darzustellen, wie Celan innovativ versucht gegen jegliche Musikalität und musikalische Elemente anzuschreiben, jedoch vergeblich.

Infragestellung des Gesangs

Zunächst sei hier die luzide Infragestellung Celans als Ausgangspunkt dargelegt. Am deutlichsten wird diese in *Friede* (G 200), wo das lyrische Ich fragt: «ich singe – // was singe ich?» Celan stellt jedoch nicht den Gesang an sich in Frage, sondern zur Disposition steht der textgebundene Gesang. Das lyrische Ich fragt nicht «ich singe – singe ich?», sondern es fragt nach dem Inhalt, der gesungen wird: «*was* singe ich?». Aufschlussreich ist hierfür auch das Gedicht *Keine Sandkunst mehr* (G 183).

KEINE SANDKUNST MEHR, kein Sandbuch, keine Meister.

Nichts erwürfelt. Wieviel
Stumme?
Siebenzehn.

Deine Frage – deine Antwort.
Dein Gesang, was weiss er?

Tiefinschnee,
Iefimnee,
I – i – e.

⁷⁹ Vgl. Neumann, Peter Horst: Wie der deutschen Lyrik das Singen verging. Von Eichendorff zu Paul Celan. In: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft. Bd. 25. Hrsg. von der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Bern 2006, S. 81-92.

⁸⁰ Vgl. Pöggeler (1993), S. 67-86.

Primär zu beobachten ist, dass Celan die Töne aus ihrer rhythmischen Gestalt bzw. aus ihrem Tonverbund herauslöst, was nichts anderes als die Grundlage für ein serielles Komponieren ist. Andreas Meyers Anmerkung zu Pierre Boulez seriellem Verfahren im Schlusssatz von *Bel édifice et les pressentiments* aus *Le marteau sans maître* (1952-1955) liefert zugleich eine exakte Beschreibung des Verfahrens Celans⁸¹: «Aus gesprochenem Textvortrag (,quasi parlando` bzw. ,parlando libre`) wird zunächst syllabisches, dann melismatisches Singen, schliesslich ein textloser Gesang [...] in gedehnten Vokalisieren.»⁸² Aufgrund des Übergangs zu einem Vokalisieren kann aber noch lange keine Zerstörung des Gesanges konstatiert werden; sondern Celan nähert sich dadurch eigentlich noch stärker an die reine Musik an. Das, was nämlich wirklich einen Verlust erfährt, ist der Text des Gesanges, also die Sprache. Deswegen kann durchaus eine Analogie zu Ingeborg Bachmann hergestellt werden, wenn diese in *Die wunderliche Musik* schreibt:

Geglaubt werden ihnen nur Töne [...] ihre Gefühle nicht. Am allerwenigsten die Worte [...] Angebetete Sänger!
[...] vom Applaus geschwellt die Stimmbänder; von Piffen gelähmt die Zungen.⁸³

Durch dieses Vorgehen und auch durch die mögliche Dekonstruktion des Titels zu «keine Sangkunst mehr, kein Sangbuch», muss die Verbindung zu *Singbarer Rest* (G 182) geschlagen werden.

SINGBARER REST – der Umriss
dessen, der durch
die Sichelschrift lautlos hindurchbrach,
abseits am Schneeort.
[...]
Entmündigte Lippe, melde,
dass etwas geschieht, noch immer,
unweit von dir.

Letztlich bezieht sich hier der dritte und vierte Vers explizit auf die letzten beiden Verse von *Keine Sandkunst*, aber auch die zweite Strophe, schliesslich sind Vokalisieren wortwörtlich «entmündigt» und zu ihrer Realisierung nicht auf den Mund angewiesen. Mit der Lippe muss also die Stimmlippe gemeint sein, unweit derer sich das Stimmband befindet, wo die Vokale gebildet werden.⁸⁴ Der tatsächliche singbare Rest sind also Vokale. Aber erst im Zusammenspiel mit *Singbarer Rest* kann das Singen von *Keine Sandkunst* in Frage gestellt werden.

⁸¹ Dass sich Celan für die Arbeit von Boulez, diesem aus Osteuropa stammenden Juden, dessen Eltern im KZ starben, und der nach Wien flüchtete, interessiert hat, erscheint aber nicht nur aus biographischen Parallelen naheliegend, sondern Boulez' erste Vokalkompositionen von 1946-1950 basieren auch auf Gedichten von René Char, den Celan übersetzt hat. Auch der Titel von Boulez' Vokalkomposition *Le marteau sans maître*, also «Der herrenlose Hammer», zeigt Parallelen zu Celans Verwendung des Hammer-Motivs in Bezug auf die musikalische Verarbeitung.

⁸² Mayer, Andreas: *Musikalische Lyrik im 20. Jahrhundert*. In: Hermann Danuser (Hrsg.): *Musikalische Lyrik*. Bd. 2: Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Laaber 2004, S. 225–318, hier S. 269.

⁸³ Bachmann (2005), hier S. 206.

⁸⁴ Vgl. Faller, Adolf: *Der Körper des Menschen. Einführung in Bau und Funktion*. Neu bearb. von Michael Schünke. 13. Aufl. Stuttgart / New York: 1999, S. 344-346.

Die Anatomie des Gesangs

Durch den Zusammenhang des Singens mit seinen anatomischen Bedingungen – wie gerade mit der Stimmlippe – stellt Celan ebenso die Möglichkeit des Singens in Frage, weil damit die grundlegenden Voraussetzungen verhandelt werden. Seinen Anfang nimmt dieses Prinzip bereits in der *Nie-mandsrose* mit dem Gedicht *Flimmerbaum* (G 137).

FLIMMERBAUM

Ein Wort,
an das ich dich gerne verlor:
das Wort
Nimmer.

Weisst du noch, dass ich sang?
Mit dem Flimmerbaum sang ich, dem Steuer.
Wir schwammen.

Weisst du noch, dass du schwammst?
Offen lagst du vor mir.
Lagst du mir, lagst
du mir vor
meiner vor-
sprechenden Seele.
Ich schwamm für uns beide. Ich schwamm nicht.
Der Flimmerbaum schwamm.

Schwamm er? Es war
ja ein Tümpel rings. Es war der unendliche Teich.
Schwarz und unendlich, so hing,
so hing er weltabwärts.

Weisst du noch, dass ich sang?

Diese –
o diese Drift.

Nimmer. Weltabwärts. Ich sang nicht. Offen
lagst du mir vor
der fahrenden Seele

Wo in *Anabasis* das Zur-Sprach-Kommen mittels einer musikalischen Figur gelingt, gelingt es hier mittels des Respirationssystems nicht mehr. Der Flimmerbaum bezeichnet nämlich den Bronchialbaum, dessen fortschreitende Verzweigung und Verästelung einer Baumkrone ähnelt⁸⁵ und bei Celan zum «Steuer», also zur Atmungssteuerung und generell zur Sprachsteuerung wird. Das Flimmern bezieht sich dabei auf das respiratorische Flimmerepithel, das als Bestandteil der Schleimhaut die gesamten luftleitenden Atemwege auskleidet.⁸⁶ Das «Schwimmen» wäre also die Bewegung der Flimmerhärchen in der Schleimhaut. Diese Flimmerhärchen transportieren die Staubpartikel nach aussen,

⁸⁵ Dieser Zusammenhang und die Beschreibung der Bronchien als schwarzer Tümpel in diesem Gedicht, liefert noch eine weitere Interpretationsvorlage für *Fadensonnen* und den «baum- / hohen Gedanken», der sich den «Lichtton» greift.

⁸⁶ Vgl. Faller (1999), S. 335.

was auch die Ursache ist, warum der «Tümpel rings» «schwarz» ist.⁸⁷ Das, was hier also zur Sprache will, ist Staub, und somit in Bezug auf die Genesis etwas Urmenschliches⁸⁸. Der Dialog, der sich in dem Gedicht einstellt, ist ein Dialog zwischen präartikulierten Worten. Allerdings spricht das Du auch die Glottis an, denn «offen lagst du vor mir»⁸⁹. Die «vor- / sprechende Seele» ist demnach nicht nur das Vorsprachliche, sondern sie wird auch vorstellig bei der Glottis, um in Sprache verwandeln zu werden. Da die Glottis offen ist, befindet sie sich in normaler Atmungsstellung, bei der die Stellknorpel, also die Öffnung hin zur Luftröhre offen sind. Allerdings kann nur bei einer geschlossenen Stellung eine Phonation durch Vibration der Stimmlippen erzeugt werden. Wenn es am Ende des Gedichts heisst «Ich sang nicht. Offen lagst du vor mir», dann lag die Stimmritze das ganze Gedicht hindurch offen vor dem «Sprecher» und nichts kam zur Sprache. So wird die wiederholte Äusserung des Singens in dem Gedicht nicht nur zur Ironie und markiert nachdrücklich eine Erinnerung an das Singen, das nicht mehr stattfinden kann, sondern gefragt wird zudem: «Weisst du noch, *dass* ich sang?». Es ist also die Bedingung, die einen Gesang unmöglich macht.

Ein ähnliche Verarbeitung liegt im Band *Fadensonnen* mit dem Gedicht *Die Hügelzeilen entlang* (G 246) vor, das durchsetzt ist von einer Bildlichkeit der Gefangenschaft: Der Weg zur Sprache im Bronchialbaum wird als «niedliche Streckfolter» bezeichnet und die Lungenflügel als «die / entzweigten Erzengel schieben / hier Wache.» Der Prozess der Sprachwerdung ist also qualvoll und der Atem als vorsprachliches Phänomen scheint eingesperrt. Zwar wird in dem Text kein Singen thematisiert, aber Musik immerhin, denn hier wird die Glottis gleichgesetzt mit dem Spinett: «Dum-dum-Horizonte, davor, / vertausendfacht, ja, / dein / Hör-Silber, Spinett, // Tagnacht voll schwirrender Lungen, / die / entzweigten Erzengel schieben / hier Wache.» Die Dum-dum-Horizonte können zwar nicht eindeutig anatomisch zugewiesen werden, die Textstelle zeigt aber, wie das «dum-, / dun-, un-, / *unde suspirat / cor*», das in Verbindung mit der Mozart-Motette in *Anabasis* noch zur Freisetzung der Sprache verhilft, direkt verneint wird. Dennoch hält *Die Hügelzeilen entlang* mit dem Spinett an der Musik fest und Celan verwandelt die Stimme in ein Instrument. Damit kann aber nicht die romantische Vorstellung der Stimme als das höchste und göttliche Instrument verbunden sein, sondern vielmehr erscheint die Glottis in Form des Spinetts als eine automatenhafte, veraltete Mechanik⁹⁰. Zudem drückt das Wort Spinett, in dem auch das Italienische *spina* mitschwingt, und das so viel heisst wie Dorn, wiederum den Schmerz der Sprachwerdung aus.

⁸⁷ Ob Celan als Raucher hier zudem die Nikotinverschmutzung seines bronchialen Systems miteinbezieht sei dahingestellt. Aufgrund der Staubpartikel muss aber die Asche oder der Staub, wo sie gemeinsam mit dem Singen auftreten, nicht als Metapher gesehen werden. In dieser Bedeutung taucht es immer wieder im Band *Fadensonnen* auf, wie etwa in Form vom «Aschen-Schluckauf» oder auch in den Versen «ein Aschen-Juchhe / blättert die Singstimmen um». Letztendlich führt das auch etwas zynisch zu dem Vers «grölten den Aschen-Shanty».

⁸⁸ Das Gedicht steht so in Zusammenhang mit *Psalm* im selben Gedichtband. Da dies allerdings nicht zur Sprache kommt, heisst es dort: «Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm, / niemand bespricht unsern Staub.»

⁸⁹ Siehe auch das Gedicht *Offene Glottis* (G 335) aus *Schneepart*.

⁹⁰ Wenn die Glottis als eine automatenhafte Mechanik angesehen wird, so erklärt das die Verse von *Die Zerstörungen?* (G 494): «Eine Sprache / gebiert sich selbst, / mit jedem aus / den Automaten gespieenen / Gedicht».

Aber bereits in *Muta* (G 463) aus dem Zeitraum von *Die Niemandrose* wird die Stimme zum Instrument, nämlich einem Streichinstrument:

MUTA

Seul –: zu dreien gesprochen, stummes
Vibrato des Mitlauts.
Seuls.

.....

Ein Bogen, hinauf
ins Vielleicht einer Sprache gespannt,
aus der ich, souviens-
t'en, – aus der ich
zu kommen
glaubte. Und

une corde (eine Saite, eine
Fiber) qui
répondrait.

Interessanter als die Instrumentalisierung der Stimme und die Anatomisierung des Gesanges erscheint hier aber die Opposition zwischen Konsonanten und Vokalen, die räumlich voneinander getrennt erzeugt werden, was die punktierte Linie innerhalb des Gedichts zum Ausdruck bringt. Das Vibrato des Mitlauts und somit die gesamte erste Strophe findet im Mundraum statt, dort, wo die Konsonanten erzeugt werden. Unterhalb der punktierten Linie, also auch im unteren Atembereich, werden die Vokale erzeugt. Da aber der Mitlaut «seul», also einsam, bleibt und seine Stummheit nicht vokal gefüllt wird⁹¹, können die Vokale nicht erzeugt worden sein. Die punktierte Linie stellt die Schleuse dar, die der Kehlkopf zwischen dem Mundraum und den unteren Atemwegen bildet, und der in diesem Fall eine Kommunikation zwischen den beiden Bereichen verhindert. Diesbezüglich ist vor allem interessant, was Seidner / Seedor in ihrem Artikel zum Singen in *Musik der Geschichte und Gegenwart* schreiben:

Die Stimmatmung (Respiratio phontoria) lässt sich von der stummen Atmung (Respiratio muta) abgrenzen. Während sich in Ruhe Ein- und Ausatmungsphase wie 1:1,2 (auch 1:1,9) verhalten, gilt für die Stummatmung 1:8. Das Verhältnis ändert sich vor allem beim Singen sehr stark [...] Die Besonderheit der Sängeratmung besteht darin, dass sie sich stets auf die Funktionen Stimmgebung (Kehlkopffunktion) und Klangbildung (Einstellung der oberhalb der Stimmlippen gelegenen Ansatzräume) ausrichten muss. Schon während der Einatmung erfolgt eine Voreinstellung auf die Singleistung, und Faktoren wie Kehlkopfstellung und -spannung, Ausformung der Ansatzräume durch Gaumensegel, Zungenlage, Mundöffnung und Lippen, Vorstellung von Tonhöhe, Stimmstärke, Melodiebewegung und Stimmausdruck u.a. werden berücksichtigt.⁹²

⁹¹ Das «stumme / Vibrato des Mitlauts» ist streng genommen ein Selbstzitat und stammt aus dem Frühwerk mit dem Gedicht *Schliere*, wo es heisst: «ein durchs Dunkel getragenes Zeichen [...] als stumm / vibrierender Mitlaut gestimmt.» Dadurch ist das Vibrato, wie es in Form einer Schwinge auch in ... *rauscht der Brunnen* und *Angewintert* auftaucht, eigentlich eine Fortführung dessen.

Eine weitere Textstelle, wo der Kehlkopf ohne vokale Ausgestaltung Musik erzeugt, findet sich im viel interpretierten Gedicht *Frankfurt, September* (G 231) und den Versen «Der Kehlkopfverschlusslaut / singt.» Auch hier muss es als Versuch gelesen werden, das Wahre auszudrücken. Dabei wurde zwar das Singen des Kehlkopfes erwirkt, effektiv singt aber lediglich der «Kehlkopfverschlusslaut» und die eigentliche Sprechabsicht kommt wieder nicht zum Ausdruck.

⁹² Seidner, Wolfram und Thomas Seedor: Singen. In: *Musik der Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet durch Friedrich Blume. Zweite neu bearb. Ausgabe hg. von Ludwig Finscher. Sachteil 8: Quer - Swi. Kassel / London / New York / Prag / Stuttgart / Weimar 1996, S. 1412-1470, hier S. 1413.*

Demnach können zwar die Voreinstellungen für das Singen in der Dichtung Celans⁹³ ausgeführt werden, effektiv kommt es aber lediglich zur Klangbildung, die Stimmgebung wird verweigert. Was dabei allerdings verhandelt wird, ist keine Poetik des Schweigens, sondern ein Ringen nach Ausdruck. Das Wort muss – falls es überhaupt zu Stande kommt – hervorgewürgt werden. Und das ist keine flapsige Formulierung, sondern zeigt sich mit den gespienen Liedern auch manifest im musikalischen Diskurs. Die Verweigerung der Sprachkonstituierung wird grösstenteils mit Mitteln der Musik, mit dem Lied und vor allem mit dem Singen verhandelt. Die intrinsische Verbindung des Singens mit dem Atemweg und dem Atmen, das bei Celan mit dem dichterischen Sprechen an sich gleichgesetzt ist, kennzeichnet das Singen also immer noch als das wahre dichterische Sprechen.

Physiognomischer Atavismus des Singens

Anhand den bisherigen Ausführungen sollte klar geworden sein⁹⁴, wie Celan das «in den Keim Zurückgekehrte» anhand der anatomischen Bedingungen verhandelt, und dabei zugleich auch «die Rückkehr in das eben noch Stimmhafte» vollzieht, was er letztlich auch so in Notiz zum *Meridian* festhält:

es ist die Rückkehr in das eben noch Stimmhafte wie im Wozzeck – es ist Sprache als Involution, Sinnentfaltung in der einen, wortfremden Silbe –: ~~der~~ ~~das~~ es ist die im [durchröchelten] Stammeln erkennbare ‚Stammsilbe‘, ~~die~~ [Sprache als] das in den Keim Zurückgekehrte – der Bedeutungsträger ist der {M} sterbliche Mund, dessen Lippen sich nicht mehr ründen. Muta cum liquida – ~~und~~ vokalisches gestützt, der Reimlaut als Selbstlaut. (TCA *Meridian*, S. 123f.)

Zwar könnte man davon ausgehend auch eine klangliche Analyse starten, allerdings ist in Bezug auf die Motivik die Involution von grösserer Bedeutung. Sie äussert sich nämlich auch noch auf eine andere Weise. Ausgangspunkt hierfür ist, was Celan im Brief vom 23. Mai 1960 an Adorno schreibt, nämlich: «Ob es [das *Gespräch im Gebirg*] sonst noch etwas ist? Erwerbener und zu erwerbender Atavismus vielleicht, auf dem Weg über die Involution erhoffte Entfaltung ...»⁹⁵ Auch wenn Celan Involution und Atavismus beinahe als Synonyme verwendet, werden sie hier differenziert betrachtet. Der Unterschied liegt in Bezug auf das Singen darin, dass mit Involution die biologischen Gegebenheiten gemeint sind, also hier explizit die Rückwendung zu den anatomischen Gegebenheiten, Atavismus hingegen soll hier als eine anthropologische Rückwendung verstanden werden, als eine Rückführung in eine frühere Entwicklungsstufe und in überholte Verhaltensweisen.

⁹³ Dies kommt auch in dem Gedicht *Give the Word* (G 208) in den letzten Versen zum Ausdruck: «Der stille Aussatz löst sich dir vom Gaumen/ und fächelt deiner Zunge Licht zu,/ Licht.»

⁹⁴ Beiläufig ist hoffentlich auch klar geworden, dass die von Celan häufig angesprochene Metaphernlosigkeit realisiert ist bzw. die Metaphern ad absurdum geführt werden, weil die Metaphorik wieder zurückweist ins objektiv Ontologische. Denn mit den oft als verrätselt dargestellten Wörtern wie «Flimmerbaum» sind ganz reale Erscheinungen und Dinge gemeint.

⁹⁵ Seng (2003), S. 179.

Lallen

Zwar wird mit dem Lallen kein gesanglicher Ausdruck an sich markiert, man kann es aber ebenso als einen Atavismus des Singens betrachten. Aus dem Lallen wird nämlich erst ersichtlich, wie der Atavismus mit der Anatomie zusammenhängt. Lallen entsteht ja gerade deswegen, weil der Luftstrom weniger durchbrochen wird, und es so durch Abschwächung der Luftstromhindernisse keine Kontur bildenden Verschlussstellen gibt. Besonders betroffen und abgeschwächt werden dabei die Plosive. Im Extremfall führt Lallen zu einer Vokalise, also zu so etwas wie «I – i – e». Eben das ist für Celan der ursprachliche Ausdruck, mit dem die wahren Bedingungen beschrieben werden können, denn «Käme, / käme ein Mensch, / käme ein Mensch zur Welt, heute, [...] er dürfte, / spräch er von dieser / Zeit, er / dürfte / nur lallen und lallen», wie es in *Tübingen, Jänner* (G 133) heisst. Das Lallen als ein vorsprachlicher Ausdruck hält Celan auch in einer Notizbuchaufzeichnung zum Gedicht *Das Flüsterhaus* fest: «die vorsprachliche Lallstufe | Verschluss- und Engelaute» (G 869). *Das Flüsterhaus* ist, wie auch *Stille!* (G 52), allerdings im Todesbereich angesiedelt, also in der Nach-Sprachlichkeit. Das Lallen wird so zu einem präexistenten und postexistenten Ausdruck zugleich⁹⁶. Die Kulmination von Widersprüchen zeigt sich aber noch in einem anderen Bereich: Zwar stellt das Lallen in seinem Atavismus einen vorsprachlichen und metasprachlichen Ausdruck dar, durch dessen Hilfe der Weg zu einem wahren Ausdruck gesucht wird, dennoch ist das Lallen an sich eine Zerstörung des Ausdrucks durch ungenügende Artikulation.

Mit dem Lallen wird – wie schon in *Keine Sandkunst* – aber auch die Grundbedingung des textlichen Singens zerstört, da zu allererst eine gute Artikulation bestehen muss, bevor halbwegs verständlich gesungen werden kann. Auch hier kann man also eine Hinwendung zum lautlichen, nicht-sprachlichen Bereich erkennen. Wenn sich Agricola im 18. Jahrhundert echauffiert:

Denn wenn man die Worte nicht verstehen kann; so beraubt der Sänger die Zuhörer eines grossen Theils der Anmuth, welche der Gesang von den Worten erhält. Wenn man die Worte nicht höret; so schliesst der Sänger die Wahrheit von der Kunst aus. Wenn man endlich die Worte nicht versteht; so unterscheidet sich die Menschenstimme nicht von einem Zinken oder eine Hoboe.⁹⁷

so sei dies hier nicht zur Unterhaltung zitiert, sondern hier wird in der sprachlichen Formulierung von Agricola auch deutlich, welche Verunzierung in dem Lallen angelegt ist. Im Lallen kulminiert bei Celan also die Bedeutung des einzig wahren, ursprachlichen Ausdrucks und des zerstörten Ausdrucks.⁹⁸ Welchen Sinn allerdings diese Verunzierung hat, wird erst am Wiehern deutlich.

⁹⁶ Diese Verbindung stammt eigentlich schon aus dem Frühwerk, wo Celan in einer bis spätestens März 1949 entstandenen Notiz festhält: «Du redest so unverständlich», meinte der Tod zum Sterbenden, «du lallst ja nur, du lallst wie ein Neugeborenes. Sprich deutlicher, sprich tödlicher!» Allerdings aktualisiert er es erheblich und kehrt das Lallen, das hier noch in seinem prosaischen Gebrauch verwendet wird, eigentlich in seiner Semantik um. Ausser Celan würde es z.B. in *Tübingen, Jänner* einen durch den Tod gegangenen Neugeborenen aufrufen, so dass eine Wiedergeburt eines Eingedenk-Geblienen gemeint wäre.

⁹⁷ Agricola, F.: Anleitung zur Singkunst. Bln. 1757, S. 136. Zitiert nach Seidner/Seedor (1996), S. 1432.

⁹⁸ In *Flüsterhaus* wird dieses Lallen sogar zwangsweise hergestellt, indem Pflöcke zwischen den Mund getrieben werden,

Wiehern

Dieses Prinzip tritt zum ersten Mal dem Gedicht *Bei Wein und Verlorenheit* (G 126) auf.

BEI WEIN UND VERLORENHEIT, bei
beider Neige:

ich ritt durch den Schnee, hörst du,
ich ritt Gott in die Ferne – die Nähe, er sang,
es war
unser letzter Ritt über
die Menschen-Hürden.

Sie duckten sich, wenn
sie uns über sich hörten, sie
schrieben, sie
logen unser Gewieher
um in eine
ihrer bebilderten Sprachen.

In Opposition zu Gott, der tatsächlich singt, ist das Gewieher unzulänglich und wird sogar noch umgelogen in «eine ihrer bebilderten Sprachen». Neben der Bibelkritik und der Verballhornung geistlicher Gesänge, wie auch in *Gewieberte Tumbagebete* (G 239), wird das Singen durch die Abwertung der Bilder auch über diese gestellt und bleibt somit ein metasprachlicher Kodex. Hilfreiche Erkenntnisse zu diesem Standpunkt liefern vor allem Parallelen zu Ingeborg Bachmann, Osip Mandel'stam und Franz Kafka.

Bachmanns Essay *Musik und Dichtung* strebt zwar eine Re-Adaption der Musik in der Dichtung an, relevant für die Verarbeitung Celans ist jedoch, wie sie zu ihrem Standpunkt gelangt:

Denn es ist Zeit, ein Einsehen zu haben mit der Stimme des Menschen, dieser Stimme eines gefesselten Geschöpfes, das nicht ganz zu sagen fähig ist, was es leidet, nicht ganz zu singen, was es an Höhen und Tiefen auszumessen gibt. Da ist nur dieses Organ ohne letzte Präzision, ohne letzte Vertrauenswürdigkeit, mit seinem kleinen Volumen, der Schwelle oben und unten – weit entfernt davon, ein Gerät zu sein, ein sicheres Instrument, ein gelungener Apparat. [...]

Es ist Zeit, dieser Stimme wieder Achtung zu erweisen, ihr unsere Worte, unsere Töne zu übertragen [...] Es ist Zeit, sie nicht mehr als Mittel zu begreifen, sondern als den Platzhalter für den Zeitpunkt, an dem Dichtung und Musik den Augenblick der Wahrheit miteinander haben. [...] wem würde da, wenn sie noch einmal erklingt, wenn sie für ihn erklingt! – nicht plötzlich inne, was das ist: Eine menschliche Stimme.⁹⁹

Zwar strebt Celan ebenso eine Einheit von Singen, Musik und Dichtung an, die «den Augenblick der Wahrheit» besitzt, allerdings führt er Bachmanns Standpunkt der Stimme als «Organ ohne letzte Präzision» konsequent zu Ende und das Singen wird zu einer verzerrt-grotesken Lächerlichkeit. Lächerlich zum einen wegen dem unbedingten Versuch, die «Wahrheit» in einer Welt zu singen, die das nicht hören will, und zum anderen aufgrund des unablässigen Scheiterns, diese «Wahrheit» konkret in

damit der Luftstrom ungehindert ausströmt: «Das Flüsterhaus [...] es bürgert / den Enge-Laut ein, // für die Lallstufe / sorgen / die Lippen- / pflöcke» (*Das Flüsterhaus* aus *Lichtzwang*).

⁹⁹ Bachmann (2005), S. 251f.

Sprache zu fassen. Zwar wird diese Lächerlichkeit ausgestellt, durch die Groteske entsteht aber auch ein befreiendes Lachen, das zu einer Effizienz dieser Groteske führt. Hierzu ist vor allem aufschlussreich, was Celan zu Mandel'stams Gedicht *Der erste Januar 1924* mit dem Vers «die Rosshaardecke singt!» anmerkt:

So kommt es zum Ausbruch aus der Kontingenzt: durch das Lachen. Durch jenes, uns bekannte ‚unsinnige‘ Lachen des Dichters – durch das Absurde. Und auf dem Weg dorthin hat das Erscheinende – die Menschen sind abwesend – geantwortet: die Rosshaardecke hat gesungen. (TCA, *Der Meridian*, S. 221)

Die Verschiebung des Gesanges ins Animalische rückt Celan auch in die Nähe von Kafka¹⁰⁰. Wo bei Kafka «die Nager [...] instande sind, korrekte musikalische Töne hervorzubringen», nähert Celan die Kreatur nicht der Kunst an, sondern führt die Kunst des Menschen zurück in die Kreatur. Denn letztlich liegt im kreatürlichen Ausdruck etwas Urtümliches und Reines, oder im Sinne Celans, etwas Wahres.

Kurzes Fazit

In musikalischer Hinsicht zeigt das gesamte Hauptwerk eine strenge Auseinandersetzung Celans mit seinen Texten, wo er changiert zwischen Fortführung, Negation und Zerstörung seiner eigenen Motive. Dennoch war Celans Absicht eigentlich, die Musik mit ihrer ästhetisierenden Wirkung abzuschaffen, so dass die Fortführung auch als ein Ringen um Beseitigung gelesen werden muss und vor allem in der verdeckten Motivik nicht gänzlich gelingt.

Durch die Entstellung des Singens hat Celan zumindest erreicht, dass es nicht mehr wie im Frühwerk ein hochästhetisches und semantisch leeres Singen ist, das einen metasprachlichen Bereich an sich darstellt, sondern dass es jetzt gebrochen und semantisch aufgeladenen ist. Dabei wird immer auch die Fähigkeit der Sprache mitverhandelt: Kommt sie überhaupt zur Sprache und in welcher Form kommt sie zur Sprache? Kann sie überhaupt so etwas wie «Wahrheit» ausdrücken? Die musikalischen Mittel reagieren nämlich genau auf diese Fragen. Zum einen vermitteln sie die Dringlichkeit dieser Anliegen, wodurch eine «Überschallschwinge» ersungen wird; zum anderen können sie diese auch erfüllen, wenn sie sich in ihre Urzustände zurückversetzen – ins vormusikalische Lallen und ins kreatürliche Wiehern. Durch diese Art von Entkleidung versucht Celan, die Musikalität zu beseitigen, wobei er es aber nicht schafft, sie gänzlich zu zerstören, sondern er verzerrt sie nur und spricht ihr andere Wirkungen zu. Seine Versuche enden wiederum in musikalischen Bezügen und führen letztendlich dazu, dass Celan 1969 mit Verzweiflung notiert «noch immer in Berührung mit Singendem» [M 125].

¹⁰⁰ Wiedemann hat bereits zu dem Gedicht *Frankfurt, September* auf die Verbindung zu *Josefine und die Sängerin* hingewiesen, die sie mit dem singenden Kehlkopfverschlusslaut in Verbindung bringt (Vgl. KG 752). Die Beziehung Celans zu Kafkas Erzählung zeigt auch das Gedicht mit dem Titel *Mit der Stimme der Feldmaus* (G319).

Wieder Ärger um die *Todesfuge*

Trotz der erweiterten und fortgeführten musikalischen Poetik wird Celan 1965 noch einmal an seinen naiven Umgang mit der Musik erinnert, nämlich gleich in zwei Aufsätzen im *Mercur*, Heft 19. Reinhard Baumgart lässt sich dort noch einmal auf den Diskurs über Lyrik nach Auschwitz ein, wobei er in seinem Aufsatz sogar zwei Zitate von Rudolf Höss verarbeitet¹⁰¹. Baumgart greift genau das Problem der Ästhetisierung des Grausamen wieder auf und postuliert, dass Autoren, die sich auf diese Problematik einlassen, den «ästhetische[n] und moralische[n] Gewaltakt»¹⁰² zu entkleiden haben und auf den «ästhetisch peinlichen Aufputz»¹⁰³ verzichten müssten. Ausführlicher dazu schreibt er:

Legitimer klingt ein anderer Einwand gegen diese Autoren, denn sie [die Lyrik] nimmt ihren Gegenstand, eben die Unmenschlichkeit, ernst und fragt: Darf das Geschehene überhaupt zu Kunst gemacht werden, gedeiht es der Literatur nicht, auch gegen ihre Absicht, allzu formell? Laokoon, behauptet klassische Ästhetik, darf nicht schreien; noch vor den äussersten Zumutungen des Schmerzes soll die Kunst gelassen ihre Regeln, den ästhetischen Anstand wahren. Gegenüber solchen Dekreten freilich muss Adorno recht behalten mit der Behauptung, ein Gedicht nach Auschwitz sei Barbarei. Aber ganz zu schweigen vom Gedicht *nach* Auschwitz: haben sich die Gedichte *über* Auschwitz immer frei halten können von jener Schönheit, die das Unsägliche durch Kunstaufwand berechtigt macht, den Schrecken zur Ordnung ruft, einzirkelt und befriedet? Celans ‚Todesfuge‘ etwa und ihre Motive, die ‚schwarze Milch der Frühe‘, der Tod mit der Violine, ‚ein Meister aus Deutschland‘, alles das durchkomponiert in raffinierter Partitur – bewies es nicht schon zuviel Genuss an Kunst, an der durch sie wieder ‚schön‘ gewordenen Verzweiflung? (...) Jede Form und ästhetische Methode nämlich begeht diesen Frevel an diesem Gegenstand, insofern sie ihn organisiert. Auch und gerade das geglückte Gedicht, die geglückte Geschichte machen sich verdächtig, wenn es ihnen geglückt ist, Unmenschlichem in aller Form gerecht zu werden. Dieser Widerspruch lässt sich nicht aufheben.¹⁰⁴

Im demselben *Mercur*-Band findet sich dann auch noch eine Kritik von Kurt Oppens, die in die gleiche Richtung zielt, wenn er schreibt:

Die beiden Bände [Celans *Die Niemandrose* und Enzensbergers *Blindenschrift*] sind massvoll, verglichen mit denen, die ihnen vorangingen; allerdings enthält auch keiner von ihnen Schlager wie ‚Gewimmer und Firmament‘, die ‚Todesfuge‘, die ‚Engführung‘. (...) Als Schlusskadenz des Bandes verweisen sie [die Verse: «Um / wessen / Sternzeit zu spät?»] auf den geheimen Fluch und die unlösliche Tragik, die über dieser Dichtung und der in ihr deutschsprachig vollzogenen jüdisch-christlichen Eignung liegt: sie kommt um die Sternzeit der Sprache zu spät, in der sie geschrieben ist.¹⁰⁵

Die Folge daraus ist, dass sich Celan erneut intensiv mit Schönberg auseinandersetzt¹⁰⁶ – was natürlich der falsche Weg ist, denn auch die Neue Musik ist Musik nur mit anderen Mitteln und einer

¹⁰¹ Die beiden Zitate lauten: «Ich muss offen sagen, auf mich wirkte die Vergasung beruhigend ... Mir graute immer vor der Erschiessung, wenn ich an die Massen, an die Frauen und Kinder dachte.» (Zitiert nach Baumgart, Reinhard: Unmenschlichkeit beschreiben. Weltkrieg und Faschismus in der Literatur. In: *Mercur* 19 (1965), H. 202, S. 37-50, hier S. 38.) Und: «Im Frühjahr 1942 gingen Hunderte von blühenden Menschen unter den blühenden Obstbäumen des Bauernhofs, meist nichtsahnend, in die Gaskammern, in den Tod. / So wohlfeil, und so pervers, ist als solches Sentiment und sein Lyricismus geworden – auch die Mörder beherrschen den wehen Zungenschlag.» (ebd., S. 46.)

¹⁰² Baumgart (1965), S. 44.

¹⁰³ Baumgart (1965), S. 45.

¹⁰⁴ Baumgart (1965), S. 48f.

¹⁰⁵ Oppens, Kurt: Blühen und Schreiben im Niemandsland. In: *Mercur* 19 (1965), H. 202, S. 84-88.

¹⁰⁶ Bei einem Treffen mit Franz Wurm in Zürich kaufte Celan bereits 1967 Schönbergs *Texte. Die glückliche Hand. Totentanz der Prinzipien. Requiem. Die Jakobsleiter*. Wien / New York: Universal Edition 1926, versehen mit dem Kaufdatum 20.09.67. Ausser dem Kapitel *Jakobsleiter* sind nach Badiou allerdings keine Seiten aufgeschnitten. (Vgl. BW PC / GCL II, S. 332)

aktualisierten Definition. Am deutlichsten zeigt sich die Schönberg-Rezeption im Briefwechsel mit Franz Wurm, in dem Celan um Briefe Schönbergs an Kandinsky bittet¹⁰⁷, woraufhin Wurm deren Versand an ihn veranlasst¹⁰⁸. Es lässt sich aber nicht ausfindig machen, welche Zitatstelle Celan suchte, weil die Anfrage nicht brieflich zugeht, sondern anscheinend telefonisch. Eine Untersuchung auch auf Schönbergs Harmonielehre, die ihm Wurm ans Herz legt¹⁰⁹, wäre in Bezug auf das Spätwerk zwar ebenso interessant, kann hier aber nicht gesichert unternommen werden. Nachfolgend sei deswegen nur auf signifikante Erscheinungen der Musikpoetologie im Spätwerk hingewiesen.

Erscheinungen im Spätwerk

Zumindest den äusseren Umständen nach müsste spätestens ab 1969 bzw. ab dem Band *Lichtzwang* noch einmal ein Wandel in Bezug auf die Musik stattfinden. Das Grundproblem im Hauptwerk Celans war ja, dass er mit musikalischen Mitteln und Fragmenten gegen die Musik anschreibt, was kaum gelingen kann. Dennoch kann hier nicht von einem allumfassenden Wandel gesprochen werden, sondern «lediglich» von einem zusätzlichen und weiterentwickelten Aspekt. Celan geht dabei von der Involution heraus wieder auf die Oberfläche und verhandelt die Motivik, wie im Frühwerk, wieder direkter diskursiv. Freilich, nachdem die Musik die Sprache von innen heraus «durchfahren» hat.¹¹⁰ Hierfür entkoppelt Celan die Musik und das Singen auch von dem Problem des Zur-Sprach-Kommens und der Opposition hörbar/unhörbar, da mit dieser Kopplung die eigentlich beabsichtigt zerstörte Musik lediglich zurückfiel ins Unhörbare, Nichtausgesprochene und Urtümliche oder Lächerliche, wo sie aber ihre musikalischen Merkmale zuweilen behielt. Insofern kann das 67 entstandene Gedicht *Hörreste, Sehreste* (G 275) ganz ohne psychotherapeutischen Aspekt auch programmatisch ausgelegt werden:

HÖRRESTE, SEHRESTE, im
Schlafsaal eintausendundeins,

tagnächtlich
die Bären-Polka:

¹⁰⁷ Celan schreibt anfänglich am 06.02.1969: «Aber es gibt ja noch andere Instanzen, nur klirren da die Menschenscherben herein, mitten aus den Aschen, mitten in die Aschen [...] Eine Bitte: können Sie mir den Band Schönberg-Briefe leihen und mir gleichzeitig den Brief nennen, den Sie mir seinerzeit vorgelesen haben?» (Briefwechsel BW PC / FW, S. 174).

¹⁰⁸ Wurm antwortet darauf, dass Luzzi Wolgensinger die Briefe schickt: «Die Schönberg Briefe hat Luzzi [Wolgensinger], nicht ich; sie wird sie Ihnen schicken. Es waren, glaub ich, die Briefe an Kandinsky, Sie werden sie nach dem Index leicht finden.» (BW PC / FW, S. 175) und am 24.02.69 weiter: «Luzzi schreibt mir, sie habe Ihnen die Schönberg-Briefe geschickt, ihr Brief war einige Tage unterwegs, Sie werden also das Buch inzwischen wohl bekommen, die beiden Briefe an Kandinsky darin gefunden haben.» (BW PC / FW, S. 176)

¹⁰⁹ Wurm bringt Schönberg am 02.10.69 noch einmal zu Gespräch, indem er schreibt: «Ob es dieses Schönberg-Zitat war, das Sie gesucht haben? Seine Harmonielehre ist voll solcher Exkurse und überhaupt ein ausgezeichnetes Buch. Der Wittgenstein kommt als Zugabe mit.» (BW PC / FW, S. 216).

¹¹⁰ Um dies vollends zu untermauern, müsste noch die strukturelle Verarbeitung der Musik und die Ausbildung einer Parasprache durch musikalische Mittel einbezogen werden.

sie schulen dich um,

du wirst wieder

er.

Wiedemann verweist zwar hierzu auf Celans Rezeption von Freuds *Das Ich und das Es* und Freuds Bedeutung der optischen Erinnerungsreste (G 798), eine werkgenetische Auslegung ist hier aber einleuchtender. Wo, begonnen mit *Anabasis*, die Dichotomie hörbar/unhörbar noch auf die passive Rezipientenseite verlagert wurde, weil das Zur-Sprach-Kommen immer auch von seiner Wahrnehmung abhängig ist, so bleibt es jetzt ausschliesslich auf den Produktionsprozess beschränkt, womit es eben auch zu einem Problem der Musik wird, die gestört erscheint, denn von ihr erscheinen hier nur «Hörreste». Auf die Verbindung von auditiv Musikalischem und Visuellem wurde, wie z.B. bei den «Augenstimmen, im Chor» in *Windgerecht*, bereits hingewiesen, sie macht plausibel, dass die Hörreste auch mit Schreisten auftreten. Die Hörreste ergeben sich aber auch aus dem zeitgleich entstandenen Gedicht *Mächte, Gewalten* (G 256):

MÄCHTE, GEWALTEN.

Dahinter, im Bambus:

bellende Lepra, symphonisch.

Vincent's verschenktes

Ohr

ist am Ziel.

Etwas zynisch erfüllt hier van Goghs abgetrenntes Ohr seinen Sinn gerade dadurch, dass es nichts mehr hören kann. Denn die Abtrennung erscheint immer noch sinnvoller als sich von der Lepra befallen zu lassen. Dabei ist es nicht ganz unwichtig, dass es die befallene Musik ist, die das Hörorgan abtrennen kann. Letztlich ist es besser, wenn sie gleich versiegt und etwas *Schalltotes* (G 297) wird, wie dann auch ein Gedicht heisst. Andererseits kann natürlich auch aktiv gegen die Musik und den Gesang vorgegangen werden wie in *Wanderstaude* (G 349): «wenn einer, der / die Gesänge zerschlug, / jetzt spräche zum Stab, / seine und aller / Blendung / bliebe aus.» Lässt man die religiöse Bedeutung des Liedes mit dem Lobgesang Mose ausser Acht, dann wenden sich die Verse nicht nur gegen die religiösen Gesänge, sondern eben auch gegen die Blendung durch die Ästhetisierung mittels des Gesanges. Nur muss dieses einfache gewalttätige Verfahren in Hinblick auf die intensive und komplexe Verarbeitung im Hauptwerk, fast schon als eine Kapitulation vor dem Thema gelesen werden. Aber gerade auch in der involutiven Verarbeitung zeigt sich im Spätwerk noch einmal, dass Celan sein Vorhaben der Zerstörung des Gesanges nicht gelingt.

[...]

Huf-

schläge des Vorgetiers zum

Hefen-Arioso:

es geht, fladenschön-singbares Wachstum,

immer noch aufwärts,

[...]

Ausgerollt (G 250)

Mit Verweis auf das Wiehern ist es nicht unlogisch, dass hier ein Huftier zu einem Arioso ansetzt, das an sich kein reiner Gesang ist, sondern sich zwischen Textvortrag und melodischem Singen bewegt. Noch dazu ist es ein «Hefen-Arioso», womit Celan wahrscheinlich das sogenannte knödelnde Singen pejorativ der Lächerlichkeit preisgibt. Da es sich beim Knödeln um eine künstliche Verengung in der Luftsäule¹¹¹ handelt, wird doch noch einmal auf die Erschwerung des Zur-Sprach-Kommens angespielt. Trotzdem gelingt die Entfaltung des Singens auf eine «fladenschön» raumgreifende Art und besitzt durch seine Aufwärtsbewegung wie in *Anabasis* einen emphatisch befreienden Charakter.

Weil damit aber all die Mühe und das Ringen um die Zerstörung ohnehin obsolet wird, kommt dann auch noch ein sang- und klangloser, aber geglückter Orpheus daher: «den Flüssen folgend in die ab- / schmelzende Eis- / heimat [...] Ungestillt, / unverknüpft, kunstlos, / stieg die Allverwandelnde langsam / schabend / hinter mir her.» (*Muschelhaufen*, G 275) Oder hat gerade er das Ziel ¹¹²erreicht?

¹¹¹ Etwas abwegiger könnte man auch die Hufen selbst als eine Thematisierung von Teilen der Luftröhre deuten. Faller schreibt jedenfalls, dass die Luftröhre etwa durch zwanzig «hufeisenförmige Knorpelspangen» nach hinten hin offen gehalten wird. (Faller 1999, S. 344.). Die «Schläge» derer würden demnach wiederum ein Vibrato erzeugen. Aus diesem Blick bekämen auch die Hufe in *Gewieberte Tumbagebete* eine neue Deutung. Wenn es dort heisst: «Bluthufe scharren / die Denksträube zusammen», dann wäre es also die vom Atem überbeanspruchte Luftröhre, die das Gedachte hin zur Stimmwerdung transportiert.

¹¹² Der Verfasser hat das Ziel jedenfalls noch nicht erreicht, eigentlich sollte er jetzt noch den gesamten Gedichtband *Lichtzwang* genauer durchforsten, schliesslich sollte dieser – unter Erinnerung der behandelten Fahnenmotivik und des Atems – «Mit fahniger Lunge» bzw. «Fahnenlunge» heissen (Vgl. G 801).

Siglen:

- BCA = Paul Celan: Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Besorgt von der Bonner Arbeitsstelle für die Celan-Ausgabe Herausgegeben von Rolf Bücher und Andreas Lohr unter Mitarbeit von Hans Kruschwitz. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 203ff.
- G = Die Gedichte - Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Hrsg. und kommentiert von Barbara Wiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005.
- GW = Paul Celan: Gesammelte Werke in fünf Bänden. Hg. von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983ff.
- M = «Mikrolithen sinds, Steinchen». Die Prosa aus dem Nachlass. Kritische Ausgabe. Hrsg. und kommentiert von Barbara Wiedemann und Bertrand Badiou. Frankfurt a.M. Suhrkamp 2005.
- TCA = Paul Celan: Werke. Tübinger Ausgabe: Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien. Herausgegeben von Bernhard Böschstein und Heino Schmall unter Mitarbeit von Michael Schwarzkopf und Christiane Wittkop. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996ff.
- BW PC / FW = Paul Celan – Franz Wurm: Briefwechsel. Hrsg. von Barbara Wiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995.
- BW PC / HHL = Paul Celan – Hanne und Hermann Lenz: Briefwechsel. Mit drei Briefen von Gisèle Celan-Lestrange. Hrsg. von Barbara Wiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001.
- BW PC / GCL = Paul Celan – Gisèle Celan-Lestrange: Briefwechsel. Mit einer Auswahl von Briefen Paul Celans an seinen Sohn Eric. 2 Bände. Hrsg. von Bertrand Badiou. Frankfurt a.M. Suhrkamp 2001.
- BW PC / IB = Paul Celan – Ingeborg Bachmann: Herzzeit. Briefwechsel. Hg. Bertrand Badiou, Hans Höller, Andrea Stoll, Barbara Wiedemann. Suhrkamp: Frankfurt 2008.
- BW PC / KND = Paul Celan – Klaus und Nani Demus: Briefwechsel. Hg. von Joachim Seng. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009.
- BW PC / PS = Paul Celan – Petre Solomon: Briefwechsel 1957-1962. In: Neue Literatur 32/11 (1981), S. 60-80.
- BW PC / PSZ = Paul Celan – Peter Szondi. Briefwechsel. Hg. von Christoph König. Frankfurt: Suhrkamp 2005.
- BW PC / TWA = Paul Celan – Theodor W. Adorno: Briefwechsel 1960-1968. Hg. von Joachim Seng. In: Frankfurter Adorno Blätter VIII (2003), S. 177-202.