

MOTETTE FÜR EINE STIMMENARCHE

Eine Lektüre von ›Stimmen‹

Von Camilla Miglio (Rom)

The cycle ›Voices‹ is read as the score of an eight-part, polytextual motet. This is a working hypothesis attempting a non-linear reading of the resulting multi-dimensional, simultaneous sound space. Resistance and salvation, organic and inorganic matter, individual and collective-historical mnestic, voices and non-voices are simultaneously sung about and recapitulated 'by name' in a dissonant 'clasp'.

Der Zyklus ›Stimmen‹ wird als Partitur einer achttimmigen, polytextuellen Motette gelesen. Diese Arbeitshypothese versucht eine nicht-lineare Lektüre des dadurch entstehenden mehrdimensionalen, simultanen Klangraums. Widerstand und Rettung, organische und anorganische Materie, individuelle und kollektiv-historische Mnestic, Stimmen und Nicht-Stimme werden alle zugleich „namentlich“ in einer dissonanten Verklammerung besungen und rekapituliert.

I.

Celans Musikalität

Celans Gedichte, besonders die Gedichtzyklen, weisen eine dynamische Struktur auf, die von dissonanten Stimmen geformt wird und eine Spannung zwischen Rhythmus und Worten in ihren phonischen, morphologischen und semantischen Aspekten trägt. Der Dichter begreift seine eigene, besondere Musikalität als Distanzierung von der Harmonie und als Erkundung von Möglichkeiten des Komponierens (als Modus des Zusammenfügens, Verwebens, Sammelns des Verschiedenen und Geschiedenen). Das ist vermutlich der Grund, weshalb seine Gedichte Komponisten wie Berio, Nono, Porena, Nyman, Erbse, Ruzicka, Rhin, Karkoschka, Birtwhistle und Kancheli fasziniert haben.¹⁾

Mein herzlicher Dank gilt Eric Celan und Bertrand Badiou, die mir die Einsicht in die Materialien des Celan-Nachlasses im DLA genehmigt haben.

¹⁾ LUIGI FORTE (Hrsg.), *I silenzi della poesia e le voci della musica*, Torino 2005.

Die vielzitierte, 1958 verfasste Antwort auf eine Umfrage der Pariser Buchhandlung Flinker stellt keine Abkehr von der Musik dar. Celan spricht nicht von der Tilgung von „Musikalität“, sondern von der Verschiebung ihres Ortes innerhalb seiner neuen, „graueren“ Sprache:

Die deutsche Lyrik geht, glaube ich, andere Wege als die französische. Düsteres im Gedächtnis, Fragwürdigstes um sich her, kann sie, 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.²⁾

Celan ist sich des historischen und kulturellen Erbes und des symbolischen Kapitals der Musik und der musikalischen Formen bewusst. In seinen Gedichten kann man oft Relikte und Zitate aus den ‚Modi‘ der kontrapunktischen Mehrstimmigkeit wahrnehmen, die in der christlichen und vor allem in der deutschen Tradition beheimatet waren (und die „unbekümmert“ neben dem Horror erklingen waren); aber Celan destruiert sie, ja stellt sie auf den Kopf: Formen und Konstellationen müssen die Gewalt austragen, ihr radikal ausgesetzt werden. Das Durchdringen der potenziellen Destruktivität eines kritischen Überdenkens und Umgestaltens, das Wiederaufladen der Formen in einem völlig anderen Kontext und einer anderen Funktion, offenbart die Aporien und Widersprüche, die dem Gebrauch eben dieser Formen innewohnen. Celan verzichtet auf die Harmonie, arbeitet aber weiterhin mit musikalischen und metrischen Formen. Er komponiert eine Gegenmusik, die eine kritische Möglichkeit des ‚Singens‘ jenseits der traditionell konzipierten Muster bietet.³⁾ Seine Verfahrensweise kommt der Stille sehr nahe, aber ist mit ihr nicht identisch. Die Stille zwischen den Worten, der paradoxerweise ‚stumme Klang‘ in den Pausen und Frakturen der codierten Formen: gerade diese Stockungen machen die schreckliche Erfahrung der Gegenwart, das Geräusch der Zeit und ihre Abgründe vernehmbar.

Celans Kompositionsbegriff⁴⁾ verdient es besonders, in den Fokus der vorliegenden Lektüre gerückt zu werden. In seinen rhythmischen Aggregaten kann man Muster der kontrapunktischen Musik erkennen. Die zentrale Bedeutung

²⁾ PAUL CELAN, Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris (1958), in: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, hrsg. von BEDA ALLEMANN und STEFAN REICHERT unter Mitwirkung von ROLF BÜCHER, Frankfurt/M. 1986 (= GW), III, S. 167–168, hier: S. 167.

³⁾ Vgl. PAUL CELAN, *Mikrolithen sinds, Steinchen. Die Prosa aus dem Nachlaß*, Kritische Ausgabe, hrsg. von BARBARA WIEDEMANN und BERTRAND BADIOU, Frankfurt/M. 2005 (= *Sigle M*), N. 214, S. 122.

⁴⁾ M (zit. Anm. 3), N. 264.1, S. 148.

dieser Art von Musik gerade im zwanzigsten Jahrhundert und das theoretische Umdenken, das mit ihrer weiteren Wiederaufnahme innerhalb der Debatte über die Neue Musik einhergeht,⁵⁾ ist mit der Möglichkeit und Notwendigkeit verbunden, mit unveröhnten Bildern und Klängen zu komponieren, in denen die Spur der Zerstörung wahrnehmbar bleibt. In der Tat sollen Bilder und Klänge selbst das Zeichen einer solchen Zerstörung sein, jenseits jeder möglichen und unmöglichen Harmonie. In ihnen ertönt eine „Vielstimmigkeit ohne Gemeinde“. ⁶⁾

Dies gilt für jene Kompositionssorten, die Dichtung und Musik bereits deutlich miteinander verbinden.⁷⁾ Jedenfalls geht die subtile rhythmische Struktur der Musik in Metrik und Prosodie über, in der die Pausen und Zäsuren, „semantische Relevanz“⁸⁾ gewinnen. In einer typisch Celan'schen Kontrapunktik unterzieht der Dichter Adornos Aussage über die Lyrik „nach Auschwitz“⁹⁾ in seiner Rezeption der Neuen Musik einer kritischen Revision. Die Überlegungen, die Celan 1958 dem Fragebogen der Buchhandlung Flinker anvertraute, umreißen m. E. ein Projekt, das sich durch sein Gesamtwerk zieht, in ständiger kritischer Auseinandersetzung mit Adornos Philosophie der Neuen Musik, aber auch in einem sehr idiosynkratischen Vergleich mit der romantischen

⁵⁾ THEODOR W. ADORNO, *Musikalische Schriften I–III. Klangfiguren, Quasi una fantasia, Musikalische Schriften*, hrsg. von ROLF TIEDEMANN et al., Frankfurt/M. 1978 (= *Gesammelte Schriften* 16).

⁶⁾ THEODOR W. ADORNO, *Die Funktion des Kontrapunkts in der neuen Musik*, ebenda, S. 143–169, hier: S. 149.

⁷⁾ *Aubade* und *Abendlied, Lied* (in der religiösen Form des Kirchen- oder Sakralliedes wie in der säkularen Form des sogenannten Volks- und Kunstlieds), *Kinderlied, Chanson, Air, Doina, Leçons de ténèbres*, Psalm – die als Titel oder Themen in Celans *Oeuvre* zu finden sind. Celan stimmt auch Gattungen neu an, die nicht unbedingt eine Verbindung zwischen Wort und Musik vorsehen, wie *Fuge, Engführung* oder *Ricercar* (darüber CAMILLA MIGLIO, *Ricercar per verba. Paul Celan e la musica della materia*, Macerata 2022. Dieser Beitrag ist eine überarb. Fassung eines Kap. aus dem Buch). Michael Auer hat schon gezeigt, welche Rolle die „spezifische Klanglichkeit und Rhythmik“ von Celans „Niemandrosenliedern“ bei der „Auseinandersetzung mit den literarischen, religiösen, philosophischen und politischen Traditionen West- und Osteuropas“ spielen (MICHAEL AUER, *Allophonie. Musikalität in den Niemandrosen-Liedern*, in: *Celan Perspektiven 2019*, hrsg. von BERND AUEROCHS, FRIEDRIKE FELICITAS GÜNTHER und MARKUS MAY, Heidelberg 2009, S. 85–96, hier: S. 86).

⁸⁾ So Celan über Mandel'stam: „Es ist dieses Spannungsverhältnis der Zeiten [...], das dem Mandelstamm'schen Gedicht jenes schmerzlich-stumme Vibrato verleiht [...] (Dieses Vibrato ist überall: in den Intervallen zwischen den Worten und den Strophen, in den ‚Höfen‘, in denen die Reime und die Assonanzen stehen, in der Interpunktion. All das hat semantische Relevanz)“; vgl. PAUL CELAN, *Der Meridian. Vorstufen – Textgenese – Endfassung*. Tübinger Ausgabe, hrsg. von JÜRGEN WERTHEIMER, BERNHARD BÖSCHENSTEIN und HEINO SCHMULL, Frankfurt/M. 1999, S. 215–221, hier: S. 216.

⁹⁾ Vgl. M (zit. Anm. 3), N. 214, S. 122. Siehe JOACHIM SENG, *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung: zyklische Komposition bei Paul Celan am Beispiel der Gedichtbände bis „Sprachgitter“*, Heidelberg 1998, S. 257–269, hier: S. 265: „Daß Adorno der Neuen Musik die Möglichkeit einräumte, nach Auschwitz wieder stimmhaft zu werden, gerade dies aber der Lyrik verweigerte, konnte der aufmerksame Dichter weder übersehen noch akzeptieren.“

Tradition und in dialogischer Wechselwirkung mit dem religiösen Repertoire des jüdischen und christlichen Erbes. Entscheidend ist dabei die Verflechtung von Poesie und Musik, wo Form zur Funktion wird.

Die musikalischen Gattungen und Formen, die sich oft bereits in Gedichttiteln offenbaren oder sich in das Bindegewebe der Zeilen einnisten, spielen daher eine wichtige metadiskursive Rolle und fungieren als kritisches Prinzip, als Organisatoren und Schöpfer von Bedeutungssträngen. Es ist nicht nur eine Frage der Form. Es ist eine radikale Infragestellung der Traditionen des Musikalischen, die in Celans kulturellem, historischem, religiösem und persönlichem Gedächtnis am Werk ist.

II.

Motette: eine Arbeitshypothese

Im vorliegenden Beitrag möchte ich eine spezielle Lesart des Zyklus ›Stimmen‹¹⁰⁾ vorschlagen: Anhand von einigen *Exempla* soll er als Partitur einer achtstimmigen, polytextuellen Motette zu lesen sein. Zwar liegen keine direkten Aussagen oder Zeugnisse Celans vor, an denen sich die hier suggerierte Arbeitshypothese festmachen ließe, Celans Vertrautheit mit musikalischen Fragen und vor allem seine ständige Auseinandersetzung mit Materialien und Strukturen aus der musikalischen wie auch poetischen Tradition, die er seiner kontrapunktischen Lektüre unterzieht, stellen jedoch den Hintergrund dar, vor dem ich mich auf mein Spurenlesen begeben.

Auf den Entstehungskontext des Zyklus bin ich schon an anderer Stelle ausführlich eingegangen.¹¹⁾ Erste Versuche sind auf das Jahr 1956 zu datieren, nach den ersten öffentlichen Diffamierungen von Claire Goll („wortloses Jahr“);¹²⁾ oder nach öffentlichen Auftritten, bei denen der Dichter den unterschwelligem Antisemitismus der Nachkriegsgesellschaft zu spüren bekam. Im Folgenden werde ich lediglich auf einige Elemente verweisen, die sich für die in diesem Beitrag aufgestellte Arbeitshypothese als besonders relevant erweisen. Auf die Sonderrolle des ›Stimmen‹-Zyklus hat Celan mehrfach hingewiesen – z. B. in

¹⁰⁾ In: PAUL CELAN, Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band, hrsg. und komm. von BARBARA WIEDEMANN, Berlin 2018, S. 95–96; CELAN, Sprachgitter. Vorstufen – Textgenese – Endfassung (= DG), S. 1–9.

¹¹⁾ Vgl. MIGLIO, *Ricercar per verba* (zit. Anm. 7); siehe hauptsächlich CHRISTINE IVANOVIĆ, Stimmen, in: Kommentar zu Paul Celans Sprachgitter, hrsg. von JÜRGEN LEHMANN, bearb. von JENS FINK, MARKUS MAY, SUSANNA BROGI, Heidelberg 2005, S. 73–108; WIEDEMANN, Kommentar in DG, S. 735–741.

¹²⁾ Brief an Hermann Lenz, 24. Juni 1956. Vgl. dazu WIEDEMANN, Kommentar in DG, S. 737. Der Brief wird in PCB, S. 208–210 vollständig zitiert. Siehe ferner den Brief an Paul Schallück vom 10. Juli 1956 (zit. in DG, S. 737).

seinem Briefwechsel mit dem Ehepaar Hanne und Hermann Lenz oder mit Klaus Demus, in Widmungen und in der Gedichtauswahl für Lesungen und Anthologien,¹³⁾ ferner in späteren sowohl veröffentlichten (›Der Meridian‹¹⁴⁾ als auch unveröffentlichten Texten (*Ricercar* [*Es GEHT*],¹⁵⁾ *Femiges*,¹⁶⁾ *Streu Ocker*¹⁷⁾).

Aus dem spätlateinischen *motetus*, Relatinisierung des französischen *mot* waren Motetten oft *a cappella*, polytextuell und mehrsprachig, meist kontrapunktisch gebaute „gesungene Worte“. Die Tradition geht auf das Mittelalter zurück und wurde zwischen dem 15. und 16. Jahrhundert kanonisch, insbesondere durch Josquin Desprez, den Schöpfer der *Ars nova*-Motetten, und später mit Couperin, Palestrina oder Bach (vgl. etwa die achttimmige Motette ›Singet dem Herrn‹, 1726–1927) und Mozart (›Exultate jubilate‹, 1773, wörtlich zitiert von Celan in ›Anabasis‹, 1963).¹⁸⁾ Wichtig ist im Hinblick auf Celans musikalische Poetik die Wiederaufnahme dieser Form im 20. Jahrhundert sowohl in der Musik Schönbergs (›Friede auf Erden‹ nach Conrad Ferdinand Meyer, zunächst *a cappella* angelegt, 1907–1911; ›De Profundis nach Psalm 130‹, 1950), als auch in der europäischen poetischen Tradition, etwa bei Eugenio Montale, der 1940 einen Gedichtzyklus im zweiten Teil seiner Sammlung ›Le Occasioni‹ als ›Mottetti‹ betitelte und gestaltete.¹⁹⁾

Zwischen 1955 und 1957²⁰⁾ – parallel zur Redaktion von ›Stimmen‹ – verfasste Celan ein Prosafragment, in dem es um einen „archenzimmernden Traum“ geht:

Die Toten: hast du denn keine Träume, die dich heimsuchen, bei Nacht und bei Tag, Träume, die dir eine Arche zimmern, in der du die Flut überstehst, die herauf brandet aus den Abgründen des Geschehens, röter und röter, durchschwommen von Leibern und Schatten von Leibern, durchschwommen von Rumpf und Kopf und Geschlecht, von Schatten von Rumpf, Kopf und Geschlecht, von Verwandt und Unverwandt, von Mensch, Halbmensch und Unmensch, von Gehenkt, Geköpft und Geschändet, durchwandert von den Schemen von Vergast, Verascht und In-den-Wind-gestreut, Träume, die dir diese Arche zimmern, und du hockst nun darin, ein Überstehender, geborgen, ein Aug nach außen, ein Aug nach innen gekehrt, und das nach außen Gekehrte versagt dir den Dienst, es fällt zu, und dem andern verdeutlicht sich nun das Geschaute, Blicke werden getauscht, du bist nicht mehr allein, mit dir geborgen sind die Entschwundenen, die Toten, *deine* Toten?

Du hast dieses Gedächtnis, das dir die Toten aufbewahrt, du hast den archenzimmernden Traum.²¹⁾

¹³⁾ Vgl. ausführlich in WIEDEMANN, Kommentar in DG (zit. Anm. 10), S. 738.

¹⁴⁾ GW III (zit. Anm. 2), S. 201.

¹⁵⁾ DG (zit. Anm. 10), S. 426.

¹⁶⁾ Ebenda, S. 545.

¹⁷⁾ Ebenda, S. 306.

¹⁸⁾ FABRIZIO DELLA SETA, Mottetto, in: Enciclopedia della Musica, S. 248–259, hier: S. 252.

¹⁹⁾ EUGENIO MONTALE, Mottetti, a cura di DANTE ISELLA, Milano 1988.

²⁰⁾ M (zit. Anm. 3), Kommentar, S. 470.

²¹⁾ M (zit. Anm. 3), N. 132.I, S. 77.

Beängstigende Träume „zimmern“ eine „Arche“. Die Arche sammelt die Stimmen der Untergetauchten und rettet sie vor den Abgründen, von dem, was geschah,²²⁾ rettet sie vor dem *gurgite vasto* in dem Körper, Trümmer, Asche, menschliche und nicht-menschliche Splitter und Schuppen, Erinnerungen und Phantome unheilvoll um den Überlebenden wirbeln. Dieser Stimmen- und Klangraum wird im Zyklus ›Stimmen‹ in gesungener Form auf die Probe gestellt. Wer allein in der Arche kauert, bleibt problematisch geschützt in einem Ort der schrecklichen Rettung und schaut mit schielendem und divergierendem Blick nach außen und nach innen. In diesem Raum stößt der Überlebende auf die Stimmen der Toten, auch seiner eigenen Toten, und rettet sie als Geräusche, als Stimmspuren.

›Stimmen‹ kann auch als Geste gelesen werden, als Reaktion auf die Bedrohung, der eigenen Stimme und Hand durch Verleumdung beraubt zu werden. Der traumatische Anlass der ersten Angriffe der Goll-Witwe, die gerade Anfang der Fünfziger Jahre einsetzen, löst bei Celan eine poetologische Reaktion von großer Tragweite aus: er überdenkt die Bedingungen der poetischen Autorschaft, die durch die Plagiats-Affäre so virulent in Frage gestellt wurde.

Wer spricht, wessen Stimme wird „eingeritzt“ auf die weiße Papierseite? Die „Gestalten“ des Sprechenden²³⁾ und des Schreibenden verdichten sich zu Figuren des Lesens, des Hörens und des Ritzens, Eingravierens, und die musikalische Komposition spielt dabei eine wichtige Rolle: Eine inter- und subtextuelle Aggregation bringt weit entfernte Elemente in Resonanz. Der po(i)etische Klangraum wölbt sich, eine ganze „Welt“ soll sich in Form einer Glocke, einer Muschel, eines Schiffs, einer Arche, einer Herzkammer und eines Herzbeutels mit seiner entzündeten Schleimhaut wölben; oder auch: als Mund oder Kehle, die zu singen versuchen und stattdessen ersticken; aber auch als Lunge, die ein- und ausatmet, als Auge, das weinen kann. Es sind alles Formen und Strukturen, die schützen, ohne sich jemals wirklich ganz zu schließen: es sind Bögen, keine Kreise. Sie haben eine offene Seite, die der Zerstörung ausgesetzt ist, aber auch durchlässig bleibt für den Austausch zwischen Räumen (innen und außen) und zwischen den Zeiten (Vergangenheit und Zukunft).

Wer schreibt? In ›Stimmen‹ ist neben der Wölbung eine andere Bewegung immer vorhanden: Einritzen, Verwunden, Gravieren, ganz konkret in die Materie der *Physis* (Wasser, Grus, Herz, Pflanzliches). Diese Bewegungen sind in der Lage, durch die Komposition der Stimmen rhythmisch-akustische Ereignisse zu verursachen, und verschiedene Elemente der tierischen, pflanzlichen und

²²⁾ GW III (zit. Anm. 2), S. 186.

²³⁾ Zitiert nach VICTOR TERRAS-KARL S. WEIMAR, Mandelstamm and Celan: a Postscript, in: Germano-Slavica 2 (1978), S. 353–370, hier: S. 362.

mineralischen Natur mit Erinnerungen, Klängen und Geräuschen der Erde in Zusammenhang zu bringen. Die Elemente werden zum Mit-singen gebracht. Es entsteht eine Musik der verwundeten, zersplitterten Materie – organisch und anorganisch, die durch die menschliche Stimme gebrochen und beschädigt, disharmonisch besungen oder besprochen wird, ja wie eine Stimmenarche ‚gezimmert‘ wird.

Organische und anorganische Materie kommen vor, eng miteinander in Schrift, Bild und Klang verbunden: Vegetation, die in ihrer botanischen Morphologie benannt wird; lebende oder nicht-lebende Tiere, die in fossilen Überresten wie Bakterien, Muscheln, Schimmelpilzen gefangen sind; Elemente der menschlichen Physiologie und Anatomie, die auf Schmerz reagieren (Mund, der sich öffnet und erstickte Stimmen produziert, verwundetes und gestreiftes Auge, das reißt, entzündetes Herz, das Herzbeutel Schleim absondert, stechende und vernarbte Hände); lithische Materie: Steine, Kies, Schlamm, die mit dieser Physiologie interagieren. Artefakte und Gegenstände aus der Welt des Tischlerhandwerks: Arche, Rettungsboot, aber auch Gerüst, in Kontakt mit den Elementen (Luft, Wasser: zu viel oder zu wenig), bringen Rettung oder Tod. Das Feuer in der Lampe beleuchtet eine Hand, die selbst von den Brennesseln einer holprigen Straße verwundet wurde.

Die Elemente und die Materie werden nicht in einer klar umrissenen, isolierten Weise evoziert, sondern immer in ihrer Berührung, in ihrem Füreinander-Sein, in ihrem Neben-, Durch- und Ineinander, wie in einem dissonanten Stimmenchor. Widerstand und Rettung liegen darin, sich nicht völlig zu verschließen, die Elemente und die organische und anorganische Materie, die individuelle und die kollektiv-historische Mnestik, werden alle zugleich „namentlich“ besungen und rekapituliert. Sie „stehen“ in einem dissonanten Griff zusammen. Schließlich moduliert eine einzelne Stimme in einer „donnernden“ Stille zwei Klammern (Navigationsklammern und textuelle Klammern), zwei Halbbögen.

Im folgenden Schema habe ich versucht, ›Stimmen‹ in einen mehrdimensionalen, simultanen Klangraum zu transponieren, so dass Celans Komposition horizontal und vertikal als Partitur gelesen werden kann. Jede der acht Stimmen ist anders hoch und laut – vom hohen „i“-„ü“-Ton des Auftakts der ersten Stimme („Stimmen, ins Grün“) bis zum niedrigen „a“-Ton der achten („Keine“), aber Elemente der Wiederholung und Variation verweben die Stimmen miteinander.²⁴⁾ Die Komposition der Stimmen findet auf mehrfacher Ebene statt: rhythmisch, klanglich, semantisch, morphologisch. Jeder Vers entspricht einem musikalischen Takt; die Leerzeilen zwischen den Strophen bzw. Zeilen

²⁴⁾ Vgl. IVANOVIĆ, Stimmen (zit. Anm. 11), hier: S. 75.

entsprechen den Pausen; einige Pausen sind länger, wie bei der Passage vom ersten zum zweiten Teil der ersten Stimme, wo eine doppelte Leerzeile eine Atempause und -wende markiert. Aus dieser Partitur ergeben sich zwei Dimensionen des Gedichts, eine vertikale und eine horizontale, auf die ich im weiteren Verlauf meiner Ausführungen eingehen werde.

III. Der „archenzimmernde Traum“

	1. Takt	2. Takt	3. Takt	4. Takt	5. Takt	6. Takt	7. Takt	8. Takt	9. Takt	10. Takt	11. Takt
<i>I. Stimme</i>	<i>Stimmen</i> , ins Grün	der Wasserfläche geritzt	Wenn der Eisvogel taucht,	sirrt die Sekunde:			Was zu dir stand	an jedem der Ufer,	hier es tritt	gemäht in ein anderes Bild	☺ *
<i>II. Stimme</i>	<i>Stimmen</i> , vom Nessel- weg her		Komm auf den Händen zu uns.	Wer mit der Lam- pe allein ist,	hat nur die Hand draus zu lesen.	*					
<i>III. Stimme</i>	<i>Stimmen</i> , nacht- durch- wachsen, Stränge	an die du die Glocke hängst.		Wölbe dich, Welt:	Wenn die Toten- muschel heran- schwimmt,	will es hier läuten	*				
<i>IV. Stimme</i>	<i>Stimmen</i> , vor denen dein Herz	ins Herz Deiner Mutter zurück- weicht.	Stimmen vom Gal- genbaum her,	wo Spät- holz und Frühholz die Ringe	tauchen und tau- schen.	*					
<i>V. Stimme</i>	// <i>Stim- men</i> , kehlig im Grus,	darin auch Un- endliches schau- felt,	(herz-)	schlei- miges Rinnsaal		Setz hier die Boote aus, Kind,	die ich be- mannte:		Wenn mitt- schiffs die Bö sich ins Recht setzt,	treten die Klam- mern zusam- men.*	*
<i>VI. Stimme</i>	<i>Jakobs- stimme</i> :		Die Tränen.	Die Tränen im Bruder- aug	Eine blieb hängen, wuchs.	wir wohnen darin	Atme, daß	sie sich löse.	*		
<i>VII. Stimme</i>	<i>Stimmen</i> im Innern der Arche:		Es sind	nur die Münder	gebor- gen. Ihr	Sinken- den, hört	auch uns.	*			
<i>VIII. Stimme</i>	<i>Keine</i>	<i>Stimme</i> – ein	Spät- geräusch- stunden- fremd, deinen	Gedanken geschenkt hier, endlich	herbei- gewacht: ein	Frucht- blatt, au- gengroß, tief	geritzt; es	harzt, will nicht	vernar- ben.		

1. ›*Stimmen*‹. *Vertikale Lektüre*

Es soll nun anhand einiger exemplarischer Beispiele gezeigt werden, wie die „vertikale“ Komposition auf rhythmisch-klanglicher und semantischer Ebene beschrieben werden kann. Im Einsatz handelt es sich jeweils um eine Stimme, die singend das Wort *Stimme(n)* aussagt bzw. singt. Das Wort wird bei jedem Einsatz (von der ersten bis zur siebten Stimme) wiederholt, aber jedes Mal ist die Entwicklung des musikalischen Satzes anders, was Sinn, Geschwindigkeit und Artikulation des Gesangs betrifft.

Der allererste Takt in der ersten Stimme intoniert einen möglichen *Unisono*-Akkord: das Ansatz-Wort *Stimmen* wird kollektiv gesungen, aber schon mit zwei Dissonanzen: die singuläre „Jakobsstimme“ und die letzte Nichtstimme („Keine“). Es soll zunächst am Beispiel des Auftakts das rhythmisch-metrische Kompositionsverfahren beleuchtet werden. Nach einer Zäsur zeigt die Entwicklung des Verses eine Richtung nach vorn, ein „wohin“. Der metrische Schritt spiegelt sich in der Mittelachse: Trochäus / Zäsur / Jambus.

**Stimmen*, ins Grün

* — ◡ | ◡ —

Der Anfangstakt der zweiten Stimme beschleunigt den Duktus und gibt die Herkunft, die Richtung der Stimme an. Der Takt ist hier regelmäßig und bewegt, mit zwei Daktylen und einem hypermetrischen Schluss:

**Stimmen* vom Nesselweg her:

* — ◡◡ | — ◡◡ —

Der Einsatz der dritten Stimme, mit zwei Pausen, deutet auf ein Wachstum („durch“ die Nacht hindurch) und auf das Vorhandensein von „Strängen“ hin und weist gleichmäßige metrische Einheiten (Trochäen) auf:

**Stimmen*, nachtdurchwachsen, Stränge,

* — ◡ | — ◡ — ◡ | — ◡

Der Rhythmus der vierten Stimme ist asymmetrisch zweiteilig, so dass auf den Trochäus (— ◡) nach der Pause die Sequenz Jambus + Anapäst (◡ — ◡ ◡ —) folgt. Das beschleunigte anapästische Tempo signalisiert die Bewegung der emotionalen Interlokution und ihre räumliche Situierung, ausgedrückt durch das Adverb „vor“.

**Stimmen*, vor denen dein Herz

* — ◡ | ◡ — ◡◡ —

Der Anfang der fünften Stimme, die – wie die dritte – durch zwei Zäsuren dreigeteilt ist und nach einer längeren Pause vorkommt (//), erinnert auf verschiedene Weise an den Einsatz der ersten Stimme, besingt aber die gutturale („kehlig“) Natur einer erstickenden Stimme, die von Trümmern und Schutt durchdrungen ist. Celan hat bei einigen seiner öffentlichen Lesungen diese Sequenz weggelas-

sen, „weil das bloße Anhören sie unverständlich machen würde“.²⁵⁾ Hier kann man die Zäsurverdoppelung des Trochäus und die Spiegelumkehr im letzten jambischen Vers, also eine *fioritura* des ersten Takts Trochäus/Jambus beobachten.

*//
**Stimmen*, kehlig, im Grus,
* — ◡ | — ◡ | ◡ —

In der sechsten Stimme fällt eine wichtige Variation auf. Es handelt sich vielleicht um den Schlüssel zum Rätsel dieser polytextuellen polyphonen Kombination. Eine einzelne, singuläre „Jakobsstimme“ wird in einem regelmäßigen Takt durch zwei Trochäen ausgedrückt. Die Stimme Jakobs wird im publizierten Text als singulär angegeben, aber sie enthält und deckt eine andere: die erstickte Stimme des Bruders Esau.

**Jakobsstimme*:
* — ◡ — ◡

Der siebte Auftakt beginnt wieder mit den „Stimmen“ im Plural, ohne Zäsuren, und nimmt metrisch den doppelten Hypermeter-Daktylus aus dem Einsatz der zweiten Stimme wieder auf. Die siebte Stimme verortet „die Stimmen“ in einem beherbergenden, geborgenen Raum: in der Arche.

**Stimmen* im Innern der Arche:
* — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡

Der letzte Auftakt markiert die Abwesenheit jeglicher Stimme, aber trägt deren metrische Spur im Trochäus (Stimme — ◡):

*Keine
* — ◡

Der dissonante Takteinstieg der acht Stimmen kann schematisch folgendermaßen dargestellt werden:

	1. Takt
I. Stimme	<i>Stimmen</i> , ins Grün
II. Stimme	<i>Stimmen</i> vom Nesselweg her:
III. Stimme	<i>Stimmen</i> , nachtdurchwachsen, Stränge,
IV. Stimme	<i>Stimmen</i> , vor denen dein Herz
V. Stimme	// <i>Stimmen</i> , kehlig, im Grus
VI. Stimme	<i>Jakobsstimme</i> :
VII. Stimme	<i>Stimmen</i> im Innern der Arche:
VIII. Stimme	<i>Keine</i>

²⁵⁾ Vgl. MARLIES JANZ, Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans, Frankfurt/M. 1976, S. 65.

Im Lichte des bisher Gezeigten möchte ich nun die ‚Partitur‘ der folgenden Takte vertikal durchgehen, um die Klänge und Stimmen einer metamorphen Arche der Elemente auch auf bildlicher Ebene, in den Intervallen zwischen Singen und Schweigen, aufzuspüren. Es geht dabei um die vertikale Textur des Zyklus, die nicht der linearen Logik des gesprochenen Diskurses, sondern dem simultanen Klangraum der mit-gesungenen Partien folgt.

Der zweite Takt zeigt auch eine Bewegung der Gegenseitigkeit zwischen den Elementen an:

	2. Takt
I. Stimme	der Wasserfläche geritzt.
II. Stimme	
III. Stimme	an die du die Glocke hängst.
IV. Stimme	ins Herz deiner Mutter zurückweicht.
V. Stimme	darin auch Unendliches schaufelt,
VI. Stimme	
VII. Stimme	
VIII. Stimme	<i>Stimme</i> – ein

Die Gesten und Elemente werden in einer dissonanten Weise zusammen gesungen: das Ritzen auf der dichten grünen Wasseroberfläche (I.), gefolgt von der Leere einer Stille (II.); die Stille setzt sich im Bild der an Schnüren „hängenden“ Glocke fort (III.); und wiederum kommt Bewegung hinzu: der Rückzug ins Herz der Mutter (IV.); das Eingraben des Unendlichen in den kiesigen Schlamm (V.); und wiederum ein schweres Schweigen nach Jakobs Stimme (VI.) – Esaus Schweigen, das in der gedruckten Fassung gestrichen wurde, aber in früheren Entwürfen vorhanden war.²⁶⁾ Aus dem weißen Rauschen der unterdrückten Stimmen taucht die plurale Anwesenheit der siebten Stimme auf: als weißer Echo-Raum für die Stimmen der Arche (VII.).²⁷⁾

²⁶⁾ Siehe unten.

²⁷⁾ Es ist möglich, dass Celan das akustische Phänomen der Kombination von Obertönen kannte, bei dem in einem Chor die Stimmen, wenn sie perfekt aufeinander abgestimmt sind, miteinander verschmelzen und eine Art Klangverdichtung in der höchsten Lage erzeugen, die den Eindruck erweckt, dass es eine weitere Stimme gibt, die sich von den anderen unterscheidet.

Der dritte Takt singt von Bewegungen und Pausen der Stille:

	3. Takt
<i>I. Stimme</i>	Wenn der Eisvogel taucht,
<i>II. Stimme</i>	Komm auf den Händen zu uns.
<i>III. Stimme</i>	
<i>IV. Stimme</i>	Stimmen vom Galgenbaum her,
<i>V. Stimme</i>	(herz-)
<i>VI. Stimme</i>	Die Tränen.
<i>VII. Stimme</i>	Es sind
<i>VIII. Stimme</i>	Spätgeräusch, stundenfremd, deinen

Die Stimmen sind mehrfach hörbar: im schnellen Niederschlag des Vogels, der die Oberfläche schneidet und untertaucht (I.); im umgekehrten Gang auf den Händen (II.); in der Stille (III.); in der Bewegung vom Galgen (IV.); im umklammerten Beben des Herzens (V.); im Anschwellen der Tränen (VI.); in einer plötzlichen Präsenz (VII.); im Hohlraum der Münder (VII.); im phantasmatischen Geräusch, außerhalb der Zeit, wie in einem weißen Rauschen (VIII.).

Der vierte Takt umfasst sieben Stimmen:

	4. Takt
<i>I. Stimme</i>	sirrt die Sekunde:
<i>II. Stimme</i>	Wer mir der Lampe allein ist,
<i>III. Stimme</i>	Wölbe dich, Welt:
<i>IV. Stimme</i>	wo Spätholz und Frühholz die Ringe
<i>V. Stimme</i>	schleimiges Rinnsal.
<i>VI. Stimme</i>	Die Tränen im Bruderaug.
<i>VII. Stimme</i>	nur die Münder
<i>VIII. Stimme</i>	<i>Gedanken geschenkt, hier, endlich</i>

Sie singen punktuelle Aktionen, mit Effekten von Einsamkeit und Isolation, bis zu einer progressiven Bewegung und Auflösung, ja Erleichterung: die zweite, minimale Zeiteinheit, die zischt (I.); die Lampe, der einzige helle Bezugspunkt für den Einsamen (II.); die Aufforderung an die Welt, sich in sich selbst zu wölben (III.), die Rückkehr der Kreise von Winter- und Sommerholz zueinander (IV.); der zähflüssige Fluss, ausgehend von der Entzündung um das Herz (V.);

die Tränen, die aus dem Auge des Bruders fließen (VI.); der Hohlraum der Mäuler (VII.); die Erleichterung eines Geschenks „in den Gedanken“ (VIII.).

Im fünften Takt, nach dem schneidenden Sirren der „Sekunde“, verstummt die erste Stimme in langen Intervallen.

	5. Takt
I. Stimme	
II. Stimme	hat nur die Hand, draus zu lesen.
III. Stimme	Wenn die Totenmuschel heranschwimmt,
IV. Stimme	tauschen und tauschen.
V. Stimme	
VI. Stimme	Eine blieb hängen, wuchs.
VII. Stimme	geborgen. Ihr
VIII. Stimme	herbeigewacht: ein

Es werden Orte der Ansammlung evoziert: der Hohlraum des Schweigens (I.); die Hand (II.); die Muschel (III.); und dann Modi der Auflösung: der Austausch der in den Stämmen markierten Ringe der Zeit (IV.); wieder, aber anders, das Schweigen (V.); das Wachsen der Träne (VI.), das Gefühl der Akzeptanz und Geborgenheit (VII.); das Aufwachen in Richtung derer, die leben und singen (VIII.).

Der sechste Takt ist spärlicher.

	6. Takt
I. Stimme	
II. Stimme	*
III. Stimme	will es hier läuten.
IV. Stimme	*
V. Stimme	Setz hier die Boote aus, Kind,
VI. Stimme	Wir wohnen darin.
VII. Stimme	Sinkenden, hört
VIII. Stimme	Fruchtblatt, augengroß, tief

Im sechsten Takt schweigt die erste Stimme; auch die zweite ist stumm, aber das Sternchen markiert ein Andauern des Handlesens, wovon im fünften Takt gesungen wurde. Die dritte Stimme drückt eine klangliche Intentionalität aus: „will es hier läuten“, durch Stummheit und Nacht hindurch;

und tatsächlich verlängert das Sternchen in der sonst schweigenden vierten Stimme das Echo des fünften Takts (wo das Tauschen und Tauschen der Ringe besungen wurde). Die fünfte Stimme singt das „Setzen“, in diesem Fall die Rettungsboote aussetzen; sie richtet sich an ein junges Du, eng verbunden mit der nächsten Zeile, in der das Ich erscheint, unterstützend beim Ausrüsten der Rettungsboote: Es entsteht ein Raum der Kompensation für das „herzschleimige“ Rinnsal, besungen im vierten Takt. Die sechste Stimme besingt das Wohnen, das Verweilen im Riss, im neuen *hic et nunc* eines Wir; ein Wir, das in der siebten Stimme die Vereinigung der Untergetauchten und der Geretteten durch das Hören der Stimmen besingt; in der achten und letzten Nicht-Stimme, die das Geräusch von Gravuren auf organischen Oberflächen ausdrückt, wird ein Ort der pflanzlichen Sammlung und Reproduktion besungen: prall und verwundet, morphologisch ist er mit einem Augenkörper verbunden.

Der siebte Takt ist ebenfalls karg und eng verbunden mit dem achten.

	7. Takt	8. Takt
I. Stimme	Was zu dir stand	an jedem der Ufer,
II. Stimme		
III. Stimme	*	
IV. Stimme		
V. Stimme	die ich bemannte:	
VI. Stimme	Atme, daß	sie sich löse.
VII. Stimme	auch uns.	*
VIII. Stimme	geritzt; es	harzt, will nicht

Die zweite, dritte und vierte Stimme sind im siebten und teilweise im achten Takt stumm. Die dritte öffnet, mit dem Sternchen, einen Resonanzraum für das im sechsten Takt besungene „Läuten-Wollen“; die siebte verlängert das Echo der ebenfalls im sechsten Takt verhallenden Reziprozität zwischen „wir“ Geretteten und „uns“, Sinkenden („auch uns“ VII.). In den anderen Stimmen dieses Taktes schwingen starke Wörter der Resilienz und des Widerstands mit: „stehen“ auf beiden Seiten, „Bemannen“ (V.), in einer Beziehung der gegenseitigen Unterstützung (I.); das Atmen, das Lösen (VI.), sind ebenfalls verbunden mit der nächsten Stimme: die Auflösung des Schmerzes in einer Choralität: „auch uns“ (VII.); nach einer Pause der Resonanz (*). Das Eingravieren („geritzt“, VII.) auf dem Fruchtblatt markiert die Öffnung, aus der das

„Harz“ anschwellen wird; ein weiteres Zeichen von Widerstandsfähigkeit und Widerstand („will nicht“, VIII.).

Im neunten Takt erklingen nur drei von acht Stimmen: die erste, die fünfte und die achte. Das Sternchen in der VI. Stimme prolongiert die Loslösung der Träne. Aber die singenden Stimmen äußern beide eine Negation und besingen phantasmatische Handlungen. Das, was in den neunten Takt der ersten Stimme „tritt“, wird im nächsten, zehnten Takt „gemäht“, zugrunde gemacht; in der fünften Stimme kehrt dieselbe heftige Bewegung wieder, allerdings in einem anderen Element: dem Wind, der kräftig zur Seite bläst (und das Boot zum Kentern zu bringen droht); die heilende Wirkung des „Vernarbens“ wurde bereits im achten Takt der achten Stimme negiert („harzt, will nicht“).

	9. Takt
I. Stimme	es tritt
II. Stimme	
III. Stimme	
IV. Stimme	
V. Stimme	Wenn mittschiffs die Bö sich ins Recht setzt,
VI. Stimme	*
VII. Stimme	
VIII. Stimme	vernarben.

Im spärlichen zehnten Takt, beim Schweigen der anderen, entfaltet nur die erste Stimme bildhaft die Negativität des „Mähens“ (mit einem Verb, das aus dem landwirtschaftlichen Lexikon und zugleich aus der Ikonographie des Todes stammt), gegen alles, was „steht“, widersteht und am Leben bleiben will. Im nautischen Kontext der fünften Stimme wäre Widerstand so zu verstehen: wenn der Wind stark ist, wird das Segel bis zum Maximum gestreckt, die Schoten werden gezogen und in Klammern festgezogen.

Stellen wir uns zwei Klappen vor, die sich zusammenziehen; zwei Extremitäten desselben Seils, die die Kehle zuschnüren; zwei Klammern des Droselkörpers, die das Laken blockieren; die Wände der Herzbeutelmembran, aus denen Schleim austritt; den singenden Rest des Mundes, das, was vom Körper übriggeblieben ist; Kreise der Zeit im Holz; Klappen des Fruchtblatts, aus denen Harz tropft. Man kann in diesem Kontext auf das Bild

verweisen, das Marlies Janz für den gesamten Band von ›Sprachgitter‹ entwirft: Die beiden Klammern umschließen ihn, ohne ihn ganz zu schließen:²⁸⁾

().

	10. Takt
I. Stimme	* gemäht in ein anderes Bild
II. Stimme	
III. Stimme	
IV. Stimme	
V. Stimme	treten die Klammern zusammen.
VI. Stimme	
VII. Stimme	
VIII. Stimme	

Es gibt tatsächlich einen letzten, elften Resonanzraum, der durch zwei Sternchen die ‚sirrende‘ erste und die ‚stumme‘ fünfte Stimme zusammen noch ausklingen, verhallen lässt. Um dies wahrzunehmen, muss man aber den Text vor Augen haben. Man kann annehmen, dass Celan deswegen die fünfte Partie des Zyklus bei öffentlichen Lesungen ausließ.

	11. Takt ☺
I. Stimme	*
II. Stimme	
III. Stimme	
IV. Stimme	
V. Stimme	*
VI. Stimme	
VII. Stimme	
VIII. Stimme	

Das Sternchen verlängert den 10. Takt („gemäht in ein anderes Bild“) der ersten Stimme und den Gleichklang „Klammern – zusammen“ des 10. Takts der fünften. Eine Klammer ist sichtbar, die andere unsichtbar. Sie stehen beide für das Rätsel der Stimmen. Sie stehen einander gegenüber, sie umgeben eine Figur von Stimmen, sie wollen gehört werden, sie vermitteln eine verletzte Vision,

²⁸⁾ MARLIES JANZ, Involution als „Lebensschrift“. Zu einigen Gedichten des Bandes ›Sprachgitter‹ und zur ›Engführung‹, in: Celan-Jahrbuch 11 (2020), hrsg. von HANS-MICHAEL SPEIER, S. 7–52, insbes.: S. 15–16.

eine Wahrnehmung in Diplopie. Wie ein Orgelpunkt oder eine Krone sorgt das Sternchen dafür, dass die Note in der Zeit bestehen bleibt – über die vokale oder instrumentale Darbietung hinaus. Es ähnelt dem Orgelpunktzeichen in den Notenblättern. Seine Form erinnert an eine Klammer, eine Arche oder einen gewölbten Raum. Die Corona im Italienischen, Point d'orgue im Französischen, Fermate im Deutschen, kann in der Musik in den beiden Positionen dargestellt werden. Eine Kuppel, die Klänge aufnimmt und hält, ☐, oder eine Arche, ☺, die sie von unten nach oben trägt. Metrisch gesehen markiert die ‚Corona‘ eine unbestimmte Dauer am Ende des Verses.²⁹⁾

2. *Tabulatur der Materie. Specimen aus einer horizontalen Lektüre*

›Stimmen‹ ist eine tönende Arche der Elemente. Im Hebräischen bedeutet das Wort *te‘ba* vieles: die Arche, ein Werk feiner Zimmermannskunst, die Frucht von Noahs Arbeit; der Korb aus geflochtenen Binsen, der Moses den Nil hinuntertrug; das Regal aus poliertem Holz, das die Thorarollen zum Lesen aufnimmt; aber auch der Ort, der das Gesetz bewahrt, das wandernde Herz des Judentums. Ein einziger Begriff fasst die Reise der Vielfalt zusammen, die vor der nivellierenden Sintflut bewahrt; das Abenteuer am Rande des Wassers eines Lebens, das dazu bestimmt ist, eine Brücke und ein Übergang zwischen Vergangenheit und Zukunft zu sein, und die Schrift, die immer wieder neu gelesen und verwirklicht wird.

Im Klang *Arche* kann man, mit einem metamorphen, poetischen Rotazismus, das Wort *Asche* durchhören. Im Deutschen trägt *Arche* (als Wort, Bild und Klang) eine durch (das Wort, Bild und Klang) *Asche* ausgedrückte endgültige Zerstörung in sich, aber repariert sie mit sprachlich-poetischen Mitteln. Die besondere „Stimmenarche“ enthält Elemente (Wasser, Erde, Luft, Feuer), die mit dem Leben und dem Tod der menschlichen und irdischen „Materie“ verbunden oder manchmal auch verzahnt sind. Die Motetten sind rhythmisch, klanglich zusammengebunden und verwoben. Diese musikalische *Tabulatura* wird hier anhand von Beispielen aus den Anfangs-, Mittel- und Schlusspartien in ihrer Verschränkung mit semantischen und mnestischen Strängen ausgelegt, die mit der konkreten Materie von Natur und Gedächtnis zu einem dissonanten Gesang führen.

²⁹⁾ Bezüglich des Gedichts ›Corona‹ verweist Arnau Pons auf den metaphorischen Gebrauch „pour le point d'orgue: '[Ceci] détermina un 'ah!' de soulagement, éternisé en point d'orgue' (Courteline, Ronds-de-cuir, 1893, 6e tabl., III, p. 250). Le 'signe d'éternité' (das Ewigkeitszeichen) serait donc peut-être ce texte même, avec son actualisation, oculaire et tramé, qui naît sous la gravité de l'histoire [...]“. Pons erkennt in Celans Sprache den Ausdruck eines Zeichens der Dauer als Zeichen „de la poésie dans l'histoire de ce monde sans dieu, se substituant au temps“. Siehe ARNAU PONS, Celan et Bachmann: l'amour courtois face aux meurtres. Une lecture de 'Nacht' et de 'In Mundhöhe', avec 'Matière de Bretagne', in: ›La Philologie au présent‹ 27 (2010). Pour Jean Bollack, hrsg. von CHRISTOPH KÖNIG und DENIS THOUARD.

Die in den ersten beiden Versen des ersten Vierzeilers evozierten Stimmen zeigen eine statische Entwicklung: „Stimmen, ins Grün | der Wasserfläche geritzt“, fixieren durch das adjektivische Partizip die bereits vergangene Klangqualität der Stimmen in den eingeritzten Rillen.

Stimmen, ins Grün	der Wasser- fläche geritzt.	Wenn der Eis- vogel taucht,	sirrt die Sekunde			Was zu dir stand	an jedem der Ufer,	es tritt	gemächt in ein anderes Bild	*
----------------------	-----------------------------------	--------------------------------------	----------------------	--	--	------------------------	-----------------------------	----------	--------------------------------------	---

Wenn Celan sich über Naturerscheinungen äußert, prüft er die wissenschaftliche Terminologie immer sehr genau. Im ›Brockhaus Taschenbuch der Geologie‹,³⁰⁾ das 1955 erschien und von ihm in den Jahren der Entstehung von ›Sprachgitter‹ intensiv gelesen wurde, wird die physikalische Eigenschaft der „Härte“ als „der Widerstand, den das Mineral einem spitzen, zum Ritzen geeigneten Gegenstand entgegensetzt“ beschrieben. Die Tabelle Nummer 4 des Buches zeigt die „Mohs-Skala“, wie ein Mineral das nächste „ritz“: Talk und Kreide werden mit dem Fingernagel geritzt, Calcit, Fluorit, Apatit mit einer Metallspitze, das nächste mit der Diamantspitze usw.³¹⁾ Die Rede von einer ‚Einritzung‘ in der ersten Partie bringt die Welt der Mineralien mit der *techné* der Musikaufnahme und Re-produktion zusammen: Wie eine Tonspur auf einer Schallplatte stumm ist und auf einen Kontakt mit einer bewegten Spitze wartet, die sie zum Klingen bringt, so sind die Spuren auf einer dichten Wasseroberfläche da und werden von der raschen Bewegung und *incisio* des Schnabels eines Eisvogels in Bewegung und Schwingung gebracht. Man könnte an einen versteckten Rilke-Bezug denken, und zwar an die Spuren auf der dichten Wachs Oberfläche eines Grammophons, von denen Rilke 1919 in der Erzählung ›Urgeräusch‹³²⁾ schrieb.

Der Bezug fände auch eine kontrapunktische Reprise mit dem „Spätgeräusch“ der letzten Partie. Als mehrstimmiger Gesang gedacht, bilden also die erste und letzte der acht Partien auch auf der semantischen Ebene einen Kontrapunkt. Dem stummen Urgeräusch, dessen Spur nicht auf Wachs, sondern auf einer ebenso konkreten und beobachtbaren „grünen Grütze“ aus Wasser eingraviert bleibt, antwortet das „Spätgeräusch“ der letzten Motette, in dem ein ebenso grünes Kelchblatt, das Fortpflanzungsorgan der Blume, eingraviert wird.

³⁰⁾ In Celans Bibliothek: HANS THOMAS (Hrsg.), Brockhaus Taschenbuch der Geologie. Die Entwicklungsgeschichte der Erde. Mit einem ABC der Geologie, Leipzig 1955.

³¹⁾ Vgl. ebenda.

³²⁾ RAINER MARIA RILKE, Urgeräusch (1919), in: Sämtliche Werke in 12 Bänden, hrsg. von ERNST ZINN, Frankfurt/M. 1976, VI, S. 185–193.

Es gibt auch weitere durchgehende, verbindende Motive, die sehr subtil wieder aufgenommen und kontrapunktisch in verschiedenen Stimmen variierend wiederkehren. So etwa die dichte, grüne Wasseroberfläche, die „geritzt“ wird. Sie ist tatsächlich in der Natur aufzufinden: „grüne Grütze“ ist die umgangssprachliche Bezeichnung für den Mantel der Blaualgen (*Cyanobakterien*), die sich nicht am Boden der Teiche oder Seen festsetzen und einen grünlichen Schwamm auf dem Seewasser bilden. Celan ist sich dessen wohl bewusst, sowohl was seine botanischen Kenntnisse als auch seine lexikalischen Einsichten betrifft. In seinem Exemplar des Kluge-Wörterbuchs³³⁾ finden sich Notizen und Unterstreichungen zu verwandten Einträgen. Auf Seite 286 liest Celan von der Beziehung zwischen Grütze, Gries und Grus: „Grus, Zerbröckeltes, Schutt, Kohlenkein, die nd Form, bei der Goethe Graus Steingeroll, = Schutt entspricht; mhd gruz, and, Getreidekorn, ags grut „grobes Mehl“ engl. dünner Mörtel. Nächstverwandt mit Gries und Grütze [...]“

Auf Seite 280 weist Celan auf einen Komplex von „Griebs“ zu „grotzen“ (rülpsen) hin, mit einer handschriftlichen Fußnote: „Grütz, vgl. apfelgrütz Gr. M. Schneewittchen/“ (in Anlehnung an die in Grimms Märchen verwendete Bezeichnung für den von der Prinzessin verschluckten und im Hals steckenden „Apfelkern“). Das Grimm'sche Wörterbuch, eine weitere Fundgrube für die Konstruktion der Celan'schen Sprache, referiert in Bezug auf *Griebs* eine weitere wichtige Lesart: „Adams Apfel, Kehlkopf, weil das Kerngehäuse des ihm von Eva angebotenen Apfels in seiner Kehle bleiben würde“; in manchen Dialekten würde sich die Bedeutung auf „Hals, Rachen (Kehle, Hals)“ erweitern.

Der Anfang der ersten Partie verweist diesbezüglich auf die fünfte Stimme, die den zweiten Teil der achtstimmigen Komposition eröffnet. Dort taucht die aquatische Situation wieder auf, aber mit einer ganz anderen Färbung: „Stimmen, kehlig, im Grus“.

Stimmen, kehlig, im Grus,	darin auch Unend- liches schau- felt,	(herz-)	schlei- miges Rinnsal.		Setz hier die Boote aus, Kind,	die ich		Wenn mitt- schiffs die Bö sich ins Recht setzt,	treten die Klam- mern zusam- men	*
---------------------------------	--	---------	------------------------------	--	--	---------	--	---	---	---

Im Wort *Grus* und in dessen Worthof liegt die Möglichkeit des Zugriffs auf die Grütze als grünliche, dichte Wasseroberfläche, aber auch der Tod durch Erstickten: hier ist ein semantisch-musikalischer Knoten, der das Wort *Grus* auch mit der vorigen vierten Partie und ihrer Evokation des Galgenbaums verbindet.

³³⁾ FRIEDRICH KLUGE-ALFRED GÖTZE, *Ethymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 16. Aufl., Berlin 1953.

Eine erstickte, ausgelöschte Stimme ist auch diejenige von Esau. Sein Bruder Jakob betrügt ihn dem alten blinden Vater Isaak gegenüber, um den Segen der Primogenitur zu bekommen. In früheren Entwürfen offenbart die Stimme Jakobs eine innere dissonante Duplizität, eine Polyphonie des Schmerzes. So kann etwa in der Wendung „Jaakobspruch“³⁴⁾ die trügerische Geste Jakobs gelesen werden: „Er sprach: Ich“, lautet die Buber-Rosenzweig Übersetzung. In diesem Sinne ist Jakob selbst eine komplexe Figur: Er verursacht Schmerz, er eignet sich – nicht ohne Angst und Zittern – die Identität eines anderen an. Er spricht den Namen seines Bruders nicht aus, sondern sagt nur: „Ich.“³⁵⁾ Aber in der „gegurgelten Silbe“³⁶⁾ *Ich* ist auch das verstummte *Du* des weinenden Bruders mit-gesagt. In einem anderen Entwurf werden, im Plural, „Jaakobs Stimmen“ als „gegraben“ und „hindurchlauscht“ beschrieben, zusammen mit den „Tränen in Esaus Aug“. Esaus Stimme ist also im Gedicht als stumme, jedoch präsenste Gegenstimme vorhanden:³⁷⁾

*(Zürich: *23.VI.57	<i>Jaakobstimmen, gegraben ins Ohr, durch das du hindurchmußt:</i>	<i>hindurchlauscht das neben dir lauscht *die Tränen in Esaus Aug. im Bruderaug ----- *Wir wohnen darin. *Atme, daß sie sich löst</i>
	<i>*Eine blieb hängen, wuchs.</i>	

Man muss „durch“ das Ohr eines ‚Du‘ (eines Bruders, eines Anderen) „hindurchgehen“,³⁸⁾ der sich seinerseits in die Rolle eines Hörenden begibt. Es ist eine Notwendigkeit, oder eine Pflicht. *Stimmen* ist vielleicht der einzige textuelle Ort, an dem auch der erste Teil von Jakobs Geschichte angedeutet wird: der Moment des Schmerzes, den er seinem Bruder zufügt, und das Warten auf

³⁴⁾ DLA, D: Celan, AD 5, D.90.1.82, Jaakobsspruch Ms. T. unvollst. hs. blaue Tinte; DLA: Celan, Arbeitsheft I, 4 D90.1.3207 ms.; vgl. CELAN, Sprachgitter. Vorstufen – Textgenese – Endfassung (zit. Anm. 10).

³⁶⁾ Die Schrift. Aus dem Hebräischen verdeutscht von MARTIN BUBER gemeinsam mit FRANZ ROSENZWEIG, 4 Bände (Taschenbuch), Deutsche Bibelgesellschaft, 1. Auflage (1992), Mose, 27, 22–24: „22. Jaakob trat heran zu Jizchak seinem Vater. Der betastete ihn und sprach: Die Stimme Jaakobs Stimme, die Hände Essaws Hände – 23. aber er erspürte ihn nicht, eben weil seine Hände waren wie seines Bruders Essaw Hände, haarig, so segnete er ihn. 24. Und sprach: Du bist es, mein Sohn Essaw? Er sprach: Ich.“ <<https://www.obohu.cz/bible/index.php?styl=BRU&k=Gn&kap=27&v=24#v24>> [30.04.2023].

³⁶⁾ Siehe die von Celan gestrichenen Zeilen: „(der Geruch, rötlich, des Barthaars) / die gegurgelte Silbe“, in: CELAN, Sprachgitter. Vorstufen – Textgenese – Endfassung, Tübinger Ausgabe (zit. Anm. 10), „Entwürfe zum V Abschnitt in einem Arbeitsheft mit Übersetzungen aus dem Französischen, ÜF 20“, S. 9.

³⁷⁾ DLA, D: Celan, AD 2.5, 28 r. Vgl. CELAN, Sprachgitter. Vorstufen – Textgenese – Endfassung. Tübinger Ausgabe (zit. Anm. 10), S. 4. Siehe auch S. 9.

³⁸⁾ Vgl. GW III (zit. Anm. 2), S. 185–186.

den Wendepunkt, der kommen wird, um sich aufzulösen, und einen gemeinsamen Raum, eine „Arche finden“, wo Rettung für beide bereitsteht.³⁹⁾ Der rettende Raum, wo man endlich gemeinsam wohnen kann, ist zunächst eine wachsende „Träne“, in der man „atmen kann“ (Elemente des Wassers und der Luft, Sehsinn).

Wasser und Luft kehren in der siebten Partie wieder. Die Arche ist eine Stimmenarche, wo nur die Mündel, also nur die singenden Organe geborgen und gerettet sind (Hörsinn und Phonation werden miteinbezogen). Hier taucht auch die Reziprozität zwischen geborgenen und sinkenden Stimmen auf.

Stimmen im Innern der Arche		Es sind	nur die Münder	geborgen. Ihr	Sinkenden, hört	auch uns	*
-----------------------------------	--	---------	-------------------	------------------	--------------------	----------	---

3. Ein Spätgeräusch. Stimmen ohne Stimmung

Die letzte Stimme markiert eine Variation, und zwar eine wichtige Umkehrung: „Keine / Stimme“. Die letzte Partie, die mit der Negation der Stimme ansetzt, intoniert paradoxerweise ein mnestisches, „spätes“ Geräusch.

Keine	Stimme – ein	Spät- geräusch, stunden- fremd, deinen	Gedanken ge- schenkt, hier, endlich	herbei- gewacht: ein	Frucht- blatt, augen- groß, tief	geritzt; es	harzt, will nicht	vernarben.
-------	-----------------	--	---	----------------------------	---	-------------	----------------------	------------

Die Zeit wird als ein ‚Nachher‘ gemessen, alternativ zur Urschöpfung (zu jeglichem Urgeräusch). Was wird hier „herbeigebracht“, was erwacht im *hic et nunc*, in der Nähe des Sprechers und Schreibers im Gedicht, in der Nähe des Lesers und der letzten Stimme, die so tief singt, dass sie unhörbar und doch sprachlich präsent ist? Die Nicht-Stimme bewirkt in der letzten Partie auch ein Ritzen auf einer weichen Oberfläche. Nicht wie im Incipit, aufs Grün der Wasserfläche, sondern auf ein verletztes und geätztes Fruchtblatt, Fortpflanzungsorgan einer Blüte. So groß wie ein Auge. Das botanische Element, der Einschnitt, der von mineralischer oder metallischer Härte verursacht wird, die organische Materie des Sehkörpers, Glaskörpers, Netzhaut und Hornhaut: „*tout revient*“⁴⁰⁾ in

³⁹⁾ Zum anderen Jakobsbild (des mit dem Engel kämpfenden Jakobs) siehe BARBARA WIEDEMANN, Jakobs Stehen. Jüdischer Widerstand in den Gedichten Paul Celans, Warmbronn 2007.

⁴⁰⁾ So Celan einige Jahre später in seinem Notizheft, im Umkreis der ›Walliser Elegie‹, VII, 1961–1962; DLA, Nachlass Paul Celan, Signatur D. 90.I.3294, Dazu AXEL GELLHAUS, Wortlandschaften. Konzeption und Textprozesse, „Qualitativer Wechsel“: Textgenese bei Paul Celan, hrsg. von AXEL GELLHAUS und KARIN HERRMANN, Würzburg 2010, S. 30–51, hier: S. 38–40.

diesem metamorphen Bild, das auch noch die durchsichtige Klebrigkeit des Harzes beibehält. Die Narbe (die im botanischen Wortschatz genau den Saum des Fruchtblattes bezeichnet), schließt sich nie ganz.⁴¹⁾ Stellen wir uns – wie bei den „Klammern“ im 10. Takt der „vertikalen Lektüre“ – zwei Säume vor, die sich zusammenziehen: so in der Herzbeutelmembran, aus denen Schleim tropft; Säume wie Klammern, die nicht ganz schließen (V.); Säume des singenden Mundes (VII.).

Die Arche der Stimmen stellt keine Harmonie her. Leo Spitzer suchte in seiner 1945 erschienenen Studie über die „Stimmung“ eine geistige Rettung der abendländischen Humanität durch eine Rekapitulation von Stil, Wortschatz und Semantik der Harmonie der Welt.⁴²⁾ Celan geht in seinem Verhältnis zur Tradition in die entgegengesetzte Richtung. Die semantische Nähe, die bei Spitzer auf der phonetischen Nähe zwischen *sympatheia* und *symphonia* beruhte, ist bei Celan definitiv gebrochen. Alles, was von der „Stimmung“ übrigbleibt, besteht bei Celans Stimmenchor aus Relikten und Klumpen: das Wort „Herz“ in Klammern, als „herzschleimiges Rinnsal“; das Wort „Stränge“, an denen etwas hängt (Glocke, oder Henkerschlund, der jeden Ton erstickt; aber auch straffes Seil in Klammern, auf einem Boot, das der Kraft des Windes widersteht).

Der ›Stimmen-Zyklus – wie bei Eugenio Montale als Motetten-Kranz gelesen – weist Spuren von späten, beschädigten Formen der humanistischen abendländischen Tradition und einer residualen organischen und anorganischen Natur auf. Celan ist radikaler als Montale. Seine Stimmen sind mehr als Geräusch denn als Musik vernehmbar. Aber sie stehen trotzdem da, in der Partitur des Textes, als „Stimmen, kehlig, im Grus“, *a cappella* gesungen.

⁴¹⁾ Vgl. in Celans Bibliothek, HANS FITTING-EDUARD STRASBURGER (Hrsg.), Lehrbuch der Botanik für Hochschulen, Stuttgart 1954.

⁴²⁾ LEO SPITZER, Classical and Christian Ideas of World Harmony: Prolegomena to an Interpretation of the Word “Stimmung”: Part I., in: *Traditio* 2 (1944), S. 409–464.