Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 25 (2005)

Artikel: Wie der deutschen Lyrik das Singen verging : von Eichendorff zu Paul Celan

Autor: Neumann, Peter Horst

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835267

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Wie der deutschen Lyrik das Singen verging. Von Eichendorff zu Paul Celan

Peter Horst Neumann (Erlangen)

Peter Gülke hat sein jüngstes Buch Guillaume Du Fay (2003) gewidmet, einem Musikmeister aus dem 15. Jahrhundert, für den die Einheit von Wort und Ton eine Natur- und Gottgegebenheit war. Sie zu trennen lag ausserhalb der Denk- und Wünschbarkeiten seines Zeitalters. Stellen wir dagegen unsere zeitgenössischen Befunde, so hat die Musik ihren Trieb, sich mit Worten zu verbinden und die Botschaft der Worte zur Botschaft ihrer Töne zu machen, zwar durchaus nicht verloren, doch sind beide Künste mit ihrem Eintreten in die Moderne je eigene Wege gegangen, Wege, auf denen verloren ging, was sie einmal so sicher verbunden hatte. Was Arnold Schönberg als die Prosaisierung der Musik im Gefolge der Emanzipation der Dissonanzen und der Preisgabe der tonikalen Kadenz beschrieb und proklamierte, ist für die sogenannte E-Musik der vergangenen neunzig Jahre mehr oder weniger zur Regel geworden. Die Dichtung hingegen hält mit der Bezeichnung ‹Lyrik› zwar noch immer eine schwache Erinnerung an ein früheres Gesungenwerden wach, hat sich jedoch so weitgehend von metrischen und strophischen Vorgaben befreit, dass Liedformen und das ganze Repertoire einer der Musik zugedachten Sangverslyrik wie ausgestrichen erscheinen.

Damit ist ein Befund skizziert: die prinzipielle Entfremdung zeitgenössischer Dichtung und Musik. Dass diese Entfremdung immer wieder einmal aufgehoben erscheint, indem es bedeutende Vertonungen moderner Dichtungen ja durchaus gibt – von Schönbergs George-Liedern bis zu Trojahns Bachmann- oder Reimanns Celan-Kompositionen –, ist ein Teil dieses Befundes. Vor diesem Hintergrund drängt es sich auf, die Dichtung selbst zu befragen, in welcher Weise sie ihr Verhältnis zur Musik, also zu ihrem Gesungen- oder Nicht-mehr-gesungen-Sein im Gedicht bedenkt und zur Sprache bringt. Ich blicke dabei auf zwei Dichter, die durch einhundert Jahre voneinander geschieden sind, akkurat so weit wie die romantische Sangverslyrik von der kühnsten und verschlossensten Dichtung der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Ich blicke auf Joseph von Eichendorff und Paul Celan. An Celans historischem Abstand und an unserm eigenen zu Eichendorffs Dichtung erkennen wir, was der Poesie des 20. Jahrhunderts so überaus

gründlich verging: das Singen, das bei Eichendorff als eine zutiefst wertvolle, ja symbolische Handlung erscheint.[1]

Sucht man in seinen Werken nach einer Art ästhetischem Programm, so ist es enthalten in der Bestimmung des Dichters als Sänger und in der Gleichsetzung von Gedicht und Lied. Dieser Gleichung entsprechen zwar die Singbarkeit und das Vertont-worden-Sein vieler Gedichte, tatsächlich aber ist der Poet unter den Bedingungen einer arbeitsteiligen Kultur, die auch den Künstler in die Spezialisierung drängt, im 19. Jahrhundert schon längst kein Sänger mehr. Auch bei Eichendorff ist er es nur in der erschriebenen Welt von Roman und Erzählung, und er ist es im Liede selbst. Von nichts ist in Eichendorffs Gedichten so oft und mit einer ähnlichen Inständigkeit die Rede, wie von dem Lied, das sie selber sind oder zu sein begehren. Nichts aber bezeugt auch deutlicher, wie wenig naiv, ja wie hochartifiziell diese Lyrik ist, die von ihren Gefährdungen, fast möchte man sagen: um ihre historischen ‹Unmöglichkeiten› durchaus eine Ahnung hat und ebendies im Motiv des im Liede gesungenen Liedes reflektiert. Dass dies beunruhigend oft geschieht, dürfte der Vorschein jener untergründigen zivilisationsgeschichtlichen Beunruhigung sein, die der Romantik insgesamt zugrunde liegt, und an der auch Eichendorff, der Zeitgenosse dreier Revolutionen (1789, 1832 und 1848), teilhat, er wäre sonst kein Dichter. Sein Insistieren auf der Einheit von Wort und Ton, Gedicht und Lied, Poet und Sänger gibt Eichendorffs Dichtung ihren utopischen Schwung und dem Singen den Rang einer symbolischen Handlung.

Die Gleichung von Dichter und Sänger ist ein kulturelles Klischee aus den Beständen ältester Überlieferung. Durch Klopstocks poetischen Verkündigungston und die Begeisterung für die nordischen Barden in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts hatte sie eine neue Art von Verbindlichkeit bekommen, die sich durch Herders Begeisterung für das Volkslied noch verstärkte. Die von Herders Sammlung inspirierte Volkslied-Anthologie der Heidelberger Romantiker Achim von Arnim und Clemens Brentano, denen Eichendorff nahestand, *Des Knaben Wunderhorn* (1806/08), wurde zur Stimmgabel der romantischen Sangverspoesie und damit das Volkslied zu einem wesentlichen Paradigma der Lyrik des 19. Jahrhunderts, über Heines

1 Das hier zu Eichendorff und Celan Vorgetragene wurde zuvor für jeden getrennt bedacht und an verschiedenen Orten niedergelegt. Wie sehr es zusammengehört, hat erst die Entgegenstellung im hier wiedergegebenen Vortrag erwiesen. So möge der Leser auch wissen, wo das, was hier wiederkehrt, zu jedem der beiden Dichter ausführlicher steht: Peter Horst Neumann, «Joseph von Eichendorff. Singen als symbolische Handlung», in: *‹Erschriebene Welt›. Essays und Lobreden von Lessing bis Eichendorff*, Aachen 2004. – ders., «Das Motiv des Singens bei Paul Celan», in: *‹Erlesene Wirklichkeit›. Essays und Lobreden von Rilke, Brecht und George bis Jandl, Celan und Ilse Aichinger*, Aachen 2005.

Buch der Lieder bis in die Epigonenlyrik der zweiten Jahrhunderthälfte. Eichendorff steht in dieser Tradition. Immer wieder legt er seinen Gestalten im Roman *Ahnung und Gegenwart*, im *Taugenichts* oder in der *Marmorbild*-Erzählung Lieder in den Mund, die im Augenblick ihres Gesungenwerdens eben erst zu entstehen und dennoch von weit her zu kommen scheinen, als gehörten sie jedem und keinem. Was diese Gestalten im Letzten unterscheidet, was sie adelt oder zu Dutzendmenschen macht, ist, ob sie lebensmutige, jugendfrische Seelen haben und ob sie singen können oder nicht, und nur den Singenden gehört Eichendorffs volle Sympathie – wie sie den Wandernden, den Vagabunden, den nie an ein Examen denkenden Studenten gehört, niemals den Sesshaften und Saturierten. Allein der Roman *Ahnung und Gegenwart* enthält auf zweihundertachtzig Seiten fünfundfünfzig Lieder. Das übersteigt die Zahl der Liedeinlagen in Goethes *Wilhelm Meister* oder in Brentanos *Godwi*-Roman um ein Mehrfaches, und fast die Hälfte dieser Lieder handeln vom Singen. Dies lässt auf eine besondere Werthaltigkeit solchen Singens schliessen und allerdings auch auf die empfundene Notwendigkeit, immer wieder daran zu erinnern. Diese Werthaltigkeit lässt sich mit drei Begriffen wenigstens annäherungsweise beschreiben: Gemeinschaft – Gedächtnis – Kontinuität.

Gemeinschaftlichkeit ist dem Gesang gleichsam vorgegeben; um mit Herder zu sprechen: «Gesang liebt Menge, die Zusammenstimmung vieler: er fodert das Ohr des Hörers und Chorus der Stimmen und Gemüter.» Damit ist dem Singen eine formierende Kraft zugesprochen, wie sie in jeder Ritus-Gruppe (Gemeinde oder Versammlung) erfahren werden kann. Gemeinschaftlichkeit aber ist zugleich das Strukturmerkmal des Gesanges: die Einheit von Text, Melodie und Stimme. Als ein derart Gemeinsames steht das Lied den Singenden im Gedächtnis; Text und Musik sind *eine* Merk-Sache, die den Singenden Kontinuität als Erfahrung vermittelt. Es ist nicht mein Lied, andere haben es vor mir gesungen, wieder andere werden es nach mir singen.

Eine derart empfundene Werthaltigkeit musste einer Epoche, der das Wort «Zerrissenheit» nachgerade eine Modevokabel war, das einfache Singen als eine Art symbolischer Handlung und das Lied als Einheitssymbol empfehlen. Heinrich Heine hat sich (in *Die Bäder von Lucca*) zu dieser «Zerrissenheit» als dem Wahrzeichen seiner Modernität bekannt – und sie ist es bis heute geblieben –, Eichendorff aber ist mit christlicher Polemik in seinen literaturkritischen Schriften gegen sie zu Felde gezogen. In seiner Dichtung aber steht mit einer jeden Einwand entwaffnenden Selbstverständlichkeit, so als wäre der Wunsch bereits die Erfüllung, das Lied in seiner Gemeinschaftlichkeit von Wort, Melodie und Stimme als ein Zeichen für die Einheit von Mensch und Natur, Individuum und Gesellschaft, Geschichte und christlicher Heilsgewissheit. In dem zu oft und nicht selten gedankenlos zitierten Vier-

zeiler, dem er den Titel *Wünschelrute* gab, ist die Essenz seiner Poetologie, sein Selbstverständnis als Dichter und sein Lebensmut gebender Glaube enthalten, dass alles in der Geschichte Auseinanderdriftende und Zerrissene in der Einheit der göttlichen Schöpfung im Grunde zusammenklinge:

> Schläft ein Lied in allen Dingen,
> Die da träumen fort und fort,
> Und die Welt hebt an zu singen,
> Triffst du nur das Zauberwort.

Zauberhafte Verse, selber von einem Zauber redend – dies aber so einfach wie präzis. Es heisst nicht, dass in jedem Ding dieser Welt ein je eigenes, individuelles Lied schlafe – das gäbe ein allzu dissonierendes Erwachen –, sondern: einunddasselbe Lied in allen Dingen – die grosse Weltharmonie, allerdings eine verborgene. Von den Dingen heisst es: sie «träumen fort und fort». Offenbar ist das der Zustand, in dem wir sie antreffen: in einem Zwischenstadium, weder wach und ganz sie selbst, noch ganz schlafend und der Tageswelt abgekehrt, sondern in einer mittleren Seins-Lage, die das Wort «träumen» bezeichnet. In diesen selber noch träumenden, unerlösten Dingen schläft das allen gemeinsame Lied. Aus jedem könnte es erweckt werden, wenn es gelänge, das magische, das Erlösungswort zu finden – was im Märchen bekanntlich nur Glückskindern und Dornröschenprinzen gelingt. Von diesem Zauberwort hängt es ab, ob die Einheit der Welt sich uns zu erkennen gibt: im ältesten, frischesten, lebendigsten aller Lieder.

Vorsichtig und mit jenem «metaphysischen Takt» (Adorno), mit dem Eichendorff immer den Konjunktiv wählt, wo es um die letzten Geheimnisse geht, gebraucht er auch hier eine behutsame Wendung: «die Welt hebt an zu singen/Triffst du nur das Zauberwort». Ein «Wenn» wird hier umschrieben, und das «Wenn nicht» ist leise mitgesprochen. Denn ob der Dichter jenes Wort aus der Tiefe aller Dinge und Worte trifft und ob es gar jeder Dichter treffen könne, ist eine heikle Frage. Vielleicht ist überhaupt nur derjenige ein Dichter, der es getroffen hätte. Dafür gibt es weder Garantien, noch objektive Beweise. Eine Utopie der Dichtung deutet sich hier an; um sie auszusprechen, gebraucht Eichendorff Bilder aus dem Bereich des magischen Denkens, die er dem Märchen entlehnt: das schlafende Lied, die Verborgenheit des Umworbenen, das Zauberwort, das Geheimnis. Die «Wünschelrute» als Titelwort bringt dieses utopische Dichtungsverständnis etwas näher an die physikalische Welt heran. Sie ist ein Ding, das man sich selber herstellen muss, ein Instrument, das zum Medium der eigenen Such- und Wünschelkräfte werden kann, nicht bei jedem, aber bei manchem. Die Wünschelrute ist Eichendorffs Metapher für die Poesie, für das Gedicht als Lied und für das Lied als Medium der Suche nach dem «Lied in allen Dingen», dem Lied der Lieder.

Indem sich Eichendorff in seinen Erzählungen und Gedichten immer wieder das Singen und das vom Dichter-Sänger angestimmte Lied zum Thema nahm, fand er – ganz im Sinne des frühromantischen Gebotes einer poetologischen Selbstreflexion, aber zugleich auch mit utopischem Schwung darüber hinaus zielend – eine Möglichkeit, die für das eigene Gedicht ersehnte Wirkung im Gedichte selbst zu inszenieren. In einem seiner *Wanderlieder* ist es ihm besonders eindrucksvoll gelungen:

Vom Grund bis zu den Gipfeln,
So weit man sehen kann,
Jetzt blüht's in allen Wipfeln,
Nun geht das Wandern an:

Die Quellen von den Klüften,
Die Ström auf grünem Plan,
Die Lerchen hoch in Lüften,
Der Dichter frisch voran.

Und die im Tal verderben
In trüber Sorgen Haft,
Er möcht sie alle werben
Zu dieser Wanderschaft.

Und von den Bergen nieder
Erschallt sein Lied ins Tal,
Und die zerstreuten Brüder
Faßt Heimweh allzumal.

Da wird die Welt so munter
Und nimmt die Reiseschuh,
Sein Liebchen mittendrunter
Die nickt ihm heimlich zu.

Und über Felsenwände
Und auf dem grünen Plan
Das wirrt und jauchzt ohn Ende –
Nun geht das Wandern an!

Dieses so naiv-fröhlich anmutende Gedicht enthält die Utopie einer erlösten Welt und eines menschenfreundlichen heilswegweisenden Dichtertums; man erkennt in ihm die kunstvolle, sich kunstvoll verbergende Genauigkeit der Eichendorffschen Bildersprache. Der Dichter ist Sänger und Wanderer – und beides, Singen und Wandern, hat er nicht von den Menschen gelernt, sondern von der Natur. Die aber ist, um ein Wort aus *Ahnung und Gegenwart* zu zitieren: «das aufgeschlagene Bilderbuch des lieben Gottes», und die Dichter sind damit beschäftigt, dessen Hieroglyphenschrift zu übersetzen. Die folgenden Strophen zeigen ihn in seiner Beziehung zu den Menschen.

Von ihnen heisst es, dass sie «im Tal verderben/In trüber Sorgen Haft». Sie sind sesshaft an ihre Besitztümer gebunden, in der Haftung ihrer Sorgen. Im Wanderlied aus der *Taugenichts*-Novelle werden sie «die Trägen» genannt, die zu Hause liegen. Ein doppelsinniges, hier recht abschätzig getöntes Wort. Seine andere Bedeutung meint (im Sinne des Novalis) ein Ziel, das erwandert sein will und erst am Ende der Lebensreise erreicht werden kann. Und so heisst es denn auch: «Er möcht sie alle werben/Zu dieser Wanderschaft». Solche Werbung aber geschieht durch das Lied; dieses kommt von oben, von der Höhe des Aufschwungs, und verfehlt, wenigstens hier im Gedicht, seine Wirkung nicht: «die zerstreuten Brüder/Fasst Heimweh allzumal». Man bedenke: Heimweh.

Sie sind also nicht zu Hause in ihrer «Sorgen Haft», es muss eine andere Heimat geben, sie begreifen es beim Erklingen des Liedes. «Zerstreute Brüder» werden sie genannt, diese Sesshaften. Nun sammeln sie sich: «Da wird die Welt so munter/Und nimmt die Reiseschuh». Die Zerstreuten formieren sich durch das Lied des Dichters zu einer wandernden Gemeinde. Er aber, der dies bewirkt – ist er etwa ein Einzelgänger, ein Solitär, vielleicht gar ein Zölibatär? Das nun eben nicht, er wäre denn kein Dichter. Wer Eichendorffs Erzählung *Das Marmorbild* oder *Die Zauberei im Herbste* oder die Romana-Szene aus *Ahnung und Gegenwart* kennt, der weiss, dass dieser welt- und gottfromme Eichendorff ein sehr sinnlicher Autor ist. Und er hat auch hier nicht versäumt, dem Sänger («mittendrunter») ein Liebchen zu geben – «Die nickt ihm heimlich zu». Zwei Verse genügen, um den Eindruck gar nicht erst aufkommen zu lassen, hier stünde einer allein den andern gegenüber und wäre nicht ihresgleichen. Durch diesen einen Zug verschwiegener heiterer Liebe, dieses heimliche Zunicken, wird der Dichter ganz menschlich-gesellig.

Das Gedicht endet mit einem allgemeinen Jauchzen, «ohn Ende», wie es heisst, und mit dem Aufbruch aller zu einem Ziel, das nicht genannt zu werden braucht, denn es ist in diesem Augenblick frühlingshaft fühlbar geworden. Hier ist Gott, so scheint es, soeben dabei, allen die «rechte Gunst» zu erweisen, indem er sie auf eine Wanderschaft schickt, die das recht verstandene Leben selber ist. Sie sind eine Gemeinschaft von Brüdern geworden, in einer jugendlichen Welt, geworben und geleitet durch nichts als das Lied eines Dichters. Auf welche Weise sich Eichendorff die Kraft zu solch enthusiastischen Aufschwüngen und weltfrommen Entwürfen abgewann, bleibt das Geheimnis seines Dichtertums. Es war die Kraft, die vorhandene Welt in eine irdisch-bessere umzuschreiben.

Wie aber gelangt man von der Betrachtung Eichendorffscher Gedichte zu Paul Celan? Nicht anders als durch einen beherzten Sprung. Da ist über manches dichtungsgeschichtlich Wesentliche hinwegzusetzen. Man betritt

ein abgründig-unwirtliches Gelände. Und zugleich stellt uns die sprachkühne Verschlossenheit der Celanschen Dichtung vor ein Vermittlungsproblem. Zu weit hat sich diese Dichtungsprache, die etliche weltliterarische Traditionen in sich sublimiert, jedem unmittelbaren, irgendwie einvernehmlichen Verstehen entzogen. Eben dies hat seit dem Tode des Dichters, 1970, eine kaum mehr zu überblickende Celan-Philologie entstehen lassen. So ist uns, wenn wir von Eichendorff her auf Paul Celan blicken, eine Kontrast-Erfahrung zugemutet, die es als den poesiegeschichtlichen Teil und Anteil unserer eigenen Zeitgenossenschaft zu verstehen gilt.

Freilich sind selbst die kühnsten poetischen Ausdrucksformen nicht denkbar ohne Bezüge auf Traditionen. Jedes Gedicht weiss, dass es nicht das erste ist. Die Art dieses Wissens ist mitentscheidend für seinen künstlerischen Rang. So fehlt in Paul Celans Gedichten kaum eines der Motive vorheriger Lyrik. Sie erscheinen aber – und das gilt besonders für alle Gedichte seit der Sammlung *Atemwende* – in kühnen Umdeutungen, nicht selten in hypertrophen Entstellungen. Dies gilt auch für den Motivkreis Lied und Gesang, ja sogar in besonderer Weise, denn in den Begriffen Lied und Gesang hatte die Lyrik lange genug von sich selbst gesprochen. Auch bei Celan vergewissert sie sich in Bildern aus diesem Motivkreis ihrer selbst, freilich in einer Weise, die uns sogleich den Abstand seiner Dichtung zu allen vorherigen Sprechweisen der Lyrik zu erkennen gibt.

Im Frühwerk, etwa in den von 1938–1944 in Cernovitz entstandenen Gedichten, beobachten wir das Heranreifen der Eigentümlichkeit im Aufgreifen und allmählichen Modifizieren lyrischer Traditionen, obenan Rainer Maria Rilke und Stefan George. Da kommen durchaus noch Gedichttitel wie *Tag-, Schlaf-* oder *Steppenlied*, auch *Gesang der fremden Brüder* oder *Mystisches Lied* vor. In der Sammlung *Die Niemandsrose* finden sich noch die Gedichtüberschriften *Psalm* und *Eine Gauner- und Ganovenweise gesungen zu Paris empres pontoise von Paul Celan*. Das sind noch Gleichsetzungen von Gedicht und Lied, Sprechen und Singen. Wenn sie in dem Band *Atemwende* (1967) für immer verschwinden, ist davon zugleich auch jede irgendwie eingewöhnte Verwendung des Gesang- und Lied-Motivs betroffen.

Bereits in *Argumentum e silentio* ist der traditionelle Motivgebrauch verlassen. Die Grenze ist überschritten, wenn das Gesungene nur aus einem einzigen Wort besteht:

Jedem das Wort.
Jedem das Wort, das ihm sang:
als die Meute ihn hinterrücks anfiel –
Jedem das Wort, das ihm sang und erstarrte. (I,138)[2]

2 Paul Celan, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Frankfurt M. 1983 (Nachweise mit Band- und Seitenzahl bei den Zitaten).

Lied und Wort sind hier identisch – Gesang ist der Erscheinungsmodus eines Wortes, das sich selbst singt. Unklar bleibt, ob es jedem Menschen dasselbe oder jedem ein anderes ist, jedenfalls scheint in ihm eine jeweils persönliche Botschaft enthalten, die in einer extremen Situation («als die Meute ihn hinterrücks anfiel») als Gesang gehört wird, wonach dann das Wort erstarrt. In ähnlicher Weise spricht das Gedicht *Psalm* von dem einen «Purpurwort, das wir sangen» (1,233). Bemerkenswert an beiden Textstellen ist die Verbindung von Wort- und Gesang-Motiv. Bemerkenswert vor allem deshalb, weil das Wort-Motiv fortan in Celans Dichtung einen ähnlich herausgehobenen poetologischen Status besitzt wie vormals – um auf Eichendorff zurückzublicken – das Motiv des gesungenen Liedes. Bedenkt man, dass ‹Lied› eine Pluralität von Worten umschliesst, die im Gesang ihre Einheit finden, ‹Wort› aber ein solitäres Sprachwesen meint, so erkennt man die Richtung, in welcher die Umdeutungen des Lied-Motivs nun erfolgen. Seine Verbindung mit dem Motiv des Wortes deutet auf den solitären Weg, den Celans Dichtung fortan nehmen sollte. Auf diesem Weg widerfahren dem Motiv des Singens nun durch alle folgenden Celanschen Schaffensphasen die überraschendsten Variationen, Verfremdungen und Steigerungen. Ja, es ereignet sich eine Entmenschung des Singens. Da werden etwa die Zeit (I,65) oder die Endlichkeit (I,261) zu singenden Subjekten; ebenso singen – nicht weniger abstrakt – die inneren Windungen im Horn eines Widders (II, 97). Oder es singt der vom Ich des Gedichtes «in die Ferne» gerittene Gott (I, 213). Von einem singenden «Kehlkopfverschlußlaut» (II,114) ist die Rede oder von «singenden Händen» (III,117). An einen Löwen kann die Aufforderung ergehen: «Sing du das Menschenlied/von Zahn und Seele» (II,115). Es ist, als sei jenes Menschenlied eben kein menschliches Lied mehr. Ich versage mir hier das deutende Übersetzen solcher poetischen Setzungen. Wir blicken in eine streng gebaute, faszinierende Sprachwelt mit oft sublimen, meistens schwer erschliessbaren literarischen, zeitgeschichtlichen, aber auch autobiographischen, ja pathographischen Bezügen. (Besonders die spätesten Celan-Gedichte thematisieren die paranoiden Schübe des tief gefährdeten Dichters.)

Eine besonders forcierte Motiv-Verfremdung liegt vor, wo das Singen zu einer zweckgerichteten Handlung wird; es erscheint dann als eine Gewalttat, mit Wirkungen, für die es in der realen Welt keine Entsprechungen gibt – magischen Wirkungen, nicht selten in einer kosmischen Dimension. Für solche Kühnheiten fällt es schwer, in der Tradition einen Rückhalt zu finden. So wird in dem Gedicht *Brandung* dem Gesang die Fähigkeit zugesprochen, «noch einmal mit dem Tod im Chor die Welt», die verlorene Welt, «herüberzusingen» (I,69).

In einem Gedicht des Bandes *Atemwende* ist von einem singenden Hammer die Rede:

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. (II, 17)

Hier suggerieren die Verse das Bild einer unwillkürlichen Eingeschlossensein von Welt im Bewusstsein dessen, der die Verse spricht. Der Schädel ist «drübergestülpt» wie eine Glocke – und zu einer Glocke wird er tatsächlich durch den Hammer. Dieser schlägt gegen die (eben deshalb) «schlaflose Schläfe». Er wird als «irr-lichternd» bezeichnet, was das Irr- und Wahnsinnige dieses Vorgangs beim Namen nennt. Ein menschliches Subjekt wird nicht genannt, es ist allenfalls durch seinen Schädel gegenwärtig, als ein Objekt des Geschlagen- und Behämmertseins. Das Schlagen aber geschieht «im Welttakt» und bringt den welthaltigen Menschenschädel zum Dröhnen. Dies ist das vom Hammer gesungene Lied, dies heisst hier «Singen». Das Gedicht scheint relativ leicht paraphrasierbar; es hat eine privateste Dringlichkeit, es sind pathogrammatische Verse. Nicht mehr paraphrasierbar scheint dagegen das folgende Gedicht aus *Atemwende*:

WEISSGRAU aus-
geschachteten steilen
Gefühls.

Landeinwärts, hierher-
verwehter Strandhafer bläst
Sandmuster über
den Rauch von Brunnengesängen.

Ein Ohr, abgetrennt, lauscht.

Ein Aug, in Streifen geschnitten,
wird all dem gerecht. (II, 19)

Ich hebe nur den mittleren Textteil hervor («Landeinwärts...»). Diese Passage bleibt in ihrem Gesamtentwurf wie in jedem ihrer Bild-Details einem sinnlichen Nachvollzug, vermutlich sogar einer metaphorischen Auslegung entzogen. Weder vermag Strandhafer Sandmuster zu blasen, noch bläst er überhaupt; ein blasender Strandhafer ist keiner. Aber was ist er dann? Bei dem Kompositum «Brunnengesänge» bleibt ungewiss, wer da singt: Sind es die Brunnen selbst, oder wird bei den Brunnen gesungen? In den Schlussversen wird uns gesagt, dass derartiges mit heilen Sinnen gar nicht nach-

vollzogen werden könne. Nur «ein Ohr, abgetrennt», sei fähig, die als Rauch aufsteigenden Brunnengesänge zu hören; nur ein in Streifen geschnittenes Auge werde «all dem gerecht». Hier ist eine Verabsolutierung der wahrnehmenden Organe zur Bedingung des Verstehens geworden, wenn nicht des Gedichtes selbst, so doch dessen, wovon es spricht. Der Preis sind Amputation und Verstümmelung. Was nur unter dieser Bedingung wahrzunehmen und zu verstehen wäre, es müsste jenseits der Grenzen des Menschlichen liegen. Von Liedern «jenseits der Menschen» spricht das folgende Gedicht:

FADENSONNEN
über der grauschwarzen Ödnis.
Ein baum-
hoher Gedanke
greift sich den Lichtton: es sind
noch Lieder zu singen jenseits
der Menschen. (II, 26)

Hier ist eine Licht-Erscheinung («Fadensonnen») zugleich ein Klang-Ereignis. Sie geschieht über einer Ödnis, in der sich ein Baum zeigt. Die Gestalt dieses Baumes wird dabei nicht des Baumes wegen aufgerufen, vielmehr ist sie die Erscheinungsform eines «Gedankens». Dieser greift nach dem «Lichtton» – ein Greifen und Begreifen zugleich. Begriffen wird, dass es Lieder aus Lichttönen gibt, «jenseits der Menschen». Es sind keine Menschenlieder mehr, doch stellt die Wendung «sind noch [...] zu singen» eine Beziehung zu menschlichem Gesange her, derart, dass es auch dann noch Lieder geben werde, wenn es keine Menschen mehr gibt. Subjekt solchen mystischen Singens ist das tönende Licht.

Zu einer überaus kühnen Engführung des Gesang-Motivs mit dem Motiv des Schiffbruchs kommt es in dem Gedicht *Mit erdwärts gesungenen Masten*, meinem letzten Beispiel:

MIT ERDWÄRTS GESUNGENEN MASTEN
fahren die Himmelwracks.

In dieses Holzlied
beißt du dich fest mit den Zähnen.

Du bist der liedfeste
Wimpel. (II,20)

Das erste Zeilenpaar entwirft das Bild eines kollektiven Schiffbruchs. Man darf ihn allumfassend, ja kosmisch nennen, denn er hat am Himmel stattgefunden. Kieloben treibende Schiffe zeigen mit ihren Masten erdwärts. Eine Erinnerung an Georg Büchners *Woyzeck* stellt sich hier ein. Im Märchen,

das die Grossmutter erzählt, kehrt ein Kind aus der Sternenwelt auf die Erde zurück, und da war «die Erd ein umgestürzter Hafen». In Büchners Wortverständnis dürfte das Wort «Hafen» einen Topf bezeichnen, denkt man aber an den Doppelsinn des Wortes, so verbindet sich der Bild-Gedanke des Gedichtes mit Büchners kosmischen Katastrophenbild aus dem *Woyzeck*. Zeigen die Masten des Wracks nun erdwärts, so waren sie vor dem Schiffbruch himmelwärts gerichtet. Da es gesungene Masten sind – Mast: Lied: Holzlied –, hat sich im Schiffbruch auch die Richtung des Singens verkehrt, des Singens und des Gesungenen.

Bei Eichendorff – dies sei als kontrastierende Erinnerung eingefügt – geschieht das zur symbolischen Handlung erhobene Singen stets himmelwärts. «Gedanken ziehn und Lieder/Fort bis ins Himmelreich» lautet ein Verspaar, das Felix Mendelssohn auf den Grabstein seiner Schwester einmeisseln liess. Das heimliche Wappentier des Dichters ist für Eichendorff die Lerche, Sinnbild eines singend vollzogenen Aufschwungs der Seele. Bei Celan aber hat sich die Richtung von Lied und Gesang im Schiffbruch um 180 Grad gedreht. Ausserdem spricht das Gedicht *Mit erdwärts gesungenen Masten* nur noch von dem, was gesungen wurde, von einer Möglichkeit gegenwärtigen Singens ist keine Rede, es scheint sie nicht mehr zu geben. Wenn sich der Schiffbrüchige am gesungenen Mast festbeisst, was als ein letzter Rettungsversuch, aber auch als eine Einverleibung erscheint, dann läuft das «Holzlied» zwischen seinen Zähnen hindurch und wird einen Mundbreit gleichsam sein eigenes. Als Singen oder Mit-Singen lässt sich diese Art von Teilhabe, wo es sich doch wörtlich um eine Verbissenheit handelt, nicht mehr bezeichnen. Dabei gerät das Ich des Gedichts in einen Zustand der Verdinglichung, es wird zum «Wimpel» eines Himmelwracks. Von diesem Wimpel heisst es, dass er «liedfest» sei – ein Wort, an dem sich das Verstehen des Gedichtes entscheidet.

Natürlich ist auch dieses ein Gedicht über die Dichtung, vor allem über Paul Celans eigenes Dichten. In der Verfremdung einer Du-Anrede spricht der Dichter zu sich und von sich selbst. Nennt er nun jenes Du – also sich selbst oder einen, der ganz seinesgleichen wäre – «liedfest», so ist die Voraussetzung dafür nicht etwa der alte Topos Poet gleich Sänger, sondern die in diesem Augenblick gefundene, aus der Logik des enggeführten Motiv-Materials sich überraschend und zwingend ergebende Gleichung vom Dichter als Wimpel eines kieloben treibenden Schiffes. Ein Wimpel aber kann nicht das Subjekt einer Botschaft sein, er ist die Botschaft selbst, nämlich: eines Schiffes, hier eines «Himmelwracks», dessen Mast ein «Holzlied» ist. Der sich in dieses «Holzlied» verbissen hat, ist als Wimpel zur Botschaft eines universalen Schiffbruches geworden – er selbst, das Ich dieser Dichtung. Damit ist das Pathos aller Metaphern früherer Dichter-Selbstverständnisse weit übertroffen – Eichendorffs «Der Dichter ist das Herz der Welt», Heines

«Durch das meinige ging aber der große Weltriß» oder die letzten Worte des Tasso aus Goethes Drama: «So klammert sich der Schiffer endlich noch/Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte.» Dies alles erscheint auf bitterste Art übertroffen und ausgelöscht. Sprachlich war dieser abgründige Bild-Gedanke nur durch die kühne Engführung zweier Motive, des Singens und des Schiffbruchs zu vermitteln. Nur so vermochte Celan die alte poetologische Bedeutung des Gesang-Motivs noch einmal in seiner Dichtung aufzurufen, doch um den Preis welcher Verfremdung. Die Pointe dieser Motiv-Verschränkung hat er bereits in der Eingangszeile des Gedichts, in einem nur leicht verdeckten Wortspiel angedeutet: «gesungen»/gesunken –

MIT ERDWÄRTS GESUNGENEN MASTEN
fahren die Himmelwracks.

In dieses Holzlied
beißt du dich fest mit den Zähnen.

Du bist der liedfeste
Wimpel. (II,20)

Bedenkt man den generellen Bedeutungsverlust des Gesang-Motivs in der Dichtung des 20. Jahrhunderts zusammen mit dem Verschwinden der Gleichsetzung von Lied und Gedicht und der traditionellen Bezeichnung des Dichters als Sänger, so gewinnt man den Eindruck, dass diese poesiegeschichtliche Tradition in Paul Celans Dichtung eine verfremdete Aufgipfelung erlebt und zugleich an ihr Ende gelangt. Hatte die Poesie im Gebrauch dieser Motive und Gleichungen ehedem, und nicht nur bei Eichendorff, stets ihr eigenes, vormals geselliges Wesen und ihre Nähe zur Musik bedacht, so deuten ihre bei Paul Celan vorkommenden Varianten und Verfremdungen auf den ungeselligen, solitären Charakter einer Dichtung die in eigensinnigster Distanziertheit zu ihrer Nachbarkunst, der Musik, steht.