

# THESEN ZUR DISSERTATION

*Von meinen Sternen nur wehn noch zerrissen / die Saiten einer überlauten Harfe.*

Lyrik und Musik: Gesangsmotiv und intermediale Bezugnahmen auf Musikalisches  
bei Paul Celan

Andrea Krisztina Benedek

Doktorvater: Dr. habil. Tamás Lichtmann



**Universität Debrecen**

**2009**

## I. Zielsetzungen der Dissertation

Mit dem Eintritt in die Moderne wird das Motiv des Singens von seiner alten – der prinzipiellen Verbundenheit zwischen Lyrik und Musik, Dichter und Sänger markierenden – Bedeutung distanziert und immer seltener gebraucht. Es herrscht noch einmal ganz exzessiv bei Rilke, bei Benn, Huchel und Bachmann werden die Belege für seinen Gebrauch immer seltener. Demgegenüber zeigen die Gedichte von Paul Celan eine andere Tendenz: die klassischen Topoi des Singens, Lieds und Gesangs lassen sich in jedem achten der etwa siebenhundert Gedichte seines Gesamtwerkes und auf allen Stufen seines Schaffens nachweisen. Celans Gedichte enthalten darüber hinaus zahlreiche inhaltliche und formale Bezüge zur Musik, die auf Systematisierung und Analyse warten. Das Ziel bei der Anfertigung der Arbeit war es, diese Bezüge anhand von Beispielen aufzuzeigen, zu systematisieren und zu analysieren.

Den Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchungen bildete die einzige Systematisierung der Bezugnahmen auf Musikalisches von Celan, welche im vor kurzem erschienenen Celan – Handbuch<sup>1</sup> skizziert wird. Jens Finckh (2008)<sup>2</sup> unterscheidet in seinem kurzen Beitrag drei Formen der Bezugnahme auf Musikalisches, welche in den Gedichten von Paul Celan aufgezeigt werden können: musikalische Motivik, intermediale Einzelwerkreferenz und intermediale Systemreferenz.<sup>3</sup> Dieser Einteilung entsprechend wendet sich die Forschung den folgenden Schwerpunkten zu: intermediale Bezugnahmen von nicht intermedialen abzugrenzen, die musikalische Motivik, mit besonderer Rücksicht auf das Gesangsmotiv durch das Gesamtwerk des Autors zu verfolgen, sowie intermediale Einzel- und Systemreferenzen enthaltene Gedichte zu analysieren.

Im Mittelpunkt der Analysen steht dabei die Frage nach der Funktion, welche musikalische Motivik und intermediale Einzel-, bzw. Systemreferenzen im jeweiligen Gedichtkontext spielen, sowie nach dem Mehrwert, den sie bei der Interpretation des Gedichts bedeuten können. Die jeweiligen Gedichtanalysen schlagen eine Lesart vor, die bei der Interpretation des ausgewählten Untersuchungskorpus auch musikalische Aspekte beleuchtet.

---

<sup>1</sup> Vgl. dazu: Finckh, Jens: *6. Musik*. In: May, Markus; Gossens, Peter; Lehmann, Jürgen [Hrsg.]: *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirken*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2008, p. 271-275.

<sup>2</sup> Vgl. dazu: ebda.

<sup>3</sup> Vgl. dazu: ebda., S. 272.

## II. Methoden und Gliederung der Arbeit

Die Arbeit beginnt mit einem umfangreichen Teil, in welchem der Versuch unternommen wird, die wichtigsten Definitionen und Konzeptionen von Intermedialität, bzw. des Verhältnisses von Sprache und Musik zu diskutieren. Dieser Teil der Arbeit stellt den ersten Schritt dar zu der Bestimmung möglicher Wege in der Annäherung zum Verhältnis zwischen den Gedichten von Paul Celan und der Musik. Die vielfältigen Ansätze, die sich in den letzten Jahrzehnten um das Phänomen der Intermedialität etabliert haben, erfordern einen Überblick, der schließlich zu denjenigen Auffassungen leitet, die als theoretische Ausgangspunkte für die Erforschung intermedialer Bezüge zur Musik bei Paul Celan dienen. Die Untersuchung intermedialer Bezüge beruht auf den Systematisierungen von Werner Wolf<sup>4</sup> und Irina Rajewsky<sup>5</sup>, die dem Intermedialen eine dreifache Qualität zuschreiben. Das Phänomen der Intermedialität betrifft demnach erstens die Konstellation von mindestens zwei Medien (Medienkombination), zweitens den Transformationsprozess des medialen Produkts (Medienwechsel) und drittens den Bezug, den ein mediales Produkt zu einem Produkt eines anderen Mediums oder zu einem anderen Medium *qua* System haben kann (intermediale Bezüge). Dieser Bereich umfasst also zwei Erscheinungsformen, die im Rahmen der Intermedialitätsforschung als Einzel- (d. h., Bezug eines medialen Produkts auf ein einzelnes fremdmediales Produkt), bzw. Systemreferenz (d.h., Bezug auf ein fremdmediales semiotisches System) bezeichnet werden. Ein wichtiges Kriterium bei dieser Form der Intermedialität ist die Medienimmanenz, d. h., dass ein Wechsel des Zeichensystems nicht vollzogen wird. Der Phänomenbereich intermedialer Bezüge (auch: transformale Intermedialität oder intermediale Repräsentation) umfasst nämlich nach Rajewsky ausschließlich den Bezug eines Mediums auf ein Produkt, System oder Subsystem des Altermedialen<sup>6</sup>. Dieses zentrale Definitionskriterium, das auch im Falle der untersuchten Gedichte ausschlaggebend ist, wird im letzten Teil des Unterkapitels 1.1. WAS IST INTERMEDIALITÄT? DEFINITIONEN, KONZEPTIONEN anhand von weiteren Ansätzen begründet und beschrieben. Erläutert wird hier die Auffassung, wonach Medienimmanenz nicht unbedingt zur Intramedialität führe, d. h., dass sie intermedialen Phänomenen ohne den Zeichensystemwechsel des dominanten Mediums einen Spielraum ermögliche. Während im Falle intermedialer Systemreferenzen die Orientierung des Gedichts an musikalischen Formen und Strukturen diese Auffassung zulässt, ist bei den Einzelwerkreferenzen eine Begründung erforderlich. Im Unterkapitel 1.1.1. *Intermediale oder nicht*

---

<sup>4</sup> Wolf, Werner: Stichwort *Intermedialität*. In: Nünning, Ansgar [Hrsg.]: *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar 2001, S 284 ff.

<sup>5</sup> Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*. Tübingen/Basel: Francke 2002.

<sup>6</sup> Vgl dazu: Rajewsky, 2002 [Anm. 5], S. 16.

*intermediale Bezüge auf Musikalisches? Eine Abgrenzung* wird gezeigt, dass die verbalen Verweise auf das Medium der Musik von vielen Theoretikern (u. a. Joachim Helbig<sup>7</sup> und Gabriella Rácz<sup>8</sup>) als intermediale Bereiche definiert werden. Fraglich bleibt jedoch, was bei den Einzelwerkreferenzen in den Gedichten von Paul Celan das Mediengrenzen überschreitende Moment ausmacht. In der hier vertretenen Auffassung wird dieses Moment nicht allein im Verweis auf das Fremdmediale gesehen, sondern in den Texten, die in die jeweiligen Gedichte integriert werden und nicht mehr allein zum Umfeld der Literatur gehören: Textzitate, bzw. Anspielungen auf identifizierbare Liedertexte.

Nach den Begriffsbestimmungen und Abgrenzungen intermedialer Phänomene, welche im weiteren Verlauf der Arbeit anhand von Belegen und deren Analysen ausgeführt werden, konzentriert sich die Arbeit auf einen weiteren Aspekt. Im nächsten Unterkapitel 1.2. INTERMEDIALITÄT MUSIK-LITERATUR: FORSCHUNGSSTAND werden die grundlegenden Gemeinsamkeiten zwischen Sprache<sup>9</sup>, insbesondere der Lyrik und der Musik, beleuchtet. Anschließend folgt ein Überblick über die wichtigsten Theorien, die sich mit dem Nexus Literatur-Musik befassen. Erläutert wird hier wiederum das Phänomen intermedialer Bezüge, diesmal aber von der Perspektive der Comparative Art Studies und der aktuellen Ansätze, die sich ausschließlich mit intermedialen Verhältnissen zwischen den beiden Medien befassen. Gezeigt wird hier, dass sich die Comparative Art Studies und die Intermedialitätsforschung darüber einig sind, dass es innerhalb eines Mediums Phänomene gibt, welche über einen Als-ob-Charakter im Vergleich zum Altermedialen und damit über eine illusionsbildende Qualität verfügen. Über diesen Bereich spricht Steven Paul Scher<sup>10</sup> in seiner Definition der Kategorie *Musik in der Literatur*, wonach das eigentlich Musikalische im Medium der Literatur nur als eine durch sprachliche Mittel erzeugte Reproduktion vorhanden sein kann. Calvin S. Browns<sup>11</sup> *Ersetzen durch Nachahmung*, wonach es hier nur um einen Versuch des Autors ginge, den Eindruck eines Musikstückes in Worten herzustellen, lässt wiederum auf das Wesen intermedialer Bezüge schließen. Der von Werner

---

<sup>7</sup> Vgl. dazu: Helbig, Jörg: *Intermediales Erzählen: Baustein für eine Typologie intermedialer Erscheinungsformen in der Erzählliteratur am Beispiel der Sonatenform von Anthony Burgess' A Clock-work Orange*. In: ders. [Hrsg.]: *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Füger*. Heidelberg: Carl Winter, 2001, S. 131.

<sup>8</sup> Vgl. dazu: Rácz, Gabriella: *Musikalisch schreiben: Intermedialität von Literatur und Musik. Theorie und Fallbeispiel*. In: Tarvas, Mari; Pachali, Sonja [Hrsg.]: *Tradition und Zukunft der Germanistik. Germanistik in Tallinn: Texte, Thesen und Projekte zur deutschen Sprache und Literatur*, Tallinn: TLÜ Kirjastus, 2006, S. 141- 160.

<sup>9</sup> Vgl. dazu: 1.2.1. „Der Weg ins Innere“. *Allgemeines über die Sprachähnlichkeit der Musik und die Musikähnlichkeit der Sprache*, sowie 1.2.2. „Der Weg ins Vage“. *Allgemeines über das Problem der Denotation und Konnotation und über weitere Unterschiede*

<sup>10</sup> Scher, Steven Paul: *Einleitung: Literatur und Musik – Entwicklung und Stand der Forschung*. In: ders. [Hrsg.]: *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets*. Berlin: Schmidt, 1984, S. 12.

<sup>11</sup> Brown, S. Calvin: *Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse*. In: ebda., S. 36.

Wolf<sup>12</sup> eingeführte Terminus *explicite reference*<sup>13</sup> oder *telling*,<sup>14</sup> ist noch aus der Reihe der zahlreichen Definitionen intermedialer Bezüge hervorzuheben. Die Thematisierung des Altermedialen mit den Mitteln des eigenen Zeichensystems wird hier zum ersten Mal als intermediale Kategorie identifiziert und beschrieben.

Die Ansätze von Werner Wolf (2002)<sup>15</sup>, der den musikoliterarischen Bereich zum ersten Mal als Teilbereich der *Intermedialität* begreift und von Andreas Sichelstiel (2004)<sup>16</sup>, dessen Untersuchungen zur *Imitation* des Mediums Musik im Medium Literatur sich im medienwissenschaftlichen Forschungsfeld situieren, jedoch in der Tradition komparatistischer Studien verbleiben, bilden schließlich den theoretischen Ausgangspunkt für die Untersuchung des intermedialen Zugangs zur Lyrik.

Die Fragen, worin die Affinität der Lyrik zur Musik, d. h. ihre Musikalität besteht und ob es eine spezifische Musikalität der modernen Lyrik gibt, stehen im Mittelpunkt des Unterkapitels 1.3. INTERMEDIALITÄT MUSIK-LYRIK. Die Untersuchungen von Albert Gier<sup>17</sup> Irene Kumer<sup>18</sup> und Peter Horst Neumann<sup>19</sup> werden hier in die Klärung der obigen Fragen miteinbezogen. Das Unterkapitel 1.3.1. *Verwandtschaftstopoi: Lyrik als Gesang, der Dichter als Sänger im Kontext der modernen Lyrik und Paul Celans Gesang-Motivs* enthält einführende Gedanken zum nächsten umfangreichen Teil der Arbeit<sup>20</sup>. Beleuchtet wird hier der von Neumann vertretene Ansatz, nämlich, dass Paul Celans Gebrauch musikalischer Motive sich vor dem Hintergrund der modernen Lyrik als Bestätigung, aber gleichzeitig Ausnahme einer epochalen Regel erwiese. Die Veränderung der prinzipiellen Verbundenheit von Dichtung und Musik, Dichter und Sänger in der Moderne kennzeichnet jenen Hintergrund, aus welchem diese Lyrik herausragt. Die beiden Künste mit einander verbindenden Analogien und ihre gegenseitige Affinität zu einander stehen im Mittelpunkt des Unterkapitels 1.3.2. *Strukturelle Intermedialität: Musikalität des lyrischen Textes*. Das Lyrisch-Musikalische dieser Großgattung im allgemeinen Sinne, besteht in ihrer Fähigkeit, die musikalischen Aspekte der Sprache am prägnantesten zum Ausdruck bringen zu können: die

---

<sup>12</sup> Wolf, Werner: *Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft*. In: Foltinek, Herbert; Leitgeb, Christoph [Hrsg.]: *Literaturwissenschaft: intermedial-interdisziplinär*. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2002, S. 163-192.

<sup>13</sup> Vgl. dazu: ebda.

<sup>14</sup> Vgl. dazu: Wolf, Werner: *„The musicalization of fiction.“ Versuche intermedialer Grenzüberschreitung zwischen Musik und Literatur im englischen Erzählen des 19. und 20. Jahrhunderts*. In: Helbig, 1998 [Anm. 4] S. 133.

<sup>15</sup> Wolf, 2002 [Anm. 12]

<sup>16</sup> Vgl. dazu: Sichelstiel, Andreas: *Musikalische Kompositionstechniken in der Literatur. Möglichkeiten der Intermedialität und ihrer Funktion bei österreichischen Gegenwartsauteoren*. Essen: Die Blaue Eule, 2004.

<sup>17</sup> Vgl. dazu: Gier, Albert: *Musik in der Literatur: Einflüsse und Analogien*. In: Zima, 1995 [Anm. 1]

<sup>18</sup> Kummer, Irene Elisabeth: *Unlesbarkeit dieser Welt: Spannungsfelder Moderner Lyrik Und Ihr Ausdruck Im Werk Von Paul Celan*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1987

<sup>19</sup> Neumann, Peter Horst: *„Lieder jenseits der Menschen“ Das Motiv des Singens bei Celan und in neuerer deutscher Poesie*. In: In: Danuser, Hermann; de la Motte-Haber, Helga ; Leopold, Silke; Miller, Norbert [Hrsg.]: *Das musikalische Kunstwerk: Geschichte, Ästhetik, Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*. Laaber-Verlag, 1988.

<sup>20</sup> Vgl. dazu das Unterkapitel: 3.1. MUSIKALISCHE MOTIVIK

zentrale Rolle von Atem, Rhythmus und Mündlichkeit in der Lyrik zeugt von deren starker Affinität zur Musik. Doch mit dem Eintritt in die Moderne distanzieren sich die Verwandtschaftstopoi und die formalen Analogien beider Künste von einander, gleichzeitig werden aber auch die vorgegebenen Grundmöglichkeiten beider Medien radikalisiert. In dieser Distanzierung ist ein Wiedertreffen inbegriffen. Die neue Behandlung des Klanges, sowie die neuen Korrelationen beider Medien, werden im folgenden Teil sowohl aus der Perspektive der modernen Lyrik, als auch der Neuen Musik besprochen. Die Konzentration auf das eigene Material und die eigene Form, die Verfremdung, Transformation und das Wiedereinsetzen des Althergebrachten durch neue Behandlungsweisen, die Radikalisierung vorgegebener Möglichkeiten und das Erweitern-Wollen der Mediengrenzen sind gemeinsame Tendenzen beider Kunstformen, die sich im Kontext der Moderne aufzeigen lassen. Das Unterkapitel 1.3.3. *Gesanglichkeit und Musikalität der Lyrik in der Moderne*, untersucht die verschiedenen Formen der Musikalität innerhalb der zentralen Strömungen moderner Lyrik. Ausgehend von Peacocks<sup>21</sup> Untersuchungen des Dichterisch-Musikalischen im Kontext des französischen Symbolismus, werden in diesem Teil diejenigen Tendenzen besprochen, die sich beispielhaft am französischen Symbolismus aufzeigen lassen und für die Musikalität der modernen Lyrik insgesamt kennzeichnend sind. Eine zentrale Stelle nimmt dabei die Beschränkung auf indirekte Ausdrucksmittel ein, welche die klanglichen und rhythmischen Wirkungen der Sprache verstärkt und damit das Gedicht in die Nähe der Musik rückt. Dies mag auch bei Celan gültig sein, insofern man die Konzentration auf die Sprache nicht mit dem Verzicht auf jegliche Mitteilungsfunktion verwechselt. Zu Celans dialogischer Dichtung, wo die Thematisierung der Sprache *per definitionem* nie fehlt, steht der Rückzug auf Selbstreflexivität in krassem Widerspruch. Bei der Untersuchung darf also die Bedeutung nie vernachlässigt werden. Mit dieser Warnung enden die Überlegungen über die *Gesanglichkeit und Musikalität der Lyrik in der Moderne* und leiten gleichzeitig den folgenden Teil der Arbeit ein, welcher sich mit weiteren Korrelationen zwischen Lyrik und Musik im Kontext der Moderne befasst.

Ausgehend von den biographischen Studien Wolfgang Emmerichs<sup>22</sup> und Israel Chalfens<sup>23</sup>, werden im einleitenden Teil des zweiten Kapitels die wichtigsten biographischen Kontexte beleuchtet, die von der Wichtigkeit der Musik im Leben Celans zeugen. Anhand von poetologischen Texten, Textbeispielen und Lesespuren des Autors wird anschließend im Kapitel 2. DIE ROLLE DES MUSIKALISCHEN IN PAUL CELANS POETIK auf weitere Korrelationen zwischen Lyrik und Musik der Moderne eingegangen. Im Mittelpunkt stehen dabei die Gemeinsamkeiten zwischen Schönbergs Theorie einer neuen Musik, in der Vermittlung von Adorno, und der Dichtungstheorie Celans. Die Gemeinsamkeiten, welche Paul Celans Poetologie

---

<sup>21</sup> Vgl. dazu: Peacock, Ronald: *Probleme des Musikalischen in der Sprache*. In: Scher, 1984 [Anm. 10], S. 154 – 168.

<sup>22</sup> Vgl. dazu: Emmerich, Wolfgang: *Paul Celan*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1999.

<sup>23</sup> Vgl. dazu: Chalfen, Israel: *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*. Frankfurt am Main: Insel, 1979.

und die Neue Musik in der Auffassung von Adorno, bzw. Arnold Schönberg mit einander verbinden, kreisen um den Schwerpunkt Kunstfeindlichkeit. Ausgehend von Celans poetologischen Texten, u. a. dem wichtigsten Dokument, der *Büchner-Preis-Rede*<sup>24</sup> und Adornos theoretischen Schriften zur Neuen Musik<sup>25</sup> werden die wichtigsten Parallelen vorgestellt. Den theoretischen Hintergrund für diesen Teil der Arbeit liefern die Studien von Joachim Seng<sup>26</sup> und Lydia Koelle<sup>27</sup>.

Im nächsten Teil wird die Systematisierung der Bezugnahmen auf Musikalisches nach Jens Finckh (2008)<sup>28</sup> wieder aufgegriffen und ausgehend von den vorangehenden theoretischen Erläuterungen anhand konkreter Beispiele erweitert. Dieser Einteilung entsprechend, wendet sich die Forschung den folgenden Schwerpunkten zu:

Das Kapitel 3.1. MUSIKALISCHE MOTIVIK, das sich auf die theoretischen Überlegungen des Unterkapitels 1.3.1. *Verwandtschaftstopoi: Lyrik als Gesang, der Dichter als Sänger im Kontext der modernen Lyrik und Paul Celans Gesang-Motivs* stützt, setzt sich zum Ziel, die steigernde Verfremdung traditionsbeladener Motive durch das Gesamtwerk des Autors zu verfolgen und zu analysieren. Im Kreisfeld musikalischer Motivik widmet sich der letzte Teil des Unterkapitels 3.1. der Untersuchung den Instrumentennamen, von denen sich einige durch das Gesamtwerk des Autors ziehen. Die Analysen der ausgewählten 63 Gedichte folgen einer immanenten und induktiven Methodologie, wobei die unterschiedlichsten Funktionen des Lied- und Gesangmotivs aufgezeigt werden.

Der Systematisierung entsprechend, welche den Kern der vorliegenden Untersuchungen bildet, werden zweitens intermediale Einzelwerkreferenzen<sup>29</sup> analysiert, deren theoretischer Hintergrund im ersten umfangreichen Teil der Arbeit beschrieben wird. Zunächst wendet sich dieser Teil wiederum der Fragestellung zu, was intramediale- von intermedialen Einzelwerkreferenzen unterscheidet und verschärft damit die im Unterkapitel 1.1.1. *Intermediale oder nicht intermediale Bezüge auf Musikalisches? Eine Abgrenzung* erläuterten Ansätze in Hinblick auf intermediale Einzelwerkreferenzen. Die Systematisierung von Finckh, der erste Versuch, Paul Celans musikalische Einzelwerkreferenzen aus der Perspektive der Intermedialitätsforschung zu untersuchen, bietet hilfreiche Anstöße für diesen Teil der Arbeit. In seiner heuristischen Unterscheidung spricht er erstens von Referenzen auf Werke, welche die deutsche, europäische, bürgerliche, volkstümliche Tradition im weitesten Sinne repräsentieren und

---

<sup>24</sup> *Me.* In: GW III, 187–202.

<sup>25</sup> *Arnold Schönberg: 1874-1951, Philosophie der neuen Musik, Musik und Neue Musik*, die *Noten zur Literatur* aber auch von den soziologischen und philosophischen Schriften: *Minima Moralia*, *Dialektik der Aufklärung* und der Aufsatz, mit dem berühmten und kontrovers diskutierten Verdikt, *Kulturkritik und Gesellschaft*

<sup>26</sup> Vgl. dazu: Seng, Joachim: *Von der Musikalität einer „grauerer“ Sprache. Zu Celans Auseinandersetzung mit Adorno.* In: Germanisch-Romanische Monatsschrift (GRM) 45, 1995, S. 419-430.

<sup>27</sup> Vgl. dazu: Koelle, Lydia: *Paul Celans pneumatisches Judentum. Gott - Rede und menschliche Existenz nach der Shoah.* Mainz: Matthias-Grünewald, 1997, S. 140.

<sup>28</sup> Vgl. dazu: Finckh, Jens: 6.3. *Musik.* In: May/ Gossens/ Lehmann, 2008 [Anm. 1], S. 271-275.

<sup>29</sup> 3.2. INTERMEDIALE EINZELWERKREFERENZ

als solche einer kritischen Sichtung unterzogen werden, zweitens von privat – biographisch motiviert wirkenden Referenzen und drittens von Bezugnahmen auf Vertonungen von Texten, namentlich solchen mit ausdrücklich religiöser oder politischer Bewandnis.<sup>30</sup> Die Unterteilung von Finckh wird im zweiten Teil des Unterkapitels 3.2. INTERMEDIALE EINZELWERKREFERENZ erweitert und mit Beispielen belegt. Demnach werden erstens Referenzen auf Werke, welche jüdische, deutsche und rumänische volkstümliche Tradition repräsentieren<sup>31</sup>; zweitens Referenzen auf Werke mit ausdrücklich religiöser Bewandnis (christliche und jüdische religiöse Lieder)<sup>32</sup>; drittens Referenzen auf Werke, welche europäische, bürgerliche klassische Musik repräsentieren<sup>33</sup> und viertens Referenzen auf europäische politische Lieder (deutsche, spanische zionistische und russische Revolutionslieder und Hymnen)<sup>34</sup> analysiert. Gleichzeitig wird, ausgehend von Winfried Menninghaus' Überlegungen über *das Problem des Zitats bei Celan und in der Celan-Philologie*<sup>35</sup>, davor gewarnt, Einzelwerkreferenzen als ausschließliche und privilegierte Schlüssel<sup>36</sup> bei der Lektüre und Deutung zu verstehen.

Der letzte Teil der Arbeit unternimmt die Untersuchung zweier Systemreferenzen enthaltender Gedichte von Paul Celan: *TODEUGE*<sup>37</sup> und *ENGFÜHRUNG*<sup>38</sup>. Beide Gedichte stehen als eklatante Beispiele für die dritte Form der Bezugnahme auf Musikalisches, d. h. für die Kategorie, worunter Finckh die Übertragung musikalischer Formen auf die Struktur des jeweiligen literarischen Textes und worunter Rajewsky<sup>39</sup> die Bezugnahme eines medialen Produkts mit den eigenen Mitteln auf ein anderes semiotisches System eines Fremdmediums versteht.<sup>40</sup> Systemreferenzen reichen nach Rajewskys Einteilung, von dem bloßen Erwähnen eines fremdmedialen Bezugssystems über die Reproduktion bestimmter Elemente und/oder Strukturen des Bezugssystems bis hin zur durchgehenden Konstitution eines Textes in Relation zu diesem. Das Ziel des Unterkapitels 3.3. INTERMEDIALE SYSTEMREFERENZ ist es, zunächst beide Gedichte der entsprechenden Subkategorie intermedialer Systemreferenzen zuzuordnen und sie anschließend in Hinblick auf ihre das Fremdmedium imitierende Konstruktion zu analysieren. Im Mittelpunkt der

---

<sup>30</sup> Vgl. dazu: ebda., S. 272 f.

<sup>31</sup> Vgl. dazu das Unterkapitel: 3.2.1. *Referenzen auf Werke, welche jüdische, deutsche und rumänische volkstümliche Tradition repräsentieren*

<sup>32</sup> Vgl. dazu das Unterkapitel: 3.2.2. *Referenzen auf Werke mit ausdrücklich religiöser Bewandnis (christliche und jüdische religiöse Lieder)*

<sup>33</sup> Vgl. dazu das Unterkapitel: 3.2.3. *Referenzen auf Werke, welche europäische, bürgerliche klassische Musik repräsentieren*

<sup>34</sup> Vgl. dazu das Unterkapitel: 3.2.4. *Referenzen auf europäische politische Lieder (deutsche, spanische zionistische und russische Revolutionslieder und Hymnen)*

<sup>35</sup> Menninghaus, Winfried: *Zum Problem des Zitats bei Celan und in der Celan-Philologie*. In: Hamacher, Werner; Menninghaus, Winfried [Hrsg.] *Paul Celan*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988, S. 182.

<sup>36</sup> Vgl. dazu: ebda., S. 171.

<sup>37</sup> Vgl. dazu *TODESFUGE* (MuG.). In: GW I, S. 39 und GW III, S. 61.

<sup>38</sup> Vgl. dazu: *ENGFÜHRUNG* (Sg.). In: GW I, S. 195.

<sup>39</sup> Vgl. dazu: Rajewsky, 2002 [Anm. 5]

<sup>40</sup> Vgl. dazu: Finckh, Jens: 6.3. *Musik*. In: May/ Gossens/ Lehmann, 2008 [Anm. 1], S. 272.

Aufmerksamkeit steht also die Frage, *welche* Funktion Systemreferenzen im jeweiligen Gedichtkontext spielen, bzw. welcher Mehrwert durch ihre Berücksichtigung sich für die Interpretation erzielen lässt.

### III. Forschungsergebnisse

Im Kapitel 3.1. MUSIKALISCHE MOTIVIK werden die verschiedenen Funktionen, welche das Lied- und Gesangsmotiv bei Celan einnehmen kann, sowie die steigernde Verfremdung dieser Traditionsbeladener Motive anhand von insgesamt 63 Gedichten, die vom Frühwerk bis hin zu den späten Gedichten reichen, gezeigt.

Die *Tendenzen des entfremdenden Motivgebrauchs*<sup>41</sup> lassen sich schon in den Gedichten 1938-1944 aufzeigen. Die als *Lied* oder *Gesang* bezeichneten Gedichttitel haben die Funktion, den impliziten Widerruf der darin anklingenden Gattungen zum Ausdruck zu bringen. Die Verfremdung dieses Motivs im Frühwerk vollzieht sich durch ihre irreguläre Thematisierung (*Die Geisterstunde*<sup>42</sup>, *Gesang der fremden Brüder*<sup>43</sup>, *Der Tage Trost*<sup>44</sup>, *Finsternis*<sup>45</sup>).

Im Unterkapitel 3.1.1.2. *Singen vor Fremden und in fremden Landen. Die Metamorphose zum Wort in Mohn und Gedächtnis (1952)* wurde anhand konkreter Beispiele gezeigt, dass das Gesangsmotiv in diesem Band in enger Verbindung mit dem Tod der jüdischen Geliebten steht<sup>46</sup>. Darüber hinaus werden zahlreiche verknüpfende Elemente im Motivgebrauch des Singens zwischen den Gedichten *NACHSTRAHL*<sup>47</sup> und *CHANSON EINER DAME IM SCHATTEN*<sup>48</sup> aufgezeigt.

Im Unterkapitel 3.1.1.3. *Die Assimilierung zum sich selbst singenden Wort im Gedichtband Von Schwelle zu Schwelle (1955)* wird gezeigt, dass die Grenze des traditionellen Motivgebrauchs hier überschritten wird, indem Lied und Wort identisch werden und der Gesang zum Erscheinungsmodus des Wortes wird, das sich selbst singt<sup>49</sup>.

Im Unterkapitel 3.1.1.4. *Gesang als Verbindung zum Anderen im Gedichtband Niemandrose (1963)* wird anhand konkreter Beispiele gezeigt, dass das Lied hier eine humane

---

<sup>41</sup> Vgl. dazu das Unterkapitel : 3.1.1.1.

<sup>42</sup> Vgl. dazu: *Die Geisterstunde* (G 38-44). In: HKA 1.1, S. 62.

<sup>43</sup> Vgl. dazu: *Gesang der fremden Brüder* (G 38-44), V. 7. In: HKA 1.1, S. 35.

<sup>44</sup> Vgl. dazu: *Der Tage Trost* (G 38-44), V. 5. In: HKA 1.1, S. 62.

<sup>45</sup> Vgl. dazu: *Finsternis* (G 38-44). In: HKA 1.1, S. 36.

<sup>46</sup> Vgl. dazu: *NACHTS ist dein Leib* (MuG.), V. 1-3. In: HKA 2/3.1, S. 72 und 2/3.2, S. 134./ *NACHTSTRAHL* (MuG.), V. 10-11. In: GW II, S. 31./ *TODESFUGE* (MuG.). In: GW I, S. 39 und GW III, S. 61.

<sup>46</sup> Ebda., V. 16.

<sup>47</sup> Vgl. dazu: *NACHSTRAHL* (MuG.). In: GW I, S. 31.

<sup>48</sup> Vgl. dazu: *CHANSON EINER DAME IM SCHATTEN* (MuG.). In: GW I, S. 29 f.

<sup>49</sup> Vgl. dazu: *WINDGERECHT* (Sg.), V. 5-7. In: GW I, S. 169./ *ARGUMENTUM E SILENTIO* (SzS). In: GW I, S. 138.

Lebensäußerung wird und dem Singen eine verbindende Rolle zugeordnet wird<sup>50</sup>, bzw. dass der Gesang mit einer Begegnung im Zusammenhang steht. Im Falle des Gedichts *EINE GAUNER- UND GANOVENWEISE GESUNGEN ZU PARIS EMPRÈS PONTOISE VON PAUL CELAN AUS CZERNOWITZ BEI SADAGORA*<sup>51</sup> und *NACHMITTAG MIT ZIRKUS UND ZITADELLE*<sup>52</sup> löst das Singen eine Ost und West verbindende dichterische Begegnung und in *FLIMMERBAUM*<sup>53</sup> eine körperliche Begegnung mit der Frau aus.

Im Unterkapitel 3.1.1.5. *Der Holzweg zur Verstümmelung. Das akustische Diminutiv als Abschied vom Gesangsmotiv im Gedichtband Atemwende (1967)* wird anhand konkreter Beispiele gezeigt, dass der Gesang eine zum Frühwerk vergleichbare Häufung erlebt, doch seine Verwendung von nun an für immer kühnere Variationen frei steht und sich von der poetologischen Tradition, der Gleichsetzung Gedicht gleich Lied, Dichter gleich Sänger, endgültig distanziert.<sup>54</sup> Gezeigt wird des Weiteren, dass das Motiv mit einer Richtung in Zusammenhang steht: anhand des Gedichts *ERDWÄRTS GESUNGENEN MASTEN*<sup>55</sup> (Abwärtsbewegung), *FADENSONNEN*<sup>56</sup> (Bewegung in Richtung des Jenseits), *KEINE SANDKUNST mehr*<sup>57</sup> (Abwärtsbewegung, die auch akustisch reproduziert wird).

Im Unterkapitel 3.1.1.6. *Verfremdung zur unartikulierten Lautproduktion und technischem Geräusch im Spätwerk Fadensonnen (1968)* wird anhand konkreter Beispiele gezeigt, dass für Gesang immer öfter dessen Reduktion steht: Gesang erscheint als tierisches Piepsen in Anspielung auf Kafka<sup>58</sup> (sowohl im Gedicht *FRANKFURT, SEPTEMBER*<sup>59</sup> als auch im Titel *MIT DER STIMME DER FELDMAUS*<sup>60</sup>). Schließlich wird gezeigt, dass der Gesang zum technischen Geräusch verfremdet wird (*MÜLLSCHLUCKER-CHÖRE*<sup>61</sup> *Bugradgesang*<sup>62</sup> oder *Sperrtonnenlied*<sup>63</sup>).

Das nächste Unterkapitel 3.1.2. *Celans Bezugnahmen auf Instrumente*, bestätigt wiederum die Ergebnisse, welche im Zusammenhang mit dem Gesangsmotiv festgestellt worden sind. Die

---

<sup>50</sup> Vgl. dazu: *EINE GAUNER- UND GANOVENWEISE GESUNGEN ZU PARIS EMPRÈS PONTOISE VON PAUL CELAN AUS CZERNOWITZ BEI SADAGORA* (Nr.). In: GW I, S. 229./ *NACHMITTAG MIT ZIRKUS UND ZITADELLE* (Nr.). In: GW I, S. 261.

<sup>51</sup> Vgl. dazu: *EINE GAUNER- UND GANOVENWEISE GESUNGEN ZU PARIS EMPRÈS PONTOISE VON PAUL CELAN AUS CZERNOWITZ BEI SADAGORA* (Nr.). In: GW I, S. 229.

<sup>52</sup> *NACHMITTAG MIT ZIRKUS UND ZITADELLE* (Nr.). In: GW I, S. 261.

<sup>53</sup> Vgl. dazu: *FLIMMERBAUM* (Nr.). In: GW I, S. 233.

<sup>54</sup> *DIE ZAHLEN* (Aw.). In: GW II, S. 17.

<sup>55</sup> Vgl. dazu: *MIT ERDWÄRTS GESUNGENEN MASTEN* (Aw.). In: GW II, S. 20.

<sup>56</sup> Vgl. dazu: *FADENSONNEN* (Aw.). In: GW II, S. 26.

<sup>57</sup> Vgl. dazu: *KEINE SANDKUNST mehr* (Aw.). In: GW II, S. 39.

<sup>58</sup> Vgl. dazu: Kafka, Franz: *Josefine, Die Sängerin oder das Volk der Mäuse*. In: Kittler, Wolf; Koch, Hans-Gerd; Neumann, Gerhard [Hrsg.]: *Franz Kafka: Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe*. Frankfurt am Main: Fischer, 1994, S. 350 – 377.

<sup>59</sup> „Der Kehlkopfverschlusslaut / singt.“ *FRANKFURT, SEPTEMBER* (Fs.). In: GW II, S. 114.

<sup>60</sup> Vgl. dazu: *MIT DER STIMME DER FELDMAUS* (Schp.). In: GW II, S. 343.

<sup>61</sup> Vgl. dazu: *MÜLLSCHLUCKER-CHÖRE* (Fs.). In: GW II, S. 160.

<sup>62</sup> Vgl. dazu: *FREIGEGEBEN* (Lz), V. 3. In: GW II, S. 343.

<sup>63</sup> Vgl. dazu: *SPERRTONNENSPRACHE* (Lz), V. 1. In: GW II, S. 314.

Verfremdung wird auch hier durch irreguläre Fügungen (in Verbindung mit Topoi der Geologie, Zoologie, Anatomie, Botanik, Astronomie und deren Verflechtung) bis hin zu bestimmten Bewegungen (Abwärtsbewegung, zum Verstummen, Winter<sup>64</sup>, SCHUTTKAHN<sup>65</sup>, DIE POSAUNENSTELLE<sup>66</sup> und die Aufwärtsbewegung in *ANABASIS*<sup>67</sup> und *ES IST ALLES ANDERS*<sup>68</sup>) radikalisiert.

Die Analyse intermedialer Einzelwerkreferenzen, der Gegenstandsbereich des Kapitels 3.2., vollzieht sich nach folgenden Kriterien:

Nach inhaltlichen Kriterien<sup>69</sup> werden die folgenden Bereiche intermedialer Einzelwerkreferenzen unterschieden:

1. Referenzen auf Werke, welche jüdische, deutsche und rumänische volkstümliche Tradition repräsentieren;
2. Referenzen auf Werke mit ausdrücklich religiöser Bewandnis (christliche und jüdische religiöse Lieder);
3. Referenzen auf Werke, welche europäische, bürgerliche klassische Musik repräsentieren;
4. Referenzen auf europäische politische Lieder (deutsche, spanische zionistische und russische Revolutionslieder und Hymnen);

Was die formalen Kriterien anbelangt, lassen sich folgende Referenzgruppen unterscheiden<sup>70</sup>:

1. Markierte Einzelwerkreferenz auf den Text/Titel eines identifizierbaren Musikstücks:
  - a. Durch Kursivierung/als Zitat markierte Einzelwerkreferenzen: *ANABASIS*<sup>71</sup> → Wolfgang Amadeus Mozarts dreiteiliger Solomotette *Exultate, Jubilate, BENEDICTA*<sup>72</sup> → ein Jiddisches Lied, *MANDELNDE*<sup>73</sup> → *Hachnissini*, *EINE GAUNER- UND GANOVENWEISE GESUNGEN ZU PARIS EMPRÈS PONTOISE VON PAUL CELAN CZERNOWITZ BEI SADAGORA*<sup>74</sup> → das Landknechtlied: „Wir zogen in das Feld“
  - b. Ausschließlich durch den Hinweis „Lied“ markierte Einzelwerkreferenzen: *SCHWARZE FLOCKEN*<sup>75</sup> → Sehnsuchtslied der Zionisten „*Das Lied von der*

<sup>64</sup> *Winter* (G 38-44), V. 11 f. In: HKA 1.1., S. 106.

<sup>65</sup> *SCHUTTKAHN* (Sg.). In: GW I, S. 173.

<sup>66</sup> *DIE POSAUNENSTELLE* (Zg). In: GW III, S. 104.

<sup>67</sup> *ANABASIS* (Nr.). In: GW I, S. 256.

<sup>68</sup> *ES IST ALLES ANDERS* (Nr.), V. 26 – 28. In: GW I, S. 284.

<sup>69</sup> Die analysierten Gedichte sind im Inhaltsverzeichnis der vorliegenden Arbeit enthalten.

<sup>70</sup> Es handelt sich jedoch nicht um feste Gruppen, da es oft zu Überlappungen kommt.

<sup>71</sup> *ANABASIS* (Nr.). In: GW I, S. 256.

<sup>72</sup> *BENEDICTA* (Nr.). In: GW I, S. 249.

<sup>73</sup> *MANDELNDE* (Zg). In: GW III, S. 95.

<sup>74</sup> *EINE GAUNER- UND GANOVENWEISE GESUNGEN ZU PARIS EMPRÈS PONTOISE VON PAUL CELAN CZERNOWITZ BEI SADAGORA* (Nr.). In: GW I, S. 229.

<sup>75</sup> *SCHWARZE FLOCKEN* (G 38-44). In: GW III, S. 25.

- Zeder*“, HINAUSGEKRÖNT<sup>76</sup> → das politische Arbeiterlied *Warschowjanka*, IN DER LUFT<sup>77</sup> → *Maikäferlied*, ...RAUSCHT DER BRUNNEN<sup>78</sup> → Kinderlied
- c. Sowohl durch Kursivierung, als auch durch den Hinweis „Lied“ markierte Einzelwerkreferenzen: BENEDICTA<sup>79</sup> → ein Jiddisches Lied, MANDELNDE<sup>80</sup> → *Hachnissini*
2. Verdeckte Einzelwerkreferenz auf ein identifizierbares Musikgenre/auf eine identifizierbare musikalische Form oder dessen Titel/Text:
- a. metrisch-rhythmische Einzelwerkreferenzen (Texte von Musikwerken): ...RAUSCHT DER BRUNNEN<sup>81</sup> → Kinderlied „*Meine Mu*“, PSALM<sup>82</sup> → der hebräische Hymnus Adon Olam, SO bist du denn geworden<sup>83</sup> → Das Kirchenlied: *O Haupt voll Blut und Wunden* (Matthäuspassion), EIS, EDEN<sup>84</sup> → Es ist ein’ Ros’ entsprungen
- b. Übernahme eines spezifischen Tons und einer spezifischen Struktur: ESPENBAUM<sup>85</sup> und SELBDRITT, SELBVIERT<sup>86</sup> → *Doina Lieder*
3. Nicht markierte Einzelwerkreferenz auf ein identifizierbares Musikgenre/auf eine identifizierbare musikalische Form oder dessen Titel/Text:
- a. Todesfuge und Engführung → die musikalische Form: Fuge
4. Nicht markierte Einzelwerkreferenz auf den Text/Titel eines identifizierbaren Musikstücks:
- a. Titelzitate: DIE FESTE BURG<sup>87</sup> → Martin Luthers Kirchenlied (*Ein feste Burg ist unser Gott*), MÜLLSCHLUCKER-CHÖRE<sup>88</sup> → *Lacrimosa* aus Mozarts letztem Requiem, DENK DIR<sup>89</sup> → das Lied vom *Moorsoldaten*, IN DER LUFT<sup>90</sup> → *Maikäferlied*, Russischer Frühling<sup>91</sup> → das Lied „Flandrische Totentanz“
5. Einzelwerkreferenz auf Musikerfiguren:
- a. MÜLLSCHLUCKER-CHÖRE<sup>92</sup> → Mozart

<sup>76</sup> HINAUSGEKRÖNT (Nr.). In: GW I, S. 271.

<sup>77</sup> IN DER LUFT (Nr.). In: GW I, S. 290.

<sup>78</sup> : ...RAUSCHT DER BRUNNEN (Nr.). In: GW I, S. 237.

<sup>79</sup> BENEDICTA (Nr.). In: GW I, S. 249.

<sup>80</sup> MANDELNDE (Zg). In: GW III, S. 95.

<sup>81</sup> : ...RAUSCHT DER BRUNNEN (Nr.). In: GW I, S. 237.

<sup>82</sup> PSALM (Nr.) GW I, S. 225.

<sup>83</sup> SO bist du denn geworden (MuG). In: GW I, S. 59.

<sup>84</sup> EIS, EDEN (Nr.). In: GW I, S. 224.

<sup>85</sup> ESPENBAUM (MuG). In: GW I, S. 19 und GW III, S. 40.

<sup>86</sup> SELBDRITT, SELBVIERT (Nr.). In: GW I, S. 216.

<sup>87</sup> DIE FESTE BURG (MuG). In: GW I, S. 60.

<sup>88</sup> MÜLLSCHLUCKER-CHÖRE (Fs.). In: GW II, S. 160.

<sup>89</sup> DENK DIR (Fs). In: GW II, S. 227.

<sup>90</sup> IN DER LUFT (Nr.). In: GW I, S. 290.

<sup>91</sup> Russischer Frühling (G 38-44). In: GW VI, S. 143.

<sup>92</sup> MÜLLSCHLUCKER-CHÖRE (Fs.). In: GW II, S. 160.

Die Funktionen der jeweiligen Einzelwerkreferenzen sind komplexer. Feste Gruppen lassen sich hier kaum unterschieden, doch es gibt einige Aspekte, die Gemeinsamkeiten aufzeigen:

1. Einzelwerkreferenzen sind oft mit Richtungen und Bewegungen, sowie ihrer Zerschlagung (sowohl auf der inhaltlichen, als auch auf der formalen Ebene) verbunden:
  - a. Der Text des mittellateinischen Originals wird im Gedicht ANABASIS<sup>93</sup> auf- und umgebrochen. Die Bestandteile des lateinischen Wortes *suspirat* (*sus* für *auf*, *spirare* für *hauchen*, *atmen*), lassen sich sowohl im Titel, als auch im Laufe des Gedichts erkennen. Das isolierte *cor* korrespondiert auf der lautlichen Ebene mit zwei weiteren isolierten Versen *Dort*. (V. 6) und *Zeltwort* (V. 26), während es auf der semantischen Ebene eine Verbindung zur Wendung *herzhelle Zukunft* herstellt.
  - b. *Unter den Hufen* der Mörder zerknirscht „*Das Lied von der Zeder*“ im Gedicht SCHWARZE FLOCKEN<sup>94</sup>
  - c. *Zu ken men arojfejn in himel arajn / Un fregn baj got zu's darf asoj sajn?* Fragt das zitierte Einzelwerkreferenz im Gedicht BENEDICTA<sup>95</sup>
  - d. Die Bewegungen, welche in TODESFUGE sich durch die kategorialen Inhalte erschlossen worden sind, zeigen die des *bohrenden Sich-im-Kreise-Drehens*.<sup>96</sup>
2. Einzelwerkreferenzen haben eine dissonante Spannung stiftende Funktion, d. h. sie stehen im Gegensatz zum Gedichtinhalt
  - a. Dissonanz zwischen den Kirchenliedern/Kinderliedern und dem Gedichtkontext

Techniken, wodurch Systemreferenzen in den Gedichten TODESFUGE und ENGFÜHRUNG entstehen und sie analog zur musikalischen Form der Fuge erscheinen lassen (die Hereinnahme der Fuge immanenten Prinzipien: beispielsweise des statischen Prinzips der Fuge, des Prinzips der Imitation sowie der Engführung), werden im Unterkapitel 3.3. SYSTEMREFERENZEN analysiert.

Aus der Reihe von Gedichten, welche klangassoziative Titel tragen hebt Finckh nur TODESFUGE<sup>97</sup> und ENGFÜHRUNG<sup>98</sup> hervor, die in Celans Werk durch ihr Verhältnis zur Musik eine Sonderstellung einnehmen. Dies geschieht, weil in diesen beiden Fällen die jeweiligen Titel dem entsprechen, was sie im Voraus ankündigen. Darüber hinaus gibt es eine Reihe von Gemeinsamkeiten, welche auf einen Zusammenhang hindeuten: sie beziehen sich auf dieselbe musikalische Form, beide Texte enthalten mehrere intermediale Systemreferenz unterstützende

---

<sup>93</sup> ANABASIS (Nr.). In: GW I, S. 256.

<sup>94</sup> SCHWARZE FLOCKEN (G 38-44). In: GW III, S. 25.

<sup>95</sup> BENEDICTA (Nr.). In: GW I, S. 249.

<sup>96</sup> Vgl. dazu: Petri, Horst: *Form- und Strukturparallelen in Literatur und Musik*. In: Scher., S. 233.

<sup>97</sup> TODESFUGE (MuG). In: GW I, S. 39 und GW III, S. 61.

<sup>98</sup> Vgl. dazu: ENGFÜHRUNG (Sg.). In: GW I, S. 195.

Einzelwerkreferenzen<sup>99</sup> und beide Texte sprechen über die Realien aus der Welt der Konzentrationslager. Ein weiterer grundlegender Zusammenhang zwischen ihnen ist ihre ausgehobene Stellung im jeweiligen Gedichtband.

---

<sup>99</sup> TODEFUGE (vgl. dazu 3.3.1.4.2. Die Imitation), ENGFÜHRUNG liegen Brahms' *Deutsches Requiem* und Schönbergs *A survivor from Warsaw* zugrunde. Vgl. dazu: Lehmann:2005 S. 438, 471

#### **IV. Publikationen der Verfasserin aus dem Themenkreis der Dissertation**

- *Neue Musik zu Werken von Paul Celan. Eine Synopsis der Kompositionen nach Gedichtbänden.* In: Germanistik ohne Grenzen. Studien aus dem Bereich der Germanistik. Bd. 1. Hg. v. Szabolcs János-Szatmári. Klausenburg–Großwardein: Siebenbürgischer Museen-Verein – Partium Verlag, 2007, S. 251 – 260.
- *Am Rande des Unsagbaren. Über musikalische Interpretationen des Celanschen Schweigens.* In: Kronstädter Beiträge zur germanistischen Forschung 10. Hg. v. Carmen Elisabeth Puchianu. Kronstadt: Aldus Verlag, 2008, S. 147 – 154.
- *Verwandtschaftstopoi: Lyrik als Gesang, der Dichter als Sänger im Kontext der modernen Lyrik und Paul Celans Gesang-Motivs.* . In: *Wissenschaften im Dialog. Studien aus dem Bereich der Germanistik* 5. Bd. 2. Hg. v. Kordics, Noémi, Szabó, Eszter, Klausenburg–Großwardein: EME–Partium Verlag, 2008, S. 359 – 380.

#### **Im Druck:**

- „*Der Kehlkopfverschlusslaut / singt.*“ *Intermedialität zwischen Musik und Literatur am Beispiel von Celans und Kafkas akustischen Diminutiva.* In: Kafka 125. Internationale Konferenz aus Anlass des 125. Geburtstages von Franz Kafka, Germanistisches Institut der Universität Debrecen, 27.-30. November 2008.
- *Zur Intermedialität von Musik und Literatur.* „Germanistik mit vielen Fragen“, Konferenz anlässlich des Tages der Ungarischen Wissenschaft. Lehrstuhl für deutsche Sprache und Literatur, Nyíregyháza, 25. November 2008.