

INHALTSVERZEICHNIS

ZIELSETZUNGEN, GLIEDRUNG UND METHODEN.....	4
1. DER INTERMEDIALE ZUGANG ZUR LYRIK: INTERMEDIALE BEZÜGE	10
1.1. WAS IST INTERMEDIALITÄT? DEFINITIONEN, KONZEPTIONEN.....	10
1.1.1. <i>Intermediale oder nicht intermediale Bezüge auf Musikalisches? Eine Abgrenzung.....</i>	20
1.2. INTERMEDIALITÄT MUSIK-LITERATUR: FORSCHUNGSSTAND.....	26
1.2.1. <i>„Der Weg ins Innere“. Allgemeines über die Sprachähnlichkeit der Musik und die Musikähnlichkeit der Sprache.....</i>	26
1.2.2. <i>„Der Weg ins Vage“. Allgemeines über das Problem der Denotation und Konnotation und über weitere Unterschiede.....</i>	29
1.2.3. <i>Intermedialität Musik-Literatur: Forschungsstand.....</i>	32
1.3. INTERMEDIALITÄT MUSIK-LYRIK.....	50
1.3.1. <i>Verwandtschaftstopoi: Lyrik als Gesang, der Dichter als Sänger im Kontext der modernen Lyrik und Paul Celans Gesang-Motivs.....</i>	51
1.3.2. <i>Strukturelle Intermedialität: Musikalität des lyrischen Textes.....</i>	52
1.3.3. <i>Gesanglichkeit und Musikalität der Lyrik in der Moderne.....</i>	54
2. DIE ROLLE DES MUSIKALISCHEN IN PAUL CELANS POETIK.....	60
2.1. BIOGRAPHISCHE KONTEXTE.....	60
2.2. GEMEINSAMKEITEN VON DER AUFFASSUNG NEUER MUSIK UND MODERNER LYRIK IM SPIEGEL CELANS	
LEKTÜRESPUREN.....	61
3. BEZUGNAHMEN AUF MUSIKALISCHES IN PAUL CELANS LYRIK: INTRAMEDIALE UND INTERMEDIALE BEZÜGE.....	66
3.1. MUSIKALISCHE MOTIVIK: INTRAMEDIALE BEZÜGE.....	66
3.1.1. <i>Das Gesangsmotiv.....</i>	66
3.1.1.1. <i>Tendenzen des entfremdenden Motivgebrauchs in Gedichte 1938-1944.....</i>	67
3.1.1.2. <i>Singen vor Fremden und in fremden Landen. Die Metamorphose zum Wort in Mohn und Gedächtnis (1952).....</i>	69
3.1.1.3. <i>Die Assimilierung zum sich selbst singenden Wort im Gedichtband Von Schwelle zu Schwelle (1955).....</i>	71
3.1.1.4. <i>Gesang als Verbindung zum Anderen im Gedichtband Niemandrose (1963).....</i>	72

3.1.1.5. <i>Der Holzweg zur Verstümmelung. Das akustische Diminutiv als Abschied vom Gesangsmotiv im Gedichtband Atemwende (1967).....</i>	74
3.1.1.6. <i>Verfremdung zur unartikulierten Lautproduktion und technischem Geräusch im Spätwerk.....</i>	78
3.1.2. <i>Celans Bezugnahmen auf Instrumente.....</i>	81
3.2. <i>INTERMEDIALE EINZELWERKREFERENZ.....</i>	86
3.2.1. <i>Referenzen auf Werke, welche jüdische, deutsche und rumänische volkstümliche Tradition repräsentieren.....</i>	91
3.2.1.1. <i>Kinderlieder der geographischen und sprachlichen Heimat in den Gedichten: ZÄHLE, IN DER LUFT und ...RAUSCHT DER BRUNNEN....</i>	91
3.2.1.2. <i>Celans Doina. Strukturell-formale Anspielungen der Doina-Tradition und deren verfremdende Aneignung in den Gedichten ESPENBAUM und SELBDRITT, SELBVIERT.....</i>	97
3.2.2. <i>Referenzen auf Werke mit ausdrücklich religiöser Bewandtnis (christliche und jüdische religiöse Lieder).....</i>	99
3.2.2.1. <i>Der Weg des Zitats. Über inhaltliche und formale Gestaltungen des Gesangs in den Gedichten ANABASIS und BENEDICTA.....</i>	99
3.2.2.1.1. <i>Musik im Klammer.....</i>	99
3.2.2.2. <i>Über das asemantische Zitat in den Gedichten PSALM, SO bist du denn geworden und EIS, EDEN.....</i>	107
3.2.2.3. <i>Die Luthersche Losung und DIE FESTE BURG der Sprache.....</i>	117
3.2.3. <i>Referenzen auf Werke, welche europäische, bürgerliche klassische Musik repräsentieren.....</i>	118
3.2.3.1. <i>Vom kollektiven Tränenland. Über das Gedicht MÜLLSCHLUCKER-CHÖRE.....</i>	118
3.2.4. <i>Referenzen auf europäische politische Lieder (deutsche, spanische zionistische und russische Revolutionslieder und Hymnen).....</i>	119
3.2.4.1. <i>Die Sehnsucht nach Zion. Über die Funktion zweier Liedtexte in den Gedichten SCHWARZE FLOCKEN und MANDELNDE.....</i>	119
3.2.4.2. <i>Hindernisse der kollektiven Erinnerung. Zum Lied über den Moorsoldaten im Gedicht DENK DIR.....</i>	121
3.2.4.3. <i>Galgenhumor oder Gegenüberstellung zweier Welten? Über die Funktion eines Landknechtsliedes im Gedicht EINE GAUNER- UND GANOVENWEISE GESUNGEN ZU PARIS EMPRÈS PONTOISE VON PAUL CELAN CZERNOWITZ BEI SADAGORA.....</i>	123

3.2.4.4. <i>Ideologisierte Musik und die Musik der Ideologie. Über die Gedichte Russischer Frühling und HINAUSGEKRÖNT</i>	125
3.3. INTERMEDIALE SYSTEMREFERENZ.....	131
3.3.1. <i>Systemreferenzielle Bezüge zur Musik im Gedicht TODESFUGE</i>	135
3.3.1.1. <i>Vorbemerkungen</i>	135
3.3.1.2. <i>Prima la musica e poi la parole? Wohin führt der musikalische Titel?</i>	135
3.3.1.4. <i>Systemreferenzen im Gedicht TODESFUGE</i>	137
3.3.2. <i>Systemreferenzielle Bezüge zur Musik im Gedicht ENGFÜHRUNG</i>	145
3.3.2.1. <i>Vorbemerkungen</i>	145
3.3.2.2. <i>Engführung als poetologisches Konzept</i>	146
3.3.2.3. <i>Systemreferenzen im Gedicht ENGFÜHRUNG</i>	149
SCHLUSSBEMERKUNGEN.....	153
ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS.....	159
VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.....	160
LITERATURVERZEICHNIS.....	161
WERKREGISTER.....	173
MAGYAR NYELVŰ ÖSSZEFOGLALÓ.....	175
ENGLISH SUMMARY.....	176

ZIELSETZUNGEN, GLIEDRUNG UND METHODEN

Den Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchung bildet die Erkenntnis, dass Paul Celans Gedichte zahlreiche inhaltliche und formale Bezüge zur Musik enthalten. Das Ziel bei der Anfertigung der Arbeit war es, diese Bezüge anhand von Beispielen aufzuzeigen, zu systematisieren und zu analysieren.

Den Kern und Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchungen bildete eine Systematisierung der Bezugnahmen auf Musikalisches von Celan, welche im vor kurzem erschienenen Celan – Handbuch¹ skizziert wird. Jens Finckh (2008)² unterscheidet hier drei Formen der Bezugnahme auf Musikalisches, welche in den Gedichten von Paul Celan aufgezeigt werden können: musikalische Motivik, intermediale Einzelwerkreferenz und intermediale Systemreferenz.³ Ausgehend von dieser Systematisierung, unternimmt die Arbeit, dem Titel entsprechend, nach weiteren intermedialen Bezugnahmen zur Musik und musikalischen Motiven zu suchen. Hinsichtlich der oben genannten drei Kategorien von Bezugnahmen auf Musikalisches, konzentriert sich die vorliegende Arbeit also einerseits auf nicht intermediale Bezugnahmen (musikalische Motivik: das Lied- und Gesangsmotiv, bzw. Motivik von Instrumenten) und andererseits auf den Phänomenbereich der intermedialen (Einzel- und Systemreferenz) in Celans Dichtung.

Die Arbeit beginnt mit einem umfangreichen Teil; 1. DER INTERMEDIALE ZUGANG ZUR LYRIK: INTERMEDIALE BEZÜGE, in welchem der Versuch unternommen wird, die wichtigsten Definitionen und Systematisierungsversuche des Phänomens Intermedialität bzw. des Verhältnisses zwischen Sprache und Musik zu präsentieren. Dieser Teil stellt den ersten Schritt zur Bestimmung dessen, was unter intermedialen Bezügen zu verstehen ist.

Aus der langen Reihe der Erklärungsversuche werden die folgenden Ansätze der Intermedialitätsforschung skizziert: das semiologisch konzipierte und literaturzentrierte Intermedialitätsmodell von Werner Wolf⁴, der Neuanatz einer begrifflichen und konzeptuellen Klärung von Irina Rajewsky⁵, die historische Perspektive von Jürgen E Müller

¹ Vgl. dazu: May, Markus; Gossens, Peter; Lehmann, Jürgen [Hrsg.]: *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirken*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2008.

² Vgl. dazu: Finckh, Jens: 6.3. *Musik*. In: May/ Gossens/ Lehmann, 2008 [Anm. 1], S. 271-275.

³ Vgl. dazu: ebda., S. 272.

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

⁵ Vgl. dazu: Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*. Tübingen/Basel: Francke 2002.

(1998)⁶ und Jörg Helbig (1998)⁷, die transformative Systematisierung von Joachim Paech, sowie die Untersuchungen intermedialer Grenzbereiche von Willhelm Füger.

Neben der Darstellung der wichtigsten Ansätze und Systematisierungen, konzentriert sich der einführende Teil der Arbeit auch auf den Nexus der Literatur und Musik, wobei die grundlegenden Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen beiden Medien⁸, anhand der theoretischen Ausführungen von Theodor W. Adorno⁹, Wilfried Gruhn¹⁰, Albert Gier¹¹, Peter Zima¹² und Sabine Bayerl¹³ beleuchtet werden.

Hervorgehoben und detailliert dargestellt werden anschließend die strikten Systematisierungen von Werner Wolf¹⁴ und Irina Rajewsky¹⁵, wo es dem Intermedialen eine dreifache Qualität (Medienkombination, Medienwechsel und intermediale Bezüge) zugeschrieben wird. Der hier beschriebene letzte Bereich, bildet den Hintergrund der nachfolgenden Forschung. Der Bereich der intermedialen Bezüge, der zwei Erscheinungsformen, Einzel- (d.h., Bezug eines medialen Produkts auf ein einzelnes fremdmediales Produkt), bzw. Systemreferenz (d.h., Bezug auf ein fremdmediales semiotisches System) umfasst, wird im Verlauf der Arbeit im Lichte weiterer Ansätze verschärft und eingegrenzt. Beachtet wird dabei sowohl die Perspektive der Comparative Art Studies (Steven Paul Scher¹⁶, Calvin S. Brown¹⁷ und Horst Petri¹⁸) als auch die der aktuellen Ansätze, die sich ausschließlich mit intermedialen Verhältnissen zwischen Literatur und Musik befassen (Albert Gier¹⁹, Lech Kolagao²⁰, Werner Wolf²¹ und Andreas Sichelstiel²²).

⁶ Vgl. dazu: Müller, Jürgen E.: *Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte*. In: Jörg, Helbig [Hrsg.]: *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin: Erich Schmidt, 1998, S. 31-40.

⁷ Vgl. dazu: Helbig, Jörg.: Vorwort: *Intermedialität - Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. In: ebda., S. 6-11

⁸ 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*

⁹ Vgl. dazu: Adorno, Theodor W.: *Fragment über Musik und Sprache*. In: Scher, Steven Paul [Hrsg.]: *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets*. Berlin: Schmidt, 1984, S. 138 -141.

¹⁰ Vgl. dazu: Gruhn, W.: *Musiksprache - Sprachmusik - Textvertonung*. Frankfurt am Main - Berlin - München: Verlag Moritz Diesterweg, 1978.

¹¹ Vgl. dazu: Gier, Albert: *Musik in der Literatur: Einflüsse und Analogien*. In: Zima, Peter [Hrsg.]: *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995, S. 61.

¹² Zima, Peter: *Vorwort*. In: Zima, 1995 [Anm. 11], S. VII.

¹³ Vgl. dazu: Bayerl, Sabine: *Von der Sprache der Musik zur Musik der Sprache. Konzepte zur Spracherweiterung bei Adorno, Kristeva und Barthes*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2002.

¹⁴ Wolf, 2001 [Anm. 4], S. 284 ff.

¹⁵ Vgl. dazu: Rajewsky, 2002 [Anm. 5]

¹⁶ Scher, Steven Paul: *Einleitung: Literatur und Musik – Entwicklung und Stand der Forschung*. In: Scher, 1984 [Anm. 9], S. 12.

¹⁷ Brown, S. Calvin: *Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse*. In: ebda., S. 36.

¹⁸ Vgl. dazu: Petri, Horst: *Literatur und Musik. Form und Strukturparallelen*. Göttingen: Sachse & Pohl, 1964.

¹⁹ Gier, Albert: *Musik in der Literatur: Einflüsse und Analogien*. In: Zima, 1995 [Anm. 11], S. 73.

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 Gier²³ Irene Kumer²⁴ und Peter Horst Neumann²⁵ werden hier in die Klärung 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 Arbeit²⁶. 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 erweise. 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*. Dargestellt und besprochen wird dabei das Lyrisch-Musikalische dieser Großgattung im allgemeinen Sinne, sowie im Kontext der Moderne.

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 Peacocks²⁷ Untersuchungen des Dichterisch-Musikalischen im Kontext des französischen Symbolismus, werden in diesem Teil diejenigen Tendenzen beleuchtet, die sich beispielhaft am französischen Symbolismus aufzeigen lassen, und für die Musikalität der modernen Lyrik insgesamt kennzeichnend sind.

¹⁹ Vgl. dazu: Sichelstiel, Andreas: *Musikalische Kompositionstechniken in der Literatur. Möglichkeiten der Intermedialität und ihrer Funktion bei österreichischen Gegenwartsautoren*. Essen: Die Blaue Eule, 2004, S. 53-63.

²⁰ Vgl. dazu: Kolago, Lech: *Musikalische Formen und Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Salzburg: Müller-Speiser 1997.

²¹ 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.

²² Sichelstiel, 2004 [Anm. 19]

²³ Vgl. dazu: Gier, Albert: *Musik in der Literatur: Einflüsse und Analogien*. In: Zima, 1995 [Anm. 11]

²⁴ Kummer, Irene Elisabeth: *Unlesbarkeit dieser Welt: Spannungsfelder Moderner Lyrik Und Ihr Ausdruck Im Werk Von Paul Celan*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1987.

²⁵ Neumann, Peter Horst: „*Lieder jenseits der Menschen*“ *Das Motiv des Singens bei Celan und in neuerer deutscher Poesie*. 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.

²⁶ Vgl. dazu das Unterkapitel: 3.1. MUSIKALISCHE MOTIVIK

²⁷ Vgl. dazu: Peacock, Ronald: *Probleme des Musikalischen in der Sprache*. In: Scher, 1984 [Anm. 9], S. 154-168.

Ausgehend von den biographischen Studien Wolfgang Emmerichs²⁸ und Israel Chalfens²⁹, 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 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*³⁰ und Adornos theoretischen Schriften zur Neuen Musik³¹ werden die wichtigsten Parallelen vorgestellt. Den theoretischen Hintergrund für diesen Teil der Arbeit liefern die Studien von Joachim Seng³² und Lydia Koelle³³.

Im dritten Teil der Arbeit wird die Systematisierung der Bezugnahmen auf Musikalisches nach Jens Finckh (2008)³⁴ 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 hin zu verfolgen und zu analysieren. Im Kreisfeld musikalischer Motivik widmet sich der letzte Teil des Unterkapitels 3.1. der Untersuchung denen Instrumentennamen, von denen sich einige durch das Gesamtwerk des Autors ziehen. Die Analysen der Gedichte folgen einer immanenten und induktiven Methodologie, wobei die unterschiedlichsten Funktionen des Lied- und Gesangsmotivs beleuchtet werden.

²⁸ Vgl. dazu: Emmerich, Wolfgang: *Paul Celan*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1999.

²⁹ Vgl. dazu: Chalfen, Israel: *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*. Frankfurt am Main: Insel, 1979.

³⁰ *Me*. In: GW III, 187–202.

³¹ *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*

³² Vgl. dazu: Seng, Joachim: *Von der Musikalität einer „graueren“ Sprache. Zu Celans Auseinandersetzung mit Adorno*. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift (GRM) 45, 1995, S. 419-430.

³³ Vgl. dazu: Koelle, Lydia: *Paul Celans pneumatisches Judentum. Gott - Rede und menschliche Existenz nach der Shoah*. Mainz: Matthias-Grünwald, 1997, S. 140.

³⁴ Vgl. dazu: Finckh, Jens: 6.3. *Musik*. In: May/ Gossens/ Lehmann, 2008 [Anm. 1], S. 271-275.

Der Systematisierung entsprechend, welche den Kern der vorliegenden Untersuchungen bildet, werden zweitens intermediale Einzelwerkreferenzen³⁵ analysiert, deren theoretischer Hintergrund im ersten umfangreichen Teil der Arbeit beschrieben ist. Zunächst wird es hier auf die Fragestellung, was intramediale- von intermedialen Einzelwerkreferenzen unterscheidet zurückgekommen und damit die im Unterkapitel 1.1.1. *Intermediale oder nicht intermediale Bezüge auf Musikalisches? Eine Abgrenzung* erläuterten Ansätze in Hinblick auf intermediale Einzelwerkreferenzen verschärft. Die Systematisierung von Finckh, der erste Versuch, Paul Celans musikalische Einzelwerkreferenzen von der Perspektive der Intermedialitätsforschung zu untersuchen, bietet hilfreiche Anstöße für diesen Teil der Forschung. In seiner heuristischen Unterscheidung spricht er erstens von Referenzen auf Werke, die die deutsche, europäische, bürgerliche, volkstümliche Tradition im weitesten Sinne repräsentieren und 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.³⁶

Die Unterteilung von Finckh wird im zweiten Teil des Unterkapitels 3.2. INTERMEDIALE EINZELWERKREFERENZ erweitert und mit weiteren Beispielen belegt. Demnach werden erstens Referenzen auf Werke, welche jüdische, deutsche und rumänische volkstümliche Tradition repräsentieren³⁷; zweitens Referenzen auf Werke mit ausdrücklich religiöser Bewandnis (christliche und jüdische religiöse Lieder)³⁸; drittens Referenzen auf Werke, welche europäische, bürgerliche klassische Musik repräsentieren³⁹, und viertens Referenzen auf europäische politische Lieder (deutsche, spanische zionistische und russische Revolutionslieder und Hymnen)⁴⁰ analysiert.

Das Ziel dieses Kapitels ist es, eine andere Lesart vorzuschlagen, die bei der Interpretation von Einzelwerkreferenzen enthaltenen Gedichten auch musikalische Aspekte beachtet. Gleichzeitig wird es ausgehend von Winfried Menninghaus' Überlegungen über *das Problem des Zitats bei Celan und in der Celan-Philologie*⁴¹ davor gewarnt,

³⁵ 3.2. INTERMEDIALE EINZELWERKREFERENZ

³⁶ Vgl. dazu: ebda., S. 272 f.

³⁷ Vgl. dazu das Unterkapitel: 3.2.1. *Referenzen auf Werke, welche jüdische, deutsche und rumänische volkstümliche Tradition repräsentieren*

³⁸ Vgl. dazu das Unterkapitel: 3.2.2. *Referenzen auf Werke mit ausdrücklich religiöser Bewandnis (christliche und jüdische religiöse Lieder)*

³⁹ Vgl. dazu das Unterkapitel: 3.2.3. *Referenzen auf Werke, welche europäische, bürgerliche klassische Musik repräsentieren*

⁴⁰ Vgl. dazu das Unterkapitel: 3.2.4. *Referenzen auf europäische politische Lieder (deutsche, spanische zionistische und russische Revolutionslieder und Hymnen)*

⁴¹ 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.

Einzelwerkreferenzen als ausschließliche und privilegierte Schlüssel⁴² bei der Lektüre und Deutung zu verstehen.

Der letzte Teil der Forschung unternimmt die Untersuchung zweier Systemreferenzen enthaltenen Gedichte von Paul Celan: *TODESUGE* und *ENGFÜHRUNG*. 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 Rajewsky⁴³ die Bezugnahme eines medialen Produkts mit den eigenen Mitteln auf ein anderes semiotisches System eines Fremdmediums versteht.⁴⁴ 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 Fremdmedium- imitierende Konstruktion zu analysieren. Im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit steht also die Frage, *welche* Funktion Systemreferenzen im jeweiligen Gedichtkontext spielen, bzw. welche Mehrwert sie zum Gedichtinhalt leisten können.

⁴² Vgl. dazu: ebda., S. 171.

⁴³ Vgl. dazu: Rajewsky, 2002 [Anm. 5]

⁴⁴ Vgl. dazu: Finckh, Jens: 6.3. *Musik*. In: May/ Gossens/ Lehmann, 2008 [Anm. 1], S. 272.

1. DER INTERMEDIALE ZUGANG ZUR LYRIK: INTERMEDIALE BEZÜGE

1.1. WAS IST INTERMEDIALITÄT? DEFINITIONEN, KONZEPTIONEN

*Die Kunst war schon immer intermedial, und die Wissenschaft kann ihrem intermedialen Charakter in arbeitsteiliger Zeit noch am ehesten durch interdisziplinäre Zusammenarbeit Rechnung tragen...*⁴⁵

Im vorliegenden Kapitel wird der Versuch unternommen, die wichtigsten Definitionen und Konzeptionen dieses *termine ombrello*⁴⁶ oder besser gesagt *termine ombrellone*⁴⁷ zu schildern, die einen intermedialen Zugang zur Lyrik erlauben. Unter dem *obrellone* wird anschließend nach einem bestimmten Bereich gesucht, anhand dessen intermediale Bezüge zur Musik bei Paul Celan aufgezeigt werden können.

Zunächst sei die Frage beantwortet, wo sich die vorliegende Arbeit innerhalb der Intermedialitätsforschung einordnen lässt. Wenn man davon ausgeht, dass die Literatur uns schon von den Anfängen an explizite Kommentare und Verweise auf die Relevanz von medialen Interdependenzen und Interaktionen liefert, könnte man auf die Feststellung kommen, *Intermedialität* als ein neues Wort für eine seit der Antike existierende Gegebenheit aufzufassen. Jürgen E. Müller (1998)⁴⁸ führt folgende Beispiele für die lange Tradition des Intermedialen an: Simonides von Keos' Auffassung von der *Malerei als stumme Poesie* und von der *Poesie als stumme Malerei*, die später in Plutarchs *Moralia* auswirkte, Giordano Brunos These in *De Imaginum, Signorum & Idearum Compositione*, über die Untrennbarkeit von wahrer Musik, Poesie, Malerei und Philosophie, Lessings Wesensbestimmung von Malerei, Plastik und Dichtkunst im *Laokoon* die Interaktion zwischen traditionellen Künsten in der Romantik bis hin zu Wagners *Gesamtkunstwerk*. Wenn man von einer weit gefassten Definition von *Intermedialität* ausgeht, kommt man auf ein vergegenwärtigtes Verständnis des *Intermedialen*, das mit den neuen Medien eng verbunden ist. Unter *Intermedialität* wird hier jedes Überschreiten von Grenzen zwischen konventionell als distinkt angesehenen Ausdrucks- oder Kommunikationsmedien verstanden, d. h., die Beziehung zwischen traditionellen Künsten und technisch-apparativen Medien vor dem Hintergrund eines *tertium comparationis*:

⁴⁵ Zima, 1995 [Anm. 11], S. X.

⁴⁶ Schirm- oder Intergrationsbegriff, ein Terminus, der von Umberto Eco (1994) als Metapher geprägt wurde für die Beschreibung von Termini und Konzepten, die mit unterschiedlichen Bedeutungen und Theorieentwürfen belegt werden.

⁴⁷ Diesen Begriff verwandelt Irina O. Rajewsky in ein Wortspiel: *termine ombrellone*, indem sie dem Wort das Suffix -one zufügt, das im Italienischen auf eine größere Einheit verweist, in diesem Fall auf einen größeren Schirm, nämlich den Sonnenschirm (*ombrellone*) im Vergleich zum Regenschirm (*ombrello*). Vgl. dazu: Rajewsky, 2002 [Anm. 5], S. 6.

⁴⁸ Vgl. dazu: Müller, Jürgen E.: *Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte*. In: Helbig, 1998 [Anm. 6], S. 33.

Als geistes- und kulturwissenschaftliches Forschungsgebiet befasst sich I. [Intermedialität] seit dem Beginn der 1980er Jahre mit der Beziehung zwischen traditionellen Künsten und technisch-apparativen Medien.⁴⁹

Die Idee der Intermedialität ist also keineswegs eine neue Errungenschaft, doch mit der multimedialen Prägung der Realitätserfahrung, die heutzutage eine immer offenkundiger und allgegenwärtig zutage tretende Tendenz ist, wird der Begriff ausgedehnt.

Die aktuelle Intermedialitätsforschung ergibt sich nach Rajewsky (2002)⁵⁰ wissenschaftshistorisch betrachtet aus zwei Forschungssträngen⁵¹: Einerseits handelt es sich um die Traditionslinie der Komparatistik, deren Ursprünge bis in die Antike zurückreichen⁵². Aus diesem Forschungsstrang haben sich später die *interart(s)*-, bzw. *comparative art studies* entwickelt, die sich mit den Interdependenzen zwischen den *Hohen Künsten* (Literatur, Musik und bildender Kunst) auseinandersetzen. Andererseits handelt es sich um einen zweiten Forschungsstrang, der sich den audiovisuellen Medien als Verbreitungs- und Kontaktmedien der Literatur widmet (und sich beispielsweise mit Filmisierung der Literatur, Literarisierung des Films, Literaturverfilmung, filmischer Schreibweise, Medienkomparatistik auseinandersetzt). Die vorliegende Arbeit bleibt in der Tradition des ersten Forschungsstrangs, da sie sich ausschließlich mit den Interdependenzen von Celans Dichtung und der Musik befasst, ohne dabei die neuen Medien mit einzubeziehen. Darüber hinaus beschäftigt sie sich nicht nur mit intermedialen Bezügen zur Musik, sondern auch mit denen, die dem Bereich des ersten Forschungsstrangs zuzuordnen sind, wie etwa musikalische Motive, d.h. nicht intermediale Kategorien. Neuere Erkenntnisse der Intermedialitätsforschung werden jedoch nicht außer Acht gelassen, da der Gegenstandsbereich der *interart studies* heute einen ganz bestimmten Bereich intermedialer Relationen umfasst.⁵³

Da *Intermedialität* mehr als ein Medium ins Spiel setzt, sind die Betrachtungen dessen, was Intermedialität heißt und ihre Erforschungsmethoden in zahlreichen Domänen unterschiedlich, sogar kontradiktorisch. Nicht zufällig wurde der Begriff Rajewskys, *termine ombrellone*, in den einleitenden Worten verwendet. Es handelt sich hier nämlich um unterschiedliche Bedeutungen und Theorieentwürfe einzelner Disziplinen, die man in

⁴⁹ Vgl. dazu: Trebeß, Achim: *Metzler-Lexikon Ästhetik / Kunst, Medien, Design und Alltag*. Stuttgart: Metzler, 2005, S. 183.

⁵⁰ Vgl. dazu: Rajewsky, 2002 [Anm. 5], S. 10.

⁵¹ Ebda., S. 7 f.

⁵² Vgl. dazu: Walzel, Oskar: *Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*. In: Philosophische Vorträge veröffentlicht von der Kantgesellschaft, Nr. 15, Berlin, 1917.

⁵³ Vgl. dazu: Rajewsky, 2002 [Anm. 5], S. 10.

Anlehnung an Werner Faulstichs (2002)⁵⁴ Klärungsversuch des Medienbegriffs, den er unter dem Kapitel *Begriffswirrwarr und Metaphernsalat*⁵⁵ anführt, auf *Intermedialität* übertragen kann.

Auf die Frage, was Intermedialität sei, gibt es eine Fülle von vielfältigen und oft kontroversen Definitionen. Bereits durch die Schilderung des wissenschaftlichen Ursprungs und Werdegangs dieses Begriffs, zeigt sich, dass seine mehrdeutige Verwendung schon in seiner Entstehungsgeschichte wurzelt. Der Begriffsursprung des Wortes geht auf das Jahr 1812 zurück. Der Terminus „Intermedium“ wird vom englischen Dichter Samuel Taylor Coleridge verwendet, um ein rein *narratologisch[es] Phänomen*⁵⁶ zu beschreiben:

Narrative allegory is distinguished from mythology as reality from symbol; it is, in short, the proper intermedium between person and personification. Where it is too strongly individualized, it ceases to be allegory [...]⁵⁷

„Intermedium“ bei Coleridge bezieht sich also auf das Wirken der Allegorie und bedeutet dort eben dies: zwischen etwas zu sein. Die erzählende Allegorie ist nach Coleridge, ein Intermedium zwischen Person und Personifikation.

Der Fluxus-Künstler Dick Higgins⁵⁸ greift auf die Prägung des Terminus „intermedium“ von Coleridge zurück und führt ihn 1966 in den kunsttheoretischen Diskurs ein. Unter „intermedia“ versteht er hingegen die konzeptionelle Fusion von Kunstformen, d.h. künstlerische Hybridformen (so etwa die konkrete Poesie oder die Performance Arts wie beispielsweise die Klangkunst). Higgins bezog sich mit dem Terminus „intermedia“ auf den Prozess der Fusion mehrerer Medien zu einem neuen Medium, d.h. auf Kunstwerke,

[...] in which the materials of various more established art forms are *conceptually fused* rather than merely juxtapointed⁵⁹

⁵⁴ Faulstich, Werner: *Einführung in die Medienwissenschaft. Probleme – Methoden – Domänen*. München: Wilhelm Fink, 2002, S. 19-67.

⁵⁵ „Der eine spricht vom Medium *Sprache*, der andere vom Medium *Schrift*, der dritte vom Medium *Buchdruck*, der vierte vom Medium *Schreibmaschine*, der fünfte vom Medium *Stadt*, der sechste vom Medium *Uhr*, der siebte vom Medium *Computer*, der achte vom Medium *Kunst*, der neunte vom Medium *Presse*, der zehnte vom Medium *Internet*, der elfte vom Medium *öffentliche Meinung*, der zwölfte vom Medium *Raum* (und so weiter), und das häufig im selben Atemzug, so als handle es sich hier um ein und dasselbe, um Vergleichbares oder auch nur um vergleichbare Begriffsklassen.“ In: Faulstich, 2002 [Anm. 54], S. 19 f.

⁵⁶ Vgl. dazu: Müller, Jürgen E.: Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte. In: Helbig, 1998 [Anm. 6], S. 31

⁵⁷ Vgl. dazu: in: Raysor, T. M.[Hrsg.]: *Coleridge's Miscellaneous Criticism*. Folcroft PA., 1936, S. 33. Zitiert in: ebda., S. 31

⁵⁸ Vgl. dazu: Higgins, Dick. "Intermedia." *Something Else Newsletter*, vol. 1, no., 1966 1, S. 1-6.

⁵⁹ Der wesentliche Unterschied zwischen „intermedia“ und „mixed media“ besteht in der Tatsache, dass beim letzteren die medialen Formen, die in ihr zusammentreten, jederzeit vom Betrachter als getrennte begriffen werden können. Demgegenüber handelt es sich in den intermedialen Formen um eine „konzeptuelle“ Fusion, die es unmöglich macht, nur einen ihrer Ursprünge zu betrachten, sondern dazu zwingt, diese als gleichzeitig und untrennbar zu betrachten. Vgl. dazu: ebda., S. 1-6.

Das Wort *Intermedialität* taucht zum ersten Mal in einem Aufsatz von Hansen-Löve (1983)⁶⁰ auf. Die Grundlage seiner Untersuchungen stellen solche Texte⁶¹ dar, in denen das Fremdmedium Bild nicht nur verbal evoziert wird, sondern auch diejenigen, von denen die ikonische Form eines Bildes aufgenommen wird. Dabei unternimmt er ausgehend von Julia Kristevas Terminus *Intertextualität*, der wiederum auf Bachtins Theorie der *Dialogizität* basiert, eine Systematisierung nach steigendem Grad der Annäherung beider Medien. Durch die Anbindung der Intermedialitätsdebatte an die Konzepte der Intertextualität, sowie durch die Betonung medialer Interaktionspunkte, liefert Hansen-Löve den wichtigsten Anstoß für die aktuelle Intermedialitätsforschung innerhalb der Literaturwissenschaft. Higgins Auffassung von dem Transzendieren der Grenzen im Sinne einer Fusion zeugt von vielen Verknüpfungspunkten zu den am Anfang des Kapitles erläuterten Vorstellungen über die Abschaffung der Grenzen als Vereinigung und *Versöhnung* der Künste in der klassischen Ästhetik. Sie ist zugleich als künstlerische Abwehr gegen Medienpuristen. Nach Schröters⁶² Differenzierung von Intermedialität, die auf unterschiedlichen theoretischen Modellen beruht, handelt es sich bei Higgins und seinen Anhängern um ein *synthetisches (oder fusionelles) Intermedialitätsverständnis*⁶³. Hansen-Löve beleuchtet hingegen die andere Seite des Zusammenspiels zwischen den Medien, im Kontext der Avantgarde:

Auf den symbolistischen S y n k r e t i s m u s (nicht nur in der Auffassung der Kunstformen, sondern auch im Bereich der Ikonographie, der Denk- und Bewusstseinsformen so wie überhaupt der historisch-kulturellen Pluralität) folgte in der Avantgarde ein ausgeprägter D i s k r e t i s m u s , der sich auf die sensuellen und Wahrnehmungstheoretischen Bedingungen der jeweiligen Medien stützte. Die konstruktiv-methodische P r o j e k t i o n der medienspezifischen Verfahren einer Kunstform bzw. Gattung, in eine andere, heterogene dient in der Avantgarde (v.a. in ihrer „analytischen“ Frühphase) der Reflexion und Intensivierung des Empfindens der jeweiligen Medien- und Gattungsspezifika (ihrer medialen „Differenzqualität“).⁶⁴

Grenzüberschreitung heißt nun Affirmation der jeweiligen Medien- und Gattungsspezifika innerhalb des Zusammenspiels zwischen Medien. Das Intermedium wird nicht länger als bloßes Fusionsprodukt, sondern in seinen medialen Konfigurationen und Konstellationen betrachtet und zum Phänomen erhoben, welches von nun an den Namen *Intermedialität* trägt. Intermedialität wird in der Nachfolge von Hansen-Löve nicht nur analog zur Intertextualität, sondern auch als deren Erweiterung aufgefasst.

⁶⁰ Hansen-Löve, Aage A.: Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne. In: *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Hrsg. von Wolf Schmid & Wolf-Dieter Stempel. Wien, 1983 (=Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband II), S. 291-360.

⁶¹ Bildgedichte und Lettrismus

⁶² Vgl. dazu; Schröter, Jens: Intermedialität. Unter: http://www.theorie-der-medien.de/text_detail.php?nr=12 (Zugriff am: 03.04.2009)

⁶³ Vgl. dazu; ebda.

⁶⁴ Vgl. dazu: Hansen-Löve, [Anm. 60]1983, S. 292

Beide Phänomene stimmen zwar durch das Merkmal der Bezugnahme eines Werkes auf ein anderes überein, unterscheiden sich jedoch dadurch, dass sie medienidentische oder altermediale Produkte betreffen. Den ähnlichen Aufgabenbereich beider Kategorien haben viele Theoretiker betont und gleichzeitig nach einer Abgrenzung gefordert. Werner Wolfs Definition leitet sich auch von dieser Auffassung:

Analog zur Intertextualität, die eine in einem Text nachweisliche Einbeziehung mindestens eines weiteren (verbalen) Textes bezeichnet, lässt sich I. [Intermedialität] definieren als eine intendierte, in einem Artefakt nachweisliche Verwendung oder Einbeziehung wenigstens zweier konventionell als distinkt angesehener Ausdrucks- oder Kommunikationsmedien.⁶⁵

Die Analogie zwischen Intermedialität und Intertextualität ist auch für Rajewsky ein Ausgangspunkt. In Anlehnung an Pfisters⁶⁶ und Hempfers⁶⁷ Arbeiten zur Intertextualität versucht sie die intermedialen Bezüge zu klassifizieren. Zwar schlägt sie vor, den Terminus Intermedialität im weiteren Sinne *...als Hyperonym für die Gesamtheit aller Mediengrenzen überschreitenden Phänomene beizubehalten, also all der Phänomene, die, dem Präfix >inter< entsprechend, in irgendeiner Weise zwischen Medien anzusiedeln sind*,⁶⁸ unterstreicht jedoch die Notwendigkeit, Intermedialität als eigenständiges Paradigma anzusehen.

Durch die Abgrenzung von Intramedialität, Transmedialität und Intermedialität schafft Reajewsky Klarheit über eine Reihe von Phänomenen, die bisher als einheitlich oder unscharf betrachtet worden sind. Intramedialität betrifft dabei Phänomene, die sich zwar zwischen unterschiedlichen Medienprodukten, jedoch innerhalb eines Mediums bewegen und nur ein Medium involvieren (z.B.: Bezugnahmen eines literarischen Textes auf einen bestimmten Einzeltext d.h., Intertextualität oder Bezugnahmen eines Films auf einen Film, einer Oper auf eine Oper, eines Gemäldes auf ein Gemälde oder das musikalische Potpourri). Unter Transmedialität fasst sie alle Phänomene, die man als medienunspezifische *Wanderphänomene* bezeichnen könnte [...], ohne dass hierbei die Annahme eines kontaktgebundenen Ursprungsmediums wichtig oder möglich ist oder für die Bedeutungskonstitution des jeweiligen Medienprodukts relevant würde.“⁶⁹ Im Falle von Intermedialität handelt es sich im Unterschied zu den ersten zwei Bereichen, um

⁶⁵ Wolf, 2001 [Anm. 4], S. 284.

⁶⁶ Pfister, Manfred: *Konzepte der Intertextualität*, in: Broich, Ulrich / Pfister, Manfred [Hrsg.]: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemeyer, 1985, 1-30.

⁶⁷ Hempfer, Klaus W.: Intertextualität, Systemreferenz und Strukturwandel: die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der italienischen und französischen Renaissance-Lyrik (Ariost, Bembo, Du Bellay, Ronsard). In: Titzmann, Michael [Hrsg.]: Modelle des literarischen Strukturwandels. Tübingen: Niemeyer, 1991, S. 7-43.

⁶⁸ Rajewsky, 2002 [Anm. 5], S. 12.

⁶⁹ Vgl. dazu: Rajewsky, 2002 [Anm. 5], S. 12

Mediengrenzen überschreitende Phänomene, die mindestens zwei distinkte Medien involvieren.⁷⁰

Wie schon Hansen-Löwes Systematisierung nach steigendem Grad der Annäherung von Text und Bild zeigt, resultiert das Zusammenspiel der Medien zwangsläufig ihr hierarchisches Verhältnis zueinander. Die Einsicht über Dominanzbildung führt zu einer Reihe von typologischen Ansätzen, die Intermedialität als partiell oder total, als primär oder sekundär oder als verdeckt vs. manifest rubrizieren.

Was den Gegenstandsbereich intermedialer Forschung anbelangt, führt Rajewsky drei Phänomenbereiche des Intermedialen auf: Medienkombination, Medienwechsel und Intermediale Bezüge. Medienkombination⁷¹ bezeichnet Rajewsky die punktuelle oder durchgehende Kombination mindestens zweier Medien⁷², die zur Herausbildung eigenständiger Kunst- oder Mediengattungen führen kann (z.B.: Photroman, der Film oder die Oper). Im Mittelpunkt steht die Kombination des medialen Produkts, bzw. deren Resultat. Medienwechsel⁷³ meint die Transformation eines medienspezifisch fixierten Prätextes oder Textsubstrats in ein anderes Medium bzw. semiotisches System, wobei sich nur letzteres als konkretes Medienprodukt materialisiert (Literaturverfilmung, bzw. -adaptation). Den letzten Phänomenbereich bilden die intermedialen Bezüge, d.h. der Bezug eines literarischen Textes, eines Films oder eines Gemäldes auf ein bestimmtes Produkt eines anderen Mediums oder auf das andere Medium (z.B.: filmische Schreibweise, Filmisierung der Literatur, Literarisierung des Films, Musikalisierung literarischer Texte, Narrativisierung der Musik oder die Ekphrasis⁷⁴). Es handelt sich um Simulationen von Konventionen eines Mediums in einem anderen. Rajewskys oben beschriebene Dreiteilung schließt nicht aus, dass ein Medienprodukt durchaus die Kriterien von zwei oder allen drei Kategorien erfüllt.

Die Qualität des Intermedialen ist demgemäß dreifach: sie betrifft erstens die Konstellation von mindestens zweier 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, ohne sein Zeichensystem zu wechseln (intermediale Bezüge). Diese Dreiteilung beruht auf Werner Wolfs Systematisierung⁷⁵, die in der folgenden Definition deutlich zum Ausdruck kommt:

⁷⁰ Ebda, S. 13

⁷¹ auch mediales Zusammenspiel, Medienfusion, Multi-, Pluri- oder Polymedialität

⁷² Vgl. dazu: Rajewsky, 2002 [Anm. 5], S.15

⁷³ auch Medientransfer oder Medientransformation

⁷⁴ Bildgedicht

⁷⁵ Wolf, 2001 [Anm. 4], S. 284 ff.

[das] innerhalb eines Kontaktaufnehmers fassliche Resultat einer Inszenierung eines fremdmedialen Kontaktgebers (in Form von Imitation, Integration oder Kombination), wobei Kontaktgeber und -nehmer verschiedenen Medien in einem weiten Sinn zugehören, d.h. unterschiedlichen Kommunikationsmitteln, die sowohl durch technische und institutionelle Übertragungskanäle als auch durch bestimmte Zeichensysteme charakterisiert werden können.⁷⁶

Sowohl Wolf, als auch Rajewsky geht es in ihren bisher erwähnten Beiträgen vorwiegend um das vom Ausgangsprodukt im Zielprodukt Übernommene und dessen Nachweisbarkeit. Eine andere Sichtweise vertreten Jürgen E. Müller und Joachim Paech. Ihr Interesse richtet sich auf die Art und Funktion der Verbindung zwischen den einzelnen Medien.

Jürgen E. Müller bemüht sich um eine intermedial orientierte Historiographie. Im Mittelpunkt seiner Untersuchungen stehen das Werden und Geworden-Sein der Medienöffnungen. Die historische Perspektive ist deshalb empfehlenswert, weil das Phänomen der Intermedialität nicht nur die neuen Medien und die Gegenwart betrifft, sondern wie schon am Anfang der Arbeit gezeigt, eine seit der Antike existierende Gegebenheit ist. So Müller:

Die Geschichte der klassischen und modernen Medien zeichnet sich seit den Anfängen der Schrift durch mediale Transformationen, Fusionen, Brüche und Interaktionen aus, welche die postulierte *Reinheit* der Medien als Fiktion entlarven.⁷⁷

Dieser Ansicht schließt sich auch Jörg Helbig an, indem er über generische (d.h. synchronische) und historische (diachronische) Wechselwirkungen spricht. Die Aufgabe der Intermedialitätsforschung sieht er demnach in der Erforschung auf beiden Ebenen, d.h., in der:

[Erschließung von] Wechselwirkungen unterschiedlicher Zeichensysteme in einem Themenspektrum, das sich generisch von der Literatur über Theater, Malerei, Musik, Radio, Film und Fotografie bis zu Video, Comic und Computer erstreckt, historisch von der romantischen Dichtung bis zur jüngsten Generation des Spiel- und Experimentalfilms.⁷⁸

Aufgabenbereich der Intermedialitätsforschung ist nach Müller, im Unterschied zu dem der Intertextualitätsforschung, nicht ausschließlich auf die Transformation unterschiedlicher medialer Strukturen innerhalb eines Werkes zu beschränken, sondern sich auch ihrer Integration, Interaktion und ihren Interferenzen zu richten.⁷⁹

Ein mediales Produkt wird dann inter-medial, wenn es das multi-mediale Nebeneinander medialer Zitate und Elemente in ein konzeptionelles Miteinander überführt, dessen (ästhetische) Brechungen und Verwerfungen neue Dimensionen des Erlebens und Erfahrens eröffnen.⁸⁰

⁷⁶ Wolf, Werner: Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft. In: AAA - Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik. Bd. 21, Heft 1, Tübingen: Günther Narr, 1996, S. 86.

⁷⁷ Müller, Jürgen E.: *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster: Nodus, 1996, S. 16.

⁷⁸ Helbig, Jörg: *Vorwort*. In: Helbig, 1998 [Anm. 6], S. 31 f.

⁷⁹ Vgl. dazu: Müller, 1996 [Anm. 77], S. 16.

⁸⁰ Müller, Jürgen E.: Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte. In: Helbig, 1998 [Anm. 6], S. 31 f.

Intermedialität wird damit von Multimedialität abgegrenzt. Unter letzterem versteht er⁸¹ ein in seine einzelnen Teile zerlegbares mediales Nebeneinander. Erstere bedeutet hingegen für Müller eine unauflösbare Einheit.

In Anlehnung an Genettes *Figuren der Intertextualität* unternimmt Joachim Paech transformativ eine Systematisierung und Präzisierung. Dabei beruft er sich auf eine formalistische Konzeption. Intermediale Transformationsprozesse versucht er im Grenzbereich von Fotografie und Film zu erklären. Er beleuchtet zwei Aspekte, welche die Opazität des Forschungsgegenstandes verhindern: zum einem spricht er über die Tendenz der Analogisierung zur literarischen Intertextualität und zum anderen die unterschiedlichen Perspektiven, welche zu genauso diversen Begriffsbestimmungen führen können:

Das Konzept Intermedialität operiert, anders als die literarische Intertextualität in der Erweiterung des Textbegriffs, von vornherein auf sehr verschiedenen Ebenen (oder in ganz unterschiedlichen Systemen). Je nach der Dimension des Medienbegriffs kann damit zum Beispiel die (evolutionäre) Beziehung zwischen technischen Instrumenten oder Apparaten zur Beobachtung, Darstellung und Kommunikation von Ausschnitten der Realität gemeint sein; ebenso kann das perzeptive Zusammenspiel von Medien der Wahrnehmung zur kognitiven Konstruktion von Realität als erkenntnistheoretische Intermedialität gelten; oder aber Medien werden als Qualität oder Grund von formalen Eigenschaften in Kunstwerken unterschieden.⁸²

Sowohl Paech, als auch Müller betonen, dass man einer *Theorie der Intermedialität* zunächst einmal eine Theorie des Mediums vorausgehen lassen sollte. Ihr Verständnis des Mediums stimmt mit dem der Kommunikationssoziologie überein und wird durch irgendwie *wechselnde mediale Relationen* erweitert.⁸³ Müllers *konzeptionelles Miteinander* berührt damit nicht nur eine historische, sondern auch die rezeptionsgeschichtliche Perspektive. Gleichzeitig betont dieses Verständnis, dass sich Intermedialität nicht zwischen, sondern im Medium vollzieht. Auf diesen Gednaken ist auch Paechs knappe Formulierung zurückzuführen: „Intermedialität ist in.“⁸⁴ Sein Medienverständnis, welcher in der Luhmannschen Formbegriff wurzelt, resultiert eine Definition von Intermedialität, als formaler Prozess:

⁸¹ In Anlehnung a Claus Clüver Differenzierung zwischen „multimedia text“(comprises separable and individually coherent texts in different media = trennbare Textbestandteile in verschiedenen Medien), „mixed-media text“(the complex signs contained in different media would not be coherent or self-sufficient outside of that media text = trennbare Texte, die aber dadurch Inkohärent werden) und „intermedia-text“(draws on two or more sign systems in such a way that the verbal aspects of its signs are inseparable from their visual or musical or performance aspects = fusionieren, nicht mehr trennbar). Vgl. dazu: Clüver, Claus: *INTERTEXTUS/INTER ARTES/INTER MEDIA*. In: *interart Studies: An Introduction* (Ms. Bloomington, 1996), S. 25 ff.

⁸² Paech, Joachim: Intermedialität. *Mediales Differenzial und transformative Figurationen*. In: Helbig, 1998. [Anm. 6], S. 18 f.

⁸³ Unter einem Medium versteht beispielsweise Paech Folgendes: „Das Medium als Informationsträger bzw. -vermittler transportiert *Informationen* von einem *Erzeuger* zu einem *Empfänger*. Paech, Joachim: Intermedialität. *Mediales Differenzial und transformative Figurationen*. In: Helbig, 1998 [Anm. 6], S. 17.

⁸⁴ Paech, Joachim: Intermedialität. *Mediales Differenzial und transformative Figurationen*. In: Helbig, 1998 [Anm. 6], S. 14.

Intermedialität als *formaler Prozeß* ereignet sich in der Geschichte der Künste, im Übergang zu den technischen Medien und deren Ausdifferenzierung in analoge und digitale Varianten in Übersetzungen von Formen, die im Prozeß der Transformation und in der Schwellenerfahrung in Übergängen auf ihre andere Medien-Seite verweisen. Formen von Intermedialität sind Brüche, Lücken, Intervalle oder Zwischenräume, ebenso wie Grenzen und Schwellen, in denen ihr mediales Differenzial figuriert.⁸⁵

Auch Willhelm Füger sieht die Meinungsdivergenz hinsichtlich des Phänomens Intermedialität in einem oft unreflektierten Medienbegriff:

Der Begriff Intermedialität enthält den der Medialität, dieser wiederum den des Mediums, und letzterer findet auf unterschiedliche Sachverhalte Anwendung. Von öffentlichen, elektronischen, audiovisuellen Medien und dergleichen ist etwa oft die Rede, bis hin zu Medien im Sinne von Personen mit übersinnlichen Wahrnehmungsfähigkeiten.⁸⁶

Doch dies ist nach ihm nicht der einzige Klärungsbedarf. Ein fundiertes Konzept des Prämedialen, sowie der Schwellenphänomene medialer Vernetzungsprozesse sind dabei ebenso wichtig, wie die Bestimmung des Medienbegriffs. Die Konstitution medialer Formen steht im Mittelpunkt der Untersuchungen von Füger. Damit stellt er sich auf die Position von Paech, dem es vorwiegend darum geht, Intermedialität als medialen Transformationsprozess⁸⁷, Differenz darzustellen. Füger geht es auch um die Umsetzung eines bereits Mediatisierten in andere mediale Bereiche,⁸⁸ wobei er Paechs Ansicht über die Wahrnehmung und Verarbeitung radikalisiert:

Intermedialität beginnt nicht erst bei Transferprozessen zwischen den Sektoren des Spektrums „verbal/visuell/etc.“, sondern schon an der Schwelle vom Präverbalen zum Verbalen und innerhalb der Sphäre des letzteren bereits bei der Umsetzung von Oralein in Skripturales.⁸⁹

Die aufgezählten Theorien zeigen, dass bisweilen Intermediale Phänomene unendlich dividierbar sind. Jeder neue Annäherungsversuch an diesen Terminus kann scheinbar oder tatsächlich zu einem spannenden Teufelskreis führen, welcher mit dem Erfassen-Wollen beginnt und in einer neuen erweiterten Perspektive mündet. Dieser Teufelskreis, der vielleicht abwertend klingt, jedoch keineswegs als solcher gemeint ist, macht eben das Besondere des Forschungsfeldes aus. Er stellt nämlich jeden, der sich mit dem Phänomen der Intermedialität beschäftigt, vor ein anderes Verständnis und vor eine notwendige Revidierung des Bekannten. Doch er birgt zugleich die Gefahr der Verallgemeinerungen. Um dieser Gefahr vorzubeugen

⁸⁵ Edba., S. 25.

⁸⁶ Füger, Wilhelm: Wo beginnt Intermedialität? Latente Prämissen und Dimensionen eines klärungsbedürftigen Konzepts. In: Helbig, 1998 [Anm. 6], S. 41.

⁸⁷ Vgl. dazu: Paech, Joachim: Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen. Helbig, 1998 [Anm. 6], S. 15.

⁸⁸ Füger, Wilhelm: Wo beginnt Intermedialität? Latente Prämissen und Dimensionen eines klärungsbedürftigen Konzepts. Helbig, 1998 [Anm. 6], S. 43.

⁸⁹ Edba., S. 55

wird nicht nach einer aus den bisher erläuterten Theorien gekoppelten einheitlichen Definition von Intermedialität gestrebt. Vielmehr geht es im folgenden Abschnitt darum, die jeweiligen Definitionen nach bestimmten Schwerpunkten zusammenzufassen, welche sich um folgende Spannungsfelder lagern: Konvention/Konventionalisierung, Konzeption/Perzeption, Reinheit/Unreinheit, bzw. Mischung. In einem weiteren Schritt wird die theoretische Basis der vorliegenden Arbeit – welche sich auf einen bestimmten Bereich des Intermedialen bezieht – benannt und anhand der obigen Theorien von Intermedialität, bzw. anhand der im Kapitel 1.2.3. *Intermedialität Musik-Literatur: Forschungsstand* erläuterten Forschungen des musikoliterarischen Bereichs besprochen.

Higgins bestrebt das Durchbrechen konventioneller Wahrnehmungsmuster des alltäglichen Lebens und konzipiert die *Unreinheit* des Intermediums als künstlerisches Programm. In seiner Nachfolge richtet sich das Interesse nach Möglichkeiten, des Zusammenspiels von Medien, welche weit über die Feststellung von Reinheit und Unreinheit der Kunstwerke reichen. Mediengrenzen überschreitende Phänomene werden von Wolf und Rajewsky untersucht und nach dem Grad ihrer *Mischung* eingegrenzt. Konventionen, welche in Rajewskys schematischer Definition integriert werden, beleuchten die Notwendigkeit dass vor jeglicher Definition von Intermedialität diejenige des Mediums zu stehen hat. Dies tut sie, indem sie sich auf den erweiterten Medium-Begriff von Werner Wolf stützt. Dadurch öffnet sich die Möglichkeit, die Kunstformen als Medien zu benennen. Die Analyse des Mediatisierten in andere mediale Bereiche grenzt sich von einem weiteren Verständnis von Intermedialität, welches Transformationen, bzw. die Formwandel als Grundlage des Intermedialitätskonzepts benennt. Hier handelt es sich schon um eine Kategorie, die in den von Rajewsky und Wolf angeführten drei Bereichen nicht enthalten ist, sie jedoch *per definitionem* durchläuft.⁹⁰ Das Spannungsfeld zwischen *Reinheit* und *Unreinheit* wird aus historischer Perspektive, sowie unter Beachtung des Formwandels von Müller noch einmal beleuchtet, indem er ausgehend von zahlreichen Beispielen aus der Geschichte der Künste die *Reinheit* der Medien negiert. Bei Paech tritt die *Perzeption* auf zentrale Stelle, indem er ein grundlegendes Konzept von Intermedialität unter Berücksichtigung von Wahrnehmung und Verarbeitung vorschlägt. Diese Ansicht wird auch von Füger vertreten und radikalisiert.

⁹⁰ Vgl. dazu: Rajewsky, 2002 [Anm. 5], S. 25

1.1.1. *Intermediale oder nicht intermediale Bezüge auf Musikalisches? Eine Abgrenzung*

Besprochen werden in diesem Unterkapitel solche Aspekte, die sich auf den weiteren Verlauf der Arbeit beziehen. Im vorigen Kapitel wurden solche theoretischen Ansätze dargestellt, aus welchen im Folgenden Möglichkeiten abgeleitet werden, Bezüge zur Musik bei Paul Celan aufzuzeigen. Für diesen Zweck wurde erstens die intermediale Kategorie gewählt, welche Rajewsky als intermediale Bezugnahmen nennt und welche eine Vielzahl von Wissenschaftlern, sei es unter der Überschrift *Intermedialität*, als auch im Rahmen der Komparatistik oder *Interart Studies*⁹¹ beschäftigt:

Betrachtet man schließlich den Phänomenbereich intermediale Bezüge, so richtet sich das Erkenntnisinteresse auf die Untersuchung von Formen und Funktionen eben der Bezugnahme eines bestimmten medialen Produkts auf ein anderes mediales System bzw. auf ein diesem fremdmedialen System zugehöriges Produkt. Intermedialität ist in diesem – nur in diesem – enger gefassten Sinne in Anlehnung an das Konzept der Intertextualität als kommunikativ-semiotischer Begriff zu definieren, mit dessen Hilfe sich Rekursverfahren erfassen lassen, die für die Bedeutungskonstitution und somit für die konkrete Analyse von Textenbesonders relevant sind.⁹²

Der Phänomenbereich intermedialer Bezüge (auch: transformale Intermedialität oder intermediale Repräsentation) umfasst den Bezug eines Mediums auf ein Produkt, System oder Subsystem des Altermedialen.⁹³ Dies bedeutet, dass die Annäherungen ausschließlich auf medienimmanenter Ebene der Literatur erfolgen werden. Innerhalb intermedialer Bezüge werden von Rajewsky weitere Bereiche differenziert. Eine Einzelreferenz liegt dann vor, wenn sich ein mediales Produkt auf ein einzelnes fremdmediales Produkt bezieht. Dem gegenüber bezieht sich eine Systemreferenz auf ein fremdmediales semiotisches System. Werden die Mediengrenzen dabei nicht überschritten, so spricht man über intramediale Einzel-, bzw. Systemreferenz. Rajewskys am Anfang dieses Kapitels beschriebene Systematisierung lässt sich zusammenfassend in folgender Abbildung veranschaulichen:

⁹¹ Vgl. dazu: das nachfolgende Kapitel: 1.2. INTERMEDIALITÄT MUSIK- LITERATUR: FORSCHUNGSSTAND

⁹² Vgl dazu: Rajewsky, 2002 [Anm. 5], S. 25.

⁹³ Vgl dazu: ebda., S. 16.

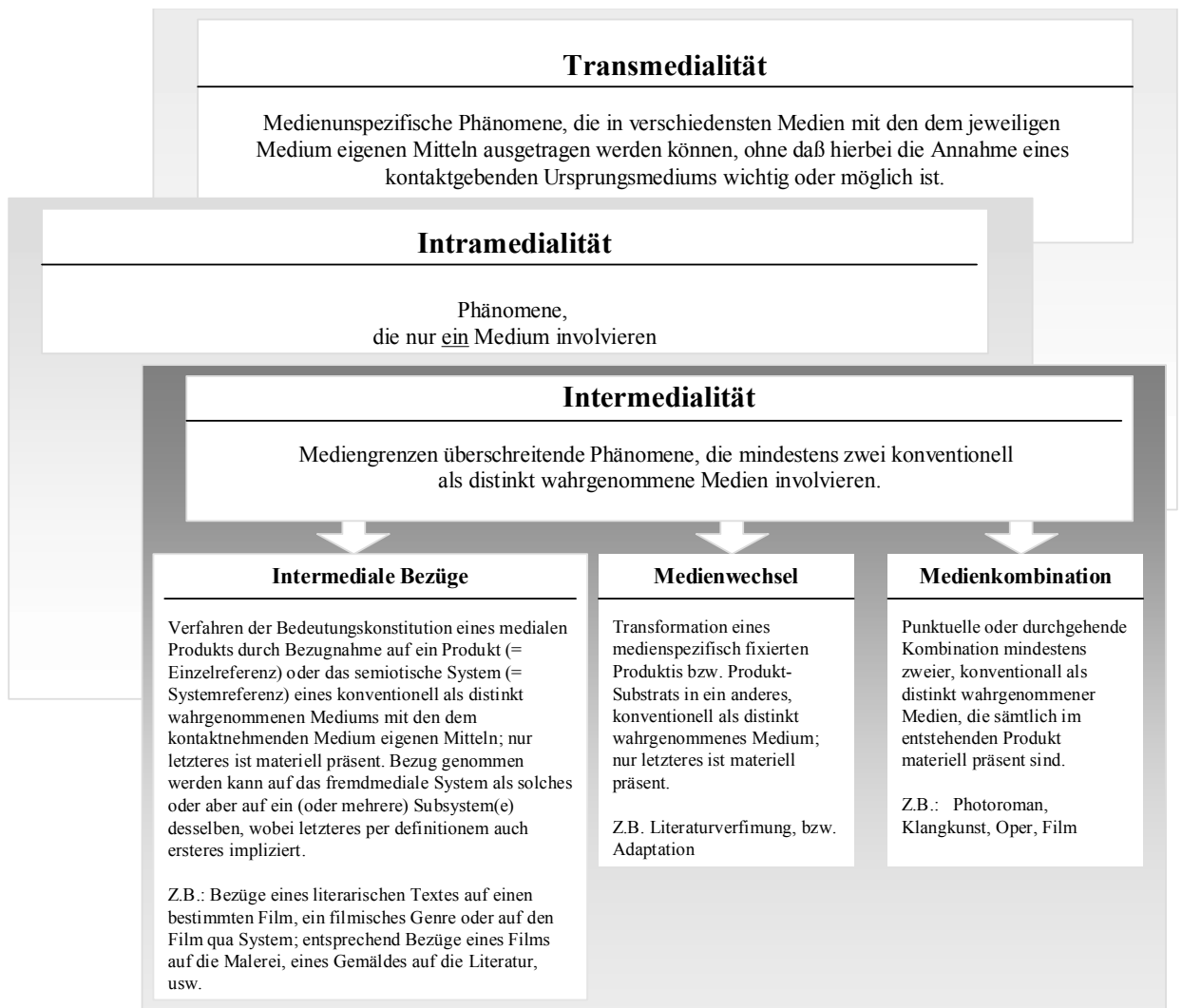


Abb. 1

Joachim Helbigs (2002)⁹⁴ *Intermedialitätsverständnis* ist auch dem Bereich intermedialer Bezüge zuzuordnen. Für ihn gilt nämlich als ein zentrales Definitionskriterium die Tatsache, dass ein Wechsel des Zeichensystems nicht vollzogen wird und er gibt die folgende Definition:

Verweis eines präsenten (und daher dominanten) Mediums auf ein absentes (nicht-dominantes) bezeichnetes Medium unter ausschließlicher Verwendung des Zeicheninventars des bezeichnenden Mediums.⁹⁵

Mit Recht stellen sich nach den erläuterten Gedanken die folgenden Fragen: Was macht hier überhaupt das Intermediale aus? Kann die Auffassung, dass *jeweils nur ein Medium nämlich*

⁹⁴ 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 Fäger*. Heidelberg: Carl Winter, 2001.

⁹⁵ Ebda., S. 132.

das kontaktnehmende präsent ist, während das jeweils andere, das kontaktgebende, lediglich mit den Mitteln des präsenten Mediums evoziert wird⁹⁶ als intermediale Erscheinungsform eingestuft werden? Auf die Frage was das Intermediale an diesen Bezügen ist, gibt Irina Rajewski die folgende Antwort:

Im Falle intermedialer Bezüge betrifft das intermediale und damit das Mediengrenzen überschreitende Moment eben nicht die materielle Präsenz von unterschiedlichen Medien, bzw. deren materiellen Manifestationen innerhalb einer gegebenen medialen Konfiguration [...] Das intermediale Moment betrifft vielmehr die Bezugnahme selbst, die ein Medienprodukt oder (Sub-) System eines anderen Mediums mitsamt dessen medialen Spezifika herstellen kann. Diese ist in unserem Fall inter-, nicht intramedialer Natur [...]⁹⁷

Eine weitere Antwort auf die obigen Fragen liefert auch Gabriella Rácz (2006)⁹⁸, die verbale Verweise auf Musikwerke als Intermediale Kategorien identifiziert:

Das Zitieren von Kunstwerken ist daher als eine besondere Form der Intertextualität anzusehen. Vor diesem Hintergrund sind alle Formen der wortwörtlichen Intertextualität, d. h. ein medienimmanenter Verweis von Literatur auf Literatur, von Text auf Text, als intramedial zu bezeichnen. Beziehungen zwischen literarischem Text und bildender Kunst oder der verbale Verweis auf ein Musikstück – mit Heide Eilerts Bezeichnung die *Kunstzitate* – sind demgegenüber i n t e r m e d i a l e Kategorien.⁹⁹

Bei Celan, wie es später gezeigt wird, handelt es sich bei den Einzelreferenzen vorwiegend um Textzitate oder Anspielungen auf Liedertexte. In dem Kapitel über Einzelreferenzen wird trotzdem nicht in allen Fällen über intramediale, sondern über intermediale Bezüge gesprochen. Dieser Gedanke wird im Folgenden anhand von Paechs Argumentation¹⁰⁰ erläutert: Zwar spricht er über zwei Medien, Film und Fotografie, die mit den Medien Literatur und Musik, dem Gegenstandsbereich der vorliegenden Untersuchung nicht zu tun haben, jedoch beleuchtet er einen wesentlichen Aspekt, welcher hier von Belang ist. Analog zu Literaturverfilmungen, wo die Kunstform Literatur aus einem Medium (Buch) zum Film wechselt, sind vertonte Texte nicht mehr allein zu einem Umfeld zu binden. Unabhängig davon, ob zu einem literarischen Text die Musik als vermittelndes Medium hinzutritt, oder ob ein musikalisches Werk nachträglich mit einem Text versehen wird¹⁰¹, möchten die

⁹⁶ Helbig, 2001 [Anm. 94], S. 131.

⁹⁷ Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität „light“? Intermediale Bezüge und die „bloße“ Thematisierung des Altermedialen*. In Lüdeke, Roger; Greber, Erika [Hrsg.]: *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*. Göttingen: Wallstein, 2004, S. 45.

⁹⁸ 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.

⁹⁹ Ebda., S. 141.

¹⁰⁰ Vgl. dazu: Paech, Joachim: *Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen*. Helbig, 1998 [Anm. 6], S. 15. f.

¹⁰¹ Vgl. dazu die Grundtypen der Verbindung zwischen *Literatur* und *Musik*: Müller, Ulrich: *Literatur und Musik. Vertonungen von Literatur*. In Zima, 1995 [Anm. 11], S 31.

Vorliegenden Untersuchungen den Text nicht mehr unter den Begriff Intertextualität, als besondere Form der Intramedialität¹⁰² subsumieren. Die Möglichkeit einer intramedialen Betrachtung – im Unterkapitel 3.2. INTERMEDIALE EINZELWERKREFERENZ – wird durchaus nicht negiert, sondern eher die Ansicht vertreten, dass durch eine intramediale Analyse die Musik ausgeklammert werde. *Der „Text-Transfer“ vom Drama zum Theater, vom Roman (Drehbuch) zum Film*, und damit auch von Literatur (Gedicht) zur Musik (als Vertonung), *sucht einen neuen Anhaltspunkt jenseits der Texte in ihren medialen „Verkörperungen“*.¹⁰³ Der Grund für intermediale Betrachtungen im Rahmen der Einzelreferenzen ist also die Tatsache, dass die Texte, welche von Celan angespielt oder zitiert werden (und dies gilt nur für das Kapitel, welches sich mit den Einzelreferenzen beschäftigt) nicht mehr ausschließlich dem Medium der Literatur zuzuordnen sind. Es ist zwar immer noch der Text, welcher zitiert wird; doch es ist auch die Musik, die dahinter anklingt der Gegenstand der Anspielung. Die Musik, welche hinter den zahlreichen Einzelreferenzen steht öffnet gleichzeitig einen anderen Weg intermedialer Betrachtungen: es handelt sich hier um solche identifizierbaren Musikwerke, welche einen Einblick in unterschiedliche Kulturen gewähren, d.h. in die interkulturelle Intermedialität.

Anders steht es hingegen mit dem Unterkapitel 3.1. *Musikalische Motivik*. Die Bezüge zur Musik, welche hier dargestellt und analysiert werden sind intramediale Phänomene. Beleuchtet werden hier ausschließlich die Funktionen des Lied- und Gesangsmotivs und dessen Entwicklungstendenzen, sowie die mediale Relevanz literarischer Motive. Die Unterkapitel 1.3.1. *Verwandtschaftstopoi: Lyrik als Gesang, der Dichter als Sänger im Kontext der modernen Lyrik und Paul Celans Gesang-Motivs*, 1.3.2. *Strukturelle Intermedialität: Musikalität des lyrischen Textes*, 1.3.3. *Gesanglichkeit und Musikalität der Lyrik in der Moderne* sowie das Kapitel 2. *Die Rolle des Musikalischen in Paul Celans Poetik* enthalten einleitende Gedanken für diesen umfangreichen Teil.

Das letzte Kapitel, welches sich mit der Übertragung musikalischer Formen auf die Struktur des jeweiligen literarischen Textes beschäftigt lässt sich aber wiederum als intermediale Kategorie bestimmen. Die Intermedialität ergibt sich hier nicht aus der Tatsache, dass der Gegenstand des Bezugs in Kombination mit dem Fremdmedialen steht, sondern dadurch, was Paech unter Transformation und Rajewsky unter Systemreferenz verstehen. Die Antwort auf die Frage, was das Intermediale bei dieser Kategorie ausmacht, liefert uns des Weiteren auch das Unterkapitel 1.2.3. *Intermedialität Musik-Literatur: Forschungsstand*. Hier wird ein Blick auf die vergleichenden und intermedialen Studien zwischen Literatur und

¹⁰² Vgl. dazu: Rajewsky, 2002 [Anm. 5]

¹⁰³ Vgl. dazu: Paech, Joachim: Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen. Helbig, 1998 [Anm. 6], S. 16.

Musik geworfen, welche sich nicht mehr dem vorher besprochenen weiten Feld der Intermedialität, sondern ausschließlich dem musiko-literarischen Bereich widmen.

Der intermediale Zugang zur Lyrik wird hier u.a. in Anlehnung an folgende Theoretiker skizziert: Werner Wolf (2002)¹⁰⁴, der den musikoliterarischen Bereich zum ersten Mal als Teilbereich der *Intermedialität* begreift und Andreas Sichelstiel (2004)¹⁰⁵, dessen Untersuchungen zur *Imitation* des Mediums Musik im Medium Literatur sich im medienwissenschaftlichen Forschungsfeld situieren, jedoch in der Tradition komparatistischer Studien verbleiben. Als einer der zentralen Begriffe für die nachfolgenden Untersuchungen des intermedialen Zugangs zur Lyrik Paul Celans sowohl der formalen, als auch auf der inhaltlichen Ebene gilt erstens der von Wolf eingeführte Terminus *explicite reference*¹⁰⁶ oder *telling*,¹⁰⁷ den er folgenderweise definiert:

In principle, it is present whenever another medium (or a work produced in another medium) is mentioned or discussed in a text¹⁰⁸

Im letzten Teil des folgenden Unterkapitels wird man im Rahmen der wichtigsten Beiträgen der Interart Studies und der komparatistischen Intermedialitätsforschung auf ähnliche Begriffsbestimmungen stoßen. Steven Paul Schers¹⁰⁹ Antwort auf die Frage, was das eigentlich Musikalische eines literarischen Textes ausmacht, Lech Kolagos Schlussfolgerung betreffend die Möglichkeiten einer totalen Übertragung musikalischer Formen und Strukturen in die Literatur¹¹⁰ oder der erste und einfachste Bereich von der Einteilung Sichelstiels intermedialer Bereiche¹¹¹, welche die Tendenz zur Musikalisierung der Sprache stufenweise beschreiben.

Zum Schluss werden die Bereiche der vorliegenden Forschung anhand einer Abbildung zusammengefasst, welche die bisher erläuterten Gedanken mit den nachfolgenden Überlegungen verbindet:

¹⁰⁴ Wolf, Werner: *Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft*. In: Foltinek/Leitgeb, 2002 [Anm. 21], S. 163-192.

¹⁰⁵ Vgl. dazu: Sichelstiel, 2004 [Anm. 19]

¹⁰⁶ Wolf, Werner: *Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft*. In: Foltinek/Leitgeb, 2002 [Anm. 21]

¹⁰⁷ 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. 6], S. 133.

¹⁰⁸ Wolf, Werner: *Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality*. In: Lodato M., Suzanne; Aspden, Suzanne; Bernhart, Walter [Hrsg.]: *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*. Word and Music Studies 4., Amsterdam: Rodopi, 2002, S. 24.

¹⁰⁹ Vgl. dazu: Scher, Steven Paul: *Einleitung: Literatur und Musik – Entwicklung und Stand der Forschung*. In: Scher, 1984 [Anm. 9], S. 12.

¹¹⁰ Vgl. dazu: Kolago, 1997 [Anm. 20], S. 208.

¹¹¹ Vgl. dazu: Sichelstiel, 2004 [Anm. 19], S. 144 ff.

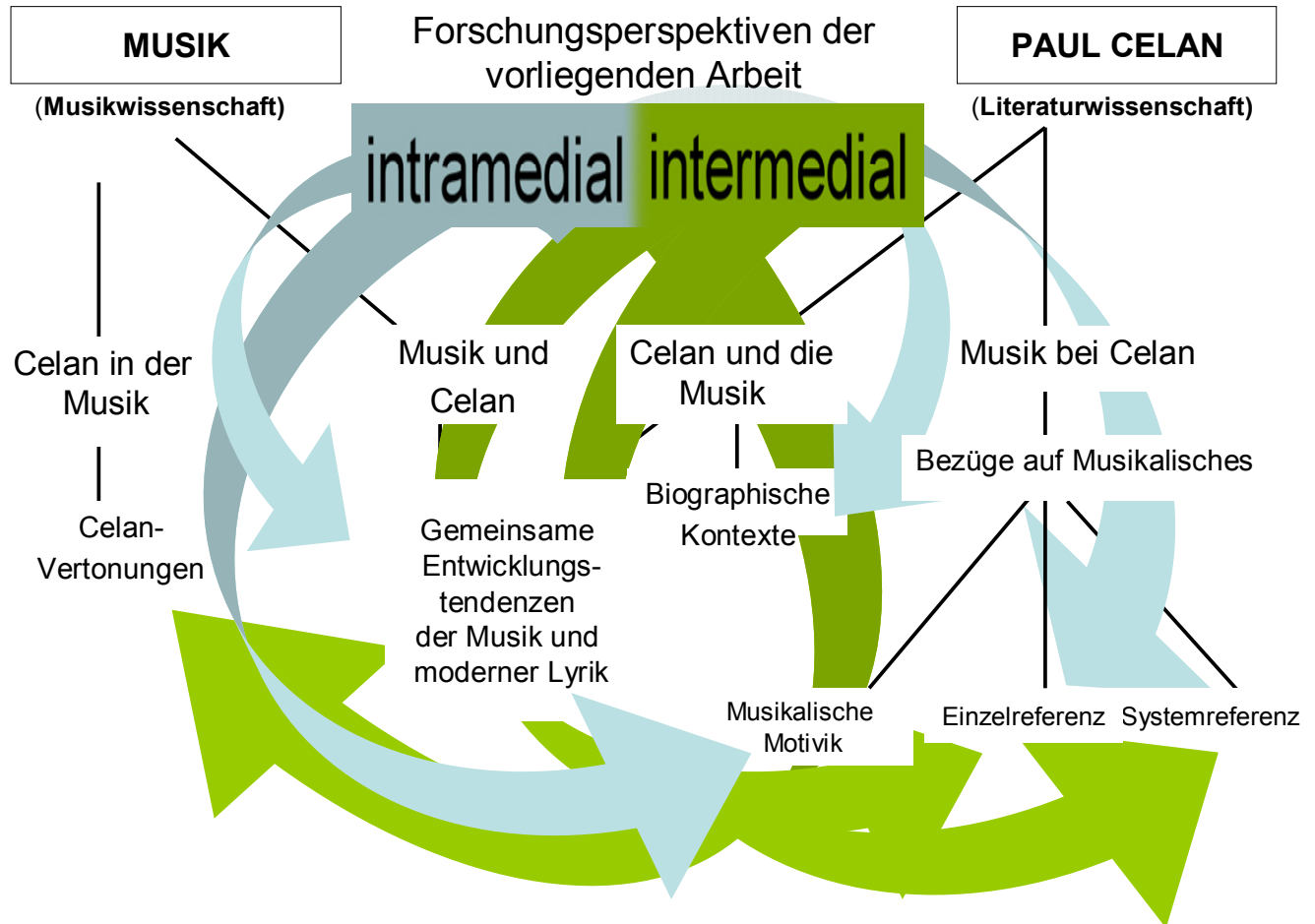


Abb. 2

1.2. INTERMEDIALITÄT MUSIK-LITERATUR: FORSCHUNGSSTAND

1.2.1. „Der Weg ins Innere“. Allgemeines über die Sprachähnlichkeit der Musik und die Musikähnlichkeit der Sprache

Musik ist sprachähnlich ... Aber Musik ist nicht Sprache. Ihre Sprachähnlichkeit weist den Weg ins Innere, doch auch ins *Vage*¹¹²

Seitdem es diese beiden Künste gibt, existiert auch das Problem der Beziehungen zwischen Literatur und Musik. Ausgangspunkt der kritischen Diskussionen zu diesem Thema ist die Einsicht über die Musikähnlichkeit der Sprache und Sprachähnlichkeit der Musik, die einzige Tatsache, die in den meisten Fällen unbestritten bleibt.

Beim Nexus zwischen Literatur und Musik wird in den meisten Fällen vorgeschlagen, die grundlegenden Ähnlichkeiten von Musik und Literatur zunächst einmal im Vergleich von Musik und Sprache zu suchen, denn Literatur ist ein Subsystem des Kommunikationssystems Sprache, oder mit Lotman: sie stellt *ein sekundäres modellbildendes System*¹¹³ dar. Musik kann hingegen keinem vergleichbaren Obersystem zugeordnet werden:

Literatur, wie immer man sie auch definieren mag, ist ein Sonderfall des sprachlichen Handelns. Man kann darüber diskutieren, ob bestimmte Arten von Gebrauchstexten zur *Literatur* zählen; dagegen lässt sich schwerlich bestreiten, dass zwischen literarischer und nichtliterarischer Verwendung von Sprache ein Unterschied besteht. In der Musik gibt es eine solche Trennung nicht: Jede Form von Gebrauchsmusik ist immer noch Musik.¹¹⁴

Erst in einem zweiten Schritt wird bestimmt, wie Literatur sich an Musik bzw. – ebenso umgekehrt – wie Musik sich an Literatur annähern kann.

Ein kursorischer Blick auf die Genealogie der einzelnen Aspekte von Sprache und Musik ermöglicht bereits die Feststellung von grundlegenden Ähnlichkeiten: *M o u s i k e* , *R h y t h m u s* , *O r a l i t ä t* u n d *l e i b h a f t i g e s V e r h ä l t n i s d e r I m m a n e n z* .

Der Begriff *M o u s i q u e* , den Sabine Bayerl¹¹⁵ nicht mit dem Zweck der Wiederherstellung eines nostalgischen *Urzustands*, sondern im Kontext der Suche nach dem A-Verbalen anführt, wird von ihr als ein wesentliches Indiz für ein immanentes Verhältnis von Sprache und Musik unterstrichen. Die griechische *M o u s i q u e* bezog sich nämlich in einer Epoche, vor der Verfestigung eines Kunstbegriffs und seiner Untergattungen auf eine

¹¹² Adorno, Theodor W.: *Fragment über Musik und Sprache*. In: Scher, 1984 [Anm. 9], S. 138 -141.

¹¹³ Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*, München: Wilhelm Fink, 1972, S. 22.

¹¹⁴ Gier, Albert: *Musik in der Literatur*: Einflüsse und Analogien. In: Zima, 1995 [Anm. 11], S. 61.

¹¹⁵ Vgl. dazu: Bayerl, 2002 [Anm. 13], S. 33.

materielle Einheit von Vers, Gesang, instrumentaler Begleitung und Tanz, welche im 6. bis 4. Jh. V. Chr. Im griechischen Kulturraum eine spezifische Kunst-Praxis war.¹¹⁶

Eine weitere Verbindung zwischen Sprache und Musik wird der R h y t h m u s am häufigsten erwähnt, ein bedeutungsfreies, dennoch strukturierendes Element, das in Reingestalt, für sich genommen nicht existiert. Es bedarf des Mediums der Sprache/Musik, in dem er sich ausprägen kann. André Leroi-Gourhan¹¹⁷ stellt die Verbindung von Sprache, Musik und Rhythmus her, indem er feststellt, dass erst Rhythmen Raum und Zeit materialisieren und strukturieren und Sprache als Phänomen in der Zeit ebenso davon profitiert wie Musik:

Die Rhythmen sind die Schöpfer von Raum und Zeit, zumindest für das Subjekt; Raum und Zeit werden nur in dem Maße erlebt, wie sie in einer Hülle von Rhythmen materialisiert sind. Die Rhythmen sind zugleich Schöpfer der Formen.¹¹⁸

Die ersten Aufschreibesysteme, welche die Kopplung von Gravur – als frühe Form der Schrift – und Rhythmus als musikalisches Element mit einbeziehen, zeugen auf diese Weise von einer genuinen Zusammengehörigkeit der Sprache/Literatur und der Musik.

Die Bausteine des Rhythmus sind die Pausen. Weder die Sprache, noch die Musik können ohne die dialektische Symbiose zwischen Rede, Gesang bzw. Klang und Pause existieren. Die Feststellung Nibbrigs, wonach es keine Sprache und kein Sprechen ohne Schweigen und auch kein Schweigen ohne Sprechen gäbe ist auch für die gesungene- und Instrumentalmusik gültig.¹¹⁹

Vor der Literarisierung war die Überlieferung längerer Texte oder Stammes-Genealogien ohne Mnemotechnik oraler Kulturen kaum vorstellbar. Die O r a l i t ä t der Sprache dominiert nach einigen Forschern auch die Schrift, weil die schriftlich fixierten Wörter lediglich durch das imaginativ Gehört –Werden ihre Bedeutung erhalten können. So stellt die Schrift beispielsweise für Walter J. Ong¹²⁰ im Gegensatz zu Derrida nur ein sekundär formendes Element dar:

Der mündliche Ausdruck kann ohne das Schreiben existieren (und ist ohne es ausgekommen), aber das Schreiben niemals ohne Oralität.¹²¹

¹¹⁶ Vgl. dazu: ebda., S. 33.

¹¹⁷ Leroi-Gourhan, André: *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.

¹¹⁸ Ebda., S. 384.

¹¹⁹ Vgl. dazu: Hart Nibbrig, Christiaan L.: *Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981, S. 42.

¹²⁰ Vgl. dazu: Ong, Walter J.: *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1987.

¹²¹ Ebda., S. 40.

Sowohl Musik, als auch Sprache/Text inkarnieren sich nach Barthes¹²² in den von ihnen affizierten Leibern und lassen auf einen belebten Körper schließen. Sie kommen durch die physische Materialität des Körpers zustande, bilden sich anhand von Resonanzkörper und sie werden jeweils durch körperliche Prozesse Wahrgenommen. Sie überlappen sich im Physischen. Es handelt sich also in beiden Fällen um ein *leibhaftiges Verhältnis der Immanenz*.¹²³

Die *Wechselseitigkeit* der beiden Künste ist als weitere Ähnlichkeit zu betrachten, wie es Zima treffend formuliert:

Die Geschichte der Symbiose von Dichtung und Musik, von Wort und Klang, die von der altgriechischen Lyrik und dem mittelalterlichen Minnesang bis zum romantischen Lied und dem modernen Chanson reicht, ist ebenso faszinierend, wie die Musik als Thema der Literatur Das Wort als phonetische Substanz ist mit dem Ton der Musik verwandt, und seine Vertonung legt Zeugnis ab von dieser Jahrtausendealten Verwandtschaft...¹²⁴

Zum Schluss seien noch zwei wesentliche Gemeinsamkeiten hervorgehoben: *Lautlichkeit* und *Zeitlichkeit*. In beiden Fällen handelt es sich um auditive Phänomene¹²⁵, die in der Zeit artikuliert und wahrgenommen werden. Mit anderen Worten dominiert hier das zeitliche Nacheinander im Gegensatz zum räumlichen Nebeneinander der bildenden Künste:

Wort und Ton sind auditive Phänomene, die in der Zeit wahrgenommen werden, während wir visuelle Phänomene im Raum erfahren. Genauer gesagt, bei der akustischen Wahrnehmung dominiert das zeitliche Nacheinander, das räumliche Nebeneinander, das sich etwa im Zusammenklang eines Akkords manifestiert, erscheint nachrangig; bei der visuellen Wahrnehmung ist es umgekehrt. Es ist allgemein üblich, Musik und Literatur als dynamische *Zeitkünste* den statischen *Raumkünsten*, wie Malerei, Plastik, Architektur gegenüberzustellen.¹²⁶

Durch die *Lautlichkeit* der Sprache und der Musik existieren also auch für ihre Wahrnehmung gemeinsame Kategorien, die ihre parallele Strukturierung ermöglichen: Organisation von Schallvorgängen und ihre willkürliche Strukturierung in einem soziokulturellen System. Sprache und Musik als auditive Phänomene verfügen über weitere gemeinsame Elemente: Tonhöhe, Lautstärke, Betonung, Klangfarbe, Tempo.

Nicht nur als auch *zeitlich organisierter Zusammenhang von Lauten, welche der Logik verwandt ist*¹²⁷, sei Musik nach Adorno¹²⁸ analog zur Rede, sondern in der Weise ihres

¹²² Vgl. dazu Roland Barthes' transdisziplinäre Körper-Theorie. In: Barthes, Roland: *Das Reich der Zeichen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.

¹²³ Vgl. dazu: Bayerl, 2002 [Anm. 13], S. 19.

¹²⁴ Zima, Peter: *Vorwort*. In: Zima, 1995 [Anm. 11], S. VII.

¹²⁵ Anzumerken ist dabei die Tatsache, dass es sich zwar in beiden Fällen um Klangphänomene handelt, welche notwendigerweise der akustischen Übermittlung bedürfen, ist die Organisation von der Klangart in der Musik äußerst flexibel, während sie in der Sprache primär zum Informationsaustausch dient.

¹²⁶ Gier, Albert: *Musik in der Literatur*: Einflüsse und Analogien. In: Zima, 1995 [Anm. 11], S. 62.

¹²⁷ Adorno, Theodor W.: *Fragment über Musik und Sprache*. In: Scher, 1984 [Anm. 9], S. 138.

konkreten Gefüges¹²⁹. Die Sprachähnlichkeit von (traditioneller bis gemäßigt- moderner) Musik sieht Adorno im Hinweis auf die sprachliche Grammatikalität, Syntagmatik und Prosodie entlehnte Begrifflichkeit aus der musikalischen Formenlehre, *die von Satz, Halbsatz, Periode, Interpunktion, Frage, Ausruf, Parenthese wisse, Nebensätze finden sich überall, Stimmen heben und senken sich, und in all dem ist der Gestus von Musik der Stimme entlehnt, die redet*¹³⁰.

Für diesen Bereich spricht auch Nikolaus Harnoncourt¹³¹ in einem anderen Sinn als Adorno von *Musik als Klangrede: Notation, Artikulation, Zeitmaß und Klang* und nicht in letzter Reihe die Bedingung des *Verständnisses* im jeweiligen historischen Zusammenhang und dem Geist der Zeit, sind grundlegende Ähnlichkeiten.

1.2.2. „Der Weg ins Vage“. Allgemeines über das Problem der Denotation und Konnotation und über weitere Unterschiede

Im vorigen Abschnitt wurden einige grundlegende Ähnlichkeiten zwischen Sprache/Literatur und Musik skizziert. Diese Ähnlichkeiten sind aber keine Gleichheiten, so warnt uns Adorno: *...wer Musik wörtlich als Sprache nimmt, den führt sie irre.*¹³²

Wenn man aus Zeichentheoretischer Sicht Sprache und Musik¹³³ mit einander zu vergleichen versucht, erhebt sich als grundlegender Unterschied: die Problematik des Denotats. Musik lässt sich im Gegensatz zur Sprache als ein Lautsystem definieren, dessen semantische Ebene nicht definiert ist. So Adorno: *Aber das Gesagte läßt von der Musik nicht sich ablösen. Sie bildet kein System von Zeichen.*¹³⁴

Mit Hilfe des musikalischen Lautsystems wird fast¹³⁵ keine Verständigung über Bereiche ermöglicht, die außerhalb des eigenen Systems liegen. Während Wörter sich auf eine außersprachliche Realität (Denotat) beziehen und selbst über eine Inhaltsebene verfügen (Signifikat), wird der außermusikalische Inhalt weder durch das einzelne Motiv, noch durch das musikalische Werk als Ganzes bezeichnet.

¹²⁸ Ebda., S. 138-141.

¹²⁹ Ebda., S. 138.

¹³⁰ Ebda.

¹³¹ Harnoncourt, Nikolaus: *Musik als Klangrede*. Salzburg und Wien: Residenz, 1982.

¹³² Adorno, Theodor W.: *Fragment über Musik und Sprache*. In: Scher, 1984 [Anm. 9], S. 138.

¹³³ absolute Musik

¹³⁴ Adorno, Theodor W.: *Fragment über Musik und Sprache*. In: Scher, 1984 [Anm. 9], S. 138.

¹³⁵ In der Musik ist kein Denotat vorhanden oder allenfalls nur sekundär, wenn sie als Sendezeichen Erkennungsmelodie (Martinshorn der Polizei, Trompetensignale beim Militär und der Feuerwehr) verwendet wird. Doch in diesen Fällen kann man über keinen konventionellen Wert für eine größere Gruppe von Menschen sprechen. Vgl. dazu: Gruhn, 1978 [Anm. 10], S. 55 ff., sowie Gier, Albert: *Musik in der Literatur*: Einflüsse und Analogien. In: Zima, 1995 [Anm. 11], S. 62.

Das Fehlen dieses semiotischen Systems hat zahlreiche Musikwissenschaftler und Semiotiker zu Versuchen bewegt, einer gewissen musikalischen Bedeutung innerhalb des eigenen Systems nachzugehen:

Musiksemiotisch nicht eindeutig geklärt sind die Entstehung und der Ort von musikalischer *Bedeutung*, die die Grundlage wäre für ein beiden Künsten gemeinsames Bedeutungsmodell¹³⁶

Einen ersten Versuch der Bestimmung des Ortes der Bedeutung liefert Faltin, der dies in einer durch musikalische Zeichen ausgedrückten *musikalischen Idee* sieht. *Musikalische Ideen* sind nach Faltin keine begrifflichen, sondern ästhetische Ideen:

Das musikalische Zeichen bezieht sich auf eine musikalische Idee, die in ihm artikuliert wird und seine eigentliche, d. h. musikalische Bedeutung bildet.¹³⁷

In diesem Sinne fallen Signifikat und Signifikant im Körper der Musik zusammen.

Gier¹³⁸ definiert hingegen Musik in Anlehnung an Eco¹³⁹, als ein semiotisches System, das rein syntaktisch ohne semantische Dichte ist. Die Ähnlichkeiten und Unterschiede stellt er durch das folgende Schema dar:

Sprachliche Zeichen	außersprachlicher Bereich	Musikalische Zeichen	Außermusikalischer Bereich
SIGNIFIKANS (Bezeichnung, Ausdruck)		„PRÄSENTES“ (akustisch Gegebenes)	
SIGNIFIKAT (Sinn, Bedeutung = semantische Valenz)	DENOTAT (Objekt, Sachverhalt d. außersprachl. Wirklichkeit)	„REPRÄSENTIERTES“ (Funktion = strukturelle, syntaktische Valenz)	Ø

Abb. 3

Musik verfügt also über keine Referenzfunktion auf Vorstellungen, die außerhalb des eigenen Lautsystems liegen. Sie kann nur auf sich selbst und auf eigene Ordnungsstrukturen verweisen. Zwar gelingt es Faltin der Musik eine quasi semantische Ebene zuzuschreiben,

¹³⁶ Huber, Martin: *Text und Musik. Musikalische Zeichen im narrativen und ideologischen Funktionszusammenhang ausgewählter Erzähltexte des 20. Jahrhunderts*. In: Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland 12, Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang, 1992, S. 130.

¹³⁷ Faltin, Peter: *Bedeutung ästhetischer Zeichen. Musik und Sprache*. Aachen: Rader, 1985, S. 45.

¹³⁸ Gier, Albert: *Musik in der Literatur: Einflüsse und Analogien*. In: Zima, 1995 [Anm. 11], S. 64.

¹³⁹ Vgl. dazu: Eco, Umberto: *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*, München: Wilhelm Fink, 1987, S. 31.

doch sie ist für eine intermediale Untersuchung wenig brauchbar, da musikalische Zeichen nach ihm über eine primär und ausschließlich musikalische Bedeutung verfügen¹⁴⁰.

Was man unter der Aussage der Musik versteht, ist statt Möglichkeiten der Zuordnung denotativer Werte in ihrer k o n n o t a t i v e n F ä h i g k e i t zu suchen. Gemeinsam an Sprache und Musik ist – im Unterschied zur Denotation – die Funktion, Vorstellungen und Gefühle beim Leser oder Hörer auszulösen. Die konnotative Eigenschaft der Musik wird von Gruhn folgenderweise beschrieben:

Komplexe musikalische Gestalten, aber auch einzelne, melodische, harmonische, dynamische oder klangliche Konstellationen können bestimmte, aber undifferenzierte Affekte und emotionale Zustände konnotieren (Freude, Angst, Erregung, Spannung, etc.) oder räumliche Verhältnisse (laut = nah, leise = entfernt, hoch = oben, tief = unten, etc.). Solche konnotative oder *suggestive* Bedeutungen gründen auf einen bestimmten kulturhistorischen Hintergrund musikalischen Denkens und Hörens und ergeben sich zu einem großen Teil aufgrund eines speziellen Verwendungsbereiches und einer besonderen Verwendungsweise (...) Trommelwirbel und das Tremolo tiefer Streicher kommen so zu ihrer Unheilverkündenden Bedeutung, das schmetternde Dreiklangs-Signal der Hörner konnotiert die Aura von Wald und Jagd, Pauken und Trompetenklänge verweisen auf Prunk und Festlichkeit.¹⁴¹

Sprache ist aufgrund ihres primär denotativen Charakters ein Universalmittel, dass sich in allen Bereichen des menschlichen Lebens einsetzen lässt. Die Musik hingegen ist nicht dafür geeignet, beispielsweise Lehrsätze oder Anhandlungen verschiedener Wissenschaften auszudrücken, zu erklären oder zu beschreiben. Sie kann hingegen das ausdrücken, was der Wortsprache verschlossen bleibt.

Bei den Gemeinsamkeiten L a u t l i c h k e i t und Z e i t l i c h k e i t wurde gezeigt, dass beide lautlichen Kommunikationssysteme¹⁴² auf in der Zeit variierten akustischen Mustern beruhen. Neben der oben angesprochenen horizontalen Ebene der in der Zeit ablaufenden akustischen Ereignisse, kommt bei der Musik eine weitere Dimension hinzu, welche sie von der Sprache grundsätzlich unterscheidet: der vertikale Aufbau von Klangräumen. Eine Entsprechung zu dem komplexen vertikalen Aufbau gibt es in der Sprache nicht, es würde nur ein wahrhaft babylonisches Stimmengewirr resultieren.¹⁴³ In der Literatur und besonders in der Moderne kommt es jedoch zur Tendenz der Überwindung medienspezifischer Schranken. Darunter fällt auch der Versuch, die *Spracherweiterung* in die vertikale Richtung zu unternehmen:

¹⁴⁰ Vgl. dazu: Faltin, 1985 [Anm. 137], S. 74.

¹⁴¹ Gruhn, 1978 [Anm. 10], S. 58.

¹⁴² Die Botschaft der Musik ist ihre Form, jedoch kann sie als Kommunikationssystem aufgefasst werden. Das Vermittelte kann nämlich neben luziden *Informationen* durch Denotation, wie es bei der Sprache der Fall ist, auch andere Arten von Informationen decken. Was (durch Konnotation, wie es v.a. bei der Musik der Fall ist) vermittelt wird, appelliert an Schichten, die den Rezipienten nicht bewusst sind, d.h. an Intuition, Gefühl, Interesse, Motivation und Triebstruktur, Ängste, Hoffnungen, usw. (Vgl. dazu: Winkler, Hartmut: Mediendefinition. In: Medienwissenschaft, Nr. 1/2004, unter: <http://www.wcs.upb.de/~winkler/medidef.html>, Zugriff am 03.04.2009).

¹⁴³ Vgl. dazu: Pahn, Johannes u.a. [Hrsg.]: *Sprache und Musik*. Beiträge der 71. Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für Sprach- und Stimmheilkunde e. V., Berlin 1999, Stuttgart 2000, S. 26.

„Neben der horizontalen Dimension, die sie [die Musik] mit der Literatur gemeinsam hat, verfügt die Musik über eine vertikale: in der europäischen Kunstmusik steht die Harmonie in einem spannungsvollen Verhältnis zur Melodie. Harmonie und vor allem Mehrstimmigkeit scheinen allerdings auch ein unerreichbares Ziel der Literatur zu sein: die zahlreichen Versuche, die kontrapunktische Satztechnik oder die Form der Fuge mit sprachlichen Mitteln nachzuahmen, entsprechen dem [...] Bemühen, die Einstimmigkeit zu überwinden.“¹⁴⁴

Weitere Unterschiede zwischen Literatur und Musik zeigen sich beim Lesen schriftlich fixierter Texte oder einer Partitur. Sprache/Literatur kann ohne Klangeindrücke gelesen werden. Freilich kann ein geübter Musiker beim Lesen der Partitur Vorstellungen haben, aber Musik wird immerhin durch ihre Aufführung ganzheitlich, während Sprache/Literatur nicht in dem Maße auf Rezitation gezwungen ist. Das Lesen von Partituren ist daher nicht gleich mit dem Lesen von schriftlich fixierten Texten, da sie in dieser Form eine geringere Eigenständigkeit besitzt.

Mit den bei den Gemeinsamkeiten besprochenen Pausen, die in beiden Fällen als Bausteine gelten, scheint zugleich ein weiterer Bereich beschritten zu werden, welcher auch Unterschiede aufzeigt. Im Unterschied zur Schrift,

wird dem Schweigen in der Partitur durch das musikalische Zeichen der Pause ein eindeutiger Signifikant zugeschrieben. Zudem wird durch Tempovorgaben und Takte der Rhythmus der Musik spezifiziert, sodaß gleichsam im Wechselspiel von Ton und Pause die Notenpartitur zu klingen beginnt.¹⁴⁵

Der Zeichencharakter des Schweigens erscheint also in den schriftlichen Fixierungen, d.h. im Text und Partitur von Grund auf verschieden.

1.2.3. Intermedialität Musik-Literatur: Forschungsstand

Im vorigen Unterkapitel wurden wesentliche Unterschiede auf der semantischen Ebene vorgestellt. Im vorliegenden Unterkapitel werden weitere Anhaltspunkte der irreführenden Ähnlichkeit zwischen Sprache/Literatur und Musik auf der formalen Ebene und im Kontext des aktuellen Forschungsstandes integriert beleuchtet.

Zunächst wird auf die wichtigsten Einteilungen dessen, was unter der Beziehung Literatur und Musik in den wichtigsten Beiträgen der *Interart Studies* und der komparatistischen Intermedialitätsforschung verstanden wird eingegangen, es werden die

¹⁴⁴ Gier, Albert: *Musik in der Literatur*: Einflüsse und Analogien. In: Zima, 1995 [Anm. 11], S. 68.

¹⁴⁵ Krammer, Stefan: *Semantik des Schweigens*. In: ders.: *Redet Nicht Von Schweigen: Zu Einer Semiotik Des Schweigens Im Dramatischen Werk Thomas Bernhards*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003, S. 89.

zentralen Typologien der Form- und Strukturparallelen aufgezeigt und mit einander verglichen.

Im Rahmen der wichtigsten Arbeitsgebiete der *Interart Studies* rückt seit der zweiten Hälfte des XX. Jahrhunderts die Untersuchung verschiedener Ebenen und Spielformen der Beziehung zwischen Literatur und Musik in den Mittelpunkt des Interesses. Johannes Mittenzweiss¹⁴⁶ Untersuchungen zum Musikalischen in der Literatur, Horst Petris¹⁴⁷ Studien zu Form- und Strukturparallelen, zum Wort-Ton-Verhältnis, Austausch von Großformen, sowie zur Identität von Sprache und Musik, oder Martin Friedrichs¹⁴⁸ *Text und Ton* sind einige Beispiele für die wichtigsten Beiträge, welche die Wechselbeziehungen zwischen Dichtung und Musik untersuchen.

Im deutschsprachigen Raum belegt Steven Paul Schers „Handbuch Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes“¹⁴⁹ *das Zugehörigkeitsgefühl der musikoliterarischen Forschergemeinschaft zur Vergleichenden Literaturwissenschaft*.¹⁵⁰

In Zusammenarbeit mit namhaften Fachkennern¹⁵¹, darunter Literatur- und Musikwissenschaftlern sowie Dichtern, Schriftstellern und Komponisten, werden sowohl die wichtigsten theoretischen Erkenntnisse zu den Wechselwirkungen zwischen Musik und Literatur, als auch die praktischen Zusammenhänge von Sprache und Musik, Formen und Strukturen dargestellt. Was die vergleichenden Untersuchungen zwischen Dichtung und Musik anbelangt, unterscheidet Scher zunächst zwischen drei von einander klar abgrenzbaren Hauptbereichen: Musik und Literatur, Literatur in der Musik und Musik in der Literatur.

Unter der Symbiose von *Musik und Literatur*, d.h. Kombinationsformen von Musik und Literatur versteht Scher,

daß beide Künste in irgendwelcher Form in ein und demselben Kunstwerk gemeinsam und gleichzeitig gegenwärtig sind; eine Kombination also von musikalischer Komposition und literarischem Text. Wort-Ton-Einheiten dieser Art sind unter der Sammelbezeichnung *Vokalmusik* bekannt. Die Oper, das Lied,

¹⁴⁶ Vgl. dazu: Mittenzweiss, Johannes: *Das Musikalische in der Literatur: ein Überblick von Gottfried von Strassburg bis Brecht*. Halle: Verlag Sprache und Literatur, 1962.

¹⁴⁷ Vgl. dazu: Petri, 1964 [Anm. 18]

¹⁴⁸ Friedrich, Martin: *Text und Ton. Wechselbeziehungen zwischen Dichtung und Musik*. Hohengehren: Burgbücherei Wilhelm Schneider, 1973.

¹⁴⁹ Vgl. dazu: Scher, 1984 [Anm. 9]

¹⁵⁰ Schellong, Maercl: *Durchkomponierte Texte*. Rezension über: Sichelstiel, 2004 [Anm. 19], unter: http://www.iaslonline.de/index.php?vorgang_id=1674 (Zugriff am: 17.04.2007)

¹⁵¹ Zu den vielfältigen theoretischen Aspekten der musikliterarischen Forschung äußern sich u.a. Calvin S. Brown, Klaus Günther Just, Leon Plantinga, Ulrich Weisstein und Albert Wellek, zu Problemen des Musikalischen in der Sprache (Originalbeiträge von) Theodor W. Adorno, T.S. Eliot, Northrop Frye, Ronald Peacock, und Dieter Schnebel, zu Form- und *Strukturparallelen* Horst Petri. Beiträge zu einzelnen Autoren und Texten, verfasst u.a. von Luciano Berio, Thrasybulos G. Georgiades, Erwin Rotermund, Frederick W. Sternfeld und Christian Wolff.

das Oratorium und die Kantate erscheinen am häufigsten als typische Gattungsformen der Vokalmusik.¹⁵²

Im Falle dieses Bereichs ergeben sich im Rahmen einer intermedialen Analyse von verschiedenen Wort-Ton-Synthesen folgende Fragestellungen: *Prima le parole e dopo la musica?* oder *Prima la musica e poi la parole?*, sowie die Frage nach den künstlerischen Bedingungen für eine optimale Textvertonung.¹⁵³

Literatur in der Musik bildet den zweiten Hauptbereich bei Scher, hier gehören Formen der Umsetzung von Literatur in Musik, welche gewöhnlich als Programmmusik bezeichnet werden. Es handelt sich hier um Musikwerke, die entweder eine direkte Inspiration durch ein bestimmtes literarisches Werk aufweisen (meistens durch bloße Titelloziationen wie z. B. Liszts *Faust-Symphonie*) oder in denen ein bestimmtes literarisches Modell mit musikalischen Mitteln nachgezeichnet wird (wie z.B. Dukas' *L'Apprenti sorcier* nach Goethes Ballade *Der Zauberlehrling*). Im Falle dieses Bereichs ist vor allem eine gründliche Vertrautheit mit den Hauptrichtungen der Musikästhetik erforderlich:

So werden etwa solche musikästhetischen Grundprobleme zur Diskussion gestellt wie die Unterscheidung zwischen absoluter Musik und Programmmusik (in Verbindung mit dem anhaltenden Streit zwischen den sogenannten formalistischen und expressionistischen Theoretikern der Musik) und die praktischen Verwendungsmöglichkeiten und die musikalische Realisierbarkeit des Vorbildes in Kompositionen nach einem literarischen Programm (z.B. beschreibende gegenüber erzählender Programmmusik)¹⁵⁴

Den dritten Bereich des Wechselverhältnisses nennt Scher die *Musik in der Literatur*, d.h. Literarische Darstellungen von Musik. Dies ist der einzige der drei Hauptbereiche, welcher ausschließlich das literarische Medium zum Forschungsgegenstand hat und steht damit eben unter den im ersten Unterkapitel erläuterten Auffassungen von Intermedialität im Mittelpunkt der vorliegenden Untersuchungen. Die jeweiligen Versuche um eine *Musikalisierung* können in diesem Fall als literarische Leistungen rezipiert und bewertet werden, die in Anlehnung an Helbig, Rajewsky und Wolf als intermediale Kategorie betrachtet werden können. Unter Musikalität wird hier also nicht das eigentlich Musikalische, sondern die Musikähnlichkeit verstanden. So Scher:

Das eigentlich Musikalische ist in diesen Werken einfach nicht vorhanden und kann auch durch sprachliche Mittel und literarische Techniken nur impliziert, evoziert, imitiert oder sonst mittelbar approximiert werden.¹⁵⁵

¹⁵² Scher, Steven Paul: *Einleitung: Literatur und Musik – Entwicklung und Stand der Forschung*. In: Scher, 1984 [Anm. 9], S. 11.

¹⁵³ Vgl. dazu: ebda.

¹⁵⁴ Scher, Steven Paul: *Einleitung: Literatur und Musik – Entwicklung und Stand der Forschung*. In: Scher, 1984 [Anm. 9], S. 11.

¹⁵⁵ Ebda., S. 12.

Scher nennt folgende Beispiele für Berührungspunkte zwischen Literatur und Musik innerhalb dieses Bereichs:

Literarische Nachahmungen musikalischer Ausdrucksformen – dichterische Nachahmungsversuche der akustischen Qualität der Musik – *Wortmusik*¹⁵⁶ oder *Sprachmusik* werden zuerst genannt, wobei der Ton als Grundmaterial für beide Künste dient. Durch gezielte Sprachkonstruktionen in der Lyrik werden klangbezogene Sinnesempfindungen evoziert. Als Beispiele hierfür werden von Scher Klangmalerei / onomatopoetische Wörter oder Wortgruppen, rhythmische Gliederung, Rhythmus, Akzent, Tonhöhe (Intonation) und Tonfarbe (Timbre) aufgeführt.

Als weiterer Berührungspunkt gilt für Scher die Literarische Verwendung musikalischer Formprinzipien und Strukturierungsweisen (z.B.: Verwendung von *Leitmotiven*, Sonaten- und Fugenform usw.). Hier dienen die Form- und Strukturparallelen als Grundmaterial für beide Künste. Paul Celans Name taucht in diesem Zusammenhang auch bei Scher auf:

Bisher ist es nur wenigen Interpreten gelungen, solche Strukturbezüge überzeugend zu belegen, obwohl sie in einer größeren Anzahl von Werken konkret nachweisbar sind, wie z.B. die Sonatenform in Thomas Manns *Tonio Kröger*, das Thema mit Variationen in Raymond Queneaus *Exercice de Style*, die Fuge in Paul Celans *Todesfuge* und die Rondoform im Sirenen-Kapitel von Joyces *Ulysses*.¹⁵⁷

Neben der Nachahmung von Großformen nennt Scher folgende Beispiele für musikalische Techniken und kompositorische Strategien, die auf literarische Werke anwendbar sind: einfache Wiederholung und Variation, Ausgleichs- und Kontrastwirkungen, das Leitmotiv und der Kontrapunkt¹⁵⁸.

Verbal music, die Darstellung fiktiver musikalischer Werke in der Literatur (hinzuzufügen wäre die Beschreibung nicht-fiktiver musikalischer Werke) ist nach Scher die dritte häufigste Erscheinung, was die Berührungspunkte zwischen Musik und Literatur innerhalb des Bereichs Musik in der Literatur¹⁵⁹ betrifft. Darunter versteht er einen Sammelbegriff für literarische Texte, welche Musik als Thema haben:

¹⁵⁶ Beispiel für Wortmusik sind: einige Gedichte von Brentano, Eichendorff, Edgar Allan Poe, Verlaine und Mallarmé wie auch Edith Sitwells „poésie pure“, die Lyrik der Dadaisten Hugo Ball, Hans Arp und Kurt Schwitters, die Lautgedichte Ernst Jandls und viele Prosastellen in Joyces *Ulysses*.

¹⁵⁷ Scher, Steven Paul: *Einleitung: Literatur und Musik – Entwicklung und Stand der Forschung*. In: Scher, 1984 [Anm. 9], S. 13.

¹⁵⁸ ein rein musikalisches Phänomen, dessen literarische Verwirklichung zwar letzten Endes unmöglich, doch immer wieder versucht worden ist (vor Joyce am glänzendsten in E. T. A. Hoffmanns *Kater Murr*).

¹⁵⁹ Erwähnt werden noch bei Scher die Integration von Musik, Musikerfiguren, musikalischen Epochen, musikästhetischen Ideen und Urteilen in den literarischen Text oder das Phänomen der Doppelbegabung (z.B.: E.T.A. Hoffmann, Berlioz, Nietzsche, Adorno, Wagner) als weitere Kategorien zur Musik in der Literatur, die bei den vorliegenden Untersuchungen keine Rolle spielen werden.

any literary presentation (whether in poetry or prose) of existing or fictitious musical compositions: any poetic texture which has a piece of music as its theme.¹⁶⁰

Es handelt sich hier also um transposition d'art im Sinne einer literarischen Nachahmung von Musik in Worten.

Schers bisher besprochene Typologie überschneidender Zusammenhänge der drei Hauptbereiche des musikliterarischen Studiums lässt sich durch folgende graphische Übersicht¹⁶¹ zusammenfassend verdeutlichen:

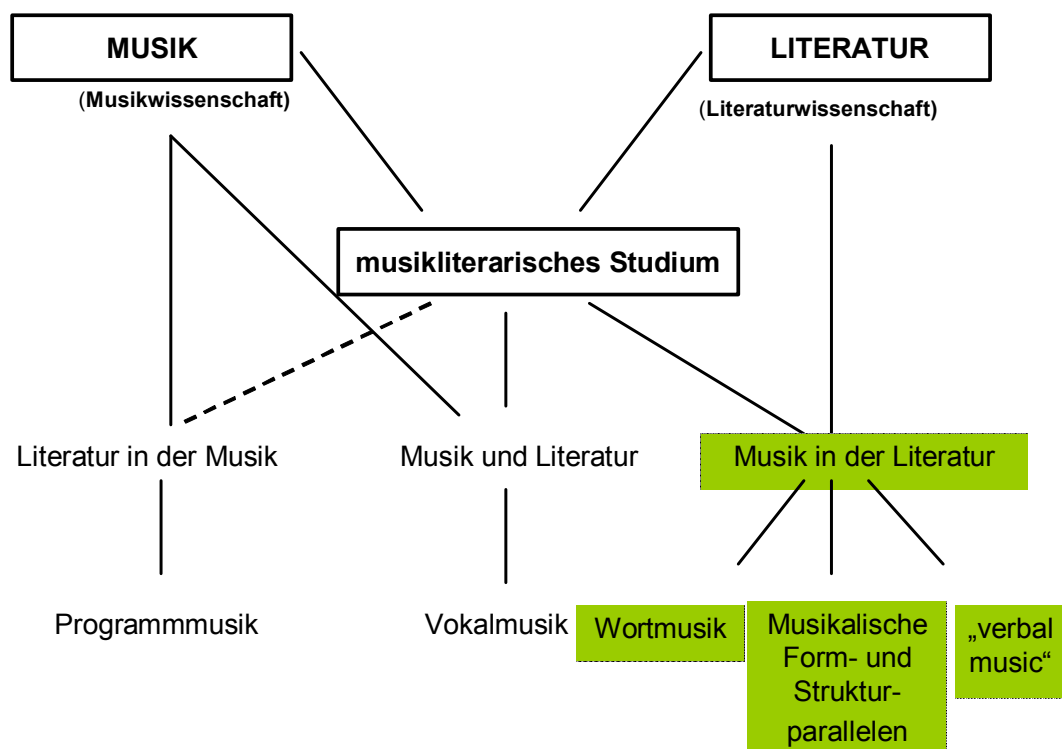


Abb. 4

Bei Calvin S. Brown gibt es eine ähnliche Einteilung. Erwähnt werden hier vier grundlegende Möglichkeiten der Verbindung zwischen Literatur und Musik: Kombination, Ersetzen (replacement), Einfluss, Parallele oder Analogie.¹⁶²

¹⁶⁰ Scher, Steven Paul: *Verbal Music in German Literature*. New Haven and London: Yale University Press, 1968, S. 147.

¹⁶¹ Scher, Steven Paul: *Einleitung: Literatur und Musik – Entwicklung und Stand der Forschung*. In: Scher, 1984 [Anm. 9], S. 14.

¹⁶² Vgl. dazu: Brown, S. Calvin: *Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse*. In: Scher, 1984 [Anm. 9], S. 33f.

Die Kombination der beiden Künste entspricht Schers Vokalmusik aus dem Bereich des Wechselverhältnisses Musik und Literatur. Brown nennt folgende typischen Erscheinungsformen dieser Kategorie: den reinen Gesang, die Oper¹⁶³ sowie Hintergrund- und Begleitmusik für gesprochene literarische Werke. Unter die Überschrift der Kombination fallen bei Brown alle Probleme des Zusammenfügens von Wort und Musik, darunter auch Versmaß und Deklamation, die von Sprache zu Sprache unterschiedlich eingestuft werden können.¹⁶⁴ Hierher zählt er auch solche Phänomene, welche etwas weniger technische Probleme aufzeigen und einen Vergleich dadurch wesentlich erleichtern: die Wiederholung und der Höhepunkt.

Wenn eine Kunst den Platz der anderen einzunehmen versucht, spricht man von Ersetzen (replacement). Bei Brown fließen also die Bereiche zusammen, die von Scher als Literatur in der Musik, bzw. Musik in der Literatur bezeichnet worden sind. Formen der Umsetzung von Literatur in Musik werden auch hier als Programmmusik bezeichnet. Bei den Versuchen der Literatur, die Stelle der Musik einzunehmen werden drei Typen des Ersetzens genannt: Analyse, Nachahmung und Interpretation.

Unter Analyse wird ein Metatext verstanden, der die spezifisch musikalischen Züge einer Komposition mit Hilfe von professionellen technischen Ausdrücken beschreibt, analysiert oder erläutert und dadurch die Stelle der Musik einzunehmen versucht.¹⁶⁵

Nachahmung erzeugt, was Scher unter der Bezeichnung *verbal music* analysiert hat. Ersetzen durch Nachahmung stellt nach Brown:

den Versuch des Autors dar, den Effekt, den direkten Eindruck eines Musikstückes ein Worten zu reproduzieren [...] so daß die betreffende Stelle in seinem Werk soweit wie möglich die gleiche Wirkung auf einen Leser anstrebt wie die Wirkung der Komposition auf einen Höherer. Nachahmung mag Analyse oder Deutung einschließen, aber nur, um ihr eigenes Ziel zu fördern, welches nicht Verständnis der Musik, sondern ihr Erlebnis durch die Vermittlung der Literatur ist. Das Endziel ist eine transposition d'art.¹⁶⁶

Mit Browns Interpretation gelangen wir wieder auf die Metatext-Ebene der Musik in der Literatur. Interpretation ermöglicht die unausgesprochenen Absichten des Komponisten zu erraten und bezieht sich ausschließlich auf die Interpretation von Programmmusik. Sie schließt die Erfassung und Beschreibung des Programms ein: Szenen und Ereignisse (Stürme, Dorftänze, Beerdigungszüge, Gebirgsbäche, Wälder, singende Vögel, usw.) und Abstraktionen (wie das Gute, das Böse, Freude, Unheil usw.).

¹⁶³ Die Oper, wie die frühe Bezeichnung klarmacht, ist ein *drama per musica*.

¹⁶⁴ Vgl. dazu: Brown, S. Calvin: *Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse*. In: Scher, 1984 [Anm. 9], S. 34.

¹⁶⁵ Vgl. dazu: ebda., S. 35.

¹⁶⁶ Ebda., S. 36.

Browns *E i n f l u s s* entspricht einerseits Schers Subkategorie *Verwendung musikalischer Formprinzipien und Strukturierungsweisen*. Darunter fallen auch bei Brown bestimmte Techniken, die aus der Musik in die Literatur übertragen werden: Der Fall des Leitmotivs und die Versuche der Literatur musikalische Grundstrukturen nachzuahmen, wie z.B. die Fuge, Thema und Variationen und verschiedene Formen des Rondo und der Sonate werden erwähnt. Als besonders erfolgreiche Beispiele werden hier folgende Autoren und Werke erwähnt: De Quinceys *Dream Fugue*, Josef Weinhebers *Variationen auf eine Hölderlinsche Ode* und Thomas Manns *Tonio Kröger*. Andererseits zählt Brown die strukturellen Einflüsse der Literatur auf die Musik, die für die *symphonische Dichtung* verantwortlich sind in die Kategorie des *E i n f l u s s e s*. In der *symphonischen Dichtung* wird beispielsweise die kreisförmige musikalische Struktur aufgegeben und eine des literarischen Erzählens ähnliche lineare Struktur adaptiert, deren von der Handlung ihres Programms bestimmte Abschnitte den literarischen Abschnitten ähneln.

Weitere Versuche für die Musikähnlichkeit wie z.B. die gegenseitigen Nachahmungen von Stimmungen und Effekten fallen unter die Überschneidung der Kategorien Nachahmung, und die Form von *E r s e t z e n* (*r e p l a c e m e n t*) sowie *verbal music*.

Der letzte Verbindungstyp zwischen Musik und Literatur wird nach Brown als *Parallele oder Analogie* bezeichnet. Browns Beschreibung dieser Kategorie gibt uns eine Antwort auf die oben zitierten Worte von Adorno, warum die Sprachähnlichkeit der Musik und damit auch die Musikähnlichkeit der Sprache den Weg ins Innere, doch auch ins *Vage* weisen. Es handelt sich hier nämlich um die gleiche Art von Phänomenen, welche Merkmale unabhängigen Ursprungs sind oder in manchen Fällen auf einen gemeinsamen Ursprung zurückzuführen sind, der weder musikalisch, noch literarisch ist.

Ein gutes Beispiel dafür ist die musikalische und literarische *Metrik*. Die Versmaße einer Sprache sind normalerweise nicht musikalischen Ursprungs und es ist bekannt, dass im Falle der Vokalmusik den Texten musikalische Versmaße aufgezwungen werden¹⁶⁷. Der Höhepunkt wäre dann ein anderes Beispiel, der in der Musik wesentlich häufiger verwendet wird als in der Literatur. Dies mag an der Denotatenlosigkeit der Musik liegen.

In die Kategorie der Parallele oder Analogie fallen nach Brown auch die Fragen nach den *musikalischen Perioden, Epochenbegrenzungen, Stilen* und *Schulen*. Die Idee der Romantik sei sowohl in der Literatur, als auch in der Musik vorhanden, dies sollte aber nicht bedeuten, dass jede gültige Periode oder Stil in einer der Künste notwendigerweise sein

¹⁶⁷ Eine Ausnahme bildet dabei nur das Gregorianisch Gesang, wobei die Musik ihren Rhythmus - und nicht ihr Versmaß – vom gesprochenen Rhythmus des Textes übernimmt.

Gegenstück in der anderen Kunst fände.¹⁶⁸ Brown vertritt sogar die Überzeugung, dass der musikalische oder literarische Impressionismus eine künstliche Erfindung der Kritiker aufgrund der Analogie mit der Malerei sei.¹⁶⁹

Das Problem des aus der Musik übernommenen und in der Literatur bis zum Stadium der Bedeutungslosigkeit verallgemeinerten *Leitmotivs* ließe sich auch im Rahmen dieses Bereichs besprechen. Das Leitmotiv wurde nach Brown zur Beschreibung aller wiederkehrenden Wendungen, Themen, Ideen, Situationen, Vorstellungen oder Vorgänge in einem literarischen Werk angepasst. Doch der Gebrauch des Wortes in der Musik sei begrenzt und technisch geblieben. Ähnliches gälte etwa für Bezeichnungen wie *Melodie* oder *Kontrapunkt*.¹⁷⁰ Erstere sei nach Brown ein Wort, das auf beide Künste angewandt würde, aber mit sehr unterschiedlicher Bedeutung. Der *Kontrapunkt*, der eigentlich in der Literatur nicht im buchstäblichen musikalischen-, sondern nur im metaphorischen Sinne gebraucht würde könnte auch irreführend sein. In der Literatur beziehe er sich auf zwei Handlungsstränge, die gegeneinander ausgespielt würden. Seine Bedeutung würde innerhalb der Literatur derart verallgemeinert, dass er sogar jegliche zwei oder mehr Elemente, die gegenübergestellt werden oder sich einfach abwechseln einschließen könne.

Derart verallgemeinerte Begriffe sind nach Brown nur Quelle der Verwirrung, die auf Grund ihrer metaphorischen Übertragung von einem Tätigkeitsgebiet auf das andere zur Unklarheit führen.¹⁷¹

Für nachfolgende Studien, die sich mit der Übernahme musikalischer Strukturen in der Literatur befassen, bildet neben den oben besprochenen theoretischen Überlegungen – Steven Paul Schers Systematisierung, bzw. Browns Beitrag über die *Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Literatur und Musik* – auch Horst Petris (1964)¹⁷² *Analyse zu den Form- und Strukturparallelen in Literatur und Musik* einen wichtigen Anstoß.

Petri geht der Frage nach, ob zwischen Musik und Literatur ein Austausch von Großformen stattgefunden hat, wobei er auf eine gründliche Definition, Abgrenzung der Fachtermini eingeht. Doch ganz am Anfang warnt er den Interpreten vor der

Mode, formale Schwierigkeiten in Romanen oder in der Lyrik durch musikalische Termini Technici zu vernebeln.¹⁷³

¹⁶⁸ Vgl. dazu: Brown, S. Calvin: *Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse*. In: Scher, 1984 [Anm. 9], S. 39.

¹⁶⁹ Vgl. dazu: ebda.

¹⁷⁰ Vgl. dazu: ebda., S. 32.

¹⁷¹ Vgl. dazu: ebda., S. 30.

¹⁷² Vgl. dazu: Petri, 1964 [Anm. 18]

¹⁷³ Ebda., S. 23.

Die Warnungen Adornos, Schers, Browns und Petris scheinen noch Jahrzehnte später aktuell zu sein. So Scheitler (1998):

Die musikalische Terminologie erscheint nämlich weitgehend diktiert von dem Bedürfnis, interpretatorische Ratlosigkeit angesichts unkonventioneller Texte überdecken zu wollen. Teils ist diese Terminologie einfach überflüssig: Warum schreibt man *Kontrapunkt* statt *Antithetik*, *Duett* statt *Dialog*, *Reprise* statt *Wiederholung*, warum *Engführung*, *Ostinato*, *Coda*, *Umkehrung*? Teils handelt es sich um Irreführung: Die Behauptung literarischer *Polyphonie* etwa versucht über die ebenso triviale wie fundamentale Tatsache hinwegzutäuschen, dass Literatur notwendig auf ein Nacheinander angewiesen ist.¹⁷⁴

Gier fordert die kritische Überprüfung der gebräuchlichen Terminologie und betont die Notwendigkeit eines vergleichenden musikliterarischen Wörterbuchs:

Um ... terminologische Fehlbegriffe die u. U. zu schwerwiegenden Mißverständnissen führen können, zu vermeiden, sollte jeder Begriff aus der Musik, der von der Literaturwissenschaft übernommen wird, für seinen erweiterten Geltungsbereich neu definiert werden.¹⁷⁵

Andere¹⁷⁶ sehen Anlehnung an Unger¹⁷⁷ in der Rhetorik das Bezugssystem beider Künste an, wenn es sich um einen Vergleich auf der Ebene der Form unternommen wird. Dies wird dadurch erklärt, dass unter dem Einfluss der Rhetorik in beiden Künsten Formbildungen¹⁷⁸ entstanden sind, welche sich in literarischen und musikalischen Werken wieder finden.

Gegen Ende der 80er und in den 90er Jahren gibt es zahlreiche Beiträge, welche sich dem musikliterarischen Forschungsfeld widmen. *Welche Rolle spielt die Musik in der modernen Dichtung?* Stellt Carl Dahlhaus (1988)¹⁷⁹ die Frage im Vorwort des Sammelbandes, dessen Aufsätze der Magie¹⁸⁰ nachgehen, die musikalische Strukturen für Dichter und Schriftsteller besitzen.

Der Vergleich von Musik und Literatur auf formaler Ebene wird von Kolago (1997)¹⁸¹ in der Tradition von Scher und Petri unternommen. Kolago greift einen der Aspekte aus dem Bereich der *Musik in der Literatur* aus, den Scher in seiner graphischen Übersicht neben *Wortmusik* und *verbal music* als *musikalische Form- und Strukturparaellen* bezeichnet hat. Petris Kapitel *Austausch von Großformen* hat ihn zu weiteren Forschungen auf dem Gebiet der Übernahme der musikalischen Formen und Strukturen in die Literatur angeregt.

¹⁷⁴ Scheitler, Irmgard: *Musik als Thema und Struktur in deutscher Gegenwartsprosa*. In: Euphorion 92, Heft 1, 1998, S. 83.

¹⁷⁵ Gier, Albert: *Musik in der Literatur: Einflüsse und Analogien*. In: Zima, 1995 [Anm. 11], S. 73.

¹⁷⁶ Vgl. dazu: Sichelstiel, 2004 [Anm. 19], S. 53-63.

¹⁷⁷ Vgl. dazu: Unger, Hans Heinrich. *Die Beziehung zwischen Musik und Rhetorik im 16-18 Jahrhundert*. Würzburg, 1941.

¹⁷⁸ z.B.: Anaphora (Anapher), Anadiplosis, Antitheton (Antithese), Epistrophe (Epipher), Ellipse, Gradatio (Steigerung/Climax), Hyperbaton, Mimesis (Imitatio), Paronomasia, Polyphton, Suspensio, Variatio und Chiasmus.

¹⁷⁹ Dahlhaus, Carl; Miller, Norbert [Hrsg.]: *Beziehungszauber. Musik in der modernen Dichtung*. München, Hanser, 1988.

¹⁸⁰ Ebda., S. 8.

¹⁸¹ Vgl. dazu: Kolago, 1997 [Anm. 20]

Musikalische Formen und Strukturen lassen sich in die Literatur übertragen oder umgekehrt gesagt: literarische Werke können in musikalischen Formen verfasst werden.¹⁸²

Diese Arbeitsthese ist der Ausgangspunkt von Kolagos Untersuchungen. Er geht den folgenden Fragen nach: Inwiefern kann der Dichter nach strengen musikalischen Grundprinzipien schreiben und sich dabei an musikalischer Arbeitsweise orientieren? Ist es und in wiefern wäre es möglich, eine totale Übertragung musikalischer Formen und Strukturen in die Literatur zu erreichen?¹⁸³ Analysiert werden hier literarische Prosa- und Lyrikwerke, die im 20. Jahrhundert entstanden sind und welche entweder in musikalischen Formen *verfasst* wurden, oder in denen sich musikalische Strukturen nachweisen lassen können. Eine Ausnahme bildet dabei das Kapitel: Exkurs. Zum *Dialog* zwischen sprachlichen und musikalischen Strukturen in der Lyrik, in welchem das poetische Werk Heines in Hinblick auf das Transportieren bestimmter musikalischer Strukturen analysiert wird.¹⁸⁴ Kolago gibt nach einer Analyse der *Todesfuge*¹⁸⁵ die folgende Antwort auf seine oben erwähnten Fragen:

Die Übernahme einer Musikform in die Literatur ist möglich, wenn man sie auf die Ebene der Abstraktion hebt und sie von dieser Ebene her betrachtet.¹⁸⁶

Neben musikoliterarischen Forschungen, welche dem Teilbereich der vergleichenden Literaturwissenschaft einzuordnen sind, scheint sich auch zunehmend eine Situierung im sich entwickelnden Forschungsbereich der Intermedialität abzuzeichnen.

Werner Wolf (2002)¹⁸⁷ beispielsweise sieht im Terminus *Intermedialität* nicht nur einen modischen Neologismus, sondern eine wertvolle Perspektive für die interdisziplinäre Forschung. Neben einer Definition und Systematisierung des Forschungsbereiches werden von ihm auch zahlreiche bibliographische Hinweise zum gegenwärtigen Stand der Diskussion geliefert.

Der musikoliterarische Bereich wird zum ersten Mal von Wolf als Teilbereich der *Intermedialität* begriffen. Er differenziert zwei Bereiche von *Intermedialität*: Intermedialität zwischen den einzelnen Werken, *extra composition al* und Intermedialität innerhalb eines Werkes *intra composition al*.

Im ersten Bereich unterscheidet er zwischen der Übertragung von inhaltlichen oder formalen Konzepten von einem Medium in ein anderes (*intermedial transposition*) und

¹⁸² Ebda., S. 6.

¹⁸³ Ebda.

¹⁸⁴ Vgl. dazu: Kolago, 1997 [Anm. 20], S. 58-74.

¹⁸⁵ Ebda., S. 201-208.

¹⁸⁶ Ebda., S. 208.

¹⁸⁷ Vgl. dazu: Wolf, Werner: *Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft*. In: Foltinek/Leitgeb, 2002 [Anm. 21], S. 163-192.

zwischen Gemeinsamkeiten, welche unabhängig von einander innerhalb unterschiedlicher Medien vorkommen können (*transmediality*).

Der zweite Bereich lässt sich nach Wolf wiederum in zwei Gruppen trennen: *intermedial reference*, die sich innerhalb eines semiotischen systems abspielt und *plurimediality*, die eine Vermischung oder Kombination zwischen den Medien (und deren semiotischen Systemen) erfasst. Im Rahmen der *intermedial reference* kann man noch über eine *explicite reference* (d. h. Eine Thematisierung mit den Mitteln des eigenen Zeichensystems) und eine *implicite reference* (d. h. eine ikonische Nachahmung des fremden Mediums mit mitteln des eigenen Mediums).

Neuere Untersuchungen zum Verhältnis zwischen Musik und Literatur – so auch Andreas Sichelstiel (2004)¹⁸⁸ – situieren sich eher im medienwissenschaftlichen Forschungsfeld, dennoch bleiben sie in der Tradition der Studien von Petri und Scher.

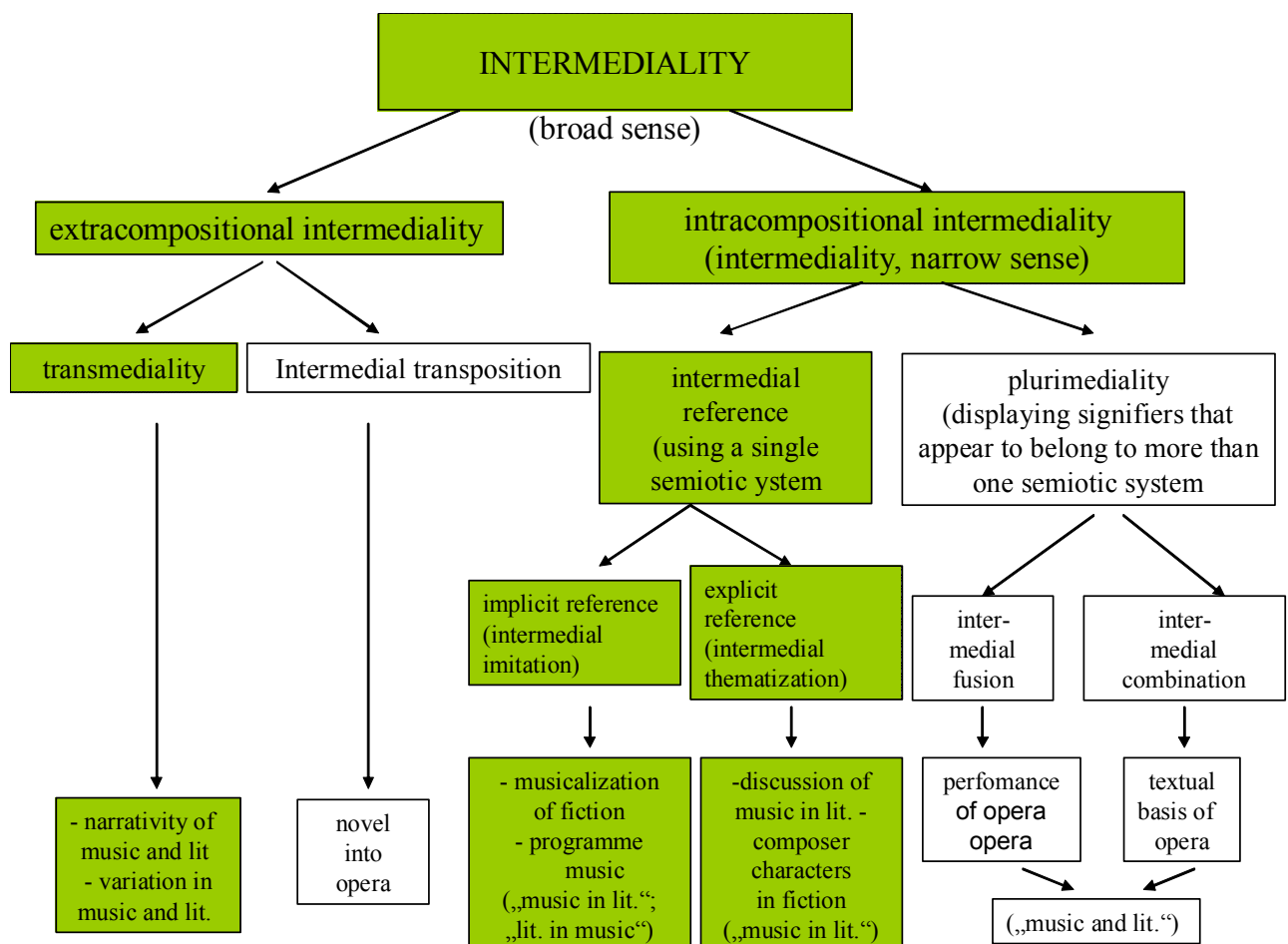


Abb. 5

¹⁸⁸ Sichelstiel, 2004 [Anm. 19]

Das obige Diagramm intermedialer Beziehungen anhand von musikoliterarischen Beziehungen nach Wolf¹⁸⁹ macht deutlich, wo die nachfolgenden Untersuchungen Sichelstiels anzusiedeln sind:

Sichelstiel beschäftigt sich im Gegensatz zu den bisher erwähnten Systematisierungen, die vor allem eine Gliederung des Forschungsbereichs anstreben, gezielt und konkret mit der *Imitation* des Mediums Musik im Medium Literatur¹⁹⁰. Untersucht werden vom Autor Texte Österreichischer Gegenwartsautoren: Heimito von Doderers Divertimento No VII: Die Posaunen von Jericho, Robert Schneiders Theaterstück Dreck, Thomas Bernhards Gehen, Texte von Ernst Jandl, Gerhard Rühm und Gert Jonkes (u.a. Geometrischer Heimatroman, Quadrupelfuge).

Dabei konzentriert er sich auf die Phänomene, die nach Scher unter der Kategorie *Musik in der Literatur* und Wolfs oben zusammengefasster Systematisierung ins Gebiet der *implicit reference* fallen¹⁹¹.

Ausgehend von Kristevas Situierung des Wortstatus im intertextuellen Raum¹⁹² unterscheidet er zunächst zwei Dimensionen der Imitation von musikalischen Formen innerhalb der Literatur:

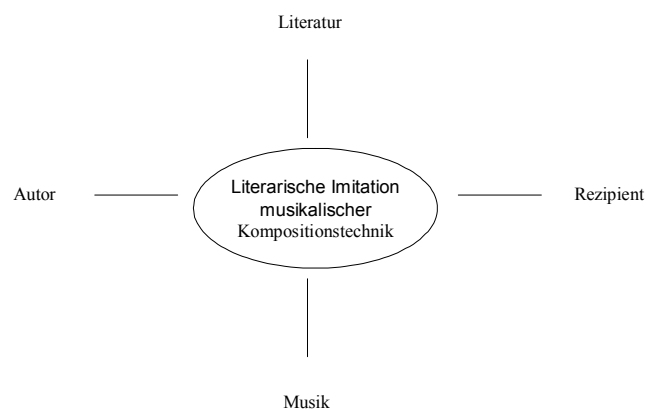


Abb. 6

Neben der Frage, welche auf der vertikalen Ebene erscheint, nämlich, ob und wie die Nachahmung musikalischer Formbildungen in Sprache / Literatur überhaupt möglich ist, wird auch nach der Funktion, die dem Rekurs auf die Musik bei der Entstehung eines literarischen

¹⁸⁹ Wolf, Werner: *Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft*. In: Foltinek/Leitgeb, 2002 [Anm. 21], S. 28.

¹⁹⁰ Vgl. dazu: Sichelstiel, 2004 [Anm. 19], S. 17.

¹⁹¹ *Explicit reference* wird während seiner Untersuchungen auch berührt, denn Imitation umfasst auch die Thematisierung der Musik innerhalb der Literatur. Seine Untersuchung befasst sich auch damit, was Wolf unter *transmediality* versteht, d. h., mit den Gemeinsamkeiten beider Medien, wie etwa das Variationsprinzip.

¹⁹² Kristeva, Julia: *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*. In: Ihwe, Jens [Hrsg.]: *Literaturwissenschaft und Linguistik*. Frankfurt am Main, 1972, Bd.3, S. 348.

Werkes zukommt, taucht auf der horizontalen Ebene die Frage nach der Rolle, welche Verweise auf die musikalische Form für den *Leser* spielen könnten¹⁹³.

Jede Imitation einer musikalischen Form innerhalb eines literarischen Werkes sieht er in Anlehnung an Wolfgang Iser als Bestandteil eines Kommunikationsaktes, der vom Autor ausgehend über den (literarischen) Text mit dem Leser stattfindet.¹⁹⁴

Die Aktualisierung des musikalischen Potentials in einem literarischen Text durch den Leser, d. h. die Einbeziehung kommunikativer Aspekte stellt eine Orientierung an den von Gruber und Gier formulierten Gedanken¹⁹⁵ dar. Die *eigentliche Ebene eines Vergleichs oder eines möglichen Berührungspunktes von Literatur/Sprache und Musik*¹⁹⁶ sieht Gruber in Anschluss an einen Gedanken von Carl Dahlhaus, in *einer mittleren Schicht zwischen Syntax und Semantik*. Gier fordert sogar die Entwicklung einer *musikoliterarischen Pragmatik*:

Der Vergleich der Strukturen von Literatur und Musik scheint nur dann sinnvoll, wenn er die jeweilige kommunikative Funktion berücksichtigt; analog zur linguistischen Pragmatik wäre eine musikoliterarische Pragmatik jenseits von Semantik und Syntax zu etablieren, die dann die theoretische Basis für vergleichende Studien zu legen hätte.¹⁹⁷

Semantische und pragmatische Aspekte werden zwar von Sichelstiel beachtet, doch treten in seinen Untersuchungen musikalischer Imitationsformen nur in Nebenrolle auf. Sichelstiel nennt dafür den folgenden Grund:

Bei Aussagen, die mit der semantischen oder pragmatischen Ebene im Zusammenhang mit Musik und Literatur operieren, fällt es äußerst schwer, allgemeingültige Urteile zu treffen. Die Sprachähnlichkeit von Musik und die Musikähnlichkeit von Sprache/Literatur ist zwar grundsätzlich vorhanden, aber in vielen Fällen zu wenig differenziert, um über den Einzelfall hinaus Basis einer Betrachtung zu sein. Letztlich verfügen beide Lautsysteme, Literatur und Musik über nur sehr wenig konventionalisierte Gemeinsamkeiten, die als Ansatzpunkt für einen Vergleich dienen könnten...¹⁹⁸

Aus diesen Gründen erscheint für Sichelstiel die Einbeziehung der oben geschilderten horizontalen Dimension schwer realisierbar und bleibt ausschließlich für Untersuchungen von Einzelfällen vorbehalten. Ausgangspunkt seiner Untersuchungen bildet der rein formale, bzw. strukturelle Ansatz, wobei er sich auf solche musikalischen Gattungen konzentriert, die mit relativ klaren Formvorstellungen verbunden sind.

Als ersten Schritt schlägt er Musik und Sprache/Literatur als Lautsysteme zu begreifen:

¹⁹³ Vgl. dazu: Sichelstiel, 2004 [Anm. 19], S. 19.

¹⁹⁴ Vgl. dazu: ebda., S. 18.

¹⁹⁵ Gruber, Gerold W.: *Literatur und Musik – ein komparatives Dilemma*. In: Gier, Albert; Gruber, Gerold W. [Hrsg.]: *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1995.

¹⁹⁶ Ebda., S. 23.

¹⁹⁷ Gier, Albert: „Parler, c’est manquer de clairvoyance“. *Musik in der Literatur: vorläufige Bemerkungen zu einem unendlichen Thema*. zitiert nach Gier, in: Zima, 1995 [Anm. 11], S. 14.

¹⁹⁸ Sichelstiel, 2004 [Anm. 19], S. 20.

Versucht man jedoch vorläufig – zum Zwecke des Vergleichs – Musik und Sprache als zwei *Lautsysteme* zu begreifen, die sich in Anlehnung an die Bedeutungsdefinition Wittgensteins durch Gebrauch konstituieren, erleichtert sich die Gegenüberstellung. Man wird erkennen, dass beide Lautsysteme prinzipiell die gleichen Möglichkeiten haben, sich allerdings in der *Konvention* des Gebrauchs erheblich unterscheiden.¹⁹⁹

Durch diese Feststellung bieten sich für Sichelstiel die Sprachähnlichkeit der Musik und die Musikähnlichkeit der Sprache als Ansatzpunkt der Untersuchungen an. Die unterschiedliche Konvention des Gebrauchs bezieht sich auf sozial, geographisch und historisch übernommene Konventionen.

Imitationen sind nach Sichelstiel entweder auf der *signifié*- oder auf der *signifikant Ebene* eines literarischen Werkes angelegt²⁰⁰. Entweder unterzieht sich also der Inhalt bestimmten Veränderungen²⁰¹, oder stehen Veränderungen des Materialcharakters und die Betonung der Lautoberfläche der Sprache im Vordergrund²⁰².

In Anlehnung an Pfisters *qualitative Kriterien der Intertextualität*²⁰³ kategorisiert er einige Betrachtungskriterien, die bei der intermedialen Untersuchung immer wieder ins Blickfeld geraten: Referenzialität, Kommunikativität, Strukturalität und Autoreflexivität.

Referenzialität beschreibt drei verschiedene Typen intermedialen Bezugnahmen, die innerhalb eines literarischen Werkes auf musikalische Formen und Strukturen erfolgt. Sie kann erstens explizit durch Erwähnung im literarischen Text erfolgen, ohne dass eine jegliche Imitation stattfindet,²⁰⁴ zweitens durch formale oder strukturelle Referenz auf eine musikalische Gattung erfolgen²⁰⁵ und schließlich sowohl explizit, als auch implizit²⁰⁶.

Die *Kommunikativität* betrachtet den Grad der Bewusstheit bei Autor und Rezipient. Eine schwache Form der Kommunikativität stellt nach Sichelstiel erstens der von den Schriftstellern als häufig kolplotierte Rückgriff auf die Musik innerhalb der Werkgenese. Die Bezüge auf eine musikalische Form oder Struktur lassen sich erst durch kontextuelle Hinweise feststellen und bleiben damit auf Einzelfälle beschränkt. Ein wichtiger Anhaltspunkt im epischen Schaffensprozess von Thomas Mann mag beispielsweise nach Sichelstiel die Gegenüberstellung von Roman und Symphonie gewesen sein. Viele seiner Romane können

¹⁹⁹ Ebda., S. 28.

²⁰⁰ Ebda., S. 144 ff.

²⁰¹ hier handelt es sich vorwiegend um Umsetzungen durch Personenkonstellation (z.B. bei Huxley und Mann), durch den Handlungsverlauf (z.B. bei Sand und Hildesheimer) oder durch musikanaloge Behandlung literarischer Themen und Motive (wie z.B. bei Quincey und Tardieu). Ebda., S. 145.

²⁰² hier handelt es sich vorwiegend um sprachlich-stilistische Variationen unter Betonung des Materialcharakters der Sprache (z.B. bei Jandl und Queneau), unkonventionelle Anordnung des Textes (z.B. bei Cortázar, Okopenko) oder allgemein durch häufige Wiederholung sprachlicher Versatzstücke (z.B. Bernhard, allgemein Rondoformen in der Lyrik, Schwitters und Celan). Vgl. dazu: ebda., S. 145.

²⁰³ Pfister, Manfred: *Konzepte der Intertextualität*. In: Broich/ Pfister, 1985 [Anm. 66], S. 26 ff.

²⁰⁴ z.B. die mit „Symphonie“ bezeichnete Vorrede in Tiecks *Die verkehrte Welt*. Vgl. dazu: Sichelstiel, 2004 [Anm. 19], S. 150.

²⁰⁵ z.B. Goethes Gedicht *Rechenschaft*. Vgl. dazu: ebda., S. 150.

²⁰⁶ z.B.: die *Ursonate* von Schwitters oder Hildesheimers *Traum – Bettfuge in Tynset*. Vgl. dazu: ebda., S. 150.

aber unabhängig von dieser Überzeugung aufgenommen werden. Der Rekurs auf kompositorische Verfahren findet bei Mann erst durch eine Thematisierung seiner Affinität zur Musik statt. Eine weitere schwache Erscheinungsform der Kommunikativität kann auch vom Rezipienten hervorgerufen werden, d. h. willkürliche Deutungen gewisser literarischer Texte in Hinblick auf eine musikalische Form. Als Beispiel wird hier Hans Hering²⁰⁷ erwähnt, der Mörikes bekannte Musiknovelle *Mozart auf der Reise nach Prag*, ohne kontextuelle Hinweise als Imitation einer Sonatenhauptsatzform deutet.

Das Erreichen einer stärkeren Kommunikativität ist äußerst schwierig, denn sie hängt nicht nur von produktionsästhetischen-, sondern auch von rezeptionsästhetischen Bedingungen ab, wobei der jeweilige zeitliche, gesellschaftliche und kulturelle Hintergrund eine entscheidende Rolle spielt.

S t r u k t u r a l i t ä t macht nach Sichelstiel deutlich, inwiefern eine Imitation musikalischer Formen auf der syntagmatischen Ebene des literarischen Werkes erfolgt. Dabei unterstreicht er die Tatsache, dass es sich hier nicht um Bezugnahmen, sondern um strukturelle Ähnlichkeiten zwischen Literarischem Text und einer bestimmten musikalischer Form handelt.

Selektivität betrachtet die Rolle einer Umsetzung innerhalb eines literarischen Textes, die entweder auf der signifikant- (z.B. an der Lautoberfläche) oder auf der signifié- Ebene (d. h. Inhaltsebene) eingesetzt werden kann.

A u t o r e f l e x i v i t ä t ist eng mit Aspekten der Referenzialität und Kommunikativität zusammen. Sie untersucht nämlich, inwieweit das intermediale Vorhaben vom Autor selbst reflektiert wird. Dies kann nach Sichelstiel auf drei Weisen erfolgen: erstens ohne Wertungen und Kommentare des Autors, zweitens durch eine allgemeine Reflektierung des Autors auf sein intermediales Vorhaben (z.B. Äußerungen des Autors über die Vorbildfunktion der Musik auf ihr eigenes Oeuvre) und schließlich durch klare autoreflexive Passagen, die entweder im Text selbst paratextuell und intratextuell- oder kontextuell in Werkstattberichten oder Interviews zum Ausdruck kommen.

Diese Betrachtungskriterien lassen sich in der vorher präsentierten Situierung der Imitation nun folgenderweise ansiedeln:

²⁰⁷ Vgl. dazu: Hering, Hans: *Mörikes Mozartdichtung*. In: *Zeitschrift für Deutsche Bildung* 10, 1934, S. 364 ff.

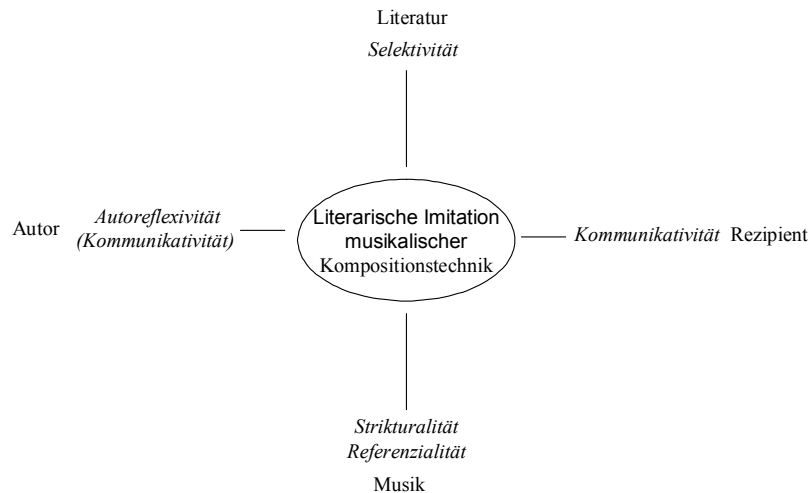


Abb. 7

Sichelstiel unterscheidet vier grundlegende Funktionsbereiche²⁰⁸ innerhalb eines literarischen Werkkontexts. Erstens wird die *werkgenetische Funktion* erwähnt, d. h., dass der Rückgriff auf eine musikalische Kompositionsform innerhalb eines literarischen Werkes dazu dient, eine poetologische Reflexionsebene zu entwerfen. Dabei gibt es nur vage Spuren, welche auf eine musikalische Kompositionsform hindeuten und sie nehmen im Text nur eine marginale Ordnungsfunktion ein. Zweitens wird die *werkimmanente Funktion auf signifiant-Ebene* erwähnt, d. h., die Imitation bleibt an der Lautoberfläche und dem äußeren Aufbau des literarischen Textes gebunden. Drittens spricht Sichelstiel über die *werkimmanente Funktion auf der signifié-Ebene*, wobei die Imitation die Funktion hat, das Erzählte des literarischen Werkes zu beeinflussen. In diesem Fall kann entweder der Inhalt der Form unterworfen werden oder umgekehrt. Wenn der Inhalt des literarischen Werkes als Motivationsschub für eine gewisse musikalische Form darstellt, so ist die Imitation nur ein Mittel, um das Gesagte zu unterstreichen. Wenn aber die Form das Ordnungstützende Element ist, so schafft die Imitation eine alternative Sinnstiftung und wird somit zum *anvisierten Ziel*²⁰⁹ innerhalb der Konstituierung des Textes. Schließlich wird die *werktranszendente Funktion* besprochen. Der Rückgriff auf Musik hat hier eine Bedeutung, die über das einzelne Werk hinausgeht und Teile oder das Gesamtwerk des Autors betrifft.

Ausgehend von diesen Funktionsbereichen versucht Sichelstiel die Frage zu beantworten, in wieweit sich Texte durch die Verwendung musikalischer Kompositionstechniken der

²⁰⁸ Vgl. dazu: Sichelstiel, 2004 [Anm. 19], S. 240 ff.

²⁰⁹ Vgl. dazu: Ebda., S. 241.

Musik annähern können. Es werden fünf intermediale Bereiche²¹⁰ unterschieden. Dabei ist eine steigernde Einordnung zu erkennen, welche die Tendenz zur Musikalisierung der Sprache zeigt.

Bei dem einfachsten intermedialen Bereich handelt es sich um eine Bezugnahme auf eine musikalische Form; die explizite Referenz. Sie erfolgt para- oder intratextuell, ohne dass sich strukturell Annäherungen nachweisen lassen. Es handelt sich hier also um Thematisierungen, welche von Wolf²¹¹ als explizite Rede über Musik im Modus des *telling*²¹² bezeichnet worden sind (z.B. in Musik evozierenden Titeln, Beschreibungen von Musikerlebnissen oder Kommentaren zu musikalischen Werken).

Bei den nachfolgenden Bereichen wird die Verbindung zur Musik ausschließlich durch strukturelle Gemeinsamkeiten oder kontextuelle Belege hergestellt, d.h. durch implizite Referenz im Modus von *showing*²¹³.

Die poetologische Modellfunktion mit marginalen Spuren im Text ist der zweite intermediale Bereich. Die Kompositionstechnik hat eine Modellfunktion für das literarische Werk, sie beeinflusst die Werkgenese, doch es lassen sich keine nachweisbare strukturellen Entsprechungen im Text erkennen (z.B.: Thomas Manns Vergleich von Sinfonie und Roman).

Im Falle des dritten Bereichs ist zwar die Imitation im Text strukturell nachweisbar, wird jedoch durch inhaltliche Aspekte in den Hintergrund gerückt (z.B.: die Sonatenhauptsatzform in Manns Tonio Kröger, die zunächst nicht erkannt worden ist). Diesen Bereich bezeichnet Sichelstiel als methodische Funktion meist innerhalb eines traditionellen Mimesiskonzepts. Der Imitation kommt die Rolle einer syntagmatischen Besonderheit ein, welche je nach Rezipient aktiviert und mehr oder minder unbewusst übergangen wird. Sie ist mit anderen Worten ein prägendes Stilelement.

Bei der alternativen Sinnstiftung mit Hilfe des konventionellen Sprachinventars wird die Autoreflexivität des sprachlichen Zeichens betont, wobei die Aufmerksamkeit auf die *signifikant-Ebene* des Textes gerückt wird. Dadurch wird die denotative Funktion des Textes durch die Form dominiert, welche dem literarischen Werk eine alternative Sinnstiftung verleiht (z.B.: Robert Schneiders Theaterstück *Dreck*, worin die feststellbare Imitation der Rondoform eine werkimmanente Ordnungsfunktion hat).

²¹⁰ Vgl. dazu: Ebda., S. 144 ff.

²¹¹ 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. 6], S. 133-137.

²¹² Ebda., S. 133.

²¹³ Ebda.

Bei dem letzten intermedialen Bereich, den Sichelstiel als *Sprache als Musik* bezeichnet, wird die Autoreflexivität des sprachlichen Zeichens autonom. Das literarische Werk fungiert letztlich nach bestimmten musikalischen Regeln. Es unterscheidet sich von Musik lediglich darin, dass einzelne Laute durch Grapheme nicht so genau fixiert werden, wie in der Notenschrift. (als Beispiele werden hier Ernst Jandls *Chanson* und Kurt Schwitters *Ursonate* angeführt).

Sowohl bei den Funktionsbereichen als auch bei den Bereichen der Annäherung zur Musik handelt es sich natürlich nicht um festgelegte Kategorien, sondern um Systematisierungen, welche fließende Übergänge erlauben.

Zusammenfassend für die nachfolgenden Untersuchungen, welche sich der Intermedialität zwischen Lyrik und Musik widmet, lassen sich aus dem bisher Erläuterten folgende Anhaltspunkte feststellen:

- Die vorliegende Arbeit bleibt in der Tradition der *interart(s)*- bzw. *comparative art studies* einem ganz bestimmten Bereich intermedialer Relationen und setzt sich als Ziel, die Interdependenzen von Celans Dichtung und der Musik zu untersuchen.
- Die Annäherungen dessen, was wir unter Intermedialität von Lyrik und Musik verstehen, erfolgt ausschließlich auf medienimmanenter Ebene der Literatur. Dies geschieht in Anlehnung an Beiträge der Intermedialitätsforschung und aktueller comparative art studies. Ausschlaggebend ist dabei das Intermedialitätsverständnis von Helbig²¹⁴, dem als zentrales Definitionskriterium von Intermedialität die Tatsache gilt, dass ein Wechsel des Zeichensystems nicht vollzogen wird, sowie die Systematisierungen von Werner Wolf (2002)²¹⁵, der den musikoliterarischen Bereich zum ersten Mal als Teilbereich der *Intermedialität* begreift.

²¹⁴ Helbig, 2001 [Anm. 94], S. 132.

²¹⁵ Wolf, Werner: *Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft*. In: Foltinek/Leitgeb, 2002 [Anm. 21], S. 163-192.

1.3. INTERMEDIALITÄT MUSIK-LYRIK

Albert Gier²¹⁶ bemerkt, dass sich die literarischen Gattungen hinsichtlich ihrer Affinität zur Musik unterscheiden können. Er greift auf die Typologie von Scher²¹⁷ der *Musik in der Literatur* zurück und stellt Folgendes fest: *verbal music* (d.h. Sammelbegriff für literarische Texte, welche Musik als Thema haben) kommt trotz zahlreicher Musikgedichte eher im Roman zum Ausdruck, während die *Nachahmung musikalischer Formen und Strukturen* (d.h. Übernahme spezifischer musikalischer Strukturen und Techniken in die Literatur) in allen drei Großgattungen möglich ist. *Wortmusik* (d.h. dichterische Nachahmungsversuche der akustischen Qualität der Musik) ist zwar wiederum in allen drei Großgattungen gleichermaßen möglich, kommt aber am häufigsten in der Lyrik vor²¹⁸.

Die Fragen, worin diese Affinität der Lyrik zur Musik, d.h. ihre Musikalität besteht und ob es eine spezifische Musikalität der modernen Lyrik gibt stehen im Mittelpunkt des vorliegenden Unterkapitels.

Um intermediale Überschneitungen zur Musik festzustellen sollte man nicht von einem Idealtypus *Lyrik* mit einem Totalitätsanspruch ausgehen, sondern ausschließlich von einem historisch bedingten Realtypus. Dies geschieht wegen der Schwierigkeit einer allgemein gültigen Bestimmung von Wesensmerkmalen der Lyrik, welche einerseits an der großen Zahl ihrer verschiedenen Gattungstypen liegt und andererseits an der Vielfalt von Entwicklungsstufen, die sie während ihrer Geschichte durchlaufen hat. Im Unterschied zu den konstitutiven Merkmalen epischer und dramatischer Literatur, herrscht allein im Falle der Lyrik keine Übereinstimmung. Von allen drei Großgattungen der Literatur gilt nämlich die Lyrik als die wandlungs- und entwicklungsfähigste Gattung, die gerade in der Moderne den radikalsten Wandel durchgemacht hat.²¹⁹

Die obigen Fragen werden eben deshalb auf die Wesensmerkmale moderner Lyrik, insbesondere der von Paul Celan übertragen.

²¹⁶ Vgl. dazu: Gier, Albert: *Musik in der Literatur: Einflüsse und Analogien*. In: Zima, 1995 [Anm. 11]

²¹⁷ Vgl. dazu: Scher, 1984 [Anm. 9]

²¹⁸ Gier, Albert: *Musik in der Literatur: Einflüsse und Analogien*. In: Zima, 1995 [Anm. 11], S. 71 f.

²¹⁹ Vgl. dazu: Andreotti, Mario: *Die Struktur der modernen Literatur. Neue Wege in der Textanalyse. Einführung. Erzählprosa und Lyrik*. 3., vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage. Bern, Stuttgart, Wien: Verlag Paul Haupt, 2000, S. 269.

1.3.1. Verwandtschaftstopoi: Lyrik als Gesang, der Dichter als Sänger im Kontext der modernen Lyrik und Paul Celans Gesang-Motivs

Die älteste Lyrikvorstellung, die sich lange vor der Festigung eines Gattungsbegriffs Lyrik herausgebildet hat, orientierte sich schon an der Musik und Sangbarkeit. Auch die Herkunft des Begriffs *Lyrik* weist auf ihre enge Verbindung mit der Musik hin, der sich vom griechischen *lyrikos* (zum Spiel der Lyra gehörig), der Adjektivbildung zu *lyra* (ein harfenartiges Zupfinstrument, Leier) herleitet. Die Gleichsetzung Gedicht gleich Lied, Poet gleich Sänger ist der älteste Topos dichterischen Selbstverstehens. So hatte Herder für die Romantik, für den jungen Goethe, für Heine aber auch für die Epigonendichtung des 19. Jahrhunderts das Volkslied zu einem Paradigma gemacht, während Klopstock und Hölderlin den großen Gesang – auch im Rückgriff auf die Antike – suchten.²²⁰

Diese prinzipielle Verbundenheit von Dichtung und Musik verändert sich in der Moderne. Das Motiv des Singens herrscht noch einmal in einer exzessiven Weise bei Rilke, freilich auf einem langen Weg vom frühen Lied bis zum späten *orphischen* Singen.²²¹ In der Lyrik nach Rilke: bei Benn, Huchel oder Ingeborg Bachmann, werden die Belege für das Liedmotiv immer seltener:

Wo Begriffe wie Lied oder Gesang heute noch vorkommen, sind sie keine Erkennungszeichen eines noch irgendwie der Musik zugewandten Selbstverständnisses der Lyrik mehr [...] So reflektiert Poesie, wo sie heute noch etwa vom Singen spricht, kaum noch sich selbst, schon gar nicht etwa im Topos Gedicht gleich Lied, Dichter gleich Sänger. Auch ist Gesang keine von den Dichtern noch vorausgesetzte oder erhoffte Aufführungspraxis ihrer Gedichte mehr.²²²

Beide Künste verabschieden sich mit dem Eintritt in die Moderne von ihren formalen Analogien (Metrik, Strophik, musikalische Periodik, Rhetorik). Auch die Verwandtschaftstopoi: Lyrik als Gesang, der Dichter als Sänger werden von einem grassanten Bedeutungsschwund betroffen. In diesem Bedeutungsverlust sieht Neumann einerseits die Entfremdung beider Künste von einander und andererseits ein Sichselbst-Fremdgewordensein der Dichtung als *Lyrik*.²²³ Dies und eine weitgehende Tendenz zur Prosaisierung der Lyrik bedenkend, stellt er fest,

dass die deutschsprachige Poesie ihr Wesen noch nie so musikfern bestimmte und zur Musik sich so teilnahmslos verhielt, wie seit dem Beginn der Moderne. Und diese Teilnahmslosigkeit ist gegenseitig.

²²⁰ Vgl. dazu: Pöggeler, Otto: *Die göttliche Tragödie. Mozart in Celans Spätwerk*. In: Jamme, Christoph; Pöggeler, Otto [Hrsg.]: „Der glühende Leertext“. *Annäherungen an Paul Celans Gedichte*. München: Wilhelm Fink, 1993, S. 76.

²²¹ Vgl. dazu: ebda., S. 76.

²²² Neumann, Peter Horst: „*Lieder jenseits der Menschen*“ *Das Motiv des Singens bei Celan und in neuerer deutscher Poesie*. In: Danuser /de la Motte-Haber/ Leopold, 1988 [Anm. 25], S. 767 ff.

²²³ Vgl. dazu: ebda., S. 770.

Auch die Musik hat sich von jenen formalen Analogien, die einmal Zeichen einer prinzipiellen Zugewandtheit waren, verabschiedet.²²⁴

Paul Celans Gebrauch des Gesang-Motivs erweist sich vor diesem Hintergrund nach Peter Horst Neumann als Bestätigung aber gleichzeitig Ausnahme einer epochalen Regel. Seine Lyrik vollzieht den Abschied von diesem Motiv:

Er hypertrophiert das Gesang-Motiv, treibt es weit über sich hinaus, entfremdet es seiner Tradition, hält aber doch an ihm fest – ein Festhalten, das nur eine andere Form der Verabschiedung ist.²²⁵

In jedem achten der etwa siebenhundert Gedichte des Gesamtwerkes des Autors ist von Singen, Lied oder Gesang die Rede. Die Präsenz dieser Topoi kann man auf allen Stufen des Celanschen Schaffens nachweisen. Neumann warnt den Leser bei der Deutung des Celanschen Gesang-Motivs vor dem Rückbezug auf die Tradition. Die Verwendung traditionsbeladener Motive werde bei Celan durch eine Radikalisierung und verfremdende Aneignung gekennzeichnet, da auf jedem Motiv ein doppelter Akzent von Fremdheit und Eigenheit liege.

Neumann bezeichnet Celans Gesang-Motiv als einzigartig, dessen Ausnahme-Charakter in der kühnen Verwandlung des Geläufigen in ein individuelles Fremdes bestehe.²²⁶ Wie sich dieser Prozess der Verwandlung durch das Gesamtwerk des Autors hin fortsetzt, wird im Kapitel 3. BEZUGNAHMEN AUF MUSIKALISCHES IN PAUL CELANS LYRIK: INTRAMEDIALE UND INTERMEDIALE BEZÜGE, 3.1. *Musikalische Motivik* anhand konkreter Beispiele untersucht.

1.3.2. Strukturelle Intermedialität: Musikalität des lyrischen Textes

Im Falle der Wort- oder Sprachmusik sowie der literarischen Verwendung musikalischer Formprinzipien und Strukturierungsweisen versteht Scher unter Musikalität eine *fundamentale Affinität der Gestaltungsprinzipien*²²⁷ beider Künste. Das Wort *Affinität* taucht auch bei Gier²²⁸ im Kontext der engen Beziehung von Lyrik zur Wortmusik auf.

Die Musikalität des lyrischen Textes, ihre Affinität zur Musik ist auf ihre folgenden Merkmale zurückzuführen: *Erstens* soll der von der Lyrik ermöglichte potentiell größte Freiheitsraum erwähnt werden. Sie stellt diejenige Großgattung dar, in welcher die Sprache

²²⁴ Ebda.

²²⁵ Ebda, S. 770 ff.

²²⁶ Vgl. dazu: ebda., S. 767.

²²⁷ Vgl. dazu: Scher, Steven Paul: *Einleitung: Literatur und Musik – Entwicklung und Stand der Forschung*. In: Scher, 1984 [Anm. 9], S. 13.

²²⁸ Gier, Albert: *Musik in der Literatur: Einflüsse und Analogien*. In: Zima, 1995 [Anm. 11], S. 71 f.

am ganzheitlichsten verwirklicht wird²²⁹. Die musikalischen Aspekte der Sprache (Wort-Wiederholungen, Rhythmus und Klang) können daher in der Lyrik am prägnantesten ohne die Gefahr der Monotonie zum Ausdruck gebracht werden.

Zweitens ist sie von ihrer Struktur her am differenziertesten gliederungsfähig²³⁰. Lyrik hat die Tendenz zu einer formalen Durchstrukturierung auf mehreren Ebenen, die aufeinander verweisen und darum ein komplexes Gebilde der einzelnen Elemente darstellen.²³¹ Alle Ausdrucksbereiche des Gedichts bis zum Sinnganzen hin bauen sich auf der Basis des Atems. Sprech- und Atempausen sind die Bausteine des Rhythmus, dazu kommen noch der sprecherische Akzent, Tempo und Klangfarbe. Die rhythmische Gestalt wird durch das durch Hebungen und Senkungen bestimmte Metrum geformt. Die Stilformen werden von der rhythmisch-metrischen Bewegung her getragen, so Bilder und Figuren (Wort-, Satz-, Gedanken- und Klangfiguren).

Drittens soll die Mündlichkeit, welche Lyrik zum akustischen Phänomen macht und gleichzeitig mit dem Körper verbindet, sowie ihre Formalisierung erwähnt werden. Die Struktur des Gedichts, die Binnenstruktur des Verses, insbesondere Rhythmus und Metrum gewinnen in der gesprochenen Sprache größere Plastizität als in der geschriebenen. Sie kann also als akustisches Phänomen aufgefasst werden. Auch wenn Gedichte heute weit überwiegend in schriftlicher Form produziert und verbreitet werden, herrscht noch immer die Auffassung vor, dass ihr angemessenes Medium wenn schon nicht die gesungene, so doch die gesprochene Sprache sei.²³²

Aber Verse wollen nicht als schönes Druckbild mit dem Auge erfasst, sie wollen als wirksamer Klang mit dem Ohre gehört werden.²³³

Lyrik steht also in enger Verbindung mit der Oralität, wobei dem Sprechenden eine bestimmte *Gangart*²³⁴ aufgenötigt wird. Der Redefluss ist strukturiert vorgegeben, intensiver als in der Prosa. Der Klang wird im lyrischen Gestus am deutlichsten freigesetzt und ist als akustisches Phänomen im körperlichen Vorgang des Menschen und ihrer Resonanzbildung verankert. Die strenge Formalisierung der rhythmisch-metrischen Gestalt und ihre enge Verbindung zur Mündlichkeit stellt eine weitere Affinität zur Musik dar.

Die oben geschilderten Merkmale: ganzheitliche Verwirklichung und strukturelle Gliederungsfähigkeit von Sprache, bzw. die Mündlichkeit, oder mit Pajević, das dichterische

²²⁹ Vgl. dazu: Kummer, 1987 [Anm. 24], S. 18 f.

²³⁰ Vgl. dazu: ebda., S. 18 f.

²³¹ Vgl. dazu: ebda., S. 18.

²³² Burdorf, Dieter: *Einführung in die Gedichtanalyse*. Zweite Auflage, Stuttgart, Weimar: Metzler 1997, S. 29.

²³³ Kayser, Wolfgang: *Kleine deutsche Versschule*. 24. Aufl. Tübingen u. Basel: Francke 1992, S. 12.

²³⁴ Vgl. dazu: Kummer, 1987 [Anm. 24], S. 19.

Sprechen²³⁵, führen zur Direktheit der lyrischen Texte. Die Nähe zur Musik und der Unterschied zu anderen sprachlichen Äußerungen ergeben sich gerade aus dieser Direktheit.

1.3.3. Gesanglichkeit und Musikalität der Lyrik in der Moderne

In der Lyrik der Moderne, die in Frankreich mit Charles Baudelaires *Les Fleurs du Mal* (1857), in Deutschland erst Jahrzehnte später mit der ästhetizistischen Lyrik Stefan Georges (Hymnen [1890]) und den Versexperimenten von Arno Holz (*Phantasmus* [1898/99]) einsetzte²³⁶, wurden sämtliche Grundannahmen über das, was ein Gedicht und was Lyrik ist, in Frage gestellt, insbesondere die Orientierung an der Musik und damit auch die Sangbarkeit.²³⁷ Wie schon am Beispiel der Verwandtschaftstopoi: Lyrik als Gesang, der Dichter als Sänger gezeigt wurde, kommt es in der Lyrik der Moderne zur Radikalisierung der vorgegebenen Grundmöglichkeiten.

Dies betrifft nach Irene Kummer²³⁸ vor Allem die Mitteilungsfunktion und die Struktur²³⁹. Das Gedicht der Moderne ist stärker als in anderen Epochen auf ihre Sprachlichkeit bezogen. Es lebt nun dort, wo Mitteilungsfunktion und Wirklichkeitsbezug kaum mehr vorhanden sind. Die Tendenz der modernen Literatur zur Selbstreflexivität der Lyrik am radikalsten vollzogen. Sprachreflexion wird sogar in den Sprachvollzug aufgenommen: das Sprachliche und Sprachreflexive (Metasprachliche) bzw. das Poetische und Poetologische fließen zusammen wie bei Celan. Darin sieht Kummer einen gemeinsamen Grundzug moderner Lyrik, den sie folgenderweise formuliert:

die Negation der Unmittelbarkeit und Mitteilungsfunktion in einem hartnäckigen Kampf gegen die als verbraucht und schemenhaft empfundene Sprache des Alltags.²⁴⁰

Die Musikalität der modernen Lyrik ist folglich nicht nur in der Affinität der Gattung zur Musik zu suchen, sie ergibt sich auch aus ihrer Selbstreflexivität, sowie der Isolation und Reduktion einzelner Elemente, die das Gedicht an die Grenzen des sprachlich Möglichen schieben:

²³⁵ Vgl. dazu: Pajević, Marko: *Zur Poetik Paul Celans: Gedicht und Mensch - die Arbeit am Sinn*. Heidelberg: Carl Winter, 2000, S. 99.

²³⁶ Vgl. Dazu: Lamping, Dieter: *Das lyrische Gedicht: Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, (1989), 1993, S. 131–196.

²³⁷ Burdorf, 1997 [Anm. 232], S. 5.

²³⁸ Vgl. dazu: Kummer, 1987 [Anm. 24]

²³⁹ Vgl. dazu: ebda., S. 16.

²⁴⁰ Ebda., S. 17.

Erst die moderne Lyrik hat die Isolation einzelner Elemente vollzogen: Die semantische Ebene tritt in den Vordergrund auf Kosten der syntaktischen, die Musikalität auf Kosten der Bedeutungsebene.²⁴¹

Einige Tendenzen, die sich beispielhaft am französischen Symbolismus aufzeigen lassen, sind nach Gier für die Musikalität der modernen Lyrik insgesamt kennzeichnend. Er greift auf Peacocks²⁴² Untersuchungen des Dichterisch-Musikalischen im Kontext des französischen Symbolismus zurück und stellt Folgendes fest:

Ihre *Musikalität* [der modernen Lyrik] erschöpft sich nicht im Wohlklang der Texte, Musikähnlichkeit resultiert vor allem aus der Beschränkung auf indirekte Ausdrucksmittel.²⁴³

Unter den indirekten Ausdrucksmitteln versteht Peacock die Beseitigung logischer Sachverhalte und den Ausdruck durch symbolische und metaphorische Beziehungen. Diese Technik verstärkt die klanglichen und rhythmischen Wirkungen, die sonst die Hauptträger des Musikalischen sind.²⁴⁴ Je metaphorischer und symbolischer Lyrik gestaltet wird, umso musikalischer wird sie, *da Musik auch im Grunde eine Form der Metapher*²⁴⁵ sei. Sie ist eine Metapher, indem sie für den nichtsprachlichen Anteil der Sprache als Metapher fungiert. Das Gedicht kommt durch sein autoreflexives Gebilde der Musik nahe, deren *Botschaft* allein ihre Form ist. In diesem Sinne kann man nach Gier die Lyrik des 20. Jahrhunderts als wesentlich *musikalisch* bezeichnen.²⁴⁶

Musikalität kommt in der Lyrik der Moderne in höchst unterschiedlichen individuellen Ausprägungen in den Vordergrund.

Die unterschiedlichen musikalischen Kenntnisse und -erfahrungen der Autoren sind dabei nach Gier ausschlaggebend: einerseits lassen sich einige Beispiele für die intensive Zusammenarbeit von Dichtern und Komponisten²⁴⁷ oder Doppelbegabungen²⁴⁸ anführen, andererseits erleichtert die technische Entwicklung (Rundfunk, Schallplatten) den Zugang zur Musik, welche die Reflexion oder Thematisierung von Hörerlebnissen auch bei Autoren mit geringer musikalischer Bildung wesentlich beeinflussen.

Was die Funktion der Musikalität im Text anbelangt, so ist sie nach Kummer eng mit der Bedeutungsassoziation verbunden, womit sie im multivalenten Verhältnis steht. Das

²⁴¹ Ebda., S. 22.

²⁴² Vgl. dazu: Peacock, Ronald: *Probleme des Musikalischen in der Sprache*. In: Scher, 1984 [Anm. 9], S. 154-168.

²⁴³ Gier, Albert: *Musik in der Literatur: Einflüsse und Analogien*. In: Zima, 1995 [Anm. 11], S. 77.

²⁴⁴ Vgl. dazu: Peacock, Ronald: *Probleme des Musikalischen in der Sprache*. In: Scher, 1984 [Anm. 9], S. 167.

²⁴⁵ Vgl. dazu: ebda., S. 161.

²⁴⁶ Gier, Albert: *Musik in der Literatur: Einflüsse und Analogien*. In: Zima, 1995 [Anm. 11], S. 77.

²⁴⁷ z.B. die Zusammenarbeit von Kurt Weill mit Yvan Goll (*Der neue Orpheus*, Kantate für Sopran, Solo-Violine und Orchester, op.16) und mit Bertolt Brecht (die Vertonung der Gedichte aus dem Band *Hauspostille*, welche die Grundlage für das Mahagonny Songspiel war)

²⁴⁸ Mahler schuf in der Zeit von 1884 bis 1885 die *Lieder eines fahrenden Gesellen*, in denen er vier Gedichte vertonte, die er für die Geliebte verfasst hatte.

Gewicht kann dabei mehr auf der Klangassoziation mehr auf dem Reichtum von Bedeutungsnuancen oder in ihrer gemeinsamen Integration liegen²⁴⁹.

Ein breiter Raum moderner Poesie und vor Allem der Symbolismus setzen durch ihre Musikalität neue, abgründliche Dimensionen der Sprache frei. Sie öffnen den Zugang zu mystischen und vorrationalen Sprachauffassungen. In Bezug auf symbolistische Lyrik spielt der Gedanke des reinen Kunstwerks eine bedeutende Rolle. Die Begriffe des vollkommenen Gedichtes, der absoluten Poesie, des *L'art Pour L'art*, die ein halbes Jahrhundert die Grundlage zu Erörterung über Dichtung in Europa bildeten, sind daher eng mit der Neigung verwandt, die Musik als ideale Kunstform zu betrachten. Das Wort *musikalisch* wird daher im Kontext des Symbolismus doppelsinnig. Einerseits bezieht es sich auf das Lyrisch-Musikalische im allgemeinen Sinne (die Einheit des Sprachklangs, die Gleichnishaftigkeit und die gedanklich-inhaltliche Analogie). Andererseits weist es auf eine Analogie des Musikalischen hin, die eben aus dem Gedanken der Reinheit der Kunst hervorgeht.²⁵⁰

Das Konzept der absoluten Musik²⁵¹, das auch Ende des 19. Jhd.s entstanden ist, knüpft hier sofern an, dass es dabei auch um ein Formenspiel ohne dichterisches Programm, handelt, wobei die Form die wichtigste Rolle angibt. Musik ist ganz ihrem eigenen Ideal als Kunst verpflichtet.

Im Expressionismus und radikaler noch im Dadaismus kommt es zur Isolierung lautlicher Elemente. Die neue Behandlung des Klangs findet man auch in der Musik: die Integrierung des Sprechtones durch die Wiener Schule bei Schönberg, Webern und Alban Berg, später die Betrachtung und Nutzung der Stimme als einer der differenziertesten Instrumente durch John Cage oder Luciano Berios Verfremdungen und Verzerrungen der Stimme durch elektronische Techniken. Neben der Klanglichkeit der Sprache, die sich immer mehr einer instrumentalen Klanglichkeit fast ohne Sinndimensionen annähern kann, gibt es noch weitere Beispiele für die gegenseitige Verbindung von Sprache und Musik: Die Verwischung des Unterschiedes zwischen sinnvoller Sprache und Lautkombinationen (in der Literatur), sowie zwischen Ton und Geräusch (in der Musik)²⁵². Sowohl von der Literaturseite, wie auch von der Musik her, wird das Althergebrachte durch neue Behandlungsweisen verfremdet, transformiert und wieder eingesetzt.

Musikalität kommt auch als spielerisches Element und Lust am Artikulieren vor allem in der konkreten Poesie zum Ausdruck, wobei das Wort in Artikulationseinheiten zerlegt wird. Die Sprache der konkreten Poesie erscheint als Material. Analoges ist vom akustischen Bereich

²⁴⁹ Vgl. dazu: Kummer, 1987 [Anm. 24], S. 33.

²⁵⁰ Vgl. dazu: Peacock, Ronald: *Probleme des Musikalischen in der Sprache*. In: Scher, 1984 [Anm. 9], S. 153.

²⁵¹ lat. *absolutus*, „unabhängig, losgelöst“

²⁵² Vgl. dazu: Kummer, 1987 [Anm. 24], 52 ff.

festzustellen, wo alle Möglichkeiten von Klängen und Geräuschen eingesetzt werden, von denen aus der Alltagswelt bis hin zu Maschinen-, Motoren-, Straßengeräuschen, Lärm oder Stimmengewirr.²⁵³ Die Radikalisierung vorgegebener Möglichkeiten schiebt das Gedicht der konkreten Poesie an die Grenzen der Sprache:

Das Gedicht als Artikulationsprozess, Klangmagie, Sprachimitation mit mimetischem Anteil, Hörfolgen mit Assoziationsbereichen, Lautkompositionen entfaltet einen Bereich, sprachlicher Realisation, der auch in das Gebiet der Tonkunst hinüberspielt und damit nicht nur die Gattung, sondern auch das Medium sprengt.²⁵⁴

Es stellt sich aber die Frage, ob die Tendenz zur Selbstreflexivität bei der Untersuchung der Musikalität auch im Falle Celans als Maßstab zu betrachten sei? Ist die oben beschriebene Selbstreflexivität der Moderne auch für die Gedichte Celans gültig? Beda Allemann schreibt von einer *Sprechweise* des Dichters,

die sich ihrer eigenen Sprachlichkeit bewußt ist, die ihr Gesprochensein immer wieder thematisiert, nicht um sich in einen selbst geschaffenen Sprachkosmos zurückzuziehen, sondern vielmehr, in der Absicht, den sprachlichen mit dem natürlichen Kosmos ausdrücklich zu verschwistern.²⁵⁵

Jean Bollack²⁵⁶ weist darauf hin, dass in diesen Zeilen der metapoetische Aspekt von Celans Sprache erkannt wurde. Doch die Thematisierung der Sprache, welche bei Celan *per definitionem* nie fehlt, stünde im krassen Widerspruch zum Rückzug oder Selbstreflexivität. Bollack spricht deshalb eher von einer Abkehr, denn das Subjekt innerhalb der Grenzen seines persönlichen und radikalen Standpunkts einen **eigenen** Kosmos in der Sprache schafft.²⁵⁷ Es handle also nicht um die Aussöhnung oder gar *Verschwisterung*, sondern gerade um das Gegenteil beider Kosmen:

Celans Abkehr ist, zumindest theoretisch, eine radikale. *Natur* wird geleugnet. Die Negierung des Werdens wird zur *conditio sine qua non* eines neuen Sprachgebrauchs.²⁵⁸

Das, was bei Celan auf den ersten Blick als Selbstreflexivität erscheint, ist eigentlich eine Negierung, welche dem Sinn nicht entbehrt. Darin findet die Sprache wieder zu sich selbst, oder mit Bollack: *die Individualisierung der Sprache besteht in ihrer negativen Ausrichtung*.²⁵⁹

²⁵³ Ebda., S. 53.

²⁵⁴ Ebda., S. 121.

²⁵⁵ Allemann, Beda: *Nachwort*. In: *Paul Celan: - Ausgewählte Gedichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968, S. 160.

²⁵⁶ Vgl. dazu: Bollack, Jean: *Voraussetzungen für das Verständnis der Sprache Paul Celans*. In: Buhr, Gerhard; Reuß, Roland [Hrsg.]: *Paul Celan, „Atemwende“: Materialien*. Würzburg 1991, S. 326.

²⁵⁷ Vgl. dazu: ebda., S. 326.

²⁵⁸ Ebda., S. 327.

²⁵⁹ Ebda., S. 334.

Auch wenn Celan die Sprache in ihre kleinsten Bestandteile zerlegt, lässt er in ihr das Sinnpotential. Der Eigene Kosmos Celans dient dazu, vorgegebene Inhalte neu zu sagen und zu strukturieren.²⁶⁰ Bei der Untersuchung der Musikalität darf also die Bedeutung nie vernachlässigt werden. In der Abkehr, sei sie eine Abkehr von den Mythen oder von einer kompromittierten Sprache, wird der Sinn nicht aufgegeben. Über Versagung auf jegliche Mitteilungsfunktion ist es bei Celan nicht die Rede. Die Affinität zur Musik birgt in den indirekten Ausdrucksmitteln, welche logische Sachverhalte durch symbolische und metaphorische Beziehungen ausdrücken, ohne aber das Gedicht zu einem autoreflexiven Gebilde zu verwandeln. Denn das Gedicht ist *der Ort, wo alle Tropen und Metaphern ad absurdum geführt werden wollen*.²⁶¹ Bedeutungs- und Klangassoziationen sind daher gleichrangig wichtig.

*Das Gedicht spricht ja!*²⁶² Sagte Celan einmal. Dichtung, welche von ihm als *das schicksalhaft Einmalige der Sprache*²⁶³ benannt wird, ist auf das Sprechen angewiesen, ihr ist der Dialog inhärent, oder besser gesagt sie ist das Sprechen selbst. Es ist also nicht nur die dichterische Sprache; die Form und die Struktur, sondern auch das dichterische Sprechen, was bei der Erforschung von Musikalität in der Lyrik von Paul Celan in den Mittelpunkt gestellt werden sollte.

Die Aufgabe jedes Lesers ist es nach Gadamer, den Klang und Sinn des Textes sprechen zu lassen:

So bleibt die letzte Aufgabe jedes Lesers, einen Text wieder zum Sprechen zu bringen. [...] Lesen heißt immer, etwas sprechen lassen. Die bloßen stummen Zeichen bedürfen ihrer Artikulation und Intonation, um das zu sagen, was sie sagen wollen. [...] Lesen bedeutet immer, den Klang und Sinn des Textes erstehen zu lassen. An diesem Grundphänomen des Sprechenslassens von Text, an der Grundstruktur der Sinneinheit von Rede, ist auf keine Weise vorbeizukommen. [...] An dieser Vollzugsweise hängt das, was man die Sangbarkeit eines Gedichtes nennen darf. Es ist kein wirkliches Singen. Es ist eher ein Meditieren, aber auch dies ist wie Gesang. Gesang kann man nur im Mitsingen wirklich vollziehen. So kann man auch ein Gedicht nur so erfahren, daß es auf seine Weise ein Lied ist und daß man den Mitvollzug seines Sprechens sich aussprechen läßt.²⁶⁴

Celans Sprechen läuft über diesen mimetischen Prozess hinaus. Es spielt nicht nur die Vermittlungsrolle, sondern besteht auf seiner Einmaligkeit, die dadurch bedeutungstragend wird. Es vermittelt nicht Sinn, sondern schafft ihn.²⁶⁵ Durch diese Feststellung von Pajević

²⁶⁰ Vgl. dazu: ebda., S. 333.

²⁶¹ *Der Meridian*. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises. Darmstadt, am 22. Oktober 1960. (Im Folgenden als *Me* abgekürzt). In: GW III, S. 199.

²⁶² *Ebda.* In: GW III, S. 196.

²⁶³ *Ebda.* In: GW III, S. 175.

²⁶⁴ Gadamer, Hans-Georg: *Phänomenologischer und semantischer Zugang zu Celan*. In: Buhr/ Reuß, 1991, [Anm. 256], S. 312.

²⁶⁵ Vgl. dazu: Pajević, 2000 [Anm. 235], S. 101.

gelangt man wieder zur Direktheit, ein Merkmal, welches Celans Gedichte in die Nähe der Musik rückt und welches hier paradoxerweise aus indirekten Ausdrucksmitteln zutage tritt.

2. DIE ROLLE DES MUSIKALISCHEN IN PAUL CELANS POETIK

2.1. BIOGRAPHISCHE KONTEXTE

Die Bedeutung, welche der Musik in Paul Celans Leben zukommt ist zwar weniger bekannt als seine Beziehung zur bildenden Kunst, doch sie lässt sich anhand etlicher Studien und biographischer Dokumente belegen.

Israel Chalfen²⁶⁶ liefert uns explizite Hinweise, die von der Wichtigkeit der Musik in Celans Jugend zeugen. Die in seiner Kindheit erlebte Musiknähe in Bahnen der jüdischen²⁶⁷ und bildungsbürgerlichen²⁶⁸ Tradition der Czernowitzer Zeit üben einen wichtigen Einfluss auf Celan aus. Chalfen berichtet vom musikalischen Verständnis und Einfühlungsvermögen des Jungen Medizinstudenten Celan, sowie von zahlreichen Ensemble- und Konzertbesuchen in Tours.²⁶⁹ Mit seiner Rückkehr nach Czernowitz, in der Zeit der russischen Besatzung werden die Wohnungen einzelner Freunde zu wichtigen Treffpunkten Czernowitzer junger Intellektuellen, wobei neben den Lesungen auch kleine Konzerte zur Aufführung kommen oder Schallplatten gehört werden. Von Chalfen erfahren wir auch über die bevorzugten Komponisten des jungen Celan, der Mozart, Schubert, Brahms und Mendelssohn eine besondere Vorliebe zeigte.²⁷⁰ Durch den Briefwechsel mit Gisèle Lestrangé, der vom häufigen Schallplattenhören zeugt,²⁷¹ die Musik, welche oft Gegenstand des Briefwechsels mit Erich Einhorn ist, (z.B. die Wolfschen Mörike-Vertonungen)²⁷² die besondere Vorliebe Celans, die nach Auskunft Eric Celans der Schubertschen Winterreise²⁷³ gilt, ergibt sich insgesamt das Bild eines regen Musikinteresses.²⁷⁴

²⁶⁶ Vgl. dazu: Chalfen, 1979 [Anm. 29]

²⁶⁷ Vgl. dazu: ebda., S. 41 f..

²⁶⁸ Vgl. dazu: ebda., S. 43.

²⁶⁹ Vgl. dazu: ebda., S. 83 f.

²⁷⁰ Vgl. dazu: ebda., S. 110 f.

²⁷¹ Vgl. dazu: Badiou, Bertrand; Celan, Eric [Hrsg.]: *Paul Celan - Gisèle Celan-Lestrangé Briefwechsel*. Mit einer Auswahl von Briefen Paul Celans an seinen Sohn Eric, Aus dem Französischen von Eugen Helmlé, Anmerkungen übersetzt und für die deutsche Ausgabe eingerichtet von Barbara Wiedemann. I. Frankfurt am Main Suhrkamp 2001, S. 122.

²⁷² Vgl. dazu: Dmitrieva-Einhorn, Marina [Hrsg.]: *Paul Celan – Erich Einhorn: „Einhorn: du weißt um die Steine...“ Briefwechsel*. Berlin: Friedenauer Presse 2001.

²⁷³ Finckh, Jens: *Die „Winterreise“ als ein „poetischer Diskurs“ im Werk Paul Celans? Ein Lektüreversuch am Beispiel der Gedichtbände „Der Sand aus den Urnen“ und „Mohn und Gedächtnis“*. Erlangen-Nürnberg (Magisterarbeit), 2000.

²⁷⁴ Finckh, Jens: *6. Musik*. In: May/ Gossens/ Lehmann, 2008 [Anm. 1], S. 271.

2.2. GEMEINSAMKEITEN VON DER AUFFASSUNG NEUER MUSIK UND MODERNER LYRIK IM SPIEGEL CELANS LEKTÜRESPUREN

Die musikästhetischen Schriften Theodor Adornos geben Celan in den 1950er und 1960er Jahren Anregungen, die für die Entwicklung seiner Poetologie von ausgesprochen folgenreich sind.²⁷⁵ Davon zeugt auch die Bibliothek Celans, die sich mittlerweile größtenteils im Deutschen Literaturarchiv Marbach am Neckar befindet und in welcher zahlreiche mit intensiven Lektürespuren versehenen Adorno-Texte vorhanden sind.

Die Schriften zur Neuen Musik: *Arnold Schönberg: 1874-1951*, *Philosophie der neuen Musik*, *Musik und Neue Musik*, die *Noten zur Literatur* aber auch die soziologischen und philosophischen Schriften: *Minima Moralia*, *Dialektik der Aufklärung* und den Aufsatz *Kulturkritik und Gesellschaft* mit dem berühmten Verdikt nahm Celan aufmerksam zur Kenntnis.²⁷⁶ Von seiner Auseinandersetzung mit Adorno zeugen vor allem seine in der Entstehungszeit des Bandes *Sprachgitter* verfassten poetologisch-programmatischen Preisreden die *Bremer Rede* (1958)²⁷⁷, Celans *Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker* (1958)²⁷⁸, der Prosatext *Gespräch im Gebirg* (1959)²⁷⁹, sowie die Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises: *Der Meridian* (1960)²⁸⁰.

Im Folgenden werden einige grundsätzlichen Gedanken musikästhetischer Schriften von Adorno und Celans Poetologie in den Mittelpunkt gestellt, wobei Gemeinsamkeiten von der Auffassung Neuer Musik und moderner Lyrik zu betrachten sind.

Joachim Seng²⁸¹ und Lydia Koelle²⁸² deuten darauf hin, dass Celans Anstreichungen in Adornos Aufsatz *Arnold Schönberg: 1874-1951*²⁸³ bzw. das Kapitel *Schönberg und der Fortschritt* in der *Philosophie der Neuen Musik*,²⁸⁴ eine kritische Auseinandersetzung mit Adorno und dessen Interpretation des Schönbergischen Werkes bezeugt.²⁸⁵ Zwar galt Celans

²⁷⁵ Ebda.

²⁷⁶ Vgl. dazu: Seng, Joachim; 4.4. *Theodor W. Adorno*. In: May/ Gossens/ Lehmann, 2008 [Anm. 1], S. 259

²⁷⁷ *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der freien Hansestadt Bremen*, 1958. (im Folgenden als AB abgekürzt). In: GW III, 185 f., sowie Celan, Paul: *Wirklichkeitswund und Wirklichkeit suchend*. In: F.A.Z., 4. Februar, 1958.

²⁷⁸ Vgl. dazu: *Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris, 1958*. (Im Folgenden als AF (1958) abgekürzt) In: GW III, 167 f.

²⁷⁹ Vgl. dazu: *Gespräch im Gebirg*. (Im Folgenden als GG abgekürzt). In: GW III, 169

²⁸⁰ *Me*. In: GW III, 187–202.

²⁸¹ Vgl. dazu: Seng, 1995 [Anm. 32], S. 419-430.

²⁸² Vgl. dazu: Koelle, 1997 [Anm. 33], S. 140.

²⁸³ Vgl. dazu: Adorno, Theodor W.: „*Arnold Schönberg: 1874-1951*“. Zuerst in: *Die neue Rundschau*, 64. Jahrgang 1953, S. 80-140, wieder abgedruckt u.a. in: Schwerin, Christoph [Hrsg.]: „*Der Goldene Schnitt*“ — *Große Essayisten der Neuen Rundschau von 1890—1960*, Frankfurt am Main: Fischer, 1960, S. 657-678. Ein Exemplar davon war in Celans Bibliothek vorhanden, den er mit Anstreichungen versah.

²⁸⁴ Vgl. dazu: Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 6. Aufl., 1991, S. 46.

²⁸⁵ Vgl. dazu: Seng, 1995 [Anm. 32], S. 421.

Interesse für Schönberg weniger dem Musiker als dem Menschen und Juden Schönberg²⁸⁶, doch lassen sich Gemeinsamkeiten erkennen, welche Paul Celans Poetologie und die Neue Musik in der Auffassung von Adorno, bzw. Arnold Schönberg mit einander verbinden.

Adorno - dem sich Celan lesend anschloss, wie seine Lektürespuren zeigen - definiert die Intention Schönbergischer Musik als das Versagen der Kunst und ihr Umschlag in einen unstilisierten und nackten Ausdruck.²⁸⁷ Schönbergs Musik verlange aus diesem Grund von ihrer Hörerschaft unter anderem aktiven und konzentrierten Mitvollzug und vor allem den Verzicht auf: die üblichen Krücken eines Hörens, das immer schon weiß, was kommt.²⁸⁸

Auch bei Celan wurde oft in der Anhäufung absonderlicher und durch nichts zu rechtfertigenden Metaphern der Sinn vermisst, den man hätte interpretieren, identifizieren und assimilieren können.

Die neue Kunst bezieht ihre Legitimität nach Adorno aus der Tradition, die sie negiert. Die Revolte der Kunst gegen sich selbst, die Hereinnahme der Antikunst in die Kunst ist für Adorno eine wesentliche Bestimmung der Musik von Schönberg und der modernen Kunst überhaupt. Das eigentlich Schönbergische bedeutet für ihn eine *Musik der Identität in der Nichtidentität*²⁸⁹. Seng deutet darauf hin, dass diese Stellen mit Celans Aussage in der *Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker*²⁹⁰ korrespondieren, die im selben Jahr wie die *Bremer Rede* und das Gedicht *Engführung* entstanden ist. Hier spricht er über die Musikalität seiner graueren Sprache, in der er seine neuen Gedichte schreibt, die nichts mehr mit dem gewöhnlichen *Wohlklang* gemein hat:

Düsterstes im Gedächtnis, Fragwürdigstes um sich her, kann sie [die deutsche Lyrik], bei aller Vergegenwärtigung der Tradition, in der sie steht, nicht mehr die Sprache sprechen, die manches geneigte Ohr immer noch von ihr zu erwarten scheint. Ihre Sprache ist nüchterner, faktischer geworden, sie mißtraut dem *Schönen*, sie versucht, wahr zu sein.²⁹¹

Bei der Definition des Wesens Schönbergischer Musik, und zwar *die Bewältigung des Widerspruchs von Wesen und Erscheinung*²⁹², ist am Rand eine weitere Anstreichung von Celan zu finden. An der von Celan markierten Passage heißt es weiter:

Reichtum und Fülle soll Wesen werden, nicht bloßer Schmuck; das Wesen aber zutage kommen, nicht länger mehr starres Skelett, das die Musik umkleidet, sondern konkret und offenbar im subtilsten ihrer Züge.²⁹³

²⁸⁶ Vgl. dazu: Wiedemann, Barbara; Wurm, Franz [Hrsg.]: *Paul Celan: Briefwechsel mit Franz Wurm*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995, S. 106, bzw. 173 f.

²⁸⁷ Vgl. dazu: Adorno, 1960 [Anm. 283], S. 669.

²⁸⁸ Ebda., S. 657, zitiert in: Seng, 1995 [Anm. 32], S. 421.

²⁸⁹ Ebda.

²⁹⁰ Vgl. dazu: *AF (1958)*. In: GW III, 167 f.

²⁹¹ *AF (1958)*. In: GW III, 167.

²⁹² Adorno, 1960 [Anm. 283], S. 661, zitiert in: Seng, 1995 [Anm. 32], S. 421.

²⁹³ Ebda.

Eine berühmte Aussage von Schönberg, dessen Worte Adorno in der *Philosophie der Neuen Musik*²⁹⁴ im Kapitel *Schönberg und der Fortschritt* zitiert, erweist sich in diesem Kontext als relevant:

Schönberg steht so polemisch zum Spiel wie zum Schein. Er kehrt sich so scharf gegen den neusachlichen Musikanten und das gleichgerichtete Kollektiv, wie gegen das romantische Ornament. [...] *Die Musik soll nicht schmücken, sie soll wahr sein* [...] Mit der Negation von Schein und Spiel tendiert Musik zur Erkenntnis.²⁹⁵

Celans Dichtung richtet sich auch gegen die Scheinheiligkeit der Sprache und lyrische Sprachspielereien.²⁹⁶ Schönbergs Aussage korrespondiert mit den Worten des Dichters, die er an Jean Firges schrieb, als er sich gegen eine banalisierende Lesart seiner Todesfuge zur Wehr setzte. Dort heißt es: *Es geht mir nicht um Wohllaut, es geht mir um Wahrheit.*²⁹⁷

Da Schönbergs Musik sich auf die Elemente seines Strukturzusammenhangs reduziert²⁹⁸ und den Trug der Harmonie aufgibt, erschwert sie das Mithören. Das Subkutane durchbricht die Oberfläche und das Innere tritt nach außen. Schönbergs Ziel ist es nach Adorno, eine mündige Musik zu schaffen, welche ohne sich jeglichen stilisierten Ausdrucks zu bedienen, ihre konkrete Gestalt vergeistigt.²⁹⁹

Doch durch die Objektivierung des subjektiven Impulses, die sich gegen das Stilisationsprinzip der Kunst richtet und dieses aufhebt, tritt zugleich ein kunstfeindliches Element zutage, das Adorno in seinem *Schönberg – Aufsatz* als Neigung zum Verstummen und gleichzeitig als Verfeinerung der Kunst bis zu ihrer Auflösung bezeichnet. Dies ist eine weitere Stelle, die am Rand die Lesespuren Celans enthält³⁰⁰:

Mündige Musik schöpft Verdacht gegen das real Erklingende schlechthin. [...] Stumm imaginatives Lesen von Musik könnte das laute Spielen ebenso überflüssig machen wie etwa das Lesen von Schrift und das Sprechen [...] Die Neigung zum Verstummen ist dieser von Schönberg ausgehenden Tendenz verschwistert. [...] Emphatisch arbeitet in Schönbergs spätes Werk die Vergeistigung der Kunst an deren Auflösung und findet sich so mit dem kunstfeindlichen und barbarischen Element abgründig zusammen.³⁰¹

Celans wichtigstes poetologisches Dokument, die Büchner-Preis-Rede, *Der Meridian* behandelt auch das Problem der Kunstfeindlichkeit. Die von Büchner geschaffenen Figuren kommen in einer anderen Zeit, an einem anderen Ort zu Wort. Man gelangt also zur

²⁹⁴ Seng deutet darauf hin, dass Celan die Erstausgabe von Adornos *Philosophie der Neuen Musik* aus 1949 besaß. Vgl. dazu: ebda. S. 429.

²⁹⁵ Adorno 1991 [Anm. 284], S. 46.

²⁹⁶ Vgl. dazu: Seng, Joachim: *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung. Zyklische Komposition bei Paul Celan am Beispiel der Gedichtbände bis „Sprachgitter“*. Heidelberg: Carl Winter, 1998, S. 266.

²⁹⁷ Firges, Jean: *Sprache und Sein in der Dichtung Paul Celans*. In: *Muttersprache. Zeitschrift zur Pflege und Erforschung der Deutschen Sprache*, 72 Jg., H.9, September 1962, S. 266 f.

²⁹⁸ Adorno, 1960 [Anm. 283], S. 661.

²⁹⁹ Vgl. dazu: Seng, 1995 [Anm. 32], S. 422.

³⁰⁰ Vgl. dazu: ebda., S. 422.

³⁰¹ Adorno, 1960 [Anm. 283], S. 676, zitiert in: Seng, 1995 [Anm. 32], S. 422.

Feststellung, dass sich nach 125 Jahren nichts verändert hat: man hat es noch immer mit derselben Kunst und gleichzeitig mit derselben Kritik an den Kunstvorstellungen zu tun: „es ist dieselbe Kunst: die Kunst, die wir schon kennen“³⁰² Die Kunstfeindlichkeit Büchners, zu welcher sich auch Celan bekennt, richtet sich gegen ihre mechanische Seite, ihren unterhaltenden- und ihren konventionellen Charakter. Erinnert wird an die von Büchner angegriffene Kunstvorstellungen des Idealismus: Wir begegnen ihr mal als ein marionettenhaftes, jambisch-fünffüßiges und kinderloses Wesen (in Dantons Tod), mal als von einem Marktschreier vorgeführtes dressiertes Tier (Woyzeck), oder als Automaten (in Leonce und Lena) präsentierte Verkörperungen.

Von diesen Vorstellungen hebt sich das Wesen der Dichtung deutlich ab. Der Gegensatz besteht in der Tatsache, dass Kunst eine Summe von Verfahren darstellt, während Dichtung in Celans Auffassung diese Verfahren nur als Mittel benutzt, um Persönliches zum Ausdruck zu bringen.

Celan entdeckte in Schönbergs Theorie einer neuen Musik, in der Vermittlung von Adorno, Gemeinsamkeiten mit seiner Dichtungstheorie: nach Auschwitz zeigt die neue Musik die gleiche *starke Neigung zum Verstummen*, wie die Dichtung.³⁰³ Die These Adornos vom Ende der Kunst, die Adorno u.a. auch in der *Ästhetischen Theorie*³⁰⁴ ausführt, findet ihren Niederschlag in der *Büchnerpreis – Rede*.

Gewiß, das Gedicht - das Gedicht heute - zeigt, und das hat, glaube ich, denn doch nur mittelbar mit den - nicht zu unterschätzenden - Schwierigkeiten der Wortwahl, dem rapideren Gefälle der Syntax oder dem wachenden Sinn für die Ellipse zu tun, - das Gedicht zeigt, das ist unverkennbar, eine starke Neigung zum Verstummen. Es behauptet sich - erlauben Sie mir, nach so vielen extremen Formulierungen, nun auch diese -, das Gedicht behauptet sich am Rande seiner selbst; es ruft und holt sich, um bestehen zu können, unausgesetzt aus seinem Schon-nicht-mehr in sein Immer- noch zurück.³⁰⁵

Das Gedicht zeigt nur eine *Neigung zum Verstummen*. Doch Celans Gedichte verstummen keineswegs, wie es oft behauptet wird, sondern zerbrechen die von Auschwitz falsifizierte symbolische Ordnung.³⁰⁶ Celan verzichtet auf das metaphorische Schreiben, denn das, *was geschah* war unvergleichlich: *Und das Gedicht wäre somit der Ort, wo alle Tropen und Metaphern ad absurdum geführt werden wollen*.³⁰⁷

Seinen Schönberg –Aufsatz schließt Adorno mit einer Reflexion über Schönbergs Kantate *Ein Überlebender aus Warschau*, wo am Ende in den Gesang des Überlebenden des Aufstands das *Schma Jisrael* des Männerchors einbricht:

³⁰² GW III, S. 188.

³⁰³ Seng, 1995 [Anm. 32], S. 422.

³⁰⁴ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

³⁰⁵ *Me*. In: GW III, S. 197.

³⁰⁶ Vgl. dazu: Emmerich, 1999 [Anm. 28], S. 162

³⁰⁷ *Me*. In: GW III, S. 199.

So wahr hat nie Grauen in der Musik geklungen, und indem es laut wird, findet sie ihre lösende Kraft wieder vermöge der Negation. Der jüdische Gesang, mit dem *der Überlebende au Warschau* schließt, ist Musik als Einspruch der Menschheit gegen den Mythos.³⁰⁸

Zwar konstatiert Adorno für Schönbergs Werk vergleichbare Probleme, wie für das Gedicht nach Auschwitz, doch erhält die Musik in seiner Auffassung anders als das Gedicht ihre Daseinsberechtigung. Er verweigert allein der Lyrik die Fähigkeit nach Auschwitz wieder stimmhaft zu werden. Seng bemerkt, dass Celans Lesespuren in diesem Text auf diesen Widerspruch hinweisen:

Oratorium und biblische Oper werden aufgewogen von den paar Minuten der Erzählung des Überlebenden von Warschau, in denen Schönberg von sich aus *den ästhetischen Bereich suspendiert durchs Eingedenken an Erfahrungen*, welche der Kunst schlechthin sich entziehen.³⁰⁹

Celan unterstreicht die Zeile von der Suspendierung der Kunstfertigkeit an der Leidensgrenze³¹⁰. Er findet hier in Adornos Formulierung, was Schönbergs Musik und moderne Dichtung nach Auschwitz mit einander verbindet: die Möglichkeit *den Daten eingedenk* zu bleiben.

Ich hatte mich, das eine wie das andere Mal, von einem, 20. Jänner, von meinem, 20. Jänner, hergeschrieben. / Ich bin ... mir selbst begegnet.³¹¹

Bei Schönberg wird Kunst nicht mit einem äußerlichen, sondern mit einem innerlichen Kriterium verbunden: *sie kommt nicht vom Können, sondern vom Müssen*.³¹² Dieses unter einem Zwang von innen heraus entwickelte Können wird auch von Celan in *Der Meridian* betont. Hier formuliert er, dass Gedichte nach Auschwitz, welche persönlichen Daten eingedenk bleiben, geschrieben werden müssen. Das sein Leben und Dichten entscheidende Datum, der 20. Januar 1942, der Tag der Wannsee-Konferenz, an dem die Vernichtung der europäischen Juden beschlossen wurde, ist der Drang, das sein dichterisches Schaffen bestimmt. Erinnerung ist also seine poetische *Verpflichtung und Notwendigkeit*³¹³.

³⁰⁸ Adorno, 1960 [Anm. 283], S. 662.

³⁰⁸ Vgl. dazu: Seng, 1995 [Anm. 32], S. 426.

³⁰⁹ Adorno, 1960 [Anm. 283], S. 678.

³¹⁰ Vgl. dazu: Seng, 1995 [Anm. 32], S. 426.

³¹¹ *Me*. In: GW III, 201.

³¹² Adorno 1991 [Anm. 194], S. 46. Zitiert in: Seng, 1998 [Anm. 296], S. 266.

³¹³ Szondi, Peter: *Durch die Enge geführt*. In: ders.: *Essays: Satz und Gegensatz. Lektüren und Lektionen. Celan-Studien. Anhang: Frühe Aufsätze*. - 1. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978, S. 383.

3. BEZUGNAHMEN AUF MUSIKALISCHES IN PAUL CELANS LYRIK: INTRAMEDIALE UND INTERMEDIALE BEZÜGE

Im Folgenden wird der Frage nachgegangen, in welchen Gedichten und unter welchen Formen diese Bezugnahmen auf Musikalisches in Paul Celans Lyrik auftreten können.

Die einzige Systematisierung der Bezugnahmen auf Musikalisches von Celan bietet uns der vor kurzem erschienenen Celan – Handbuch³¹⁴. Jens Finckh (2008)³¹⁵ unterscheidet hier folgende Formen der Bezugnahme: musikalische Motivik, intermediale Einzelwerkreferenz und intermediale Systemreferenz.³¹⁶ Unter musikalischer Motivik wird hier u.a. das im Kapitel 3.1.1. erwähnte Gesang- und Liedmotiv, sowie die musikalische Terminologie verstanden. Als Einzelwerkreferenz werden Anspielungen und Zitate bezeichnet, *die identifizierbaren musikalischen Werken gelten*,³¹⁷ während unter Systemreferenz die Übertragung musikalischer Formen auf die Struktur des jeweiligen literarischen Textes verstanden wird.

3.1. MUSIKALISCHE MOTIVIK: INTRAMEDIALE BEZÜGE

3.1.1. Das Gesangsmotiv

Im Kapitel 1.3. wurde mit Neumann das Celansche Gesang- und Liedmotiv als einzigartig bezeichnet, dessen Ausnahme-Charakter in der kühnen Verwandlung des Geläufigen in ein individuelles Fremdes besteht.³¹⁸ Wie sich dieser Prozess der Verwandlung durch das Gesamtwerk des Autors hin fortsetzt und welche Funktionen das Lied- und Gesangsmotiv einnehmen kann, wird in diesem Kapitel anhand einzelner Bände und ihrer Gedichte untersucht.

³¹⁴ Vgl. dazu: May/ Gossens/ Lehmann, 2008 [Anm. 1]

³¹⁵ Vgl. dazu: Finckh, Jens: 6.3. *Musik*. In: ebda., S. 271-275.

³¹⁶ Vgl. dazu: ebda., S. 272.

³¹⁷ Vgl. dazu: ebda.

³¹⁸ Vgl. dazu: Neumann, Peter Horst: „*Lieder jenseits der Menschen*“ *Das Motiv des Singens bei Celan und in neuerer deutscher Poesie*. In: Danuser /de la Motte-Haber/ Leopold, 1988 [Anm. 25], S. 767.

3.1.1.1. Tendenzen des entfremdenden Motivgebrauchs in Gedichte 1938-1944

Neumann beweist, dass bei einem insgesamt hohen Häufigkeitsdurchschnitt von 8:1 zwischen den einzelnen Sammlungen erhebliche Schwankungen zeigen³¹⁹. Eine besondere Häufung dieses Motivs ist im Frühwerk Celans festzustellen, die auffälligste zwischen den für Ruth Kraft zusammengestellten und durch sie überlieferten *Gedichten 1938 – 1944*³²⁰. Das Motiv des Singens ist hier in jedem fünften Gedicht zu entdecken³²¹ und steht in 10 Texten bereits im Titel (*Gesang der fremden Brüder*, *Lebenslied*, *Mystisches Lied*, *Steppenlied*, *Schlaflied*, *Seelied*, *Taglied*, *Abendlied*, *Das andere Schlaflied* und *Sternenlied*). Das Wort *Lied* kommt in diesem Band insgesamt an 18 Stellen vor und an 12 Stellen findet man die Komposita von *singen*. Die Wörter *Lied* und *Gesang* stehen lediglich im Titel in den Gedichten *Abendlied*, *Lebenslied*, *Schlaflied*, *Seelied*, *Steppenlied* und *Taglied*. Zu diesen Gedichttiteln bemerkt Finckh, dass sie im Frühwerk des Autors:

vorwiegend in traditioneller Manier als Verlautbarungsform der Verse Gesang implizieren, meist ohne dass in den Gedichten selbst von Musikalischem gehandelt würde³²².

Seng³²³ in Anlehnung an Liska³²⁴, sieht in den Titeln, bei denen der Rückgriff jedoch zunächst als Zitat erfolgt, den impliziten Widerruf der darin anklingenden Gattungen (z.B.: das religiöse Lied und das Schlaflied).

Was die als *Lied* oder *Gesang* bezeichneten Gedichte anbelangt, bemerkt Neumann, dass dieser Titeltyp zweimal in *Mohn und Gedächtnis* (1952) in den Gedichten *EIN LIED IN DER WÜSTE*³²⁵ und *CHANSON EINER DAME IM SCHATTEN*³²⁶ wiederkehrt, fehlt aber in den beiden nachfolgenden Gedichtbänden³²⁷ ganz und wird in *Niemandrose* (1963) mit *EINE*

³¹⁹ Vgl. dazu: ebda., S. 770.

³²⁰ Vgl. dazu: HKA, sowie Celan, Paul: *Gedichte 1938-1944. Mit einem Vorwort von Ruth Kraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.

³²¹ Vgl. dazu: Neumann, Peter Horst: „*Lieder jenseits der Menschen*“ *Das Motiv des Singens bei Celan und in neuerer deutscher Poesie*. In: Danuser /de la Motte-Haber/ Leopold, 1988 [Anm. 25], S. 770.

³²² Finckh, Jens: 6.3. *Musik*. In: May/ Gossens/ Lehmann, 2008 [Anm. 1], S. 272.

³²³ Vgl. dazu: Seng, 1998 [Anm. 296], S. 75.

³²⁴ Vgl. dazu: Liska, Vivian: *Die Nacht der Hymnen. Paul Celans Gedichte 1938-1944*. Europäische Hochschulschriften, Bd. 1369, Bern: Peter Lang, 1993, S. 137.

³²⁵ Vgl. dazu: *EIN LIED IN DER WÜSTE* (MuG.). In: GW I, S. 11 und GW III, S. 31.

³²⁶ Vgl. dazu: *CHANSON EINER DAME IM SCHATTEN* (MuG.). In: GW I, S. 29 f.

³²⁷ *Von Schwelle zu Schwelle* (1955) und *Sprachgitter* (1959)

GAUNER- UND GANOVENWEISE GESUNGEN ZU PARIS EMPRÈS PONTOISE VON PAUL CELAN CZERNOWITZ BEI SADAGORA³²⁸ verabschiedet.

Zwar steht der klassische Topos Gedicht gleich Lied im Frühwerk Celans seiner alten Bedeutung nahe, doch die Tendenz eines entfremdenden Motivgebrauchs lässt sich schon hier aufzeigen. Ein eklatantes Beispiel dafür ist das Gedicht *Die Geisterstunde*³²⁹, dessen Form und Titel noch an die rumänischen Volkslieder erinnern.³³⁰ Doch neben der Beibehaltung der traditionellen Form in den flüssigen gereimten Zweizeiler stößt man auf das Bild, wo ein anonymes Es *singend unsre Seelen*³³¹ ausfächelt:

Die Geisterstunde

Die Stille keucht. Macht Südwind so viel Müh?
Komm Nelke kröne mich. Komm Leben blüh.

Im Spiegel wer? Was wandelt? Laß die List.
Wer lauscht wie leis, wer sieht wie weiß du bist?

Das Dunkel wandert. Ist die Nacht ein Schrei?
Es ringt! Es reißt sich von den Ketten frei!

Vier lange Dolche jagt ein Stern danach.
Es wirbelt weiter. Wunder toben wach.

Da wächst es. Splittert durch das helle Haus.
Und fächelt singend unsre Seelen aus.³³²

Durch die irreguläre Thematisierung, verbindet Celan das Gesangsmotiv mit zuvor nie bekannten Wirkungen³³³: So wird beispielsweise in den *Wimpern der Toten*³³⁴ aus dem Schrei ein Singen, dessen Subjekt selbst der Schrei ist: *singt unser Schrei / in den Wimpern der Toten*³³⁵

Das Motiv des Singens und des Liedes wird schon im Frühwerk mit unterschiedlichsten Eigenschaften verbunden. Dies zeigen weitere Beispiele: im Gedicht *Der Tage Trost*³³⁶ entzündet der Stunden Lied die Wangen, während im *Finsternis*³³⁷ ist es von der *Schwüle sprachloser Lieder*³³⁸ die Rede, eine Schwüle, die sich in Ästen schwarz staut.

³²⁸ Vgl. dazu: *EINE GAUNER- UND GANOVENWEISE GESUNGEN ZU PARIS EMPRÈS PONTOISE VON PAUL CELAN CZERNOWITZ BEI SADAGORA* (Nr.). In: GW I, S. 229.

³²⁹ Vgl. dazu: *Die Geisterstunde* (G 38-44). In: HKA 1.1, S. 62.

³³⁰ Vgl. dazu: Felstiner, John: *Paul Celan. Eine Biographie*. Deutsch von Holger Fliessbach, München: Verlag C. H. Beck, 1997, S. 41.

³³¹ *Die Geisterstunde* (G 38-44), V. 10. In: HKA 1.1, S. 62.

³³² Ebda.

³³³ Vgl. dazu: Neumann, Peter Horst: „*Lieder jenseits der Menschen*“ *Das Motiv des Singens bei Celan und in neuerer deutscher Poesie*. In: Danuser /de la Motte-Haber/ Leopold, 1988 [Anm. 25], S. 771.

³³⁴ Vgl. dazu: *Gesang der fremden Brüder* (G 38-44), V. 7. In: HKA 1.1, S. 35.

³³⁵ Ebda.

³³⁶ Vgl. dazu: *Der Tage Trost* (G 38-44), V. 5. In: HKA 1.1, S. 62.

3.1.1.2. Singen vor Fremden und in fremden Landen. Die Metamorphose zum Wort in Mohn und Gedächtnis (1952)

Im nächsten Gedichtband, *Mohn und Gedächtnis* (1952) kommt das Lied- und Gesangsmotiv nur in 9 aus 56 Gedichten vor: *EIN LIED IN DER WÜSTE*³³⁹, *NACHTS ist dein Leib*³⁴⁰, *TALGLICHT*³⁴¹, *DEIN HAAR ÜBERM MEER*³⁴², *ASCHENKRAUT*³⁴³, *NACHTSTRAHL*³⁴⁴, *TODESFUGE*³⁴⁵, *CHANSON EINER DAME IM SCHATTEN*³⁴⁶ und *BRANDUNG*³⁴⁷. Das Wort *Lied* tritt insgesamt nur an 5 Stellen auf, während das *Singen* vorwiegend als Verb anwesend ist und an 10 Stellen gebraucht wird. Das Gesangsmotiv steht in diesem Band in enger Verbindung mit dem Tod der jüdischen Geliebten:

NACHTS ist dein Leib von Gottes Fieber braun:
mein Mund schwingt Fackeln über deinen Wangen.
Nicht sei gewiegt, dem sie kein Schlaflied sangen³⁴⁸

oder:

Nun bist du jung wie ein toter Vogel im Märzschnee,
nun kommt er zu dir und singt sein französisches Lied.³⁴⁹

Die Zeit wird zum Subjet des Singens und die Form des Prozesses der Sprache zugleich, in welcher die Imago der toten Geliebten dargestellt wird:

Die Zeit, aus feinem Sande, singt in meinen Armen:
[.../ noch einmal mit dem Tod im Chor die Welt herübersingen³⁵⁰

Auch im Gedicht *TODESFUGE*³⁵¹ steht das Gesangsmotiv in enger Verbindung mit dem Tod. Es wird hier einmalig durch die Symbiose von Singen, Tanz, Spiel und sadistischer Lust zum erzwungenen makabren Schauspiel entwickelt. Die Aufforderung der SS-Stimme: *stecht*

³³⁷ Vgl. dazu: *Finsternis* (G 38-44). In: HKA 1.1, S. 36.

³³⁸ Vgl. dazu: ebda., V. 4.

³³⁹ Vgl. dazu: *EIN LIED IN DER WÜSTE* (MuG.). In: GW I, S. 11 und GW III, S. 31.

³⁴⁰ Vgl. dazu *NACHTS ist dein Leib* (MuG.). In: HKA 2/3.1, S. 72 und 2/3.2, S. 134.

³⁴¹ Vgl. dazu *TALGLICHT* (MuG.). In: GW I, S. 15 und GW III, S. 36.

³⁴² Vgl. dazu *DEIN HAAR ÜBERM MEER* (MuG.). In: GW I, S. 18.

³⁴³ Vgl. dazu *ASCHENKRAUT* (MuG.). In: GW I, S. 19.

³⁴⁴ Vgl. dazu *NACHTSTRAHL* (MuG.). In: GW I, S. 31.

³⁴⁵ Vgl. dazu *TODESFUGE* (MuG.). In: GW I, S. 39 und GW III, S. 61.

³⁴⁶ Vgl. dazu *CHANSON EINER DAME IM SCHATTEN* (MuG.). In: GW I, S. 29 f.

³⁴⁷ Vgl. dazu *BRANDUNG* (MuG.). In: GW I, S. 69.

³⁴⁸ *NACHTS ist dein Leib* (MuG.), V. 1-3. In: HKA 2/3.1, S. 72 und 2/3.2, S. 134.

³⁴⁹ *NACHTSTRAHL* (MuG.), V. 10-11. In: GW II, S. 31.

³⁵⁰ *BRANDUNG* (MuG.), V. 3, 7. In: GW I, S. 69.

³⁵¹ Vgl. dazu: *TODESFUGE* (MuG.). In: GW I, S. 39 und GW III, S. 61.

*tiefer ins Erdreich ihr einen ihr anderen singet und spielt*³⁵² birgt die Infragestellung und Negation des Singens und entlarvt gleichzeitig die Schandtät der Verbannung, von welcher der Psalmist sagt:

An den Wassern zu Babel saßen wir und weinten, wenn wir an Zion gedachten. / Unsere Harfen hingen wir an die Weiden, die daselbst sind. / Denn dort hießen uns singen, die uns gefangen hielten, und in unserm Heulen fröhlich sein: *Singet uns ein Lied von Zion!* / Wie sollten wir des HERRN Lied singen in fremden Landen?³⁵³

Im Gedicht *NACHSTRAHL*³⁵⁴ dominiert dieses Motiv am stärksten und enthält verknüpfende Elemente zum Gedicht *CHANSON EINER DAME IM SCHATTEN*³⁵⁵, dem es folgt:

NACHTSTRAHL

Am lichtesten brannte das Haar meiner Abendgeliebten:
ihr schick ich den Sarg aus dem leichtesten Holz.
Er ist wellenumwogt wie das Bett unsrer Träume im Rom;
er trägt eine weiße Perücke wie ich und spricht heiser:
er redet wie ich, wenn ich Einlaß gewähre den Herzen.
Er weiß ein französisches Lied von der Liebe, das sang ich im Herbst,
als ich weilte auf Reisen in Spätland und Briefe schrieb an den Morgen.

Ein schöner Kahn ist der Sarg, geschnitzt im Gehölz der Gefühle.
Auch ich fuhr blutabwärts mit ihm, als ich jünger war als dein Aug.
Nun bist du jung wie ein toter Vogel im Märzschnee,
nun kommt er zu dir und singt sein französisches Lied.
Ihr seid leicht: ihr schlaft meinen Frühling zu Ende.
Ich bin leichter:
ich singe vor Fremden.³⁵⁶

Dieser Zusammenhang zeigt sich deutlich, indem es hier ein *französisches Lied*³⁵⁷ erwähnt wird, das dem *Sarg*³⁵⁸ des lyrischen Ich im *Herbst*³⁵⁹ vorgesungen worden war. Das Fremdwort, *Chanson* wird in diesem Text als *ein französisches Lied von der Liebe*³⁶⁰ ins Deutsche übertragen³⁶¹. Poesie und Poetologie laufen hier zusammen. Ihr Treffpunkt ist die Übersetzung. Es wird einerseits an Apollinaires *La chanson du mal-aimé*³⁶² erinnert, das von einer gestorbenen Liebe zu einer Frau handelt, die das lyrische Ich nie wieder sehen wird, andererseits an Celans Auseinandersetzung als Übersetzer mit Apollinaire. Das Gesang- und

³⁵² Ebda., V. 16.

³⁵³ Psalmen Kapitel 137: 1-4 unter: <http://www.speakingbible.com/germanns/B19C137.htm> (Zugriff am: 15.06.2008)

³⁵⁴ Vgl. dazu: *NACHSTRAHL* (MuG.). In: GW I, S. 31.

³⁵⁵ Vgl. dazu: *CHANSON EINER DAME IM SCHATTEN* (MuG.). In: GW I, S. 29 f.

³⁵⁶ *NACHSTRAHL* (MuG.). In: GW I, S. 31.

³⁵⁷ Vgl. dazu: ebda., V. 6.

³⁵⁸ Vgl. dazu: ebda., V. 2.

³⁵⁹ Vgl. dazu: ebda., V. 6.

³⁶⁰ Vgl. dazu: ebda., V. 6, 11.

³⁶¹ Seng, 1998 [Anm. 296], S. 121.

³⁶² Apollinaire Guillaume: „La Chanson du Mal-Aimé ; L'Emigrant de Landor Road" in *Oeuvres poétiques*, Gallimard „Pléiade", 1965, S. 1267

Liedmotiv wird damit zum Träger des Eigenen und Fremden und mit der Endzeile *ich singe vor Fremden*³⁶³ zur Ausdrucksform des Sprechens und des Wortes hypertrophiert.

3.1.1.3. Die Assimilierung zum sich selbst singenden Wort im Gedichtband *Von Schwelle zu Schwelle* (1955)

Im Gedichtband *Von Schwelle zu Schwelle* (1955) dominiert das Motiv des Schweigens. Das Gesangsmotiv taucht in diesem Band nur einmal, in einem René Char gewidmeten Gedicht *ARGUMENTUM E SILENTIO*³⁶⁴ auf und wird zur Artikulation des *erschwiegenen Worts*³⁶⁵: *Jedem das Wort, das ihm sang / als die Meute ihn hinterrücks anfiel*³⁶⁶

Die Grenze des traditionellen Motivgebrauchs wird hier überschritten: Lied und Wort werden identisch und der Gesang wird zum Erscheinungsmodus des Wortes, das sich selbst singt.³⁶⁷ Gegenüber Hugo Huppert hat sich Celan geäußert, dass er nicht mehr *musiziere*, wie zur Zeit der Todesfuge, sondern mittlerweile *streng zwischen Lyrik und Tonkunst* unterschiede.³⁶⁸ Mit dem Band *Sprachgitter* (1959) und der diesen Band abschließenden ENGFÜHRUNG³⁶⁹, beginnt er in diesem Sinne zu differenzieren. Die Melodie der Sprache und des Rhythmus' der TODESFUGE³⁷⁰ wird durch *eine grauere Sprache* aufgelöst, welche nicht mehr *lesebuchreif gedroschen*³⁷¹ werden kann.

Das einzige Gedicht aus dem in welchem das Wort Gesänge erwähnt wird, knüpft an die Sprache: *Gesänge: /Augenstimmen, im Chor, / lesen sich wund*.³⁷²

Augenstimmen sind lesende Augen, die das Aufgefasste gemeinsam und laut (im Chor) deklamieren und damit optisch Wahrnehmbares in Akustisches überführen.³⁷³ Dabei recurriert die Vorstellung des *Sich-Wund-Lesens* auf das Verletzende der Sprache und der Schrift. Auch das Gedicht *PSALM*³⁷⁴ aus *Niemandrose* (1963) spricht von einem

³⁶³ Vgl. dazu: *NACHTSTRAHL* (MuG.), V. 14. In: GW I, S. 31.

³⁶⁴ Vgl. dazu: *ARGUMENTUM E SILENTIO* (SzS). In: GW I, S. 138.

³⁶⁵ Vgl. dazu: ebda., V. 19.

³⁶⁶ Ebda., V. 12, 13.

³⁶⁷ Vgl. dazu: Vgl. dazu: Neumann, Peter Horst: „Lieder jenseits der Menschen“ *Das Motiv des Singens bei Celan und in neuerer deutscher Poesie*. In: Danuser /de la Motte-Haber/ Leopold, 1988 [Anm. 25], S. 771.

³⁶⁸ Vgl. dazu: Huppert, Hugo: *Sinnen und Trachten, Anmerkungen zur Poetologie*. Halle: Mitteldeutscher Verlag, 1973, S. 30 f.

³⁶⁹ Vgl. dazu: *ENG FÜHRUNG* (Sg.). In: GW I, S. 195.

³⁷⁰ Vgl. dazu: *TODESFUGE* (MuG.). In: GW I, S. 39 und GW III, S. 61.

³⁷¹ Vgl. dazu: Huppert, 1973 [Anm. 369], S. 32.

³⁷² *WINDGERECHT* (Sg.), V. 5-7. In: GW I, S. 169.

³⁷³ Vgl. dazu: Ivanović, Christine: *Windgerecht*. In: Lehmann, Jürgen [Hrsg.]: *Kommentar zu Paul Celans Sprachgitter*. Heidelberg: Carl Winter, 2005, S. 246.

³⁷⁴ Vgl. dazu: *PSALM* (Nr.). In: GW I, S. 225.

*Purpurwort, das wir sangen*³⁷⁵, ein weiteres Beispiel für die Verbindung vom Gesang- und Wortmotiv, wobei letzteres in Celans Dichtung einen ähnlich herausgehobenen poetologischen Status besitzt.³⁷⁶

3.1.1.4. *Gesang als Verbindung zum Anderen im Gedichtband Niemandrose (1963)*

Die Wörter *Lied* und *singen* tauchen im Gedichtband *Niemandrose* in 10 aus 53 Gedichten auf: *ES WAR ERDE IN IHNEN*³⁷⁷, *Bei Wein und Verlorenheit*³⁷⁸, *EINE GAUNER- UND GANOVENWEISE GESUNGEN ZU PARIS EMPRÈS PONTOISE VON PAUL CELAN AUS CZERNOWITZ BEI SADAGORA*³⁷⁹, *FLIMMERBAUM*³⁸⁰ und *NACHMITTAG MIT ZIRKUS UND ZITADELLE*³⁸¹.

In diesem Band ist das Lied eine humane Lebensäußerung und wird als solche in Erinnerung gerufen. Das Gesungene ist oft ein vorgegebenes Lied, gelegentlich ist es eine Frage oder eine Botschaft³⁸²: *Und wir sangen die Warschowjanka*³⁸³, *Du, di du's hörest, da ich die Augen schloß, wie / die Stimme nicht weitersang nach: / 's mus asoj sajn.*³⁸⁴

Das erste Gedicht der *Niemandrose* handelt von einer Menschheit, die sich die Fähigkeit zu *singen* also zu sprechen verweigert und deren Existenz sich allein auf das Moment des Aus-Der-Erde-Geschaffen-Seins verschränkt:

Sie gruben und hörten nichts mehr;
sie wurden nicht weise, erfanden kein Lied,
erdachten sich keinerlei Sprache. / Sie gruben.³⁸⁵

Die Fähigkeit zum Singen wird sowohl hier als auch im Gedicht *Bei Wein und Verlorenheit*³⁸⁶ als das Ansprechen Gottes verstanden, eine Sprache, welche die Nähe zum Gott sucht. Doch die Menschen haben sich selber diese Fähigkeit verweigert. Nun distanziert sich Gott von

³⁷⁵ Vgl. dazu: ebda., V. 18.

³⁷⁶ Vgl. dazu: Vgl. dazu: Neumann, Peter Horst: „*Lieder jenseits der Menschen*“ *Das Motiv des Singens bei Celan und in neuerer deutscher Poesie*. In: Danuser /de la Motte-Haber/ Leopold, 1988 [Anm. 25], S. 771.

³⁷⁷ Vgl. dazu: *ES WAR ERDE IN IHNEN* (Nr.). In: GW I, S. 221.

³⁷⁸ Vgl. dazu: *Bei Wein und Verlorenheit* (Nr.). In: GW I, S. 213.

³⁷⁹ Vgl. dazu: *EINE GAUNER- UND GANOVENWEISE GESUNGEN ZU PARIS EMPRÈS PONTOISE VON PAUL CELAN AUS CZERNOWITZ BEI SADAGORA* (Nr.). In: GW I, S. 229.

³⁸⁰ Vgl. dazu: *FLIMMERBAUM* (Nr.). In: GW I, S. 233.

³⁸¹ Vgl. dazu: *NACHMITTAG MIT ZIRKUS UND ZITADELLE* (Nr.). In: GW I, S. 261.

³⁸² Vgl. dazu: Vgl. dazu: Neumann, Peter Horst: „*Lieder jenseits der Menschen*“ *Das Motiv des Singens bei Celan und in neuerer deutscher Poesie*. In: Danuser /de la Motte-Haber/ Leopold, 1988 [Anm. 25], S. 771.

³⁸³ *HINAUSGEKRÖNT* (Nr.), V. 32. In: GW I, S. 271.

³⁸⁴ *BENEDICTA* (Nr.), V. 12-14. In: GW I, S. 249.

³⁸⁵ *ES WAR ERDE IN IHNEN* (Nr.), V. 7-10. In: GW I, S. 221.

³⁸⁶ Vgl. dazu das Gedicht: *Bei Wein und Verlorenheit* (Nr.). In: GW I, S. 213.

seinem Geschöpf, dessen Verhalten vor der Naturkatastrophe, die vermutlich als Metapher des Faschismus ist, der Idee der Humanität widersprach.³⁸⁷

Es kam eine Stille, es kam auch ein Sturm,
es kamen die Meere alle.
Ich grabe, du gräbst, und es gräbt auch der Wurm,
und das Singende dort sagt: Sie graben³⁸⁸

Das gebrauchte Präsens deutet auf den aktuellen Zustand der Menschheit, von dem der Dichter, der in diesem Gedicht noch explizit mit dem Sänger gleichgesetzt wird, nur von ihrer Verwerfung berichten kann: *sie graben*.³⁸⁹

Die Gleichsetzung Gedicht gleich Lied, Dichter gleich Sänger steht auch im Gedichttitel *EINE GAUNER- UND GANOVENWEISE GESUNGEN ZU PARIS EMPRÈS PONTOISE VON PAUL CELAN AUS CZERNOWITZ BEI SADAGORA*³⁹⁰. Dass Celan gleich in der Überschrift seinen Namen nennt ist außerordentlich ungewöhnlich. Es handelt sich hier nämlich um die einzige Stelle in Celans ganzen Œuvre, wo sein Name und nicht nur dessen mehr oder minder deutliche Anspielung³⁹¹ auftaucht. Mit der Selbstdefinition wird auch das Wort *gesungen* in Zusammenhang gesetzt, wo es noch für diese Gleichsetzung steht: *Paul Celan aus Czernowitz bei Sadagora* tritt hier in der Rolle des Bänklersängers auf, der etwas vorträgt.³⁹²

Dem Singen wird auch eine verbindende Rolle sowohl in diesem Gedichttitel, als auch im Gedicht *NACHMITTAG MIT ZIRKUS UND ZITADELLE*³⁹³ zugewiesen. In der Überschrift verknüpft das Wort *gesungen* eine west-östliche Tradition, während in den folgenden Zeilen, löst der Gesang eine Ost- und West verbindende dichterische Begegnung aus:

In Brest, vor den Flammenringen,
im Zelt, wo der Tiger sprang,
da hört ich dich, Endlichkeit, singen,
da sah ich dich, Mandelstamm.³⁹⁴

Das Motiv des Singens tritt im Gedicht *FLIMMERBAUM*³⁹⁵ in einer Begegnung auf, dem Augenblick *einer* Freiheit, wo der Zeitverlauf und Immerwiedergleiche der Geschichte³⁹⁶ aufgehoben wird.

³⁸⁷ Janz, Marlies: *Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans*. Frankfurt am Main: Syndikat, 1976, S 136.

³⁸⁸ *ES WAR ERDE IN IHNEN* (Nr.), V. 11-14. In: GW I, S. 221.

³⁸⁹ Ebda., V. 14.

³⁹⁰ Vgl. dazu: *EINE GAUNER- UND GANOVENWEISE GESUNGEN ZU PARIS EMPRÈS PONTOISE VON PAUL CELAN AUS CZERNOWITZ BEI SADAGORA* (Nr.). In: GW I, S. 229.

³⁹¹ Wie z.B.: „Paulowinen“. In: GW I, S. 283 oder „Schütze“. In: GW II, S 22.

³⁹² Vgl. dazu: Schulz, Georg-Michael: *Gegen die Pest. Eine Gauner- und Ganovenweise von Paul Celan*. In: Speier, Hans-Michael [Hrsg.]: *Interpretationen: Gedichte von Paul Celan*. Stuttgart, Reclam, 2002, S 107.

³⁹³ Vgl. dazu: *NACHMITTAG MIT ZIRKUS UND ZITADELLE* (Nr.). In: GW I, S. 261.

³⁹⁴ Ebda., V. 1 – 4.

Weißt du noch, daß ich sang?
Mit dem Flimmerbaum sang ich, dem Steuer.
Wir schwammen.³⁹⁷

Die Sexualmetaphorik in dem das *Singen* integriert wird, ist die Metaphorik einer solchen Freiheit.³⁹⁸

3.1.1.5. *Der Holzweg zur Verstümmelung. Das akustische Diminutiv als Abschied vom Gesangsmotiv im Gedichtband Atemwende (1967)*

Eine zum Frühwerk vergleichbare Häufung dieses Motivs trifft man später erst in den Gedichtbänden *Atemwende* (1967) und *Fadensonnen* (1968). Nur in *Atemwende* wird die Belegzahl des Frühwerks noch einmal annähernd erreicht, hier wird das Gesang- und Liedmotiv in jedem sechsten Gedicht verwendet.³⁹⁹

Doch seine Verwendung steht von nun an für immer kühnere Variationen frei und wird von der poetologischen Tradition; der Gleichsetzung Gedicht gleich Lied, Dichter gleich Sänger endgültig distanziert:

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

Der darübergestülpte
Schädel, an dessen
schlafloser Schläfe ein irr-
lichternder Hammer
all das im Welttakt
besingt.⁴⁰⁰

So kann *ein irr-lichternder Hammer*⁴⁰¹, der an der schlaflosen Schläfe eines Schädels pocht zum singenden Subjekt und der unaufhörliche Hammerschlag in der Monotonie des Zeitlaufes zum Gesang werden, welchen Gadamer⁴⁰² folgenderweise erklärt:

Aus solchem Takt des unaufhaltsamen Vorbei wird doch wahrlich keine Musik. Die kühne Metapher *besingt* bildet einen Endvers und hat dadurch einen starken Nachdruck, die Emphase des Paradoxen, das

³⁹⁵ Vgl. dazu: *FLIMMERBAUM* (Nr.). In: GW I, S. 233.

³⁹⁶ Janz, 1976 [Anm. 388], S. 157

³⁹⁷ *FLIMMERBAUM* (Nr.), V. 10 – 12. In: GW I, S. 233.

³⁹⁸ Janz, 1976 [Anm. 388], S. 157.

³⁹⁹ Vgl. dazu: Vgl. dazu: Neumann, Peter Horst: „*Lieder jenseits der Menschen*“ *Das Motiv des Singens bei Celan und in neuerer deutscher Poesie*. In: Danuser /de la Motte-Haber/ Leopold, 1988 [Anm. 25], S. 770.

⁴⁰⁰ *DIE ZAHLEN* (Aw.). In: GW II, S. 17.

⁴⁰¹ Das Paradoxe und das das Wahnsinnige dieses Vorgangs wird auch durch den Zeilenbruch in der Wortmitte „*irr-lichtend*“ herausgehoben. Vgl. dazu: *DIE ZAHLEN*, V. 7-8. In: (Aw.) GW II, S. 17.

⁴⁰² Vgl. dazu: Gadamer, Hans Georg: *Wer bin ich und wer bist du? Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge Atemkristall*. Frankfurt: Suhrkamp, 1973.

sich selbst setzt und entgegengesetzt [...] Nun ist der Hammer, der an die Schläfe pocht, im Einerlei des unerbittlichen Weitergehens der Zeit, Gesang.⁴⁰³

Die Bedingungen des Singens und seiner Rezeption werden in diesem Gedichtband in den Vordergrund gerückt. Die Gesänge haben sich von den üblichen Krücken eines Hörens⁴⁰⁴ derart entfernt, dass sie kaum noch wahrnehmbar sind:

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.⁴⁰⁵

Die Brunnengesänge, die noch an den alten Brunnen der heimatlichen Bukowina hörbar waren, steigen nun wie Rauch in die Luft. *Jenem Wohlklang*⁴⁰⁶ geöffnete Ohren und Augen sind nicht mehr im Stande sie zu erfassen. Das Hören und damit auch das Lesen werden erst in ihrem äußersten und schmerzhaften Spähen all dem gerecht, was hier einhertönt. Erinnert werden hier die Geste der Autoaggression Van Gogs sowie der Beginn des surrealistischen Films von *Un Chien Andalou* Luis Buñuel⁴⁰⁷. Die verstümmelten Lieder können erst durch ebenso verkrüppelte Wahrnehmungsorgane aufgenommen werden, oder mit Neumann, ist hier die ihre Verabsolutierung die Bedingung für das Verstehen.⁴⁰⁸

Nicht zufällig hat Gadamer⁴⁰⁹ in seinem Kommentar zu dem Gedicht *MIT ERDWÄRTS GESUNGENEN MASTEN*⁴¹⁰ auf Celans Worte aus der Büchnerpreis-Rede hingewiesen: *wer auf dem Kopf steht, der hat den Himmel als Abgrund unter sich*.⁴¹¹ Denn hier zeigt sich die veränderte Richtung des Liedes, die durch eine Umkehrung verbildlicht wird:

MIT ERDWÄRTS GESUNGENEN MASTEN
fahren die Himmelwracks.

⁴⁰³ Ebda., S. 52.

⁴⁰⁴ Adorno, 1960 [Anm. 283], S. 657, zitiert in: Seng, 1995 [Anm. 32], S. 421.

⁴⁰⁵ WEISSGRAU (Aw.). In: GW II, S. 19.

⁴⁰⁶ AF (1958). In: GW III, 167.

⁴⁰⁷ Vgl. dazu: KG, S. 721.

⁴⁰⁸ Vgl. dazu: Vgl. dazu: Neumann, Peter Horst: „Lieder jenseits der Menschen“ *Das Motiv des Singens bei Celan und in neuerer deutscher Poesie*. In: Danuser /de la Motte-Haber/ Leopold, 1988 [Anm. 25], S. 774.

⁴⁰⁹ Gadamer, 1973 [Anm. 403], S. 63.

⁴¹⁰ Vgl. dazu: *MIT ERDWÄRTS GESUNGENEN MASTEN* (Aw.). In: GW II, S. 20.

⁴¹¹ Me. In: GW III, S. 195.

In dieses Holzlied
beißt du dich fest mit den Zähnen.

Du bist der liedfeste
Wimpel.⁴¹²

Das Lied ist nicht mehr zum Singen geeignet, es wird zum Geräusch der ins Holz beißenden Zähne. Dennoch gehören Lied und Zahn hartnäckig zusammen. Dieses Geräusch zählt Klaus Manger⁴¹³ zu jenen Diminutiva der Moderne, auf die Elias Canetti⁴¹⁴ im Werk Franz Kafkas aufmerksam gemacht hat:

In Kafkas *Maulwurfsbiref* aus dem Jahr 1904 an Max Brod sucht der Maulwurf verzweifelt ein Loch, aber der ihn verfolgende Hund schlägt ihn *Ks, kss so schrie er*. Und Canetti bemerkt dazu, über diesem Schrei verwandele er, der Beschauer, sich in den Maulwurf. *Er fühle, was es ist, ein Maulwurf zu sein*. Die kleinen Schreie seien die einzige, was Gott rühre. Solche Verwandlung ins Kleine, von der Kafkas Brief spricht, vergrößert die Distanz zwischen Verfolger und Opfer und bringt zugleich dessen Harmlosigkeit zum Ausdruck. Celans Gedicht indessen reißt die Distanz auf zwischen der Zerstörung, aus der die Wracks hervorgegangen sind, und dem winzigen, schier unsäglichen Geräusch ins Holz beißender Zähne.⁴¹⁵

Das akustische Diminutiv schwingt mit dem Schweigen mit. Es ist nur ein *Singbarer Rest*.⁴¹⁶ Das winzige Geräusch des *Holzliedes* wird auch durch den visuellen Bereich gestärkt. Seine Entsprechung sieht Manger⁴¹⁷ im *liedfesten Wimpel*⁴¹⁸. Was das Adjektivkompositum *liedfest* anbelangt, gehen die Deutungsversuche auseinander. Gadamer⁴¹⁹, dessen Auslegung ein Weitergelden der Gleichung von Dichter und Sänger voraussetzt, sieht darin die Beharrlichkeit im Hoffen und das letzte Hochhalten der Hoffnung aller Kreatur:

Wie der Wimpel eines untergehenden Schiffes als letztes noch aus dem Wasser ragt, so ist der Dichter mit seinem Lied als letzter eine Verkündung und eine Verheißung von Leben, ein letztes Hochhalten des Hoffens. Er heißt mit Pointierung *liedfest*. Denn nichts als das Lied ist es, das dauern wird, das nicht untergeht, an das man sich allein nach dem Schiffbruch aller himmelwärts gerichteten Hoffnungen festhält.⁴²⁰

Peter Horst Neumann⁴²¹ schließt sich hingegen Bernhard Böschstein⁴²² an, der *liedfest* als *sturmfest*, als eine Abwehrgebärde des Du gegen das Lied versteht. Der Wimpel, der Wind und Richtung anzeigt, wird nun umgekehrt und weist das Lied ab:

⁴¹² MIT ERDWÄRTS GESUNGENEN MASTEN (Aw.). In: GW II, S. 20.

⁴¹³ Vgl. dazu: Manger, Klaus: *Himmelwracks. Zu Paul Celans Schifffahrtsmetaphorik*. In: Buhr/ Reuß, 1991 [Anm. 256], S. 238.

⁴¹⁴ Vgl. dazu: Canetti, Elias: *Der andere Prozeß: Kafkas Briefe an Felice*. München: Hanser, 1969, S. 97 f.

⁴¹⁵ Manger, Klaus: *Himmelwracks. Zu Paul Celans Schifffahrtsmetaphorik*. In: Buhr/ Reuß, 1991 [Anm. 256], S. 238.

⁴¹⁶ Vgl. dazu den Gedichttitel *SINGBARER REST*. In: (Aw.) GW II, S. 36.

⁴¹⁷ Vgl. dazu: Manger, Klaus: *Himmelwracks. Zu Paul Celans Schifffahrtsmetaphorik*. In: Buhr/ Reuß, 1991 [Anm. 256], S. 239.

⁴¹⁸ Vgl. dazu das Gedicht: *MIT ERDWÄRTS GESUNGENEN MASTEN* (Aw.), V. 5-6. In: GW II, S. 20.

⁴¹⁹ Vgl. dazu: Gadamer, 1973 [Anm. 403], S. 64.

⁴²⁰ Vgl. dazu: ebda., S. 64.

⁴²¹ Vgl. dazu: Vgl. dazu: Neumann, Peter Horst: „*Lieder jenseits der Menschen*“ *Das Motiv des Singens bei Celan und in neuerer deutscher Poesie*. In: Danuser /de la Motte-Haber/ Leopold, 1988 [Anm. 25], S. 775 f.

Es [das Du] gerät in einen Zustand der Verdinglichung, wird zum *Wimpel*. Von diesem Wimpel heißt es, dass er *liedfest* sei – ein Wort, an dem sich das Verstehen des Gedichtes entscheidet. Wäre der Wimpel nämlich *liedfest* im Sinne von bibel-, trink- oder sattelfest, so müßte er des Singens mächtig, ein singender Wimpel sein; *liedfest* bezeichnete dann eine Subjekt Qualität. Gerade diese Wortbedeutung realisiert das Gedicht aber nicht, es meint eine Objekt-Eigenschaft: fest am Mast, holzliedfest und zugleich auch preisgegeben, als Wimpel, an jener exponierten Stelle, die einmal als der Mast noch himmelwärts stand, die oberste war und jetzt die unterste ist.⁴²³

In diesem Sinne wird auch unter *Holzlied*, in Analogie zum *Holzweg*, und dem leicht verdeckten Wortspiel *gesungen* – *gesunken*, die Botschaft der Verabschiedung verstanden: das Ende einer langen poesiegeschichtlichen Tradition⁴²⁴.

Als Verabschiedung sind auch die bekannten Worte *es sind / noch Lieder zu singen jenseits / der Menschen*.⁴²⁵, vor allem wegen des Wortes *jenseits* zu verstehen. Weder im *MIT ERDWÄRTS GESUNGENEN MASTEN*⁴²⁶, noch im *FADENSONNEN*⁴²⁷ ist der Ort der Lieder das Diesseits der Menschen. *Jenseits* meint nach Marlies Janz⁴²⁸ nicht, was außerhalb der Verständlichkeit steht, sondern:

[...]wie es dasteht, ein Jenseits der Menschenwelt. Das Gedicht... zeichnet das Jenseits der Menschen als Ödnis mit fadendünnen Sonnen, die einem *baum- / hohen Gedanken* als Saiten dienen, in die er greift, um den *Lichtton* für seine Lieder zu finden.⁴²⁹

Lieder können im Diesseits der Menschen und ihrer Geschichte nicht mehr gesungen werden. Marlies Janz warnt davor, das *Jenseits* in diesem Gedicht als eine positiv gesetzte zweite Wirklichkeit zu interpretieren. Das *Jenseits* ist nach ihr eine heuristische Fiktion, dessen fiktiver Charakter durch den in ihm gesiedelten *Gedanken* hervorgehoben wird.⁴³⁰

FADENSONNEN
über der grauschwarzen Ödnis.
Ein baum-
hoher Gedanke
greift sich den Lichtton: es sind
noch Lieder zu singen jenseits
der Menschen.⁴³¹

⁴²² Vgl. dazu: Böschstein, Bernhard: *Die notwendige Unauflöslichkeit. Reflexionen über die Dunkelheit in der deutschen und französischen Dichtung (von Hölderlin bis Celan)*. In: *Zeitwende* 46, 1975, S. 329-344.

⁴²³ Vgl. dazu: Neumann, Peter Horst: „*Lieder jenseits der Menschen*“ *Das Motiv des Singens bei Celan und in neuerer deutscher Poesie*. In: Danuser /de la Motte-Haber/ Leopold, 1988 [Anm. 25], S 775.

⁴²⁴ Vgl. dazu: ebda., S 776.

⁴²⁵ *FADENSONNEN* (Aw.), V. 6-7. In: GW II, S. 26.

⁴²⁶ Vgl. dazu: *MIT ERDWÄRTS GESUNGENEN MASTEN* (Aw.). In: GW II, S. 20.

⁴²⁷ Vgl. dazu: *FADENSONNEN* (Aw.). In: GW II, S. 26.

⁴²⁸ Vgl. dazu: Janz, 1976 [Anm. 388], S 204.

⁴²⁹ Ebda., S 204.

⁴³⁰ Vgl. dazu: Janz, 1976 [Anm. 388], S 205.

⁴³¹ *FADENSONNEN* (Aw.). In: GW II, S. 26.

Dieser *Gedanke* ist eine komprimierte Reminiszenz an Ovid⁴³² und Rilke⁴³³ und damit auch an die Orpheus – Sage. Die Liedtradition, die hier stellvertretend für die Lyrik der Vergangenheit steht, wird von Celan wieder aufgenommen und gleichzeitig unter das Gesetz der eigenen Sprache gestellt. Der alte *Liedton* erscheint als synästhetischer Kompositum *Lichtton*⁴³⁴ in Celans eigener Sphäre der Erinnerung und des Totengedächtnisses. Die Negation der Reminiszenz wird durch die Brechung des Topos vom *hohen Gedanken* durch das Präfix *baum-* spürbar, wobei die metaphorische Bedeutung des Wortes *hoch* mit dem sinnlichen gleichgesetzt wird.⁴³⁵

Wendungen, wie *Hefen-Arioso*⁴³⁶ oder im folgenden Gedichtband *Keinerlei-Kanon*⁴³⁷ zeigen die Entwicklung des Motivgebrauchs, der sich als fortschreitende Lockerung der referenziellen Bezüge vollzieht⁴³⁸. So fragt das Gedicht *KEINE SANDKUNST mehr*⁴³⁹: *Dein Gesang, was weiß er?*⁴⁴⁰ und liefert gleichzeitig die Antwort auf der metadiskursiven Ebene:

Tiefimschnee,
Iefimnee,
I-i-e.⁴⁴¹

Das akustische Minimum wird hier durch die Reduktion des noch referentialisierbaren *Tiefimschnee* auf eine bloße Vokalfolge sowohl semantisch als auch klanglich erreicht.

3.1.1.6. *Verfremdung zur unartikulierten Lautproduktion und technischem Geräusch im Spätwerk*

⁴³² Faden, filum lyrae, heißt bei Ovid, der zumindest dem frühen Celan sehr vertraut war, die Saite der Lyra. Vgl. dazu: Janz, 1976 [Anm. 388], S. 204.

⁴³³ Jean Firges deutet daher das Gedicht mit sehr starkem Bezug auf Rilkes „Sonette an Orpheus“ und der ersten „Duineser Elegie“. Das erste Sonett an Orpheus beginnt: „*Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung! / O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!*“ und die Stelle aus der „Duineser Elegie“ lautet: „*Ist die Sage umsonst, daß einst in der Klage um Linos / wagende erste Musik dürre Erstarrung durchdrang; / daß erst im erschrockenen Raum, dem ein beinah göttlicher Jüngling / plötzlich für immer enttrat, das Leere in jene / Schwingung geriet, die uns jetzt hinreißt und tröstet und hilft.*“ Vgl. dazu: Firges, 1999, [Anm. 297], S. 269 f.

⁴³⁴ Im Falle des Wortes „Lichtton“ handelt es sich tatsächlich um eine Verbindung zwischen Ton und Bild. Das Lichttonverfahren dient nämlich in der Tonfilmtechnik zur Aufzeichnung und Wiedergabe des zu den Bildern gehörenden Tons, wobei die akustischen Schwingungen in entsprechende Intensitätsschwankungen des Lichts umgewandelt werden. Im Gedicht verbindet dieses Wort das Licht der Fadensonnen mit dem Ton der Lieder und weist dadurch auf den Ort des Jenseits hin.

⁴³⁵ Vgl. dazu: Janz, 1976 [Anm. 388], S. 205.

⁴³⁶ Vgl. dazu: *AUSGEROLLT* (Fs.), V. 11. In: GW II, S. 193.

⁴³⁷ Vgl. dazu: *SPASMEN* (Fs.), V. 12. In: GW II, S. 122.

⁴³⁸ Vgl. dazu: Finckh, Jens: 6.3. *Musik*. In: May/ Gossens/ Lehmann, 2008 [Anm. 1], S. 272.

⁴³⁹ Vgl. dazu: *KEINE SANDKUNST mehr* (Aw.). In: GW II, 39.

⁴⁴⁰ Ebda., V. 6.

⁴⁴¹ Ebda., V. 7-9.

Im Gesang steht immer öfter ihre Reduktion: Gleich am Anfang des Gedichtbandes *Fadensonnen* (1968) heißt es im *FRANKFURT, SEPTEMBER*⁴⁴²: Der Kehlkopfverschlusslaut / singt.⁴⁴³ Sowohl hier, als auch im Titel *MIT DER STIMME DER FELDMAUS*⁴⁴⁴ wird es auf Kafka angespielt, und zwar auf die Erzählung *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*⁴⁴⁵, in der er selbst, im Endstadium einer Kehlkopftuberkulose, Gesang als tierisches Piepsen darstellt:⁴⁴⁶ Ist das Singen des *Kehlkopfverschlußlautes* überhaupt ein Gesang? Kafka gibt uns die folgende Antwort auf die Frage:

Trotz unserer Unmusikalität haben wir Gesangsüberlieferungen; in den alten Zeiten unseres Volkes gab es Gesang; Sagen erzählen davon und sogar Lieder sind erhalten, die freilich niemand mehr singen kann. Eine Ahnung dessen, was Gesang ist, haben wir also und dieser Ahnung entspricht Josefinens Kunst eigentlich nicht. Ist es denn überhaupt Gesang? Ist es nicht vielleicht doch nur ein Pfeifen? Und Pfeifen allerdings kennen wir alle, es ist die eigentliche Kunstfertigkeit unseres Volkes, oder vielmehr gar keine Fertigkeit, sondern eine charakteristische Lebensäußerung. Alle pfeifen wir, aber freilich denkt niemand daran, das als Kunst auszugeben, wir pfeifen, ohne darauf zu achten, ja, ohne es zu merken und es gibt sogar viele unter uns, die gar nicht wissen, daß das Pfeifen zu unsern Eigentümlichkeiten gehört.⁴⁴⁷

Der Skepsis Celans hinsichtlich der utopischen und metaphysischen Dimension der Musik nimmt zu. Der Gesang wird schließlich zum technischen Geräusch verfremdet. Diese Tendenz ist schon im Schlussgedicht des zweiten Zyklus' von *Fadensonnen* im *MÜLLSCHLUCKER-CHÖRE*⁴⁴⁸ angelegt. Hier wird sie noch mit der Kreatürlichkeit des künstlerischen Subjekts, mit der Krankheit und Tod Mozarts kontrastiert. Das Gedicht verbindet den Schluckauf der Müllwagen und der Müllschlucker in vornehmen Küchen mit silbrigen *Chören*.⁴⁴⁹

Die Gedichte aus den letzten Lebensjahren, versammelt in den Bänden *Lichtzwang* (1970), *Schneepart* (1971) und *Zeitgehöft* (1976)- aus dem Nachlass -, legen ein erschütterndes Zeugnis des tief verletzten Autor-Ichs ab und sind zugleich sie Belege des Widerstands in der Sprache der Poesie, welche den *tausend Finsternissen todbringender Rede*⁴⁵⁰ immer schwerer abzurufen war.⁴⁵¹

Zu den Neubildungen treten Begriffe moderner Wissenschaftsgebiete. Im Band *Lichtzwang* (1970) dringt die technische Moderne in das Lied, wenn von *Bugradgesang*⁴⁵²

⁴⁴² Vgl. dazu: *FRANKFURT, SEPTEMBER* (Fs.). In: GW II, S. 114.

⁴⁴³ Ebda., V. 16 – 17.

⁴⁴⁴ Vgl. dazu: *MIT DER STIMME DER FELDMAUS* (Schp.). In: GW II, S. 343.

⁴⁴⁵ 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.

⁴⁴⁶ Vgl. dazu: KG, S. 752.

⁴⁴⁷ Kafka, 1994 [Anm.446], S. 350 f.

⁴⁴⁸ Vgl. dazu: *MÜLLSCHLUCKER-CHÖRE* (Fs.). In: GW II, S. 160.

⁴⁴⁹ Vgl. dazu: Pöggeler, 1993 [Anm. 220], S. 79.

⁴⁵⁰ *AB*. In: GW III, S. 186.

⁴⁵¹ Vgl. dazu: Emmerich, 1999 [Anm. 28], S. 161.

⁴⁵² Vgl. dazu: *FREIGEGEREICHEN* (Lz), V. 3. In: GW II, S. 343.

oder *Sperrtonnenlied*⁴⁵³ die Rede ist. Der Lärm moderner Straßenwalzen und Pressluftpumpen oder Flugzeuge ist die Absage und zugleich die Suche nach einer literarischen Tradition. Das Gesangsmotiv bemüht sich um die Erneuerung ihrer ursprünglichen Aussagekraft:

Wir sind, wenn wir so mit den Dingen sprechen, immer auch bei der Frage nach ihrem Woher und Wohin: bei einer *offenbleibenden, zu keinem Ende kommenden*, ins Offene und Leere und Freie weisenden Frage - wir sind weit draußen. Das Gedicht sucht, glaube ich, auch diesen Ort. [...] Toposforschung? Gewiß! Aber im Lichte des zu Erforschenden: im Lichte der U-topie.⁴⁵⁴

Mit Utopie ist hier nicht das Absolute gemeint, sondern die Negation des Topos als literarischer Ort und sprachlicher Gemeinplatz, deren Existenz in der Lyrik Celans immer wieder in Frage gestellt wird.⁴⁵⁵ Gedichte wie *SPERRTONNENSPRACHE*⁴⁵⁶, welches sich auf einer Straßenbaustelle abspielt oder *FREIGEGERBEN*⁴⁵⁷, das nahezu unverhüllt und sarkastisch von einem Selbstmordversuch⁴⁵⁸ spricht, zerstören diesen Topos und versuchen dennoch eine Verbindung zwischen Mythos und Gegenwart herzustellen.

Die dichterische Sprache wird in *Schneepart* (1971) auf die Metasprache und Fachterminologie der Phonetik reduziert, wenn es noch von jeglicher Artikulation oder Lautproduktion die Rede ist:

OFFENE GLOTTIS, Luftstrom,
der
Vokal, wirksam,
mit dem einen
Formanten,

Mitlautstöße, gefiltert
von weithin
Ersichtlichem,

Reizschutz: Bewußtsein,

unbesetzbar
ich und auch du,

überwahr-
heitet
das augen-, das
gedächtnisgierige rollende
Waren-
zeichen,

⁴⁵³ Vgl. dazu: *SPERRTONNENSPRACHE* (Lz), V. 1. In: GW II, S. 314.

⁴⁵⁴ Me. In: GW III, S. 199.

⁴⁵⁵ Hodnett, Edda Dupke: *Aspekte der Sprachgestaltung bei Paul Celan*. American University Studies: Ser. 1, Germanic Languages and Literature; 89, New York [u.a.]: Peter Lang, 1991, S. 58 f.

⁴⁵⁶ Vgl. dazu: *SPERRTONNENSPRACHE* (Lz). In: GW II, S. 314.

⁴⁵⁷ Vgl. dazu: *FREIGEGERBEN* (Lz). In: GW II, S. 343.

⁴⁵⁸ Vgl. dazu: Emmerich, 1999 [Anm. 28], S. 167.

der Schläfenlappen intakt,
wie der Sehstamm.⁴⁵⁹

Das Gesangsmotiv wird im Spätwerk völlig aufgehoben. Mit dem Eingangsgedicht aus *Zeitgehöft* (1976) werden die Gesänge endgültig zerschlagen⁴⁶⁰.

3.1.2. Celans Bezugnahmen auf Instrumente

Das vorliegende Unterkapitel widmet sich ferner den Untersuchungen im Rahmen der Bezugnahmen auf Musikalisches. Im Kreisfeld musikalischer Motivik, stößt man immerhin auf Instrumentennamen (Flöte, Geige, Glocke, Harfe / Saite, Orgel, Pauke, Horn / Posaune, Trommel und Trompete), von denen sich einige durch das Gesamtwerk des Autors ziehen. Der statistische Befund beweist die Präsenz von *Glocke* und *Posaune* auf allen Stufen des Gesamtwerkes, während die *Harfe* vorwiegend im Frühwerk auftritt. Die Verwendung dieser Instrumentennamen bezeugt sowohl von Bezugnahmen auf Produkte eines anderen Mediums, als auch von deren intertextuellen Kommunikation unter einander in bestimmten Gedichten.

Auffallend ist es, dass Celans musikalisches Instrumentarium sich oft in einem meisterhaft ausgearbeiteten Kosmos bewegt, worin Musikalisches erst in Verflechtung mit Topoi der Geologie (z.B.: *die Bälge der Torforgerl*⁴⁶¹, *Kalkspur Posaune*⁴⁶²), der Botanik (z.B.: *Die knospenden Finger des Abends / greifen den goldnen Gesang / in den Harfen der Sträucher*.⁴⁶³, *Die Hörner der Hölle, im Ölbaum verklungen*.⁴⁶⁴, *Die schwarze Flöte schnitzten sie uns aus lebendigem Holz...*⁴⁶⁵, *Umbrische Nacht mit dem Silber von Glocke und Ölblatt*⁴⁶⁶, *Eine Leerzeile, quer / durch die Glockenheide gelegt*⁴⁶⁷), der Zoologie (z.B.: *Waldig, von Hirschen georgelt, / umdrängt die Welt nun das Wort*,⁴⁶⁸, *Mit der zwölfmal schrauben- / förmig in sein / Horn gekerbten / Wortspur*.⁴⁶⁹), der Anatomie (*Knüpfte, mein Finger, Brand / in die Harfe, in ihr Haar*.⁴⁷⁰, *mit den / sekundenschön hüpfenden /*

⁴⁵⁹ OFFENE GLOTTIS (Schp). In: GW II, S. 288.

⁴⁶⁰ Vgl. dazu: *Wanderstaude*(Zg). In: GW III, S. 69.

⁴⁶¹ WETTERFÜHLIGE HAND (Lz), V. 5. In: GW II, S. 309.

⁴⁶² ERZFLITTER (Schp), V. 9 In: GW II, S. 391.

⁴⁶³ *Leise, Geliebte, leise* (G 38-44), V. 7. In: HKA 1.1, S. 33.

⁴⁶⁴ *Der Ölbaum* (G 38-44), V. 1. In: GW III, S. 19.

⁴⁶⁵ HALBE NACHT (MuG.), V. 5. In: GW I, S. 17 und GW III, S. 38.

⁴⁶⁶ ASSISI (SzS.), V. 2. In: GW I, S. 108.

⁴⁶⁷ SOMMERBERICHT (Sg.), V. 3 f.. In: GW I, S. 192.

⁴⁶⁸ WALDIG (SzS.). V. 1 f. In: GW I, S. 116.

⁴⁶⁹ DEIN VOM WACHEN (Aw.), V. 3-5. In: GW II, S. 24.

⁴⁷⁰ *Saitenspiel* (G 38-44), V. 1 f.. In: Gedichte 1938-1944, Erstdruck, S. 70.

Atemreflexen -: *Leucht- / glockentöne...*⁴⁷¹) oder der Astronomie (*Astralflöte von / jenseits des Weltgrats*⁴⁷²) im Lyrischen Ausdruck findet. Instrumentennamen entfalten sich aber auch in Kombination von Topoi der Anatomie und Zoologie (z.B.: *Geleichtert. Die Lunge, die Qualle / bläht sich zur Glocke,...*⁴⁷³, *Auch das noch / bergen, ehe / der Steintag die Menschen- / und Tierschwärme leerbläst, ganz / wie / die vor die Münder, die Mäuler getretne / Siebenflöte es fordert.*⁴⁷⁴), Anatomie und Botanik (*Er schlägt dir die Trommel aus Moos und bitterem Schamhaar;*⁴⁷⁵) oder von Geologie und Zoologie (*der verkieselten Stirn eines Widders / brenn ich dies Bild ein, zwischen / die Hörner, darin, / im Gesang der Windungen, das / Mark der geronnenen / Herzmeere schwillt.*⁴⁷⁶).

Oft wird eine gewisse Bewegung durch die Berufung eines Instruments hervorgerufen. So deutet die Glocke in mehreren Gedichten, ohne sogar benannt zu werden auf einen monotonen und lauten Vorgang hin. Sie wird mit einem Schädel gleichgesetzt, ihr Schwengel ist ein Hammer und die seltsamen Glockentöne werden durch das Schlagen des Hammers gegen die Knochen hervorgerufen. Das Bild der Schädel-Glocke und seines gewaltsamen Dröhnens findet man in den Gedichten: *HEUTE UND MORGEN*⁴⁷⁷, *DIE ZAHLEN*⁴⁷⁸ und *WENN DU IM BETT*⁴⁷⁹.

Der Klang der Instrumente folgt dem Prozess, welche die Sprache Celans kennzeichnet, wie er es in der *Bremer Rede* formuliert⁴⁸⁰, er geht durch das furchtbare Verstummen hindurch und tritt wieder zutage. Bewegung und Lautstärke hängen dabei eng zusammen. Mit Abwärtsbewegung wird die Verstummung der Töne realisiert: *Von meinen Sternen nur wehn noch zerrissen / die Saiten einer überlauten Harfe . . .*⁴⁸¹

Auch die Glocke wird mit einer Abwärtsbewegung im Raum und zugleich mit Verstummung verbunden. So etwa im folgenden Gedicht:

SCHUTTKAHN

Wasserstunde, der Schuttkahn
fährt uns zu Abend, wir haben,
wie er, keine Eile, ein totes
Warum steht am Heck.

⁴⁷¹ *ANABASIS* (Nr.), V. 14-17. In: GW I, S. 256.

⁴⁷² *HAFEN* (Aw.), V. 23. In: GW II, S. 51.

⁴⁷³ *SCHUTTKAHN* (Sg.), V. 5 f. In: GW I, S. 173.

⁴⁷⁴ *AUS DEN NAHEN* (Fs.), V. 8-13. In: GW II, S. 139.

⁴⁷⁵ *DER SAND AUS DEN URNEN* (MuG.), V. 2 f. In: GW I, S. 23 und GW III, S. 46.

⁴⁷⁶ *GROSSE, GLÜHENDE WÖLBUNG* (Aw.), V. 5-10. In: GW II, S. 97.

⁴⁷⁷ Vgl. dazu: *HEUTE UND MORGEN* (Sg.). In: GW I, S. 158.

⁴⁷⁸ Vgl. dazu: *DIE ZAHLEN* (Aw.). In: GW II, S. 17.

⁴⁷⁹ Vgl. dazu: *WENN DU IM BETT* (Aw.). In: GW II, S. 61.

⁴⁸⁰ Vgl. dazu: *AB*. In: GW III, S. 185 f.

⁴⁸¹ *Winter* (G 38-44), V. 11 f. In: HKA 1.1., S. 106.

.....
Geleichtert. Die Lunge, die Qualle
bläht sich zur Glocke, ein brauner
Seelenfortsatz erreicht
das hellgeatmete Nein.⁴⁸²

Während sich die erste Strophe auf der Oberfläche des Meeres abspielt und die Fortbewegung der Personen (*uns*⁴⁸³) vom Kahn abhängt, führt die gepunktete Linie, welche die beiden Strophen von einander trennt, abwärts, in die Tiefe. Indem sich die Qualle zur Glocke aufbläht, wird ihr die Fortbewegung ermöglicht, die aber in der Ziellosigkeit des Meeresabgrunds mündet, wo sie *das hellgeatmete Nein*⁴⁸⁴ erreicht. Lunge und Qualle werden gleichgesetzt. Da aber sich die Lunge nicht mittels Luft, sondern im Wasser bläht, wird sie ihrer primären Funktion als menschliches Atmungsorgan beraubt⁴⁸⁵. Die Lunge, die Qualle bläht sich zum verstummenden Instrument. Gegenüber den sonst hörbar läutenden Glocken⁴⁸⁶ handelt es sich hier um eine stille Glocke.

Unhörbar bleibt auch die Posaune, die im Abgrund birgt und nicht ertönen kann. Die Stelle seines Erschallens, ist nur eine Textstelle und bleibt vom Musikalischen unausgefüllt:

DIE POSAUNENSTELLE
tief im glühenden
Leertext,
in Fackelhöhe,
im Zeitloch:

hör dich ein
mit dem Mund.⁴⁸⁷

Die aufwärts strebende Bewegung im Raum und die Verstärkung des Klanges lassen sich auch in anderen Gedichten erkennen. Im Gedicht *ANABASIS*⁴⁸⁸, das in der dritten von vier Abteilungen des Mandelstamm gewidmeten Gedichtzyklus *Die Niemandsrose* (1963) steht, öffnet Celan den Blick auf neue Raum- und Klangstrukturen. Die Musik selbst wird hier als raumbildender- und der Raum als klangbildender Faktor benutzt. Der Ausgangspunkt

⁴⁸² SCHUTTKAHN (Sg.). In: GW I, S. 173.

⁴⁸³ Ebda., V. 2.

⁴⁸⁴ Ebda., V. 8.

⁴⁸⁵ Ähnlicherweise gestaltet Celan diesen Prozess im Gedicht Stimmen: „Wölbe dich, Welt: / Wenn die Totenmuschel heranschwimmt, / will es hier läuten.“ (Stimmen [Sg.], V. 15-18. In: GW I, S. 147) Die Muschel wird erst sobald sie tot, d.h. ihres organischen Körpers ledig ist zum gewölbten Klangkörper des Meres.

⁴⁸⁶ Vgl. dazu die Gedichte: Stimmen (Sg.), V. 17. In: GW I, S. 147 oder MATIÈRE DE BRETAGNE (Sg.), V. 3. In: GW I, S. 171.

⁴⁸⁷ DIE POSAUNENSTELLE (Zg). In: GW III, S. 104.

⁴⁸⁸ ANABASIS (Nr.). In: GW I, S. 256.

*zwischen Mauern*⁴⁸⁹ wird durch die Deixis *Dort*.⁴⁹⁰ verändert. Die Aufwärtsbewegung, welche schon im Titel⁴⁹¹ angekündigt wird, vollzieht sich von der vertikalen in die horizontale Ebene: *schmal zwischen Mauern geschriebne / .../ Hinauf*⁴⁹², ... *weit / ins Umbefahrene hinaus*⁴⁹³, wo sich die sprachliche Imitation der Glockenschläge vollzieht: *glockentöne (dum-, / dun-, un-,*⁴⁹⁴. Die Hereinnahme von Musik in den Text ist zweifach: einerseits handelt es sich um die sprachliche Reproduktion von Glockenschlägen, andererseits um ein musikalisches Zitat⁴⁹⁵ *unde suspirat / cor*),⁴⁹⁶ welches sich aus den Silben entfaltet.

Der Schall des Schofars, der durch die im Kult verwendeten Silben aktualisiert wird, erhält seine Lautstärke auch aus der Aufwärtsbewegung:

ein Widderhorn hebt dich
- Tekiah! -
wie ein Posaunenschall über die Nächte hinweg in den Tag,⁴⁹⁷.

Im Gedicht der Ölbaum⁴⁹⁸ sind es die Hörner der Hölle, die oben, im Ölbaum verklingen.

Homonymie und Polysemie sind auch mit Instrumenten verbunden. So etwa im Falle des Verbs *geharft*⁴⁹⁹, das in seiner Doppeldeutigkeit im Gedicht *SPASMEN*⁵⁰⁰ erscheint. Der Titel, der als paronymisches Paar zum *Psalmen* steht, eröffnet schon den Zugang zum Wortspiel. In diesem Zusammenhang verbindet sich das Wort *geharft* einerseits mit dem Musikinstrument des Psalmisten, andererseits kann es aber auch als eine aus der Alchemie entnommene Metapher der Goldmachung verstanden werden. Ähnlicherweise verhält sich auch das Wort *Horn*. In den eben zitierten Zeilen des Gedichts *GROSSE, GLÜHENDE WÖLBUNG*⁵⁰¹ erkennen wir, dass Celan ein althergebrachtes jüdisches Motiv des Widderhorns im Sinne des jüdischen Schofars⁵⁰² verwendet. Doch neben dieser Bedeutung umfasst das von ihm gezeichnete Bild Mehrfaches: es bezieht sich auch auf das verkieselte Fossil eines Ammoniten⁵⁰³, dessen spiralartige, aufgerollte Schale einem Widderhorn⁵⁰⁴

⁴⁸⁹ Ebda., V. 1.

⁴⁹⁰ Ebda., V. 6.

⁴⁹¹ v. gr. ἀνάβασις „Hinaufmarsch“

⁴⁹² *ANABASIS* (Nr.), V. 1, 3. In: GW I, S. 256.

⁴⁹³ Ebda., V. 9 f.

⁴⁹⁴ Ebda., V. 17 f.

⁴⁹⁵ Mozart, Wolfgang Amadeus: Exultate Jubilate. Motette für Solosopran und Orgel, Op. 174, Köchelverzeichnis, 165 (komponiert im Jahre 1773)

⁴⁹⁶ *ANABASIS* (Nr.), V. 19 f. In: GW I, S. 256.

⁴⁹⁷ *ES IST ALLES ANDERS* (Nr.), V. 26 – 28. In: GW I, S. 284.

⁴⁹⁸ Vgl. dazu: *Der Ölbaum* (G 38-44), V. 1. In: GW III, S. 19.

⁴⁹⁹ Vgl. dazu: *SPASMEN*, V. 10. In: GW II, S. 122.

⁵⁰⁰ Vgl. dazu: ebda.

⁵⁰¹ Vgl. dazu: *GROSSE, GLÜHENDE WÖLBUNG* (Aw.), V. 5-10. In: GW II, S. 97.

⁵⁰² ein rituelles Blasinstrument geblasen am Rosch ha-Schana, dem jüdischen Neujahrfest (vgl. dazu: Mos. 23, 23-25), ebenso am Ende des Versöhnungstages Jom Kippur aber auch bei der Zerstörung Jerichos (vgl. dazu: Josua 6)

⁵⁰³ Vgl. dazu: KG, S. 746 f.

gleicht. Durch das *Einbrennen* des Bildes als Symbol verwendet Celan in diesem Gedicht das Motiv des Schofars für Erinnerung in seiner Dichtung.

Der Trommel und die Geige werden als Attribute des Todes dargestellt und rufen die Totentanzmetaphorik in Erinnerung:

Vor jedem der wehenden Tore blaut dein enthaupteter Spielmann.
Er schlägt dir die Trommel aus Moos und bitterem Schamhaar;⁵⁰⁵

Wie in vielen mittelalterlichen Totentänzen wird auch hier der Tod als *Spielmann* dargestellt. Auch Celans *TODESFUGE*⁵⁰⁶, wo die dunkle Stimme der Geigen in den Tod führt erinnert bewusst an diese Tradition.

Die von Celan berufenen Musikinstrumente und ihre Klänge lösen Angst und Schmerz heraus. Die Bezugnahmen auf Instrumentenklänge in Verbindung mit Celans Raumbegriff, der nach Speier ein Ordnungsgefüge bezeichnet, entfalten sich in einem konstituierenden Zusammenhang mit der Sprachlichkeit des Gedichts.⁵⁰⁷

⁵⁰⁴ Ihre Bezeichnung stammt auch von der Ähnlichkeit mit den Widderhörnern des Jupiter Ammon, eines Gottes in der Vorstellung der alten Ägypter

⁵⁰⁵ *DER SAND AUS DEN URNEN* (MuG.), V. 2 f. In: GW I, S. 23 und GW III, S. 46.

⁵⁰⁶ Vgl. dazu *TODESFUGE* (MuG.). In: GW I, S. 39 und GW III, S. 61.

⁵⁰⁷ Vgl. dazu: Speier, Hans-Michael: *Musik – Sprache – Raum. Zu Paul Celans Gedicht „Anabasis“*. In: ders. [Hrsg.]: *Celan – Jahrbuch 5 (1993), Beiträge zur neueren Literaturgeschichte*. 128, Heidelberg: Carl Winter, 1993, S. 87.

3.2. INTERMEDIALE EINZELWERKREFERENZ

Lernt denn, wer das Panoptikum der Celanschen Zitierwelt mit viel Glück und noch viel mehr Geduld
als solches entziffert, die spezialisierte Komplexität der Welt *durch* das Gedicht überhaupt kennen?⁵⁰⁸

Unter Einzelwerkreferenz wurden Anlehnung an Jens Finckh⁵⁰⁹ Anspielungen und Zitate verstanden, welche *identifizierbaren musikalischen Werken*⁵¹⁰ gelten. Im Folgenden gilt die Aufmerksamkeit der Fragestellung, was intramediale- von intermedialen Einzelwerkreferenzen unterscheidet.

Die Meinungen der Intermedialitätsforschung und der Comparative Art Studies sind darüber einig, dass es innerhalb eines Mediums Phänomene gibt, welche über einen als-ob Charakter im Vergleich zum Altermedialen und damit über eine illusionsbildende Qualität verfügen. Die im ersten Kapitel präsentierten Auffassungen werden noch einmal kurz zusammengefasst, um die vorige Behauptung zu unterstreichen. Besprochen wurde erstens **Steven Paul Schers** Definition der Kategorie „Musik in der Literatur“, wonach das eigentlich Musikalische in diesen Werken einfach nicht vorhanden sei. Im Medium der Sprache könne sie nur impliziert, evoziert, imitiert oder sonst mittelbar approximiert werden.⁵¹¹ Was Scher unter dieser Kategorie versteht, entspricht zweitens dem, was **Calvin S. Brown** als Ersetzen durch Nachahmung bezeichnet: ein Versuch des Autors einen musikalischen Eindruck oder Effekt in Worten zu reproduzieren⁵¹². Die von Scher und Brown beschriebene Qualität des wortsprachlichen Reproduzierens von Musik, wird dann drittens bei **Rajewsky**⁵¹³ und **Helbig**⁵¹⁴ auf einer intermedialen Betrachtung als Bezug oder Verweis eines Mediums auf ein anderes benannt, wobei das mediale Zeichensystem des dominanten, bezeichnenden Mediums nicht gewechselt wird. Es handelt sich hier um den Bereich, den **Werner Wolf** im Rahmen der *intermedial reference* als *explicite reference*⁵¹⁵ (d. h. Thematisierung mit den Mitteln des eigenen Zeichensystems) im Modus des *telling*⁵¹⁶ (d. h. Rede über Musik) bezeichnet⁵¹⁷. Die Frage aber, was diese Verweise, Bezüge intermedial macht, wurde mit dieser Auflistung noch

⁵⁰⁸ Menninghaus, Winfried: *Zum Problem des Zitats bei Celan und in der Celan-Philologie*. In: Hamacher/Menninghaus, 1988 [Anm. 41], S. 182.

⁵⁰⁹ Vgl. dazu: Finckh, Jens: 6.3. *Musik*. In: May/ Gossens/ Lehmann, 2008 [Anm. 1], S. 271-275.

⁵¹⁰ Vgl. dazu: ebda., S. 272.

⁵¹¹ Vgl. dazu: Scher, 1984 [Anm. 9], S. 12.

⁵¹² Brown, S. Calvin: *Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse*. In: Scher, 1984 [Anm. 9], S. 36.

⁵¹³ Vgl. dazu: Rajewsky, 2002 [Anm. 5], S. 25.

⁵¹⁴ Vgl. dazu: Helbig, 2001 [Anm. 94]

⁵¹⁵ Vgl. dazu: Wolf, Werner: *Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft*. In: Foltinek/Leitgeb, 2002 [Anm. 21]

⁵¹⁶ 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. 6], S. 133.

⁵¹⁷ Vgl. dazu: Kapitel 1.2. der vorliegenden Arbeit.

immer nicht beantwortet. Bewiesen wurde lediglich, dass sie auch einen wichtigen Teil der Intermedialitätsforschung ausmachen.

Die Antwort auf die Frage, warum es im Folgenden über intermediale Einzelwerkreferenzen auf musikalische Werke bei Celan gesprochen wird, liegt merkwürdigerweise eben im Text, der von ihm in das Medium der Literatur transportiert wird. Wenn es sich um Texte, die sich ausschließlich dem Medium der Literatur zuordnen ließen, spräche man über intertextuelle Einzelwerkreferenzen. Die Texte aber, welche von Celan angespielt oder zitiert werden und als intermediale Einzelwerkreferenzen genannt werden, sind nicht allein dem Medium der Literatur zuzuordnen. Unabhängig davon, ob zu einem literarischen Text die Musik als vermittelndes Medium hinzutritt, oder ob ein musikalisches Werk nachträglich mit einem Text versehen wird⁵¹⁸, können diese Einzelwerkreferenzen nicht mehr unter den Begriff Intertextualität subsumiert werden. Wenn man die Begleitmusik dieser Texte hört, fällt einem der Text ein, wenn man den Text hört oder liest, erklingt die Musik, mit denen sie eng verbunden sind. Gegenstand des vorliegenden Unterkapitels bilden also Celans textgebundene Anspielungen und Zitate auf *identifizierbare musikalische Werke*, die von Liedern und Textvertonungen bis hin zu Kompositionen der klassischen Instrumentalmusik reichen.

Bei der Annäherung an musikalische Einzelwerkreferenzen des Autors sei erstens die Erläuterung des vorangestellten Mottos und damit einiger zentralen Gedanken zum Umgang mit Paul Celans eigenartiger Zitiertechnik kurz besprochen: Winfried Menninghaus⁵¹⁹, von wem das obige Motto stammt, richtet sich mit scharfer Kritik gegen das Stöbern im Fundus von Zitaten und Anspielungen. Ausgangspunkt seiner Untersuchungen bildet Szondis⁵²⁰ grundsätzliche Fragestellung, die zuerst Gadamer⁵²¹ wieder aufgenommen hat und welche nach Menninghaus sonst bis heute nicht nur unbeantwortet geblieben, sondern auch als eine Art unbequemes Gewissen verdrängt worden ist.⁵²²

Inwiefern ist das Verständnis des Gedichts abhängig von der Kenntnis des biographisch- historischen Materials? Oder prinzipieller gefragt, inwiefern ist das Gedicht durch ihm Äußerliches bedingt, und inwiefern wird solche Fremdbestimmung aufgehoben durch die eigene Logik des Gedichts?⁵²³

⁵¹⁸ Vgl. dazu die Grundtypen der Verbindung zwischen *Literatur* und *Musik*: Müller, Ulrich: *Literatur und Musik. Vertonungen von Literatur*. In Zima, 1995 [Anm. 11], S. 31.

⁵¹⁹ Vgl. dazu: Menninghaus, Winfried: *Zum Problem des Zitats bei Celan und in der Celan-Philologie*. In: Hamacher/Menninghaus, 1988 [Anm. 41], S. 170-190.

⁵²⁰ Vgl. dazu: Szondi, Peter: *Celan-Studien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, S. 120.

⁵²¹ Vgl. dazu: Gadamer, 1973 [Anm. 403], S. 110 ff.

⁵²² Vgl. dazu: Menninghaus, Winfried: *Zum Problem des Zitats bei Celan und in der Celan-Philologie*. In: Hamacher/Menninghaus, 1988 [Anm. 41], S. 170.

⁵²³ Szondi, 1972 [Anm. 521], S. 120.

Am Leitfaden von Celans Gedicht *Du liegst*, gilt nämlich das Interesse Szondis dem *Weg von den realen Erlebnissen zum Gedicht*⁵²⁴, den er als *Vorgang der Kristallisation*⁵²⁵ bezeichnet. Bei der Untersuchung dieses Vorgangs ist nach Szondi die philologische Erkenntnis, welche um die Trennung zwischen Sachkommentar (biographisch- historische Anspielungen) und Interpretation weiß unentbehrlich. Menninghaus nimmt die von Szondi aufgeworfene Frage auf und stellt Folgendes fest:

Die Vermehrung des positiven Wissens um literarische, historische und biographische Anspielungen und Zitate in Celans Werk hat nicht im gleichen Maß die Selbstreflexion des Wissens auf seinen eigenen Wert gesteigert. Im Gegenteil: das immer neue Finderglück macht eher blind für kritische und theoretische Fragen an das eigene Unternehmen.⁵²⁶

Menninghaus erkennt, dass der Sachkommentar zwar ein Wissen sui generis liefert, doch warnt davor ihn als Voraussetzung oder gar privilegierten Schlüssel⁵²⁷ bei der Lektüre und Deutung von Celans Gedichten zu betrachten. Es bestünde nämlich die Gefahr, die Anspielungen und Zitate ihrer Unbestimmtheitsvalleure zu entziehen, die sie im Spiel des Textes vielleicht gerade haben sollen.⁵²⁸ Er plädiert eher für ein positives Nicht – Wissen:

Nicht – Wissen meint dabei keine Voraussetzungslosigkeit der Lektüre, kein *Nichts* – Wissen, sondern eine Differenz zum Setzen auf <Entschlüsselung> durch abstrakt – singuläres Fakten – *Wissen*.⁵²⁹

Auch Gadamer geht es nicht darum, die Eindeutigkeit des vom Dichter Gemeinten oder des *Sinnes*, den die Verse aussprechen, zu ermitteln⁵³⁰. Das, was Menninghaus als positives Nicht – Wissen bezeichnet, wird von Gadamer folgenderweise beschrieben:

Eher schon geht es um den Sinn des Vieldeutigen und Unbestimmten, den das Gedicht aufgerührt hat und der kein Freiraum der Willkür und des Beliebens des Lesers ist, sondern der Gegenstand der hermeneutischen Anstrengung, die diese Verse verlangen. Wer die Schwierigkeit dieser Aufgabenstellung kennt, weiß, dass es sich nicht darum handeln kann, alle Konnotationen namhaft zu machen, die das *Verständnis* dichterischer Gebilde anklingen läßt, sondern darum, die Sinn – Einheit, die einem solchen Text als einer sprachlichen Einheit zukommt, so weit sichtbar zu machen, daß die sich an ihn anschließenden unüberschaubaren Konnotationen ihren Sinn – Halt finden.⁵³¹

Die Antwort auf die als Motto zitierte Frage lautet demnach eindeutig negativ und wird von Menninghaus folgenderweise beantwortet:

⁵²⁴ Vgl. dazu: ebda., S. 115 f.

⁵²⁵ Vgl. dazu: ebda., S. 116.

⁵²⁶ Vgl. dazu: Menninghaus, Winfried: *Zum Problem des Zitats bei Celan und in der Celan-Philologie*. In: Hamacher/Menninghaus, 1988 [Anm. 41], S. 170.

⁵²⁷ Vgl. dazu: ebda., S. 171.

⁵²⁸ Vgl. dazu: ebda., S. 187.

⁵²⁹ Ebda.

⁵³⁰ Vgl. dazu: Gadamer, 1973 [Anm.403], S. 112.

⁵³¹ Ebda., S. 112 f.

Doch wohl kaum: denn die mühselige Erschließung der fragmentarischen Daten und Terme erfolgt ja ganz über Mittel, die dem Gedicht extern sind – Wörterbücher verschiedenster Art, Nachlesen dessen, was Celan gelesen hat, oder besser gelesen haben könnte, usw.”⁵³²

Das Zitierte in dieser anspruchsvollen Dichtung funktioniere nach Menninghaus nicht mehr so, wie es in seinem ursprünglichen Kontext der Fall sei. Das Ziel der nachfolgenden Untersuchungen ist es auch nicht Textexterne Bedeutungen, als primäre Schlüssel zu verwenden. Vielmehr geht es darum, ob es solche musikalische Einzelwerkreferenzen gibt, welche durch Bezüge auf bestimmte vertonte Texte und Musikwerke eine andere Lesart erlauben.

Lydia Koelle⁵³³ führt in ihrer Untersuchung von biblisch- religiösen Einzelwerkreferenzen die Fragestellung von Menninghaus weiter. Der wesentliche Punkt, womit Menninghaus hadert, zielt auf die Frage, *ob* dem Zitat für die Interpretation eine Schlüsselfunktion zuerkannt werden dürfte. Koelle scheint hingegen als drängende Frage zu sein, um *welche* Funktion es sich dabei handle.⁵³⁴

Die Frage nach der *Funktion des Zitats im jeweiligen Text* entspricht dem Bewußtsein Celans über dessen Gebrauch. Für die *spezifische Funktion* des Zitats im Gedicht gibt es keinen einheitlichen Nenner. Anspielungen oder Zitate im Text beschränken allerdings die freie Assoziation des Interpreten, ohne dabei vereindeutigen zu können. Auch ein eindeutig bestimmbares Zitat löst die Mehrdeutigkeit des Gedichts nicht auf [...]. Im Gegenteil erhält das Gedicht durch seine Zitate eine Mehrdimensionalität, denn der ursprüngliche Kontext wird mitassoziiert und durch seine neue Konstellation in ein Spannungsverhältnis mit der Gegenwart des Gedichts geführt, so daß von einer wechselseitigen Kommentierung von Zitat und Text gesprochen werden kann.⁵³⁵

Koelle betrachtet Zitate als Leitlinien, welche die Opazität des Gedichts durchdringen und für das Verständnis des Textes beitragen. Nähme man alle von Celan erinnerten „Daten“ zusammen, die jeweils auch ihren Kontext mitsprechen lassen, ergäbe sich ein eigener Kosmos, der von vergangenen Zeitebenen im Gedicht revitalisiert werden.⁵³⁶ Ein weiteres Ziel der nachfolgenden Gedichtanalysen, welche musikalische Einzelwerkreferenzen enthalten ist es, den musikalischen Kosmos des Autors zu zeigen, welcher den Reichtum des multikulturellen Raumes der Bukowina widerspiegelt.

Innerhalb dieses multikulturellen musikalischen Kosmos der auf bestimmte Lieder und Kompositionen bezogenen Einzelwerkreferenzen, geht es auch Jens Finckh⁵³⁷ um die Bestimmung von Funktionen im jeweiligen Gedichtkontext, wobei er von einer heuristischen Unterscheidung ausgeht. Demnach spricht er erstens von Referenzen auf Werke, die die

⁵³² Menninghaus, Winfried: *Zum Problem des Zitats bei Celan und in der Celan-Philologie*. In: Hamacher/Menninghaus, 1988 [Anm. 41], S. 182.

⁵³³ Vgl. dazu: Koelle, 1997 [Anm. 33], S. 125 – 129.

⁵³⁴ Vgl. dazu: ebda., S. 126.

⁵³⁵ Ebda., S. 126 f.

⁵³⁶ Vgl. dazu: ebda., S. 122.

⁵³⁷ Vgl. dazu: Finckh, Jens: 6.3. *Musik*. In: May/ Gossens/ Lehmann, 2008 [Anm. 1], S. 272.

deutsche, europäische, bürgerliche, volkstümliche Tradition im weitesten Sinne repräsentieren und 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 Bewandtnis.⁵³⁸

Die Systematisierung von Finckh ist der erste Versuch, Paul Celans musikalische Einzelwerkreferenzen von der Perspektive der Intermedialitätsforschung zu untersuchen und bietet hilfreiche Anstöße für die nachfolgenden Unterkapitel. Die von Finckh genannten Kategorien scheinen Vieles in sich komprimiert zu haben, wobei es oft zu Überlappungen kommt. So übt beispielsweise die Kategorie der von privat – biographisch motiviert wirkenden Referenzen in allen Fällen einen Einfluss auf die Verwendung von bestimmten Zitaten oder Anspielungen des Autors aus, und könnte von den jeweiligen Kategorien nicht abgetrennt besprochen werden. Deshalb scheint es für die nachfolgenden Untersuchungen die Erweiterung der von Finch genannten Kategorien als erforderlich. Beim Versuch, die Funktionsbedingte heuristische Unterscheidung von Finckh zu erweitern, hat sich die folgende Einteilung ergeben: erstens Referenzen auf Werke, welche jüdische, deutsche und rumänische volkstümliche Tradition repräsentieren, zweitens auf Werke mit ausdrücklich religiöser Bewandtnis (christliche und jüdische religiöse Lieder), drittens auf Werke, welche europäische, bürgerliche klassische Musik repräsentieren und schließlich auf europäische politische Lieder (zionistische Lieder, Hymnen und Revolutionslieder).

Unter Berücksichtigung der oben geschilderten zentralen Meinungen zum Problem der Bewertung von Einzelwerkreferenzen, lässt sich für die Zielsetzungen des vorliegenden Unterkapitels Folgendes festlegen: Ausgehend von der Systematisierung nach Finckh, wird es der Frage nachgegangen, *welche* Funktion Anspielungen und Zitate auf identifizierbare musikalische Werke im jeweiligen Gedichtkontext spielen, bzw. welche Mehrwert zum Gedichtinhalt leisten können. Im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit steht also das Beziehungsgeflecht zwischen dem Gedichttext und der textgebundenen Musik, zwischen dem Text, welcher der Musik zugrunde liegt und dem Gedichttext und schließlich zwischen dem Gedichttext und dem ästhetischen Bedeutungszusammenhang. Intermediale Einzelwerkreferenzen werden nach folgenden inhaltlichen Kriterien analysiert: Referenzen auf Werke, welche jüdische, deutsche und rumänische volkstümliche Tradition repräsentieren; Referenzen auf Werke mit ausdrücklich religiöser Bewandtnis (christliche und jüdische religiöse Lieder); Referenzen auf Werke, welche europäische, bürgerliche klassische Musik

⁵³⁸ Vgl. dazu: ebda., S. 272 f.

repräsentieren, sowie Referenzen auf europäische politische Lieder (deutsche, spanische zionistische und russische Revolutionslieder und Hymnen).

3.2.1. Referenzen auf Werke, welche jüdische, deutsche und rumänische volkstümliche Tradition repräsentieren

*Ich suche [...] den Ort meiner eigenen Herkunft. Ich suche das alles mit wohl sehr ungenauem, weil unruhigem Finger auf der Landkarte - auf einer Kinder-Landkarte, wie ich gleich gestehen muß.*⁵³⁹

Die Bedeutung, welche der Mehrsprachigkeit in Paul Celans Leben zukommt, ist vielfach dokumentiert worden. Er ist in seiner Heimat, in der Bukowina, wie er in einem Rundfunkinterview für Kol Israel formulierte in und mit der deutschen Sprache aufgewachsen und ohne den engen Kontakt zur deutschen Literatur hätte er kaum gewusst, wie er hätte weiter schreiben können⁵⁴⁰. Jedoch sind für ihn das Jiddische und vor allem das Hebräische Reminiszenzen an seine Kindheit und gewinnen zugleich Anteil an seiner Poetik der Erinnerung⁵⁴¹. Dabei ist es nicht nur an die zahlreichen Hebraismen zu denken, welche er in seinen Gedichten verwendet, sondern auch an das hebräische Sprachdenken des Autors, sowie an die Erlebnisse mit der jüdischen Kultur des Heimatlandes.

3.2.1.1. Kinderlieder der geographischen und sprachlichen Heimat in den Gedichten: ZÄHLE, IN DER LUFT und ...RAUSCHT DER BRUNNEN

Hebräisches Sprachdenken und die Erinnerung an die Kindheit wird im Schlussgedicht der Sammlung *Mohn und Gedächtnis* meisterhaft verflochten:

ZÄHLE die Mandeln,
zähle, was bitter war und dich wachhielt,
zähl mich dazu:

Ich suchte dein Aug, als du's aufschlugst und niemand dich ansah,
ich spann jenen heimlichen Faden,
an dem der Tau den du dachtest,

⁵³⁹ Me. In: GW III, S. 202.

⁵⁴⁰ Rundfunkinterview für Kol Israel (Stimme Israels), im Rahmen der Sendung „Auf den schmalen Wegen der Literatur“ (über Chaim Juda Grade, André Schwarz-Bart, Isaac Bashevis Singer, Paul Celan), Jerusalem 1970, aufgenommen während Celans Israel-Aufenthalt vom 30.9.-17.10.1969 – der deutsche Originalwortlaut, in der Sendung durch eine hebräische Übersetzung überblendet, ist nicht erhalten; eine Rückübersetzung u.a. von Lydia Koelle, ist teilweise transkribiert in: Koelle, 1997 [Anm. 33], S. 57, 66f., 100.

⁵⁴¹ Vgl. dazu: ebda., S. 102.

hinunterglitt zu den Krügen,
die ein Spruch, der zu niemandes Herz fand, behütet.

Dort erst tratest du ganz in den Namen, der dein ist,
schrittest du sicheren Fußes zu dir,
schwangen die Hämmer frei im Glockenstuhl deines Schweigens,
stieß das Erlauschte zu dir,
legte das Tote den Arm um dich,
und ihr ginget selbdritt durch den Abend.

Mache mich bitter.
Zähle mich zu den Mandeln.⁵⁴²

Das lyrische Ich verlangt vom Du die folgende Tat: ZÄHLE. Es ist der Ausdruck eines Verlangens nach einer Begegnung mit dem Du, mit der verlorenen Mutter. Das Du soll das Bittere zählen, das wach hält und das Ich will zu ihm gezählt werden. Das Gedicht ist ein gutes Beispiel für die bewusste Beibehaltung der ursprünglichen Kontiguität. Das Bedeutungsumfeld des Wortes *Mandel* wird auch⁵⁴³ hier aufgegriffen: zählen – Mandeln – bitter – wach ist Kontiguität: ⁵⁴⁴ die Mandel ist ein altes Zählmaß⁵⁴⁵, das am Ende des Gedichts im dreifachen Imperativ anklingt, Bitternis gehört wenn auch nicht in Form der Bittermandel, sondern der Bitterkräuter zum Sedermahl⁵⁴⁶, *Mandel* und *Wachen* haben im Hebräischen dieselbe Radikale *skd*. Damit spielt Celan erstens auf ein Wortspiel in Jer. 1:11-13. an,⁵⁴⁷ und stellt gleichzeitig die Verbindung zwischen Mandeln und dem Wachsein her. Mit den Mandeln wird es ferner nach Felstiner an die jüdischen Wurzeln aus der Bukowina, an die eigene Kindheit des Autors erinnert:

Die Mandeln, zu denen er gezählt werden will, erinnern an jene Mandeln, die sie [die Mutter] in Brot und Kuchen verbuk, aber auch an *Rosinen und Mandeln*, das jiddische Wiegelied über die verwitwete Tochter Zions aus Goldfadens⁵⁴⁸ Operette *Shulamis*.⁵⁴⁹

⁵⁴² ZÄHLE (MuG). In: GW I, S. 78.

⁵⁴³ Vgl. dazu: *MITERHOBE* (Schp): das Quentchen Mut / bittert sich ein, / wachsam: / es weiß, daß du weißt. (V. 8-11). In: GW II, S. 399.

⁵⁴⁴ Vgl. dazu: Koelle, 1997 [Anm. 33], S. 115.

⁵⁴⁵ 1 M. = 15 Stück

⁵⁴⁶ In Erinnerung an die in Ägypten erlittene Bitternis

⁵⁴⁷ „Und es geschah des HERRN Wort zu mir und sprach: Jeremia, was siehst du? Ich sprach: Ich sehe einen erwachenden Zweig. / Und der HERR sprach zu mir: Du hast recht gesehen; denn ich will wachen über mein Wort, daß ich's tue.“ <http://www.transcripture.com/deutsch-deutsch-jeremia-1.html> (Zugriff am: 12.10.2008). Luther gibt das hebräische Wort „שָׁקַד“ (schaked) mit „erwachenden Zweig“ wieder. Das Wortspiel liegt hier in den hebräischen Ausdrücken, die je nach Vokalisierung „Mandel“ (schaked) oder „ich will wachen“ (schoked) bedeuten können.

⁵⁴⁸ Abraham Goldfaden (* 12. Juli 1840 in Starokonstantinow, Ukraine; † 9. Januar 1908 in New York) war ein jiddischer Schriftsteller, Begründer des modernen jiddischen Theaters, wofür das er als Autor, Schauspieler und Regisseur tätig war. Obwohl Goldfaden kein Instrument spielte und keine Noten schreiben konnte, versah er seine Stücke selbst mit Melodien, von denen einige populär geblieben sind (z.B. das Wiegenlied *Rosinkes mit Mandlen*)

⁵⁴⁹ Felstiner, 1997 [Anm. 331], S. 97.

Für Felstiners Behauptung gibt es keinen dokumentierten Beweis, und könnte als eine subjektive Meinung eingestuft werden. Doch wenn man die Bedeutung des Schlafes und des Wachwerdens in den jeweiligen Gedichten des Autors untersucht, fällt der wiederkehrende Motivgebrauch des Erwachens zum Schlaf, bzw. zum Tod auf, was den Gedanken über die Anspielung Celans auf ein das jiddische Wiegelied teilweise legitimieren lässt.

Bei der Untersuchung des Rückgriffes auf Kinderlieder in manchen Gedichten Celans⁵⁵⁰ warnt jedoch Schmitz-Emans⁵⁵¹ davor, diese Zitate und Anspielungen mit einer wirklich kindlichen Sprache zu verwechseln. In diesen Rückgriffen sieht Schmitz-Emans das Bestreben nach einem besseren Ausdrucksmedium, nach einer wahren Sprache und einem authentischeren Sprechen.⁵⁵² Somit stünde das Kinderlied, ähnlicherweise wie das hebräische Sprachdenken des Autors im selben Spannungsbezug zur geläufigen Rede:

In der durchaus konventionellen und kodifizierten Vorstellung *kindlichen* Sprachgebrauchs reflektiert sich der zweifache Wunsch nach einem Bruch mit der sprachlichen Norm und nach Entdeckung neuer sprachlicher Möglichkeiten. [...] Motiv aber ist die Freude am Spiel mit Sprachklängen, welche vielleicht die Kraft besitzen, noch die heterogensten Signifikate im Text sich treffen und miteinander reagieren zu lassen.⁵⁵³

Das Zitieren von Kinderliedern ist also eine Manifestation der poetischen Suche nach einer neuen Sprache. Ihr Wesen besteht in der Tatsache, dass sie einen erinnern lassen, es sind neue Wörter, die an alte erinnern. Sie selbst sind mit Schmitz-Emans; verfremdende Modifikationen geläufiger Idiome⁵⁵⁴, die nur in dieser Eigenschaft zur Gegenstand interpretatorischer Deutungen unterzogen werden dürfen. So auch im Falle des letzten der sieben langen Gedichte, mit denen *Die Niemandrose* schließt:

IN DER LUFT, da bleibt deine Wurzel, da,
in der Luft.
Wo sich das Irdische ballt, erdig,
Atem-und-Lehm.

Groß
geht der Verbannte dort oben, der
Verbannte: ein Pommer, zuhause
im Maikäferlied, das mütterlich blieb, sommerlich, hell-
blutig am Rand
aller schroffen,
winterhart-kalten
Silben.

Mit ihm

⁵⁵⁰ *IN DER LUFT* (Nr.). In: GW I, S. 290 und ...*RAUSCHT DER BRUNNEN* (Nr.). In: GW I, S. 237.

⁵⁵¹ Vgl. dazu: Schmitz-Emans, Monika: *Poesie als Dialog. Vergleichende Studien zu Paul Celan und seinem literarischen Umfeld*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1993, S. 220 f.

⁵⁵² Vgl. dazu: ebda., S. 220.

⁵⁵³ Ebda., S. 222.

⁵⁵⁴ Ebda., S. 223.

wandern die Meridiane:
 an-
 gesogen von seinem
 sonnengesteuerten Schmerz, der die Länder verbrüdet nach
 dem Mittagsspruch einer
 liebenden
 Ferne. Aller-
 orten ist Hier und ist Heute, ist, von Verzweiflungen her,
 der Glanz,
 in den die Entzweiten treten mit ihren
 geblendeten Mündern:

der Kuß, nächtlich,
 brennt einer Sprache den Sinn ein, zu der sie erwachen, sie -
 heimgekehrt in
 den unheimlichen Bannstrahl,
 der die Verstreuten versammelt, die
 durch die Sternwüste Seele Geführten, die
 Zeltmacher droben im Raum
 ihrer Blicke und Schiffe,
 die winzigen Garben Hoffnung,
 darin es von Erzeugelfittichen rauscht, von Verhängnis
 die Brüder, die Schwestern, die
 zu leicht, die zu schwer, die zu leicht
 Befundenen mit
 der Weltenwaage im blut-
 schändrischen, im
 fruchtbaren Schoß, die lebenslang Fremden,
 spermatisch bekränzt von Gestirnen, schwer
 in den Untiefen lagernd, die Leiber
 zu Schwellen getürmt, zu Dämmen, -die

Furtenwesen, darüber
 der Klumpfuß der Götter herüber-
 gestolpert kommt - um
 wessen
 Sternzeit zu spät?⁵⁵⁵

In diesem Gedicht sind im unterschied zum Gedicht ZÄHLE leicht erkennbare Zitatelemente aus einem Kinderlied enthalten. Es handelt sich um ein bekanntes deutschsprachiges Volkslied, das *Maikäferlied*, welches erstmals im Dreißigjährigen Krieg gesungen wurde, der nach 1618 auch weite Teile Pommerns verwüstete. Die Melodie des Liedes wurde von Johann Friedrich Reichardt 1781 komponiert und entspricht der des Wiegenliedes *Schlaf, Kindlein, schlaf*:

Maikäfer flieg!
 Der Vater ist im Krieg,
 Die Mutter ist im Pommerland,
 Und Pommerland ist abgebrannt.
 Maikäfer flieg!⁵⁵⁶

⁵⁵⁵ *IN DER LUFT* (Nr.). In: GW I, S. 290.

⁵⁵⁶ *Das Maikäferlied*. Zitiert in: KG, S. 716.

Das lyrische Ich dieses Lieds ist ein Kind, das über Verluste und den Leiden, welche vom Krieg herausgelöst wurden spricht. Das traurige Kinderlied wird bei Celan zur Chiffre der Sehnsucht nach der zerstörten und *abgebrannten* Heimat. Die einzige Heimat des Verbannten bleibt nun das Maikäferlied, die Erinnerung, die im Gedicht durch das Enjambement *zu Hause/im Maikäferlied* (V. 7 f.) verortet wird.

Aus dem Lied werden drei Wörter zitiert: die Schlüsselwörter *brennen* (V. 7), *Pommerland* (V. 7) und der Titel *Maikäferlied* (V. 8). Aus ihrem ursprünglichen Kontext abgetrennt, werden diese Wörter in einen neuen gestellt, wobei sie eine ähnliche Funktion einnehmen. Das Kinderlied, das selbst von einem traurigen geschichtlichen Ereignis berichtet, wird in einer anderen Zeit, in der Gegenwart des Autors aktualisiert. Das Zitierte gewinnt somit an seiner Authentizität und Allgegenwärtigkeit. Der *Verbannte* oder der *Verbrannte* ist ein Pommer oder ein Bukowiner, dessen Heimatland im Krieg zerstört worden ist⁵⁵⁷. Das *Maikäferlied*, das *Singen* über *das, was geschah*, wird selber zum neuen Heimatland: *...zu Hause / im Maikäferlied, das mütterlich blieb...* (V. 8).

Neben den von Schmitz-Emans erwähnten Gedanken über die Funktion verfremdender Modifikationen geläufiger Idiome - die sich hier aus dem Gegensatz zwischen der heiteren Melodie, welche mit dem Zitat in das Gedicht implementiert wird, und dem Text über das Völkermord ergibt - zeichnet sich in diesem Fall noch eine weitere Rolle des Zitierens aus Kinderliedern aus, die Ruth Lorbe⁵⁵⁸ als Schutzfunktion bezeichnet. Denn dem zitierten Kinderlied kommt hier, so Lorbe, „...die Bedeutung eines festen, zuverlässigen Stützpunkts für Celans gefährliche Gänge in noch unbetretenes Sprachland zu.“⁵⁵⁹

Ähnliche Gednaken findet man auch bei Jean Firges⁵⁶⁰, der neben der Schutzfunktion auch die tröstende Dimension des Kinderlieds in diesem Gedicht hervorhebt:

Obschon das Kinderlied vom Maikäfer von Gewalt und Kriegsgreueln handelt, hat es für Celan Tröstliches, weil es ihm als Schlaflied von der Mutter vorgesungen wurde. Es blieb *mütterlich, sommerlich, hellblütig*, trotz seines Inhalts. Die Gegenwart der Mutter wirkte gleichsam als Schutz gegen alles Böse dieser Welt. Die behütete Kinderwelt dürfte in dem Augenblick endgültig zusammengebrochen sein, in dem die Bosheit der Welt die Mutter tötete und massiv über das nunmehr ungeschützte *Kind* hereinbrach.⁵⁶¹

Lorbe deutet darauf hin, dass bei Celan die Idee der Kindersprache auf zwei Ebenen anklingt: auf der inhaltlich-semantischen⁵⁶² und auf der Strukturellen.⁵⁶³ Für letztere bietet sich das

⁵⁵⁷ Felstiner, 1997 [Anm. 331], S. 258.

⁵⁵⁸ Vgl. dazu: Lorbe, Ruth-E.: „Außerdem und Innerdem, Polikarp und Polyphem“. *Elemente der Kinderlyrik in der Dichtung Paul Celans*. Akten des Internationalen Paul Celan-Kolloquiums, New York 1985, S. 80 ff.

⁵⁵⁹ Ebda., S. 83. Zitiert in: Schmitz-Emans, 1993 [Anm. 552], S. 221.

⁵⁶⁰ Vgl. dazu: Firges, 1999 [Anm. 297], S. 202.

⁵⁶¹ Ebda.

⁵⁶² Vgl. dazu das Gedicht: *IN DER LUFT* (Nr.). In: GW I, S. 290.

⁵⁶³ Vgl. dazu: Lorbe, 1985 [Anm. 559], S. 80 ff., sowie Schmitz-Emans, 1993 [Anm. 552], S. 221.

Gedicht...RAUSCHT DER BRUNNEN⁵⁶⁴ als eklatantes Beispiel an. Zwar handelt es sich hier um die Übertragung von bestimmten Strukturen auf das Gedichttext, befinden wir uns jedoch noch immer im Bereich der Einzelwerkreferenz, da der Gegenstand der Übernahme der Text- und nicht die Form eines musikalischen Werkes ist:

...RAUSCHT DER BRUNNEN

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

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

Und du:
du, du, du
mein täglich wahr- und wahrer-
geschundenes Später
der Rosen -:

Wieviel, o wieviel
Welt. Wieviel
Wege.

Krücke du, Schwinge. Wir - -

Wir werden das Kinderlied singen, das,
hörst du, das
mit den Men, mit den Schen, mit den Menschen, ja das
mit dem Gestrüpp und mit
dem Augenpaar, das dort bereitlag als
Träne-und-
Träne.⁵⁶⁵

Im Gedicht...RAUSCHT DER BRUNNEN wird angekündigt, dass es ein Kinderlied gesungen wird (V. 16 f.). In der Ankündigung steckt auch ihr zukünftiger Charakter: *Wir werden das Kinderlied singen* (V. 16), welcher das Lied dem gegenwärtigen Sprechen entgegenstellt. Auch der Inhalt des Kinderliedes, aus welchem hier Zitatelemente auf der strukturellen Ebene zutage treten, wird kurz angekündigt: *mit den Men, mit den Schen, mit den Menschen...* (V. 18). Es ist ein Lied, in welchem die Menschen zur Sprache finden sollen.⁵⁶⁶ Diese Funktion wird auf der strukturellen Ebene verwirklicht. In Analogie zum Kinderlied, das als Zitatvorlage für dieses Gedicht dient, werden die Wörter zerlegt: *Meine Mu, meine Mu, meine Mutter schickt mich her...*⁵⁶⁷

⁵⁶⁴ Vgl. dazu: ...RAUSCHT DER BRUNNEN (Nr.). In: GW I, S. 237.

⁵⁶⁵ Ebda.

⁵⁶⁶ Vgl. dazu: Schmitz-Emans, 1993 [Anm. 552], S. 221.

⁵⁶⁷ Zitiert in: KG, S. 687.

Vorstufen des Gedichts liefern dafür Evidenz, dass es sich um dieses deutsche volkstümliche Kinderlied handelt. Wiedemann⁵⁶⁸ deutet darauf hin, dass in den ersten Varianten noch die folgenden Zeilen stünden: *das mit den Men-, / den Men, den Men- / schen*⁵⁶⁹

Durch die analoge Zerlegung der Wörter wird eine *Ver-krüppelung* bezweckt, die sich nicht nur auf das Wort *Menschen* bezieht. Die Funktion dieses Zitats ist nach Neumann⁵⁷⁰ die Verfremdung durch das Wortspiel:

Das irrsinnige Wortverkrüppelungs-Spiel, das es unter Berufung auf ein *Kinderlied* mit den *Menschen* [...], erweist sich ganz unerwartet als das vielleicht tiefsinnigste Wortspiel, das je in unserer Sprache gelang.⁵⁷¹

Konstituente dieses Wortspiels ist wiederum die Polyglossie. Die getrennten Wortglieder wechseln in je eine andere Sprache hinüber: die erste Silbe ist lesbar als engl. *men*, während das chinesische Wort *schen (shen)* Entsprechendes bedeutet. Dem Text des Kinderliedes kommt somit neben der Funktion einer kindlich stammelnden, nur stückchenweise artikulierten Rede, auch die Kraft das auf den ersten Blick Verborgene mit Sinn zu füllen:

Die Zerspaltung und Entstellung von geläufigen Wörtern hat also neben ihrem offenkundig destruktiven auch ein konstruktives Motiv: Sprachelemente werden einmal mehr als *Bausteine* aufgefasst. [...] Von nichts bestimmten sprechend, nimmt sich der Text die Freiheit, von allem Möglichen zu sprechen.⁵⁷²

Erst durch das Lied kommen die Teile des Menschen wieder zusammen. Die Imitation des volkstümlichen Kinderliedtextes wird zum Zwecke der Dekonstruktion und gleichzeitig der Konstruktion eingesetzt, oder mit Neumann zur Paradoxie der Entfremdung.⁵⁷³

3.2.1.2. Celans Doina. Strukturell-formale Anspielungen der Doina-Tradition und deren verfremdende Aneignung in den Gedichten ESPENBAUM und SELBDRITT, SELBVIERT

In die Kategorie der Einzelwerkreferenz fallen auch solche Gedichte des Autors, in denen sich inhaltliche und strukturell-formale Anspielungen auf Liedertexte nachweisen lassen. Als Beispiel hierfür eignet sich das Gedicht ESPENBAUM.⁵⁷⁴

⁵⁶⁸ Vgl. dazu: ebda.

⁵⁶⁹ TCA / Nr., S. 54, zitiert in: KG, S. 687.

⁵⁷⁰ Vgl. dazu: Neumann, Peter Horst: *Zur Lyrik Paul Celans. Eine Einführung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1990.

⁵⁷¹ ebda., S. 21.

⁵⁷² Schmitz-Emans, 1993 [Anm. 552], S. 222.

⁵⁷³ Vgl. dazu: Neumann, 1990 [Anm. 571], S. 21.

⁵⁷⁴ Vgl. dazu: ESPENBAUM (MuG). In: GW I, S. 19 und GW III, S. 40.

ESPENBAUM, dein Laub blickt weiß ins Dunkel.
Meiner Mutter Haar ward nimmer weiß.

Löwenzahn, so grün ist die Ukraine.
Meine blonde Mutter kam nicht heim.

Regenwolke, säumst du an den Brunnen?
Meine leise Mutter weint für alle.

Runder Stern, du schlingst die goldne Schleife.
Meiner Mutter Herz ward wund von Blei.⁵⁷⁵

Edith Silbermann⁵⁷⁶ weist darauf hin, dass bei diesem Gedicht *die Doina* gestanden haben dürfte. Die Doina ist ein synkretisches Genre, das nicht nur in der Lyrik, sondern auch im Medium der Musik vorhanden ist. Die Hauptmerkmale dieser verbreiteten rumänischen Volksliedform elegischen Charakters lassen sich hier wieder entdecken: zweizeilige Strophen, Natureingang in der Form von *foaie verde de...*⁵⁷⁷, gefolgt von einem Baum oder einer anderen Pflanze, welche als Zeugen für den Verlust eines geliebten Menschen und des persönlichen Leids angerufen werden:

Grünes Blatt von Wegerich,
Schweres Leid mein Herz beschlich.

Welches Blatt geht,
wenn der Wind nicht weht?

Welkes Blatt vom blauen Flieder,
Meine Mutter kehrt nicht wieder.⁵⁷⁸

Das ist der Espe Blatt,
mein Leib, wenn sie Sehnsucht hat.⁵⁷⁹

Im Unterschied zu den traditionellen Doina-Texten findet aber Celan auch in ESPENBAUM zu einer eigenen Form und Rhythmus, wodurch er das Gedicht von den Texten des Doina-Lieds entfremdet. Dies wird erstens dadurch erreicht, dass er ohne Reim arbeitet. Felstiner deutet darauf hin, dass mit der Aufhebung des Reimes die Frage eines deutschsprachigen Juden, die sich nach dem Umgang mit den kulturellen Idealen seiner Muttersprache und mit dem Wissen über die Schoah richtet: *Und duldest du, Mutter, wie einst, ach, daheim, / den leisen, den deutschen, den schmerzlichen Reim?*⁵⁸⁰ Doch der elegische Ton, der durch den Text dieser Lieder welche die tiefste Trauer der wehmütigsten Klage, Empfindungen der Liebe, Sehnsucht und des Schmerzens besingen, sind im Gedicht erkennbar.

⁵⁷⁵ Ebda.

⁵⁷⁶ Vgl. dazu: Silbermann, Edith: *Celan im Kontext der Bukowiner Dichtung*. In: Goldschnigg, Dietmar; Schwob, Anton [Hrsg.]: *Die Bukowina. Studien zu einer versunkenen Literaturlandschaft*. Tübingen: Francke Verlag, 1990, S. 326.

⁵⁷⁷ Rum. *grünes Blatt von*

⁵⁷⁸ Eine traditionelle Doina zitiert in: Silbermann, 1990 [Anm. 577], S. 326.

⁵⁷⁹ Eine traditionelle Doina zitiert in: Forster, Leonhard: *Espenbaum: Zu einem Gedicht von Paul Celan*. In: Heydebrand, Renate; Günther Just, Klaus [Hrsg.]: *Wissenschaft als Dialog*, Stuttgart: Metzler, 1969, S. 383., sowie in: Felstiner, 1997 [Anm. 331], S. 79.

⁵⁸⁰ *Nähe der Gräber*. (G 38-44). In: GW III, S. 20.

Einen weiteren Rückgriff auf diese genuin rumänische Volksliedform kann man auch in einem früheren Gedicht aus *Niemand's rose* entdecken:

Krauseminze, Minze, krause,
vor dem Haus hier, vor dem Hause.

Diese Stunde, deine Stunde,
ihr Gespräch mit meinem Munde.

Mit dem Mund, mit seinem Schweigen,
mit den Worten, die sich weigern.

Mit den Weiten, mit den Engen,
mit den nahen Untergängen.

Mit mir einem, mit uns dreien,
halb gebunden, halb im Freien.

Krauseminze, Minze, krause,
vor dem Haus hier, vor dem Hause.⁵⁸¹

Der Titel des Gedichts aus Juni 1960, das kurz nach der Begegnung der Familie Celans mit Nelly Sachs in Zürich geschrieben wurde, stellt die Beliebtsten des Autors durch ein christliches Motiv (Anna selbdritt) in den Vordergrund. Zu der Dreiheit Gisèle – Sachs – Eric tritt Celan als viertes Element hinzu. Die *Krauseminze*, womit „SELBDRITT, SELBVIERT“ beginnt und endet, ganz wie in der Doina, wird hier als *Mund der krause Mund*⁵⁸², welcher nun zu sprechen beginnt, allegorisiert. Die Natur und die Naturerscheinungen, welche sich im Auge des Schauenden darbieten, erinnern im Gedicht ESPENBAUM an die irreversibile, schmerzhaft Lücke, welche der Verlust der Mutter herausgelöst hat. Denn die Natur bietet auch in diesem Fall keinen Trost, sondern fungiert als Sinnbild für das verletzte Naturrecht auf Leben.⁵⁸³ In beiden Gedichten wird das Geläufige verfremdend modifiziert, wobei in den schlichten Doina-Liedton düstere und bezugreiche Inhalte gepackt werden.

3.2.2. Referenzen auf Werke mit ausdrücklich religiöser Bewandtnis (christliche und jüdische religiöse Lieder)

3.2.2.1. Der Weg des Zitats. Über inhaltliche und formale Gestaltungen des Gesangs in den Gedichten ANABASIS und BENEDICTA

3.2.2.1.1. Musik im Klammer

⁵⁸¹ SELBDRITT, SELBVIERT (Nr.). In: GW I, S. 216.

⁵⁸² Hirano, Yoshihiko: 7. *Naturwissenschaften und Medizin*. In: May/ Gossens/ Lehmann, 2008 [Anm. 1], S. 275.

⁵⁸³ Vgl. dazu: Janz, 1976 [Anm. 388], S 30.

Im ANABASIS⁵⁸⁴, das inhaltlich zu jenen Gedichten gehört, die Celans poetisches Verfahren in maritimen Bildern und Motiven reflektieren⁵⁸⁵, klingt ein Zitat (V. 19 f.) aus einem klassischen Kirchenmusikwerk auf:

ANABASIS

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

Dort.

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

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

Sichtbares, Hörbares, das
frei-
werdende Zeltwort:

Mitsammen.⁵⁸⁶

Auffallend ist es, dass die tonmalenden Silben⁵⁸⁷ und der unvollständige mittellateinische Satz in derselben Parenthese enthalten sind. Es handelt sich um zwei unterschiedliche intermediale Bezüge: ein lautmalendes Dreifachkompositum und ein durch Kursivierung gekennzeichnetes Zitat, das nach einem Hinweis von Celan selbst, aus Wolfgang Amadeus Mozarts dreiteiliger Solomotette *Exultate, Jubilate* zitiert wird. Der Verfasser des vermutlich aus dem 13. Jahrhundert stammenden Textes ist unbekannt:

⁵⁸⁴ Vgl. Dazu: *ANABASIS* (Nr.). In: GW I, S. 256.

⁵⁸⁵ Vgl. dazu: *DIE SILBE SCHMERZ* (Nr.). In: GW I, S. 280, *MIT ERDWÄRTS GESUNGENEN MASTEN* (Aw.). In: GW II, S. 20, *FLUTENDER* (Aw.). In: GW II, S. 37, *HAFEN* (Aw.). In: GW II, S. 51, *SCHUTTKAHN* (Sg.). In: GW I, S. 173.

⁵⁸⁶ *ANABASIS* (Nr.). In: GW I, S. 256.

⁵⁸⁷ Vgl. Dazu Kapitel 3.1.2. der vorliegenden Arbeit

Tu virginum corona,
tu nobis pacem dona,
tu consolare affectus,
unde suspirat cor.

(Übersetzung:
Du, Krone der Jungfrauen,
gib du uns Frieden,
besänftige du die Leidenschaften,
unter denen das Herz aufseufzt.)⁵⁸⁸

Teilt man den von Celan geäußerten Gedanken, dass die Interpunktion eine semantische Relevanz hat⁵⁸⁹, worüber noch im Rahmen der vorliegenden Analyse gesprochen wird, so deuten die Klammern auf ein *Außerhalb* des Textgeschehens hin. Während sie die Grenze zwischen Sprache und Musik markieren, wird die Kursivierung innerhalb der Parenthese nicht nur für die Markierung von einer Einzelwerkreferenz, sondern auch für eine weitere Unterscheidung eingesetzt: sie markiert nun die Grenze zwischen dem Vormusikalischen⁵⁹⁰ und dem Höhepunkt der europäischen Liedkunst.

Die sprachliche Rhythmisierung „(dum-, / dun-, un-,“ entspricht dem intermedialen Bereich der Wortmusik (d.h. dichterische Nachahmungsversuche der akustischen Qualität der Musik). Die rhythmisch geformten Silben, die zwar aus Sprache bestehen und in einer syntaktischen Ordnung erscheinen, stehen an der Grenze ihres Mediums. Sie verzichten auf die denotative Funktion ihres Materials und ahmen die zeitliche Bewegung des Klanges nach. Ihre Verwendung von Celan unterscheidet sich aber wesentlich von der Sprachmusik des Symbolismus und Dadaismus⁵⁹¹. (dum-, / dun-, un-, steht nicht für sich allein, sie ist weder als Zeichen für Selbstreflexivität, noch als bloßer Artikulationsspiel zu verstehen. (dum-, / dun-, un-, macht das Lied der personifizierten Kummerbojen hörbar, lesbar und sichtbar, mit anderen Worten: ganzheitlich wahrnehmbar. Die Glocke, welche in mehreren Gedichten, auf einen monotonen und lauten Vorgang hindeutet⁵⁹², wird nun mit einer Boje gleichgesetzt. Die ununterbrochene Bewegung des Wassers erzeugt nun den glockenähnlichen Klang. So ersetzt der Körper der Boje den der Glocke, und das Wasser wird zu seinem Schwengel. Der Klang und das Instrument entfernen sich dabei vom Gewohnten. Das Dröhnen der Kummerboje fordert nach ganzheitlicher Wahrnehmung. Allgemeines und Besonderes will dieses

⁵⁸⁸ Zitiert in: KG, S. 694.

⁵⁸⁹ Vgl. dazu Celans Äußerung in: Paul Celan: Die Dichtung Ossip Mandelstamms. In: Dutli, Ralph [Hrsg.]: Im Luftgrab. Ein Lesebuch, Zürich: Ammann, 1988. S. 72.: „Dieses Vibrato (des Mandelstammschen Gedichts) 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*“. Zitiert in: Speier, 1993 [Anm. 508], S. 72.

⁵⁹⁰ die onomatopäische Wiedergabe von Glockentönen, als elementare Form der Tonerzeugung

⁵⁹¹ Vgl. dazu das Unterkapitel 1.3.3. *Gesanglichkeit und Musikalität der Lyrik in der Moderne*

⁵⁹² Vgl. dazu das Unterkapitel 3.1.2. *Celans Bezugnahmen auf Instrumente*

glockenartige Instrument nicht mehr mit einander versöhnen, sondern bezieht sich allein auf die Wahrheit, auf die schmerzhaftige Erinnerung. Entscheidend ist es dabei, dass sein Dröhnen als etwas Notwendiges, Unaufhaltbares erscheint. Es ist ein Ausdruck, der *nicht vom Können, sondern vom Müssen kommt*,⁵⁹³ von einem, 20. Jänner, von Celans, 20. Jänner. Der Glockenschlag der zum Dröhnen wird, *soll nicht schmücken, sie soll wahr sein*⁵⁹⁴, oder mit Celan, es geht ihm *nicht um Wohllaut, es geht ihm um Wahrheit*.⁵⁹⁵ Der Klang der Kummerboje kann nur durch *den Verzicht auf die üblichen Krücken eines Hörens, das immer schon weiß, was kommt*⁵⁹⁶ wahrgenommen werden. Er kann mit Celan *bei aller Vergegenwärtigung der Tradition, in der er steht, nicht mehr den Klang hervorbringen, die manches geneigte Ohr immer noch von einer Glocke zu erwarten scheint... sie mißtraut dem Schönen, sie versucht, wahr zu sein*.⁵⁹⁷ Der unstilisierte und nackte Klang und dessen Klangkörper können, wie gesehen, mit den wichtigsten Merkmalen dieser Einzigartigen Dichtung gleichgesetzt werden.

Das als-ob Charakter intermedialer Bezüge besteht in diesem Fall auch in der Glockentönen analogen phonetischen Gestaltung. Der stimmhafte alveolare Plosiv [d] gefolgt vom gerundeten geschlossenen Velarvokal [u] und schließlich von einem stimmhaften bilabialen Nasal [m] imitiert diesen durch Anschlagen erzeugten Klang und evoziert klangbezogene Sinnesempfindungen. Der Wechsel des stimmhaften bilabialen zu einem alveolaren Nasal [n] und schließlich das Verschwinden des ersten stimmhaften alveolaren Plosivs indiziert eine Bewegung im *Dort*, welches vom Wasser verschlungen wird. Im Unterschied zu Bachmanns *dadim-dadam*-Motiv⁵⁹⁸, deren Einheiten beliebig fortgesetzt werden können, indizieren die grauen Töne Celans einen immer leiseren und tieferen Ton. Zwar ist das Dröhnen für menschliche Ohren immer leiser, und der zum Geräusch *avancierte* Klang kaum mehr hörbar ist, hört die Bewegung des Wassers niemals auf. Das *schmerzlich-stumme*⁵⁹⁹ Geräusch des „Bojen-, /Kummerbojen-Spalier[s] /mit den / sekundenschön hüpfenden / Atemreflexen -: Leucht- / glockentöne“, durchdringt das Gedicht Celans auf allen Ebenen.

⁵⁹³ Adorno: 1991, [Anm. 284], S. 46.

⁵⁹⁴ Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 6. Aufl., 1991, S. 46. Zitiert in: Seng, Joachim: *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung. Zyklische Komposition bei Paul Celan am Beispiel der Gedichtbände bis „Sprachgitter“*. Heidelberg: Carl Winter, 1998, S. 266.

⁵⁹⁵ Firges, Jean: *Sprache und Sein in der Dichtung Paul Celans*. In: *Muttersprache. Zeitschrift zur Pflege und Erforschung der Deutschen Sprache*, 72 Jg., H.9, September 1962, S. 266 f.

⁵⁹⁶ Ebda.

⁵⁹⁷ *AF* (1958). In: GW III, 167.

⁵⁹⁸ Vgl. dazu: BACHMANN, Ingeborg: *Malina*. Frankfurt: Suhrkamp Taschenbuch, 1971.

⁵⁹⁹ Vgl. dazu Celans Äußerung in: Paul Celan: *Die Dichtung Ossip Mandelstamms*. In: Dutli, Ralph [Hrsg.]: *Im Luftgrab. Ein Lesebuch*, Zürich: Ammann, 1988, S. 72.

Der Atem selbst wird mit seiner Thematisierung und Markierung mit Inhalt gefüllt. Die Notation von Pausen, welche ihr bewusstes Mitlesen fordert, rückt den Text in die Nähe der Musik. Pausen werden bei Celan schriftlich ebenso eindeutig eingesetzt wie in einer musikalischen Partitur. Denn hier wird dem Schweigen, ähnlich wie in der Partitur, durch Zeichen (in diesem Fall durch vertikale Linien) ein eindeutiger Signifikant zugeschrieben. Die sekundenschön hüpfenden Atemreflexe, welche die Sprachmusik einleiten, stellen also die Basis für das Gesprochene und Gesungene. Sie bleiben nicht nur auf der inhaltlichen Ebene, sondern sind markierte Einheiten und feste Bestandteile des Gedichts. Die rhythmische Bewegung des Ein- und Ausatmens verleiht den einzelnen Silben, Worten und Aussagen mehr und fast gleiches Gewicht.

Der sich aus den Silben entfaltende Motettentext wird sowohl inhaltlich, als auch strukturell in einen neuen Zusammenhang gestellt:

Die *sekundenschön(e)* Berührung von Celanscher Poesie und Mozartscher Musik drückt nämlich zugleich eine äußerste Distanz aus. Denn um eine Art *zerschlagenen Gesangs* handelt es sich auch hier: Das Verszitat – als solches bereits aus seinem Kontext gelöst – wird durch Enjambement nach *suspirat* (V. 19) in seinem Verscharakter entscheidend verändert.... Das Textzitat, und dies meint hier: die *Einheit* von Text und evozierter Musik, erfährt dabei eine poetische Transformation. Der Text des mittellateinischen Originals wird auf- und umgebrochen, das Celansche Muster legt sich über die ältere Form. Durch das Enjambement wird die Kongruenz von syntaktischer und poetischer Form des Mittellateinischen Verses aufgehoben, seine gemessene Bewegung zum Versende hin gestört.⁶⁰⁰

Die poetisch dargestellte *Zerschlagung des Gesangs* ist wiederum ein dialektisches Zusammenspiel zwischen Dekonstruktion und Konstruktion, da sie in strenger Reflexion auf den Sinn und Struktur seines neuen Umfeldes erfolgt. Die Bestandteile des lateinischen Wortes *suspirat* (*sus* für *auf*, *spirare* für *hauchen*, *atmen*), lassen sich sowohl im Titel, als auch in den Verszeilen 4 und 16 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. Das Zitat *unde suspirat / cor* steht auch mit den Wörtern *Sichtbares*, *Hörbares*, (V. 24) in engem Zusammenhang. Hans Michael Speier fügt hier der Typologie des Celanschen Zitierens⁶⁰¹ in seiner Analyse des Gedichts eine neue Kategorie hinzu: Die *Strategie des ausgesparten Ausdrucks*⁶⁰². Die Wörter *Sichtbares*, *Hörbares*, (V. 24) bringt er nämlich mit der Doppelbedeutung des Begriffes *Vertonung*, einem auf die Gedichttopographie wie die Mozartsche Komposition gleichermaßen zutreffenden Terminus in Zusammenhang:

⁶⁰⁰ Speier, 1993 [Anm. 508], S. 77.

⁶⁰¹ dem bislang bekannten biblisch- mythischen-, literarischen-, wissenschaftlichen- und metrischen Zitat (vgl. dazu: Schulz, Georg Michael: „Fort aus Kannitverstan“. *Bemerkungen zum Zitat in der Lyrik Paul Celans*. In: *Text und Kritik* 53/54: *Paul Celan*. München 1984, S. 26-41, sowie Menninghaus, Winfried: *Zum Problem des Zitats bei Celan und in der Celan-Philologie*. In: Hamacher/Menninghaus, 1988 [Anm. 41], S. 170-190.

⁶⁰² Speier, 1993 [Anm. 508], S. 80.

Als *Vertonung* bezeichnet man für gewöhnlich die musikalische Umsetzung eines Textes, in der Motette *Exultate, jubilate* vertont Mozart einen liturgisch - poetischen Text des Mittelalters. Eine zweite Bedeutung zeigt der Begriff *Vertonung* allerdings als Fachterminus der Seefahrt. Hier meint er die perspektivische Abbildung oder Zeichnung einer Küste von einem bestimmten Gesichtspunkt aus. [...] Celan hat in den Versen 1 bis 16 die *Vertonung* einer typischen Küsten- und Hafenlandschaft mit sparsamsten künstlerischen Mitteln festgehalten. Im doppelten Sinne also im Gedicht ein Weg verzeichnet: als durch die Sphäre des reinen Klanges hindurchgehende Sprachbewegung wie als realitätsnahes Bild, d.h. als hörbare und sichtbare [...]Vertonung.⁶⁰³

Geht man von diesem Gedanken aus, so lässt sich hier noch eine weitere Zitatkategorie bestimmen. Es handelt sich um den Gegensatz zwischen dem im Gedicht unerwähnt gebliebenen Titel der Motette *Exultate, Jubilate* und dem Substantiv *Kummer*. Wird *das kummerbojen-Spalier* als inhaltlicher und räumlicher Markierungspunkt verstanden, welcher dem Übergang zum Zitat vorausgeht, so korrespondiert mit ihm funktional der zitierte Werk markierende Titel. Dieses bekannte musikalische Werk, aus welchem Zitatelemente schon ausreichend sind, seinen eigenen Titel zu evozieren, übernimmt in diesem Fall die Funktion einer Antithese. Dieses Beispiel stellt das *antithetische Titelzitat* von *Exultate, Jubilate* dar, wobei Elemente des Gedichts auf der Inhaltlichen Ebene und durch die Polyglossie ins Spiel gerufen werden. Das Spiel impliziert hier eine ironische Antithese, oder besser gesagt eine Anweisung darauf, wie das nachfolgende Zitat zu lesen und zu hören ist: Der neue Kontext des Jubelgesangs ist nun der Schmerz und die irdische Qual. Der Titel *Exultate, Jubilate* wird damit zum Gegenwort. Der Gegensatz ist auch durch die spezifische Bewegung, die in den beiden intermedialen Bezügen spürbar ist deutlich: die gewaltigen Töne richten sich – sowohl auf der semantischen-, als auch auf der phonetischen Ebene – dem Abgrund, während sich das Zitat einerseits durch den Präfix „sus-“ und andererseits durch den mit dem griechischen Anabasis (Hinaufmarsch) korrespondierenden lateinischen ex-sultare (emporspringen, fliegen) zum Himmel wendet.

Die *Intermedialität der Einzelwerkreferenz* „unde suspirat / cor“ ergibt sich aus der Tatsache, dass es sich hier um einen vertonten Text handelt, dessen Kontamination mit der Musik auch in ANABASIS deutliche Spuren hinterlässt. Die Doppelbödigkeit des Zitierten Motetten-Textes, liegt in der bereits erläuterten, mehrfachen Betonung der Richtung „Hinauf“. Die in der Komposition von Mozart elf Mal wiederholte Wendung „unde suspirat cor“ im Andante⁶⁰⁴, findet auch in Celans Anabasis mehrmals Ausdruck.

Das Gedicht ANABASIS könnte auch im Rahmen der Referenzen auf Werke klassischer Musik analysiert werden, doch seine Analyse in diesem Unterkapitel wird aus

⁶⁰³ Ebda.

⁶⁰⁴ In den Takten 31/32, 42/43, 43-52, 69-72, 82-88, 94-101, sowie 104/105. Vgl dazu: Speier, 1993 [Anm. 508], S. 76.

mehreren Gründen gerechtfertigt. Der erste Grund ist die christlich-religiöse Aussage des zitierten Textes, sowie die musikalische Form (Geistliche Kantate) von *Exsultate, jubilate*. Ein weiterer Grund ist seine Gegenüberstellung zum Gedicht BENEDICTA⁶⁰⁵ angesichts der formalen und inhaltlichen Funktion des Zitats, die im Folgenden unternommen wird.

Umgekehrt als in ANABASIS, wo das Zitat aus lautmalerischen Silben erwächst, werden dem Gedicht BENEDICTA zwei Verse aus einem populären jiddischen Lied⁶⁰⁶ mit ausdrücklich religiöser Bewandnis vorangestellt:

BENEDICTA

*Zu ken men arojfgejn in himel arajn
Un fregn baj got zu's darf asoj sajn?*
Jiddisches Lied

Ge-
trunken hast du,
was von den Vätern mir kam
und von jenseits der Väter:
- - Pneuma.

Ge-
segnet seist du, von weit her, von
jenseits meiner
erloschenen Finger.

Gesegnet: Du, die ihn grüßen,
den Teneberleuchter.

Du, di du's hörest, da ich die Augen schloß, wie
die Stimme nicht weitersang nach:
's mus asoj sajn.

Du, die du's sprachst in den augen-
losen, den Auen:
dasselbe, das andere
Wort:
Gebenedeit.

Ge-
trunken.
Ge-
segnet.
Ge-
bentscht. ⁶⁰⁷

⁶⁰⁵ Vgl. dazu: *BEDEDICTA* (Nr.). In: GWI, S. 249.

⁶⁰⁶ Dessen zitierten Zeilen auf Deutsch folgenderweise klingen: „So wird man in den Himmel hinaufgehen und Gott fragen: Darf das so sein?... Es mus so sein.“ Entstanden ist das Lied in Prag, Ende des 16. Jhd. Vgl. dazu: KG, S. 692. Felstiner deutet darauf hin, dass Celan diese Zeilen einem Schallplattenalbum mit jiddischen Liedern entnahm, gesungen von Belina Beherend (*Es brennt*, SMC Columbia 73715). Vgl. Dazu: Felstiner, 1997 [Anm. 331], S. 232 und 400.

⁶⁰⁷ *BENEDICTA* (Nr.). In: GWI, S. 249.

Zwei Fremdwörter öffnen und beenden das Gedicht: das lateinische „benedicere“⁶⁰⁸ und das jiddische „bentschen“⁶⁰⁹. Sie korrespondieren erstens durch ihre hervorgehobene Stellung im Gedicht, zweitens durch ihre Bedeutung und drittens durch ihre Funktion: dem *Segen* durch den Einsatz von Polyglossie Authentizität zu verleihen, ihn – nachdem, was geschah – zu retten und gleichzeitig in Frage zu stellen. Die dreifache Mutatio des lateinischen „benedicere“, das zuerst durch „Gebenedeit“, dann durch „Gesegnet“ und schließlich durch das kursiv geschriebene „Ge- /bentscht“ ersetzt wird, betont diese Funktion.

Verbindend ist auch der ursprüngliche Kontext beider Wörter: es sind aus christlichen, bzw. jüdischen Gebeten entnommene Elemente. „Benedicta“ ist ein Zitat aus dem zweiten Teil der *Ave Maria* in der Fassung der Vulgata, wo es heißt: „Benedicta tu in mulieribus, / et benedictus fructus ventris tui, Iesus.“⁶¹⁰ „Ge-/bentscht“ bezieht sich hingegen auf ein jüdisches Tischgebet, das in Gegenwart von mindestens drei erwachsenen Männern ausgeführt wird. Celan übernimmt aus diesem Gebet die spezifischen Segenssprüche, in denen es Gott gedankt wird:

Der Vortragende⁶¹¹: Rabosai, mir wollen bentschen.⁶¹²

Die Tischgesellschaft antwortet: Jehi schem Ado-naj meworach me'ata we'ad olam.⁶¹³

Der Vortragende: Jehi schem Ado-naj meworach me'ata we'ad olam. Birschus maranan weRabanan weRabosai, newarech [*bei zehn Männern*: Elo-hejnu] sche'achalnu mischelo.⁶¹⁴

Die Tischgesellschaft antwortet: Baruch [*bei zehn Männern*: Elo-hejnu] sche'achalnu mischelo uwtuwo cha-jinu.⁶¹⁵

Anwesende, die nicht gegessen haben, antworten: Baruch [*bei zehn Männern*: Elo-hejnu], umworach schmo tamid l'olam wa'ed.⁶¹⁶

Der Vortragende: Baruch [*bei zehn Männern*: Elo-hejnu] sche'achalnu mischelo uwtuwo cha-jinu.⁶¹⁷

Gemeinsam weiter bzw. der Einzelne beginnt hier: Gesegnet seist Du, G-TT, unser G-tt, König des Universums, der die ganze Welt in Seiner Güte ernährt, in Wohlwollen, in Liebe und in Barmherzigkeit. Er ist es, der Speise allem Fleische gibt, denn ewig währt Seine Liebe. Und durch Seine große Güte hat uns nichts gefehlt und möge uns nie Nahrung fehlen, für immer und ewig, um Seines großen Namens willen. Denn Er, G-tt, speist und ernährt alles, erweist allen Gutes und bereitet Speise all Seinen Geschöpfen, die Er erschaffen hat, wie es heißt: Du öffnest Deine Hand und sättigst alle Lebenden nach ihrem Verlangen. Gelobt seist Du, Ew-ger, der alle speist. **Wir danken Dir**, G-TT, unser G-tt, dass Du unseren Vätern ein herrliches, gutes und geräumiges Land hast zuteil werden lassen, und dass Du uns

⁶⁰⁸ Partizip Passiv Form „benedicta“ (Feminin Singular oder Neutrum Plural) von lat. „benedicere“, d.h. „gut sagen“ auch „Gutes wünschen, loben preisen, segnen“. Vgl. dazu: KG, S. 691.

⁶⁰⁹ Das jiddische Verb „bentschen“ (d.h. „Dankgebet nach Tisch verrichten“) geht auf „benedeien“ und damit auf das lateinische „benedicere“ zurück.

⁶¹⁰ Du bist gebenedeit unter den Frauen, / und gebenedeit ist die Frucht deines Leibes, Jesus.

⁶¹¹ Speisen mindestens drei erwachsene Männer zusammen, wird einer von ihnen zum Vortragenden bestimmt.

⁶¹² *Meine Herren, wir wollen den Segen sprechen!*

⁶¹³ *Der Name des Ewigen sei gelobt von nun an bis in Ewigkeit.*

⁶¹⁴ *Der Name des Ewigen sei gelobt von nun an bis in Ewigkeit. Mit Ihrer Erlaubnis, meine Herren, wollen wir [bei zehn Männern: unseren G-tt] loben, von dessen Eigentum wir gegessen haben.*

⁶¹⁵ *Gesegnet sei Er [bei zehn Männern: unser G-tt], von dessen Eigentum wir gegessen haben und durch dessen Güte wir leben.*

⁶¹⁶ *Gesegnet sei Er [bei zehn Männern: unser G-tt], und gepriesen sei Sein Name fortwährend für immer und ewig.*

⁶¹⁷ *Gesegnet sei Er [bei zehn Männern: unser G-tt], von dessen Eigentum wir gegessen haben und durch dessen Güte wir leben.*

herausgeführt hast, G-TT, unser G-tt, aus dem Lande Ägypten, und uns befreit hast aus dem Haus der Knechtschaft, wir danken für den Bund, den Du an unserem Fleisch besiegelt hast, für Deine Lehre, die Du uns gelehrt, für Deine Gesetze, die Du uns kundgetan, für das Leben, die Gunst und die Liebe, mit denen Du uns begnadet hast, und für die Speise, mit der Du uns speist und uns ernährst, stets, an jedem Tag, zu jeder Zeit und zu jeder Stunde.⁶¹⁸

Sowohl das Tischgebet, als auch die *Ave Maria*, welche das Gedicht durchdringen, gelten also als liturgische Handlungen. Das hier ertönende Sprechen als gemeinsames Sprechen des Gebets, schiebt den Text in die Richtung der Musik. Der rituelle leiblich-lautliche Vollzug des Hersagens bestimmt die Botschaft: was hingegen im zitierten Lied zu suchen ist. Die Frage, *ob man in den Himmel hinaufgehen, und bei Gott anfragen kann, ob es so sein darf*, wird im vorangestellten Zitat formuliert. Im Verlauf des Gedichts wird die Antwort durch ein weiteres Zitat aus demselben Lied beantwortet: *'s mus asoj sajn*. (V.14). Dieses unerbittliche und eindeutige Verdikt verschlägt dem Singenden die Sprache. Durch das lapidare Verdikt Gottes bleibt ihm die im zitierten Lied formulierte, im Glauben begründete Affirmation der Verhältnisse im Halse stecken. Während sich ANABASIS im klanglich evozierten Zitat auf den Ausdruck des Leidens beschränkt, wird in BENEDICTA der Gesang angesichts des angeblich göttlich sanktionierten Weltzustandes abgebrochen.⁶¹⁹

3.2.2.2. Über das asemantische Zitat in den Gedichten PSALM, SO bist du denn geworden und EIS, EDEN

In die Kategorie der Einzelwerkreferenz wurden im Rahmen vorliegender Untersuchungen auch solche Gedichte von Celan gezählt, in denen sich inhaltliche und strukturell-formale Anspielungen auf Liedertexte (Texte der rumänischen Doinas) nachweisen lassen. Hierfür wurden einige Hauptmerkmale der Doinas erwähnt, die im Gedicht Espenbaum zu erkennen sind. Es handelte sich hier um kein wortwörtliches Zitat aus einer bestimmten Doina, sondern um ein alle Doinas kennzeichnendes Refrainzitat: Natureingang welcher als Zeugen für den Verlust eines geliebten Menschen und des persönlichen Leids angerufen wird. Im Folgenden wird eine ähnliche Zitatform im Rahmen der Einzelwerkreferenz vorgestellt, welche sich noch weiter von der inhaltlichen Ebene des Zitierten entfernt und ausschließlich strukturelle Aspekte berührt. Diese Zitatform ist zum ersten Mal von Menninghaus⁶²⁰ untersucht worden. Es geht hier um das asemantische Zitat, welches Menninghaus folgenderweise definiert:

⁶¹⁸ http://www.de.chabad.org/library/article_cdo/aid/577741/jewish/Das-Tischgebet.htm (Zugriff am 02.05.2009)

⁶¹⁹ Vgl. dazu: Finckh, Jens: 6.3. *Musik*. In: May/ Gossens/ Lehmann, 2008 [Anm. 1], S. 273.

⁶²⁰ Vgl. dazu: Menninghaus, Winfried: *Zum Problem des Zitats bei Celan und in der Celan-Philologie*. In: Hamacher/Menninghaus, 1988 [Anm. 41], S. 170-190.

[...] ein Zitat, das weder ein Wort, noch ein Ding, noch ein Theorem, noch ein Geschehen zitiert, sondern nur differentielle Relationen und Strukturen, die doch zugleich das Sinnlichste eines Gedichts sind – das Zitat von Metrum und Rhythmus anderer Texte.⁶²¹

Das asemantische Zitat wird im Folgenden am Beispiel von drei Gedichten vorgestellt, welche sich aufgrund ihrer Zitatquelle im Rahmen der *Referenzen auf Werke mit ausdrücklich religiöser Bewandtnis* diskutiert werden.

Das erste Beispiel für ein asemantisches Zitat sind die Zeilen 9-11 aus dem Gedicht PSALM,⁶²² welche auf eine alte Liturgie erinnern:

PSALM

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

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

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

Mit
dem Griffel seelenhell,
dem Staubfaden himmelswüst,
der Krone rot
vom Purpurwort, das wir sangen
über, o über
dem Dorn.⁶²³

Celans dreifache Konjugation evoziert nach Felstiner⁶²⁴ den hebräischen Hymnus Adon Olam (Herr der Welt), in dem es heißt: *Du warst, du bist und du wirst sein*.⁶²⁵ Die Übernahme derselben grammatischen Struktur Pronomen, Verb im Präteritum, Pronomen, Verb im Präsens und Pronomen, Verb im Futur akzentuiert die Aussage des Gedichts: die Auflösung der Differenz zwischen Schöpfer und Geschöpf durch ihr Nicht-Sein, bzw. die Entthronisierung Gottes wegen der Grausamkeiten der Geschichte, die er seinem Geschöpf erlaubt hat. Das Zitieren der grammatischen Struktur aus Adon Olam bestätigt auch die

⁶²¹ Ebda., S. 171.

⁶²² Vgl. dazu: PSALM (Nr.) GW I, S. 225.

⁶²³ Ebda.

⁶²⁴ Vgl. dazu: Felstiner, 1997 [Anm. 331], S. 223.

⁶²⁵ Zitiert in: ebda.

Interpretation von Schwarz, der in diesem Gedicht ein eigenartiges Zwielficht von Blasphemie und Frömmigkeit erkennt.⁶²⁶

Beide Gedichte, die im Folgenden im Hinblick auf ihrer besonderen Zitatweise analysiert werden, stehen wiederum mit religiösen Liedertexten in Zusammenhang: als Basis dienen hier ferner christliche; katholische und protestantische Kirchenlieder.

Das erste Gedicht, welches aus dem Zyklus *Mohn und Gedächtnis* stammt, übernimmt ein spezifisches metrisches Schema von Texten, die sich zur selben Melodie knüpfen:

SO bist du denn geworden
wie ich dich nie gekannt:
dein Herz schlägt allerorten
in einem Brunnenland,

wo kein Mund trinkt und keine
Gestalt die Schatten säumt,
wo Wasser quillt zum Scheine
und Schein wie Wasser schäumt.

Du steigst in alle Brunnen,
du schwebst durch jeden Schein.
Du hast ein Spiel ersonnen,
das will vergessen sein.⁶²⁷

Als Beispiel für die konkrete Realisation dieses metrischen Schemas erwähnt Menninghaus ein Kirchenlied, worauf Celan in diesem Gedicht möglicherweise anspielt: *O Haupt voll Blut und Wunden* von Paul Gerhardt⁶²⁸, dessen einzelne Strophen u.a. auch von Johann Sebastian Bach⁶²⁹ in der Matthäuspassion (BWV 244) verwendet wurden:

1.
O Haupt voll Blut und Wunden,
Voll Schmerz und voller Hohn,
O Haupt, zum Spott gebunden
Mit einer Dornenkron',
O Haupt, sonst schön gezieret
Mit höchster Ehr' und Zier,
Jetzt aber höchst schimpfieret:
Gegrüßet sei'st du mir!

2.
Du edles Angesichte,
Davor sonst schrickt und scheut
Das große Weltgewichte,
Wie bist du so bespeit!
Wie bist du so erbleichet!
Wer hat dein Augenlicht,
Dem sonst kein Licht nicht gleicht,

⁶²⁶ Vgl. dazu: Schwarz, Peter Paul: *Totengedächtnis und dialogische Polarität in der Lyrik Paul Celans*. 18. Beiheft zur Zeitschrift „*Wirkendes Wort*“. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann, 1966, S. 53.

⁶²⁷ *SO bist du denn geworden* (MuG). In: GW I, S. 59.

⁶²⁸ Paul Gerhardt (1607-1676)

⁶²⁹ (1685-1750)

Der Bezug auf einen vertonten Text wird in der vorliegenden Arbeit wegen ihrer Symbiose mit der Musik als intermediale Kategorie betrachtet. Die Auswirkungen dieser Symbiose werden im zweiten Teil der Analyse ausführlich besprochen. Bei der Untersuchung des intermedialen Bezugs bieten sich drei Möglichkeiten. Einerseits geht es hier um die denotative Ebene des Textes (welche primär einen intramedialen Zugang öffnet und wobei sich die intermediale Betrachtung ausschließlich auf Grund der hier vertretenen Auffassung über vertonte Texte ergibt), andererseits um die konnotative Ebene der Hintergrundmusik und schließlich um das Zusammenspiel von Text und Melodie (letzteren beiden Annäherungen sind schon dem Intermedialen zuzuordnen).

Vorausgeschickt werden muss, dass dieses Gedicht, welches in der Celan-Forschung oft als Kontrafaktur⁶³¹ bezeichnet wird, nicht als Liedtext konzipiert worden ist. Seine Singbarkeit ergibt sich aus dem übernommenen metrischen Schema. Wenn aber das Gedicht, einer bestimmten Partitur angemessen singbar ist, so bietet sich eine andere Lesart, welche im Folgenden vorgeschlagen wird.

Der Bezug kann als intermediale Einzelwerkreferenz aufgefasst werden, wenn man Celans Gedicht als Gegenstück zum Kirchenlied versteht und beide Texte auf der inhaltlichen Ebene analysiert. Die Referenz wird aber erst durch die Übernahme einer bestimmten Form erkennbar, welche vom ursprünglichen Liedtext prototypisch verwirklicht wird. Diese wird sowohl mittels der Einzelwerkreferenz, als auch des Formzitats erkennbar. Zwar hängen die beiden Phänomene eng zusammen, unterscheiden sich jedoch dadurch, dass Formzitate sich nicht auf eine Äußerung, sondern auf einen bestimmten Code beziehen. Dementsprechend kann man das Gedicht auch als Beispiel für Systemreferenz auffassen. Bei der nachfolgenden Analyse sind Einzelwerkreferenz und Systemreferenz nicht trennbar, da sie sich gegenseitig stützen und gleichzeitig Spannungen untereinander aufbauen.

Das Gedicht zitiert ein metrisches Schema. Was die Markierung des Formzitats in diesem Gedicht anbelangt, bemerkt Menninghaus⁶³², zwei wesentliche Aspekte. Es ist natürlich unmöglich, ein metrisches Zitat im Text zu signalisieren, die Markierung fällt daher im Gedicht aus. Celan gelingt es jedoch durch den Kontext des ganzen Bandes dieses Zitat zu „markieren“. Dies ist einerseits aus dem Titel des folgenden Gedichts ersichtlich, DIE FESTE

⁶³⁰ Lehnertz, Marlies: *Vom hochmittelalterlichen katholischen Hymnus zum barocken evangelischen Kirchenlied. Paul Gerhards „O Haupt voll Blut und Wunden“ und seine lateinische Vorlage, das „Salve caput cruentatum“ Arnulfs von Löwen.* In: Becker, Hansjakob; Kaczynski, Reiner [Hrsg.]: *Liturgie und Dichtung. Ein interdisziplinäres Kompendium.* St. Ottilien: EOS 1983, Band 1 (Pietas Liturgica 1), S. 760.

⁶³¹ Vgl. dazu: Speier, Hans-Michael [Hrsg.]: *Celan-Jahrbuch 6* (1995). Heidelberg: C. Winter, 1995, S. 171.

⁶³² Vgl. dazu: Menninghaus, Winfried: *Zum Problem des Zitats bei Celan und in der Celan-Philologie.* In: Hamacher/Menninghaus, 1988 [Anm. 41], S. 172 f.

BURG⁶³³, der wieder auf ein bekanntes Kirchenlied – diesmal auf der inhaltlichen Ebene – anspielt. Andererseits ergibt sich die *Markierung* des metrischen Zitats aus der Diskrepanz der Metrik dieses Gedichts im Vergleich zu den frühen Gedichten Celans. Nicht das Gedicht signalisiert sich selbst also als Zitat, sondern ihre Hervorhebung aus dem Kontext des ganzen Bandes. Was das Gedicht *SO bist du denn geworden* von den übrigen frühen Gedichten des Autors klar trennt, wird im Folgenden anhand von Menninghaus' Feststellungen skizziert:

Die metrische Dominante der *Gedichte 1938-1944* ist eindeutig der jambisch-trochäische Vers, meist 4- oder 5-hebig, immer gereimt, in den syntaktischen Zäsuren den metrischen weitestgehend angepaßt, von der sprachlichen Stilisierung her eng an den edlen Jambus Rilkes anschließend, einige Male allerdings den Charakter eines Volksliedes, eines Kinderspruchs oder auch eines Abzählreims annehmend. Die metrische Dominante der *Sand aus den Urnen* (1948) und *Mohn und Gedächtnis* (1952) ist dagegen der daktylisch-anapästische Langzeiler, 5-, 6- und 7-hebig, zunächst noch einmal gereimt, in *Mohn und Gedächtnis* mit einer Ausnahme ungereimt.⁶³⁴

Die Tatsache, dass *SO bist du denn geworden*, aus seiner metrischen Umgebung durch seine 3-hebigen Jamben herausragt, kann man nach Menninghaus als Aufmerksamkeitssignal für das Andere, als Import eines Fremden⁶³⁵ verstehen. Seine 3-hebigen Jamben mit abwechselnd männlichen und weiblichen Kadenz, bzw. der Kreuzreim entsprechen der Form, die bereits das barocke Kirchenlied ausgeprägt hat.⁶³⁶

Welche Funktion hat aber dieses wortlose, metrische Zitat im Gedicht? Kann die Nachbildung einer geprägten rhythmischen Form überhaupt eine Rolle auf der inhaltlichen Ebene des Gedichts spielen? Die Antwort liegt in der Definition des Formzitats:

Unter *Formzitat* wird ein reflektierter Rückgriff auf Formen verstanden, und zwar auf solche, die aus einem vergangenen Kontext stammen und nicht mehr in der ursprünglichen Weise Gültigkeit beanspruchen können, oder auf solche, die wegen der kulturellen Distanz ihres üblichen, erwartbaren Kontextes zu dem, in dem sie als Zitate auftreten, im letzteren fremd erscheinen.

Das Zitierte steht also im Gegensatz zu seinem ursprünglichen Kontext – gemeint ist darunter der bekannte Text des Kirchenlieds – da es etwas enthält, was diesem fremd ist und eben dadurch zum Inhalt des Gedichts beiträgt. Im Folgenden wird zunächst das Formzitat als Herauslöser der Einzelwerkreferenz betrachtet und letztere im Hinblick auf beide Texte kurz analysiert: Celans Gedicht nennt nur in einem Wort den Zustand des angesprochenen Du: *So*. Doch die Antwort darauf, was er unter *So bist du denn geworden* versteht, bleibt im Gedicht ausgespart. Dem *So* des Du werden keine weiteren Eigenschaftswörter zugewiesen. Die

⁶³³ Vgl. dazu: *DIE FESTE BURG* (MuG). In: GW I, S. 60.

⁶³⁴ Menninghaus, Winfried: *Zum Problem des Zitats bei Celan und in der Celan-Philologie*. In: Hamacher/Menninghaus, 1988 [Anm. 41], S. 173.

⁶³⁵ Vgl. dazu: ebda., S. 175.

⁶³⁶ Vgl. dazu: ebda., S. 172.

Funktion des metrischen Zitats ist es in diesem Fall, an den Text des Kirchenliedes zu erinnern, der die Beschreibung des Zustandes enthält:

Wie bist du so bespeit!
Wie bist du so erbleichet!
Wer hat dein Augenlicht,
Dem sonst kein Licht nicht gleicht,
So schändlich zugericht' t?...⁶³⁷

Wenn man die oben zitierten Texte untersucht, fällt einem Folgendes auf: Die letzte Zeile des Gedichts (V. 12) korrespondiert mit der Zeile *Wie bist du so bespeit!* (V. 12) aus dem Kirchenlied. Nicht zufällig sieht Menninghaus im Zitieren des metrischen Rhythmus der Kirchenlieder ein negatives Zitat:

ein Gegenwort gegen die Christologie ihrer *Vorbilder*: *So bist du denn geworden* stellt dann eine Kritik an der Delegation aller Sünden und ihrer Vergebung an Jesu Opfertod dar.⁶³⁸

Die Tatsache, dass der Gedichtstitel und die oben erwähnte Zeile aus dem Kirchenliedtext mit einander korrespondieren, rechtfertigt die These von Menninghaus. Es ist nicht nur das zitierte metrische Schema, das diese Kritik ausübt. Auch der *ausgesparte Ausdruck*⁶³⁹ hat die Funktion, die christliche Vergebung aller Menschensünden in Frage zu stellen.

Eine andere These stammt von Jean Firges, der das Gedicht *SO bist du denn geworden* als ein Totengedicht bezeichnet. Seiner Behauptung steht eine mündliche Bestätigung von Celan zu Grunde: hinter dem angesprochenen Du verbärge nämlich der *Schatten der Mutter*⁶⁴⁰. In diesem Sinne werden die Leiden Christi, seine Erniedrigung und sein Tod mit denen der verlorenen Mutter gleichgesetzt. Nach dem irdischen Qual folgt auch bei der Mutter die Erlösung: *dein Herz schlägt allerorten / in einem Brunnenland, [...] Du steigst in alle Brunnen, / du schwebst durch jeden Schein*.⁶⁴¹ Es ist hier nicht mehr vom selben Brunnenland (Bukowina) die Rede, in dem einst *Menschen und Bücher lebten*.⁶⁴² Die Seele der Mutter findet ihre Erlösung in einem anderen Ort, in *einem Brunnenland*, jenseits der Menschen. Fest steht aber, dass die Übernahme des metrischen Schemas, die Rolle hat, Celans Feststellung zu betonen, dass außer dem Leiden Jesu auch andere Leidensgeschichten gibt, die auf denselben Rang erhoben werden sollen.

⁶³⁷ Ebda., S 760.

⁶³⁸ Menninghaus, Winfried: *Zum Problem des Zitats bei Celan und in der Celan-Philologie*. In: Hamacher/Menninghaus, 1988 [Anm. 41], S. 172 f.

⁶³⁹ Vgl. dazu: *DIE FESTE BURG* (MuG). In GW I, S. 176.

⁶⁴⁰ Vgl. dazu: Speier, 1993 [Anm. 508], S. 80.

⁶⁴¹ Vgl. dazu: Firges, Jean: *Die Gestaltungsschichten in der Lyrik Paul Celans ausgehend vom Wortmaterial*. Diss., Köln, 1959, S. 60. Zitiert in: Seng, 1998 [Anm. 296], S. 136.

⁶⁴² *SO bist du denn geworden* (MuG), V. 3 f., 9 f.. In: GW I, S. 59.

Mit diesen Worten beschrieb einmal der Dichter die versunkene Welt seiner Jugend. Vgl. dazu: *AB*. In: Celan, Paul: *Wirklichkeitswund und Wirklichkeit suchend*. In: F.A.Z., 4. Februar, 1958.

Der Schauplatz dieser Transformation ist zwar die Ebene des Textes, erinnert werden muss jedoch an dieser Stelle auch an ihre Symbiose mit derselben Melodie, das trotz zahlreicher Kontrafakturen unverändert geblieben ist. Sowohl der klagende elegische Ton des Textes als auch die phrygisch geprägte affektiv-schmerzvolle Melodie dieses bekannten deutschsprachigen Passionschorals wurzeln ursprünglich in einem Liebeslied. Die Kontrafaktur⁶⁴³ steht also in enger Verbindung mit seiner Entstehungsgeschichte des Passionschorals. Paul Gerhardt hat nämlich das weltliche Liebeslied „Mein G'müth ist mir verwirret, das macht ein Jungfrau zart“, das zum ersten Mal von Hans Leo Hassler vertont wurde, zu einem Kirchenlied umstilisiert. In ihrer Wirkungsgeschichte hat die Melodie als Trägerin eines geistlichen Textes ihre weltliche Vorlage im Laufe der Zeit verdrängt. Dieselbe Melodie hat darüber hinaus zahlreiche Kontrafakturen erlebt. In der folgenden Abbildung wird anhand der Bachschen Partitur gezeigt, dass dieses metrische Schema es erlaubt, das Gedicht *SO bist du denn geworden* ohne jede Silben- oder Sinnbeugung, auf das oben erwähnte Kirchenlied zu singen:

⁶⁴³ „Unter Kontrafaktur versteht man die Neutextierung einer vorhandenen Melodie. Weltliche Lieder werden auf diese Weise zu geistlichen Gesängen umgestaltet [...] Entschediend ist, dass in die vorhandene musikalische Substanz nicht eingegriffen wird.“ In: Wörner, Karl Heinrich: Geschichte der Musik. Vandenhoeck & Ruprecht, 1956, S. 68. Dieser musikalische Terminus wird in der Celan-Forschung metaphorisch gebraucht. Celans Gedicht ist kein Liedtext, kann jedoch als solcher gelesen werden.

Johann Sebastian Bach

RG 445, O Haupt voll Blut und Wunden

Choral: "Befehl du deine Wege" aus der Matthäuspassion

und Paul Celans Gedicht:

So bist du denn geworden

1. O Haupt voll Blut und Wunden, voll Schmerz und voller Hohn,
O Haupt, zum Spott ge- Wun- den, den Mit ein- ner vol- ler Hohn,
2. So bist du denn ge- wor- den wie ei- ch dich nie- nen Kron,
dein Herz schlägt al- ler or- ten in ei- nem Brun- nen- land,

1. O Haupt sonst schön ge- zie- - - ret Mit höch- ster Ehr' und
wo kein Mund trinkt ge- und kei- - - ne Ge- stalt die Schat- ten

1. Zier, Jetzt a- ber höchst schimp- fie- ret: Ge- grüs- set sei'st du mir,
säumt, wo Was- ser quillt zum Schei- ne und Schein wie Was- ser schäumt

Abb. 8

Betrachtet man Celans Gedicht im musikalischen Umfeld und liest man das Gedicht mit der Melodie mit, so wird eine andere Lesart möglich. Die phrygische Tonart, welche diesem Kirchenlied zu Grunde liegt, verleiht ihm einen affektiv-schmerzvollen und gleichzeitig leidenschaftlichen Charakter. Wegen ihrer klanglichen Besonderheiten (der kleine Sekundschritt am Anfang⁶⁴⁴) war das Phrygische – neben den authentischen Modi: ionisch,

⁶⁴⁴ Beginnt man auf E, liegen die Halbtonschritte auf dem ersten und zweiten, sowie dem fünften und sechsten Ton.

dorisch, lydisch, mixolydisch und äolisch – eine der verbreitetsten Kirchentonarten des Mittelalters. Diese Tonarten reichen in das antike Griechenland zurück, wo sie spezifische symbolische Bedeutungen hatten: so galt beispielsweise das Dorische als Erzeuger des inneren Gleichgewichts, mannhaft, zum Handeln Anregende, das Lydische als Tonart der Klage und der Tragödie gleichzeitig auch als Tonart des Zarten und Intimen. Das Phrygische schließlich galt als die gefährliche Tonart der wilden Leidenschaft und der Ekstase⁶⁴⁵. Vielleicht ist der Grund für die zahlreichen Kontrafakturen eben in dieser, dem Phrygischen inhärenten Leidenschaft zu suchen. Der in Worte kaum mehr fassbare, grenzenlose Schmerz des Verlustes findet seinen Ausdruck – neben der Ebene des Textes – in einer Melodie, welche, wie gezeigt, unabgesehen von ihrem Begleittext, immer dasselbe Gefühl erweckt:

Die phrygische Melodie ist in ihrer schwebenden Tonalität und den expressiven Halbtonschritten (f-e, c-h) dem Affekt des Schmerzes, wie er sowohl im Liebeslied der weltlichen Vorlage als auch in den geistlichen Kontrafakturen im Vordergrund steht, besonders angemessen.⁶⁴⁶

Intermedialität ergibt sich in diesem Fall durch eine Melodie, welche all diese Texte unterschiedlichen Inhalts mit einander verbindet, indem sie ihnen dieselbe Konnotation zu Grunde legt: Schmerz. Die Melodie, welche spätestens seit der Matthäuspassion von Bach, mit der Leidensgeschichte Jesu und der Verherrlichung des irdischen Leidens zum Ausgleich einer paradiesischen Ewigkeit verbunden wird, erklingt also in phrygisch E. Sie bleibt unverändert und übernimmt im Falle aller Texten dieselbe Funktion: die Aussagen über den Schmerz zu betonen, sei dies herausgelöst durch den Verlust der Geliebte (bei Hassler), oder durch die Leiden Christi (bei Gerhardt und Bach) oder die Ermordung der im Konzentrationslager ermordeten Mutter (bei Celan).

Ein weiteres metrisch-rhythmische Kirchenliedzitat stellt das Gedicht *Eis, Eden* dar. Auch in diesem Fall gilt als Zitatsmarkierung die Hervorhebung aus der metrischen Umgebung im Band. Ihre liedhafte Form, an der Folge von weiblichen und männlichen Kreuzreimen, sowie der jambische Metrum unterscheidet dieses Gedicht von den anderen aus dem Band:

EIS, EDEN

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

Es sieht, denn es hat Augen,

⁶⁴⁵ z.B. des Kybele- oder Dionysoskultes und als die wichtigste Tonart der Dithyrambik

⁶⁴⁶ Hahn, Gerhard; Henkys, Jürgen [Hrsg.]: Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch. Heft 10 1. Auflage, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004, S. 50.

die helle Erden sind.
Die Nacht, die Nacht, die Laugen.
Es sieht, das Augenkind.

Es sieht, es sieht, wir sehen,
ich sehe dich, du siehst.
Das Eis wird auferstehen,
eh sich die Stunde schließt.⁶⁴⁷

Aufgrund von Syntax, Semantik und Morphologie ist aber das Zitat in diesem Fall leichter erkennbar als beim vorigen Gedicht.⁶⁴⁸

Es ist ein 'Ros' entsprungen,
aus einer Wurzel zart.
Wie uns die Alten sungen,
von Jesse war die Art.
Und hat ein Blüm'lein 'bracht;
mitten im kalten Winter,
wohl zu der halben Nacht.

Das Röslein, das ich meine,
davon Jesaia sagt:
Maria ist's, die Reine,
die uns das Blüm'lein bracht'.
Aus Gottes ew'gem Rat,
Hat sie ein Kindlein g'boren,
Bleibend ein reine Magd.

Das Blümelein, so kleine,
das duftet uns so süß;
mit seinem hellen Scheine
vertreibt's die Finsternis.
Wahr'r Mensch und wahrer Gott!
Hilft uns aus allem Leide,
rettet von Sünd' und Tod.⁶⁴⁹

Das metrische Zitat, welches am prägnantesten in den ersten Zeilen zum Ausdruck kommt, erfüllt hier nicht nur die Funktion von der Infragestellung der christlichen Vorstellungen über die Geburt Christi. Das Gedicht ist viel mehr eine Gegenrede zu den Hoffnungszeichen christlicher Legenden und damit auch zum evozierten Kirchenlied. Schon im Titel EIS, EDEN werden die Metaphorik der Kälte mit dem biblischen Topos der Verheißung zusammengefügt. Das Sehen wird im weiteren Verlauf des Gedichtes aus seiner theologischen Dignität in den Umkreis irdischer Wesen hinabgeführt, wobei durch die Wendung *Augenkind*, bzw. durch die Verbkonjugation⁶⁵⁰ ein ironischer Ton in das Gedicht

⁶⁴⁷ *EIS, EDEN* (Nr.). In: GW I, S. 224.

⁶⁴⁸ Vgl. dazu: Menninghaus, Winfried: *Zum Problem des Zitats bei Celan und in der Celan-Philologie*. In: Hamacher/Menninghaus, 1988 [Anm. 41], S. 176.

⁶⁴⁹ Hansjakob Becker: *Es ist ein Ros entsprungen*. In: ders.: *Geistliches Wunderhorn*. München: C. H. Beck, 2001, S. 135-145.

⁶⁵⁰ *EIS, EDEN* (Nr.), V. 9 f. In: GW I, S. 224.

gelangt. Durch die kontrafaktische Verwendung des protestantischen Kirchenliedes wird das Gedicht zu dessen Pastiche.

3.2.2.3. Die Luthersche Losung und DIE FESTE BURG der Sprache

Außer metrischen Zitaten findet man auch einen Titelzitat, das von einem Kirchenlied übernommen wurde. Es handelt sich um den Choral *Ein feste Burg ist unser Gott* von Martin Luther, der in Anlehnung an den Psalm 46 das Gottvertrauen thematisiert. DIE FESTE BURG nimmt auch bei Celans vorletztem Gedicht aus dem Zyklus *Gegenlicht in Mohn und Gedächtnis* die Funktion des Titels ein:

DIE FESTE BURG

Ich weiß das abendlichste aller Häuser: ein
viel tieferes Aug als deines hält dort Ausschau.
Vom Giebel weht die große Kummerfahne:
ihr grünes Tuch – du weißt nicht, daß du's webtest.
Auch fliegts so hoch, als hättest nicht du's gewebt.
Das Wort, von dem du Abschied nahmst, heißt dich am Tor willkommen,
und was dich hier gestreift hat, Halm und Herz und Blume,
ist längst dort Gast und streift dich nimmermehr.
Doch trittst in jenem Haus du vor den Spiegel,
so sehen drei, so sehen Blume, Herz und Halm dich an.
Und jenes tiefe Aug, es trinkt dein tiefes Auge.⁶⁵¹

Das Gedicht wird vom barocken Kirchenlied metrisch-rhythmisch zitierenden *SO bist du denn geworden* eingeleitet.⁶⁵² Die Sprache selber ist hier im Unterschied zum Luthers Choral die feste Burg von Paul Celan, sie ist der Ort von Zuflucht und Verborgenheit. Der Ausgangstitel, in welchem noch ein unbestimmter Artikel steht wird hier modifiziert: aus *Ein feste Burg* wird dadurch auch auf der sprachlichen Ebene ein bestimmter Ort genannt: DIE FESTE BURG.

Textur und Text werden durch das Bild des gewebten Tuches gleichgesetzt. Das Tuch, das zwar als Kummerfahne bezeichnet wird, signalisiert durch ihre grüne Farbe Dauer und Hoffnung. Sie ist, genauso wie die Sprache, *trotz allem unverloren* geblieben.⁶⁵³ Das Innere des Hauses, welches aus einem Spiegel heraustretende Chiffren seiner Dichtung birgt, ist die eigentliche feste Burg. Die Luthersche Losung wird damit auf die abgesonderte Festung der Sprache übertragen.

⁶⁵¹ DIE FESTE BURG (MuG). In: GW I, S. 60.

⁶⁵² Bemerkenswert ist es, dass neben dem Verweis auf Kirchenlieder noch eine weitere Gemeinsamkeit diese Gedichte mit einander verbindet. Angespielt wird in ihnen darüber hinaus auch auf der Bildebene der 46. Psalm, in dem die Israeliten ihren Gott als *ihre Zuversicht und Stärke* preisen. Vgl. dazu: Seng, 1998 [Anm. 296], S. 136.

⁶⁵³ AB. GW III, S. 186.

3.2.3. Referenzen auf Werke, welche europäische, bürgerliche klassische Musik repräsentieren

3.2.3.1. Vom kollektiven Tränenland. Über das Gedicht MÜLLSCHLUCKER-CHÖRE

Den dritten Bereich des Wechselverhältnisses zwischen Musik und Literatur nennt Scher die Musik in der Literatur⁶⁵⁴. Innerhalb dieses Bereichs werden die *Wortmusik*, die Form- und Strukturparallelen sowie Kategorie von *Verbal music* erwähnt. Außerhalb dieser drei Hauptbereiche gibt es natürlich viele Einzelaspekte der Wechselwirkung, die sich nach Scher in keine festen Kategorien einordnen lassen: hierher zählt er auch u.a. die Referenzen auf Musikerfiguren.⁶⁵⁵

Paul Celans Gedicht MÜLLSCHLUCKER-CHÖRE⁶⁵⁶ erweist sich aus diesem Hintergrund als passendes Beispiel für diese Kategorie. Außerdem bezieht sich das Gedicht durch die Reminiszenz an den sterbenden Mozart auch auf dessen letzte Komposition, sein unvollendetes Requiem, was ihre Analyse in diesem Unterkapitel rechtfertigt:

MÜLLSCHLUCKER-CHÖRE, silbrig:

Das Frieselfieber
läuft und läuft um das Schachtgrab,

wer

diesen Dezember denkt, dem
feuchtet ein Blick
die redende Stirn.⁶⁵⁷

Mit dem Hinweis auf die Tränen in den Augen spielt Celan auf den Titel *Lacrimosa*⁶⁵⁸ aus Mozarts letztem Requiem an, in dessen 8. Takt die Originalhandschrift abbricht. Die Referenz auf dieses musikalische Werk dient hier zur Verstärkung der Aussage über das kollektive *Tränenland*. Das Musikalische Werk gewinnt wegen seines biographischen Umfeldes an Relevanz.

⁶⁵⁴ Vgl. dazu: Kapitel 1.2. der vorliegenden Arbeit.

⁶⁵⁵ Scher, Steven Paul: *Einleitung: Literatur und Musik – Entwicklung und Stand der Forschung*. In: Scher, 1984 [Anm. 9], S. 12.

⁶⁵⁶ Vgl. dazu: MÜLLSCHLUCKER-CHÖRE (Fs.). In: GW II, S. 160.

⁶⁵⁷ Ebda.

⁶⁵⁸ „Tränenreich“

Die Kenntnisse über die Entstehungsgeschichte des letzten Requiems sind bei der Deutung des Gedichts unentbehrlich. Celan gedenkt des Komponisten, der am 5. Dezember 1791 am hitzigen Frieselfieber stirbt und anschließend in einen Armengrab verscharrt wird. Diese Fakten wirken als verbindend mit der eigenen Biographie: der Winter als Celan geboren ist, der Winter, als die Mutter hingerichtet wird, der Winter, als der Komponist stirbt, Mozarts Schachtgrab und der Sammelgrab der Opfer der Konzentrationslager sind alle Daten, die in diesem, aus einem einzigen Satzgefüge bestehenden Gebilde eingeschrieben sind.

Zum *Tränenland* gehört auch das durch eine besondere Stelle hervorgehobene *Wer*, welches sich nicht nur auf Mozart bezieht. Das *Wer* verbindet die beiden Künstler, dessen Werke von der heutigen Kulturindustrie missbraucht werden. Die Müllschlucker-Chöre vollziehen den selben barbarischen Akt, wie diejenigen, die Celans Todesfuge *lesebuchreif gedroschen*⁶⁵⁹ haben.

3.2.4. Referenzen auf europäische politische Lieder (deutsche, spanische zionistische und russische Revolutionslieder und Hymnen)

3.2.4.1. Die Sehnsucht nach Zion. Über die Funktion zweier Liedtexte in den Gedichten SCHWARZE FLOCKEN und MANDELNDE

Eine Referenz auf ein zionistisches Lied ist bereits im Frühwerk zu entdecken. In einem Gedicht von 1943, das ursprünglich *Mutter* hieß,⁶⁶⁰ und dann in SCHWARZE FLOCKEN⁶⁶¹ umbenannt wurde, wird ein *Lied von der Zeder*⁶⁶² erwähnt:

SCHWARZE FLOCKEN

Schnee ist gefallen, lichtlos. Ein Mond
ist es schon oder zwei, daß der Herbst unter mönchischer Kutte
Botschaft brachte auch mir, ein Blatt aus ukrainischen Halden:

„Denk, daß es wintert auch hier, zum tausendstenmal nun
im Land, wo der breiteste Strom fließt:
Jaakobs himmlisches Blut, benedeiet von Äxten...
O Eis von unirdischer Röte - es watet ihr Hetmann mit allem
Troß in die finsternden Sonnen... Kind, ach ein Tuch,
mich zu hüllen darein, wenn es blinket von Helmen,
wenn die Scholle, die rosige birst, wenn schneeig stäubt das Gebein

⁶⁵⁹ Vgl. dazu: Huppert, 1973 [Anm. 369], S. 32.

⁶⁶⁰ Vgl. dazu: Felstiner, 1997 [Anm. 331], S. 43.

⁶⁶¹ Vgl. dazu: SCHWARZE FLOCKEN (G 38-44). In: GW III, S. 25.

⁶⁶² Vgl. dazu: ebda., V. 12.

deines Vaters, unter den Hufen zerknirscht
das Lied von der Zeder...
Ein Tuch, ein Tüchlein nur schmal, daß ich wahre
nun, da zu weinen du lernst, mir zur Seite
die Enge der Welt, die nie grünt, mein Kind, deinem Kinde!“

Blutete, Mutter, der Herbst mir hinweg, brannte der Schnee mich:
sucht ich mein Herz, daß es weinte, fand ich den Hauch, ach des Sommers,
war er wie du.
Kam mir die Träne. Webt ich das Tüchlein.⁶⁶³

Das Gedicht erinnert an den schmerzhaften Augenblick, wo der Dichter durch einen Brief von der Mutter über den Tod seines Vaters benachrichtigt wird. In diesem Kontext wird ein Lied in Erinnerung gerufen, aus welchem Celan ein Schlüsselwort zitiert. *Das Lied von der Zeder* bezieht sich auf ein bekanntes Sehnsuchtslied der Zionisten, das ihrem Traum vom Gelobten Land Ausdruck verlieh.⁶⁶⁴

Dort, wo die Zeder schlank die Wolke küßt,
dort, wo die schnelle Jordanswelle fließt,
dort, wo die Asche meiner Väter ruht,
das Feld getränkt hat Makkabäerblut:
Dieses schöne Land am blauen Meeresstrand,
es ist mein liebes Heimatland.⁶⁶⁵

Die Referenz auf dieses Lied hat hier die Funktion die strenge politische Überzeugung des Vaters und dessen Gebrechlichkeit als Menschen in einem gegensätzlichen Verhältnis zueinander darzustellen. Aus dem Liedertext wird das Motiv der Asche der Väter übernommen und in einen anderen Zusammenhang gestellt: der Schauplatz ist nun Michailowka bei Gaisin. Nicht nur der Körper des Vaters, sondern auch seine Träume und Überzeugungen wurden an diesem grausigen Ort unter den *Hufen* der Mörder unbarmherzig zerschlagen.

Die Sehnsucht nach Zion bleibt das Erbe des Sohnes und wird später den Ton der Jerusalemgedichte grundsätzlich ändern. Hervorherrschend ist hier das hymnische Lied, das sowohl thematisch, als auch in der vom hohen Ton des hymnischen Gesangs getragenen Sprechweise zum Ausdruck gebracht wird. Im Eröffnungsgedicht des zweiten Konvoluts nimmt Celan Bezug auf ein vertontes Gedicht:

MANDELNDE, die du nur halbsprachst,
doch durchzittert vom Keim her,
dich
ließ ich warten,

⁶⁶³ *SCHWARZE FLOCKEN* (G 38-44). In: GW III, S. 25.

⁶⁶⁴ Vgl. dazu: Firges, 1999 [Anm. 297], S. 73.

⁶⁶⁵ Zitiert in: KG, S 589.

dich.

Und war
noch nicht
entäugt,
noch unverdornt im Gestirn
des Lieds, das beginnt:
*Hachnissini.*⁶⁶⁶

Das abschließende Wort greift über das Gedichtende hinaus: das Gedicht ist mit diesem Wort nicht zu Ende. *Hachnissini*, der hebräische Imperativ an eine Frau⁶⁶⁷, eröffnet ein in Osteuropa als Sehnsuchtslied nach Zion sehr bekanntes Gedicht von Chajim Nachmann Bialik,⁶⁶⁸ das beginnt:

Birg mich unter deinem Flügel
und sei mir Mutter und Schwester
und laß deine Brust mein Haupt schützen,
ein Nest meinen ausgestreckten Gebeten.⁶⁶⁹

Das durch Kursivierung als Zitat markierte hebräische Wort, welches einen Liedtitel zitiert, enthält hier die Funktion des Zufluchtortes. Es ist, mit Koelle: *eine Herkunftsmetapher, ein Schibboleth, mit dem Celan durch das Hebräische eine Umorientierung seiner Dichtung im Wechsel zu einer anderen (jüdischen) Traditionsgemeinschaft signalisiert.*⁶⁷⁰ Denn mit der komprimierten Inhaltsangabe und mit dem aus dem Lied zitierten Wort *Zion*, wird die im Gedicht formulierte Bitte um Einlass intensiviert. Das vom Leser verlangte *Weitersingen* des Liedes macht noch deutlicher, dass es sich hier um die Sehnsucht nach der Aufnahme in Jerusalem und dessen mütterlichen Schutz⁶⁷¹ handelt.

3.2.4.2. Hindernisse der kollektiven Erinnerung. Zum Lied über den Moorsoldaten im Gedicht *DENK DIR*

Das Singen eines Liedes impliziert auch die kollektive Notwendigkeit, die Vergangenheit zu revidieren. Eine ähnliche Funktion enthält das Lied vom *Moorsoldaten* in einem anderen Gedicht aus *Fadensonnen*, das wiederum den hohen Ton des hymnischen Gesangs ergreift:

⁶⁶⁶ *MANDELNDE* (Zg). In: GW III, S. 95.

⁶⁶⁷ Hebr. „birg mich“

⁶⁶⁸ Chajim N. Bialik (1873-1934)

⁶⁶⁹ Zitiert in: Felstiner, 1997 [Anm. 331], S. 332.

⁶⁷⁰ Koelle, 1997 [Anm. 33], S. 242.

⁶⁷¹ Celan nimmt hier die biblischen Traditionen der weiblichen Personifizierung Jerusalems auf. Dies gestaltet er prägnant im hymnischen Sprechen der Anrede „Mandelnde“

DENK DIR

Denk dir:
der Moorsoldat von Massada
bringt sich Heimat bei, aufs
unauslöschlichste,
wider
allen Dorn im Draht.

Denk dir:
die Augenlosen ohne Gestalt
führen dich frei durchs Gewühl, du
erstarkst und
erstarkst.

Denk dir: deine
eigene Hand
hat dies wieder
ins Leben empor-
gelittene
Stück
bewohnbarer Erde
gehalten.

Denk dir:
das kam auf mich zu,
namenwach, handwach
für immer,
vom Unbestattbaren her.⁶⁷²

Es werden vollkommen unterschiedliche Ereignisse aus der antiken und jüngsten jüdischen Geschichte zusammengefügt. Formal erfolgt diese Zusammenfügung durch Alliteration und metrische Symmetrie: *der Moorsoldat von Massada*⁶⁷³ Einerseits handelt es sich um die Schlacht aus Massada aus 73 n. Chr., andererseits um den Holocaust. Letztere wird durch den *Moorsoldaten* indiziert, ein Lied⁶⁷⁴, das von Häftlingen des Konzentrationslagers Börgermoor bei Papenburg im Emsland geschaffen wurde. Das Lied hat sich schnell verbreitet und wurde nach dem Krieg äußerst populär. In der ehemaligen DDR zählte es sogar zum Nachlass des antifaschistischen Widerstandes. Baer⁶⁷⁵ bemerkt, dass die folkloristische Manier, mit der es die Erfahrungen der Häftlinge aufbereitet, von einer *kollektiven Rahmenerinnerung* absorbiert würde, mit deren Hilfe die Vergangenheit im Dienst neuer politischer Strömungen und Ideologien umgedeutet werden könnte⁶⁷⁶. Mit anderen Worten hat das Lied schon zur Zeit der

⁶⁷² *DENK DIR* (Fs). In: GW II, S. 227.

⁶⁷³ Vgl. dazu: *DENK DIR* (Fs). In: GW II, S. 227, V. 2.

⁶⁷⁴ Texte des Liedes aus 1933 waren der Bergmann Johann Esser und der Schauspieler und Regisseur Wolfgang Langhoff, die Melodie stammt vom kaufmännischen Angestellten Rudi Goguel. Vgl. dazu: Fackler, Guido: „*Des Lagers Stimme*“. *Musik im KZ. Alltag und Häftlingskultur in den Konzentrationslagern 1933 bis 1936. Mit einer Darstellung der weiteren Entwicklung bis 1945 und einer Biblio-/Mediographie*. Bremen: Edition Temmen 2000, S. 255 fff.

⁶⁷⁵ Vgl. dazu: Baer, Ulrich: *Traumadeutung: Erfahrung der Moderne bei Charles Baudelaire und Paul Celan*. Frankfurt: Suhrkamp 2002, S. 257-290.

⁶⁷⁶ Vgl. dazu: ebda., S. 262.

Entstehung dieses Gedichts aus seiner eigentlichen Aussage viel verloren und zu einem Protestlied geworden, und Celan war dieser Tatsache bewusst. Die Wahl dieses Liedes macht also den Appell an Erinnerung im Gegensatz den ideologisierten Aufforderungen zum Gedenken nachdrücklicher.

3.2.4.3. Galgenhumor oder Gegenüberstellung zweier Welten? Über die Funktion eines Landknechtsliedes im Gedicht EINE GAUNER- UND GANOVENWEISE GESUNGEN ZU PARIS EMPRÈS PONTOISE VON PAUL CELAN CZERNOWITZ BEI SADAGORA

Das Gedicht EINE GAUNER- UND GANOVENWEISE GESUNGEN ZU PARIS EMPRÈS PONTOISE VON PAUL CELAN CZERNOWITZ BEI SADAGORA⁶⁷⁷, in welchem mehrere intertextuelle Bezüge eingeschrieben sind⁶⁷⁸, benutzt u.a. ein deutsches Marsch-Lied als Prätext. Das Zitat markiert er durch Kusrivdruck:

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

Manchmal nur, in dunklen Zeiten,

Heinrich Heine, An Edom

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

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

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

Heia.

Krumm, so wird meine Nase.
Nase.

⁶⁷⁷ Vgl. dazu: *EINE GAUNER- UND GANOVENWEISE GESUNGEN ZU PARIS EMPRÈS PONTOISE VON PAUL CELAN CZERNOWITZ BEI SADAGORA* (Nr.). In: GW I, S. 229.

⁶⁷⁸ Aus der Entstehungsgeschichte weiß man, dass Celan verschiedene Zitate für den Aufbau benutzt hat: Zeilen von Kafka, Mandelstam, Dante, die aber zum Teil aus der Endfassung wieder herausgenommen sind. Dafür sind die Zitate von Villon (bereits im Titel) und Heine (im Motto) aufgenommen worden.

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

Mandeltraum, Trandelmaum.
Und auch der Machandelbaum.
Chandelbaum.

Heia.
Aum.

Envoi

Aber,
aber er bäumt sich, der Baum. Er,
auch er
steht gegen
die Pest.⁶⁷⁹

Mit diesem Zitat werden plötzlich die Aussagen über das lyrische Ich abgebrochen: an dieser Stelle wandelt nämlich die Ich- in die Wir-Form. Die Meinungen über dieses bruchstückhaft übernommene Zitat gehen in der Celan-Forschung auseinander. Firges⁶⁸⁰ deutet darauf hin, dass die Heriennahme von Ziatelementen aus diesem Landknechtslied auf dem als ähnlich empfundenen Schicksal beider Menschengruppen beruhe. Sowohl die Juden, als auch die Landsknechte seien Ausgestoßene, Randfiguren der Gesellschaft, die man heranholt, wenn man sie braucht, die man verstößt und ächtet, wenn man ihrer nicht bedarf. Sie sind Fahrende, Heimatlose doch haben ein starkes Zusammengehörigkeitsgefühl.⁶⁸¹ Beide werden von der Gesellschaft durch denselben üblen Leumund verurteilt. Der Unterschied liegt nur darin, dass die Juden dies nicht verdient haben. Mit dem durch das Zitat evozierte Landknechtmotiv taucht gleichzeitig die Thematik von Mord und Gewalt auf, worauf schon in der ersten Strophe durch das Bild des *Galgens* hingedeutet wird. Das Zitat *Da hätten wir* verdoppelt intensiviert nach Geier⁶⁸² die Aussage des Gedichts: den großschnäuzigen Galgenhumor. Zwar bleibt die im Lied erwähnte Großmäuligkeit textextern, kann sie jedoch als *ausgesparter Ausdruck*⁶⁸³ die Behauptung von Geier belegen. Im Lied heißt es nämlich:

Wir kamen nach *Friaul*,
Da hätten wir, allesamt groß Maul

⁶⁷⁹ EINE GAUNER- UND GANOVENWEISE GESUNGEN ZU PARIS EMPRÈS PONTOISE VON PAUL CELAN CZERNOWITZ BEI SADAGORA (Nr.). In: GW I, S. 229.

⁶⁸⁰ Vgl. dazu: Firges, 1999 [Anm. 297], S. 42.

⁶⁸¹ Vgl. dazu: ebda.

⁶⁸² Vgl. dazu: Geier, Manfred: *Poetisierung der Bedeutung. Zur Struktur und Funktion des sprachlichen Zeichens in einem Gedicht von Paul Celan*. In: Hamacher/Menninghaus, 1988 [Anm. 41], S. 239-270.

⁶⁸³ Speier, 1993 [Anm. 508], S. 80.

Strampedemi!
A la mi presente, al vostra signori!⁶⁸⁴

Indem Celan die Liedzeile *Da hätten wir, allesamt groß Maul* zweifach wiederholt und sie in beiden Fällen nach dem Hilfsverb kappt, so dass es nur *Da hätten wir, da hätten wir.* heißt, ließe er nach Geier den kausalen Anschluss der folgenden Zeile in der Luft schweben. In diesem Zitat würde dadurch die Aufmerksamkeit auf die nicht mitzitierte Ergänzung: *allesamt groß Maul* gelenkt, die eine Schlüsselrolle im Modus des ganzen Gedichts spiele.⁶⁸⁵ Doch Schulz⁶⁸⁶ deutet darauf hin, dass dieser kausale Anschluss mit einem bestimmten Zweck eingesetzt würde. Die von Celan als ironisch verstandene *Großmäuligkeit* stünde damit im Gegensatz zum Blühen des Mandelbaums. In der nicht mitzitierten *Großmäuligkeit* sieht er im Unterschied zu Geier eine sarkastisch-ironische Darstellungsweise zweier verschiedener Welten: dem aggressiv gebärdenden Besitzen Wollen auf Seiten der Landsknechte und der gewaltlosen Natureingang, die sich auf die ganz anders geartete Welt des Judentums beziehe.⁶⁸⁷

3.2.4.4. Ideologisierte Musik und die Musik der Ideologie. Über die Gedichte Russischer Frühling und HINAUSGEKRÖNT

Ironie und Schauer steckt auch hinter den Zeilen: *Weiß sie mit mir: als ein Reiter geschmückt mit Girlanden, / weilt im ukrainischen Grün der getreue, der flandrische Tod?*⁶⁸⁸ Es handelt sich um ein weiteres Zitat,⁶⁸⁹ diesmal merkwürdiger Weise aus einem Lieblingslied der Nationalsozialisten.⁶⁹⁰ Auch in diesem Fall wird der Gegensatz zwischen dem kulturellen Erbe und dem vom Nazismus verfügbaren Tod durch ein Zitat intensiviert:

Russischer Frühling

Gestürzt ist der Helm voller Blut: welche Blume soll blühen?
Die rote, die ich dir gab, die blaue, die ich bekam?
Die Nacht, so stolz noch von Himmeln, so leise von
irdischen Mühen,

⁶⁸⁴ Fragment aus einem bei Georg Forster zum ersten Mal fixierten Landknechtlied: „Wir zogen in das Feld“ aus 1540. Zitiert in: Geier, Manfred: *Poetisierung der Bedeutung. Zur Struktur und Funktion des sprachlichen Zeichens in einem Gedicht von Paul Celan*. In: Hamacher/Menninghaus, 1988 [Anm. 41], S. 247.

⁶⁸⁵ Vgl. dazu: ebda., S. 247.

⁶⁸⁶ Vgl. dazu: Schulz, 2002 [Anm.393], S. 116.

⁶⁸⁷ Vgl. dazu: ebda., S. 116.

⁶⁸⁸ Vgl. dazu: *Russischer Frühling* (G 38-44). In: GW VI, S. 143, V. 11 f.

⁶⁸⁹ aus dem Lied „Flandrische Totentanz“ von Elsa Laura von Wolzogen, vermutlich in 1917 entstanden

⁶⁹⁰ Vgl. dazu: Felstiner, 1997 [Anm. 331], S. 97.

rettet das Gold für den Kelch, der die Hämmer der Schläfen
vernahm.

Weht auch ein Duft und erreicht die Maid aus den
Niederlanden,
der mein entsetzliches Aug die reglosen Stunden gebot?
Weiß sie mit mir: als ein Reiter geschmückt mit Girlanden,
weilt im ukrainischen Grün der getreue, der flandrische Tod?

Fühlt sie mit mir: der Baum aus den finstern Ardennen
wandert, ein aufrechtes Kreuz, und wird hier sein heut
nacht...
Wünscht sie mit mir: daß die Gräser mich flüsternd erkennen,
wenn sie ans Fenster tritt, schmal, und in abendländischer
Tracht?

Bleib nicht, mein Lieb, wenn Katjuscha nun anfängt zu
singen . . .
Knie, es wird Zeit nun zu knien, in den Orgelstimmen von
einst.
Dröhnt es nun laut und ich muß mit Jaakobs Engel noch
ringen?
Allein mit den jüdischen Gräbern, weiß ich. Geliebte, du
weinst...

Hielt ich dem friesischen Strand, den rheinischen Fluren die
Treue?
Schimmernd häng ich mein Herz ins Wappen, das ich euch
weih.
Träumerisch hält meine Hand und singt in die wallende Bläue
für alle, die hier liegen, Herr Volker von Alzey.⁶⁹¹

Celan bezieht die Geschichte des Nibelungenlieds auf die aktuelle Vernichtungsstrategie des deutschen Feldzugs in Osteuropa. *Der flandrische Tod* wird hier durch keine Kursivierung markiert, sondern als allgemein bekannte Allegorie in den Text hineingewoben. In den Anspielungen auf das Nibelungenlied und auf das Totentanzlied steht in beiden Fällen auch ihre gemeinsame Geschichte: ihr Missbrauch von der NS-Ideologie.

Das gemeinsame Singen der Warschowjanka, eines politischen Arbeiterlieds von 1879, im Gedicht HINAUSGEKRÖNT,⁶⁹² wird hingegen anders gestaltet. Das Lied und die damit verbundene Ideologie werden eindeutig aus dem Gedicht exiliert:

HINAUSGEKRÖNT,
hinausgespien in die Nacht.

Bei welchen
Sternen! Lauter
graugeschlagenes Herzhammersilber. Und
Berenikes Haupthaar, auch hier, - ich flocht,
ich zerflocht,
ich flechte, zerflecte.

⁶⁹¹ *Russischer Frühling* (G 38-44). In: GW VI, S. 143.

⁶⁹² Vgl. dazu: *HINAUSGEKRÖNT* (Nr.). In: GW I, S. 271.

Ich flechte.

Blauschlucht, in dich
treib ich das Gold. Auch mit ihm, dem
bei Huren und Dirnen vertanen,
komm ich und komm ich. Zu dir,
Geliebte.

Auch mit Fluch und Gebet. Auch mit jeder
der über mich hin-
schwirrenden Keulen: auch sie in eins
geschmolzen, auch sie
phallisch gebündelt zu dir,
Garbe-und-Wort.

Mit Namen. getränkt
von jedem Exil.
Mit Namen und Samen,
mit Namen, getaucht
in alle
Kelche, die vollstehn mit deinem
Königsblut, Mensch, - in alle
Kelche der großen
Ghetto-Rose, aus der
du uns ansiehst, unsterblich von soviel
auf Morgenwegen gestorbenen Toden.

(Und wir sangen die Warschowjanka.
Mit verschliffen Lippen, Petrarca.
In Tundra-Ohren, Petracra.)

Und es stieg eine Erde herauf, die unsre,
diese.
Und wir schicken
keinen der Unseren hinunter
zu dir,
Babel.⁶⁹³

Die Singenden befinden sich im sibirischem Exil: *Tundra*. Im Gedicht wird der zitierte Liedtitel und die Passage, welche sich auf das gemeinsame Singen bezieht durch die Einklammerung auf der Textebene isoliert. Dies erfolgt ferner auch auf der Inhaltsebene; durch die widrigen Bedingungen von Verlautbarung: *Mit verschliffen Lippen*⁶⁹⁴, sowie die Rezeption des Liedes *In Tundra-Ohren*.⁶⁹⁵ Die Warschowjanka wird – in dieser sowohl auf der inhaltlichen, als auch auf der formalen Ebene des Gedichts rekonstruierten Verbannung – als Protest gegen das Warschauer Ghetto gesungen. Das Exil und das politische Lied werden mit der Erinnerung an den Toscanischen Dichter, Francesco Petrarca's Exil in Avignon gekoppelt. Die Reminiszenz an Petrarca miteinschließt nach Wiedemann auch die an Ossip Mandelstamm: dieser soll nämlich in dem sibirischen Lager, in welchem er starb, in einem

⁶⁹³ Ebda.

⁶⁹⁴ Vgl. dazu: ebda., V. 33.

⁶⁹⁵ Vgl. dazu: ebda., V. 34.

Akt geistigen Überlebensversuchs, Sonette von Petrarca rezitiert haben.⁶⁹⁶ Das doppelte Erwähnen von *Petrarca*, welches in die Bedingungen des Singens hineingeschoben wird, macht den Gegensatz zwischen Ghetto und soziale Ausbeutung, wofür gerade das Lied steht, noch deutlicher. Die Einklammerung ist nach Janz zugleich ein Zeichen für die kollektive Erinnerung: Celan bringe auch graphisch zum Ausdruck, dass die eingeklammerten Zeilen denjenigen verschlossen blieben, die kein historisches Bewusstsein davon hätten, dass und auf welche Weise die Menschenwürde ins Exil geschickt worden ist.⁶⁹⁷

Die in diesem Kapitel präsentierte Auswahl von Gedichten, welche Anspielungen und Zitate aus bestimmten musikalischen Werken beinhaltet, zeigt mannigfaltige Techniken auf. Was ihre Integrierung in die jeweilige Gedichttexte anbelangt, so reicht die Palette von Ein- und Mehrwortzitaten bis hin zu Titelzitaten. Die Zitate von Liedertexten werden zerstückelt, oder durch Kursivierung in ihrer ursprünglichen Form zitiert. Manchmal bleiben sie auf der Inhaltsebene unsichtbar und nur metrisch-rhythmisch zitiert oder durch polyglosse Techniken integriert.

Und wie geht es nun weiter? Was haben wir mit dieser Reihe von Analysen erreicht? Falls die Entzifferung der spezialisierten Komplexität der Welt *durch* das Gedicht⁶⁹⁸ ausgehend von den obigen Analysen bestrebt worden wäre, so könnte die Antwort auf die als Motto zitierte Frage am Anfang dieses Kapitels eindeutig negativ klingen.

Das Ziel der Analysen war nicht das Panoptikum der Celanschen Zitierwelt zu entziffern⁶⁹⁹. Diese Dichtung und das profane Wort „entziffern“ können nie mit einander etwas zu Tun haben. Was die intermedialen Einzelwerkreferenzen auf musikalische Werke anbelangt, hat man erstens einen Einblick in den musikalischen Kosmos des Autors bekommen, welcher den Reichtum des multikulturellen Raumes der Bukowina widerspiegelt. Musikalische Einzelwerkreferenzen sind ein Teil der einzigartigen multikulturellen Region, wo einst *Menschen und Bücher*⁷⁰⁰ und ihre Lieder lebten, die einen entscheidenden Einfluss auf Paul Celans Dichtung ausgeübt haben.

Gezeigt wurde auch, dass dieses mannigfaltige Material in vielen Gedichten des Autors erscheint. Celan hat diese Texte, die nicht nur im Medium der Literatur, sondern auch in dem der Musik vorhanden sind in seine Dichtung eingefügt. Was den Modus des Einfügens

⁶⁹⁶ Vgl. dazu: KG, S. 703.

⁶⁹⁷ Vgl. dazu: Janz, 1976 [Anm. 388], S. 162.

⁶⁹⁸ Vgl. dazu: Menninghaus, Winfried: *Zum Problem des Zitats bei Celan und in der Celan-Philologie*. In: Hamacher/Menninghaus, 1988 [Anm. 41], S. 182.

⁶⁹⁹ Menninghaus, Winfried: *Zum Problem des Zitats bei Celan und in der Celan-Philologie*. In: Hamacher/Menninghaus, 1988 [Anm. 41], S. 182.

⁷⁰⁰ Mit diesen Worten beschrieb einmal der Dichter die versunkene Welt seiner Jugend. Vgl. dazu: AB. In: Celan, Paul: *Wirklichkeitswund und Wirklichkeit suchend*. In: F.A.Z., 4. Februar, 1958.

dieser Zitate und Anspielungen anbelangt haben sich die folgenden Kriterien⁷⁰¹ gezeigt: **Markierte Einzelwerkreferenzen** auf den Text/Titel eines identifizierbaren Musikstücks, welche durch Kursivierung oder als Zitat⁷⁰², ausschließlich durch den Hinweis „Lied“⁷⁰³ oder sowohl durch Kursivierung, als auch durch den Hinweis „Lied“ markiert werden⁷⁰⁴. Ein weiteres formales Kriterium stellen die **verdeckten Einzelwerkreferenzen** auf ein identifizierbares Musikgenre, bzw. auf eine identifizierbare musikalische Form oder dessen Titel, bzw. dessen Text dar: erstens als metrisch-rhythmische Einzelwerkreferenzen⁷⁰⁵ und zweitens als Übernahme eines spezifischen Tons und einer spezifischen Struktur⁷⁰⁶. **Nicht markierte Einzelwerkreferenzen** auf ein identifizierbares Musikgenre/auf eine identifizierbare musikalische Form oder dessen Titel/Text⁷⁰⁷, oder ausschließlich auf den Text/Titel eines identifizierbaren Musikstücks⁷⁰⁸ und schließlich ein Beispiel für **Einzelwerkreferenz auf Musikerfiguren**⁷⁰⁹ waren weitere formale Kriterien.

Die Funktionen der jeweiligen Einzelwerkreferenzen sind komplexer. Feste Gruppen lassen sich hier kaum unterscheiden, jedoch gibt es einige Aspekte, die Gemeinsamkeiten aufzeigen: Einzelwerkreferenzen sind oft mit **Richtungen und Bewegungen**, sowie mit der **Zerschlagung der Lieder** (sowohl auf der inhaltlichen, als auch auf der formalen Ebene) verbunden: Der Text des mittellateinischen Originals wird im Gedicht ANABASIS⁷¹⁰ 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. **Unter den Hufen** der Mörder zerknirscht „Das Lied von

⁷⁰¹ Es handelt sich jedoch nicht um feste Kriterien, da es oft zu Überlappungen kommt.

⁷⁰² ANABASIS (Wolfgang Amadeus Mozarts dreiteiliger Solomotette *Exultate, Jubilate*), BENEDICTA (ein Jiddisches Lied) MANDELNDE (*Hachnissini*) und EINE GAUNER- UND GANOVENWEISE GESUNGEN ZU PARIS EMPRÈS PONTOISE VON PAUL CELAN CZERNOWITZ BEI SADAGORA (das Landknechtlied: „Wir zogen in das Feld“).

⁷⁰³ SCHWARZE FLOCKEN (Sehnsuchtslied der Zionisten „Das Lied von der Zeder“), HINAUSGEKRÖNT (das politische Arbeiterlied *Warschowjanka*), IN DER LUFT (*Maikäferlied*), ...RAUSCHT DER BRUNNEN⁷⁰³ (Kinderlied)

⁷⁰⁴ BENEDICTA (ein Jiddisches Lied) und MANDELNDE (*Hachnissini*)

⁷⁰⁵ ...RAUSCHT DER BRUNNEN (Kinderlied „Meine Mu“), PSALM (der hebräische Hymnus Adon Olam), SO bist du denn geworden (Das Kirchenlied auch Teil der Matthäuspassion: *O Haupt voll Blut und Wunden*), sowie EIS, EDEN (Es ist ein’ Ros’ entsprungen)

⁷⁰⁶ ESPENBAUM und SELBDRITT, SELBVIERT (*Doina Lieder*)

⁷⁰⁷ Todesfuge und Engführung (die musikalische Form: Fuge)

⁷⁰⁸ Titelzitate enthalten die folgenden Gedichte: DIE FESTE BURG (Martin Luthers Kirchenlied: *Ein feste Burg ist unser Gott*), MÜLLSCHLUCKER-CHÖRE (*Lacrimosa* aus Mozarts letztem Requiem), DENK DIR (das Lied vom *Moorsoldaten*), IN DER LUFT (*Maikäferlied*), Russischer Frühling (das Lied „Flandrische Totentanz“)

⁷⁰⁹ MÜLLSCHLUCKER-CHÖRE (Mozart)

⁷¹⁰ ANABASIS (Nr.). In: GW I, S. 256.

der Zeder“ im Gedicht SCHWARZE FLOCKEN⁷¹¹, *Zu ken men aroffgejn in himel arajn / Un fregn baj got zu's darf asoj sajn?* Fragt das zitierte Einzelwerkreferenz im Gedicht BENEDICTA⁷¹². Die Bewegungen, welche in TODESFUGE sich durch die kategorialen Inhalte erschlossen worden sind, zeigen die des *bohrenden Sich-im-Kreise-Drehens*.⁷¹³ Einzelwerkreferenzen haben oft eine **dissonante Spannung stiftende Funktion**, d.h. sie stehen im Gegensatz zum Gedichtinhalt. Beispielhaft ist hierfür die Dissonanz zwischen den Kirchenliedern, bzw. Kinderliedern und dem Gedichtkontext, in denen sie integriert werden. Seien diese Zitate und Anspielungen wort-wörtlich oder als Gegenwort zu ihrem ursprünglichen Kontext zu verstehen, lässt sich ein weiteres Merkmal erkennen: Sie sind oft **Bestandteile einer Erinnerungsarbeit** und tragen somit zur Revidierung historischer Ereignisse bei.

⁷¹¹ SCHWARZE FLOCKEN (G 38-44). In: GW III, S. 25.

⁷¹² BENEDICTA (Nr.). In: GWI, S. 249.

⁷¹³ Vgl. dazu: Petri, Horst: *Form- und Strukturparallelen in Literatur und Musik*. In: Scher, 1984 [Anm. 9], S. 233.

3.3. INTERMEDIALE SYSTEMREFERENZ

Unter Systemreferenz, der dritten Form der Bezugnahme auf Musikalisches, wird bei Finckh die Übertragung musikalischer Formen auf die Struktur des jeweiligen literarischen Textes verstanden.⁷¹⁴ Diese Kategorie findet man auch in der Systematisierung von Rajewsky⁷¹⁵, wer den Bereich der intermedialen Bezüge, in weitere Subkategorien aufteilt. Sie spricht neben Einzelreferenz, d.h. Verfahren der Bedeutungskonstitution eines medialen Produkts durch Bezugnahme auf ein Produkt, auch über Systemreferenz⁷¹⁶. Unter letzterem versteht sie die Bezugnahme eines medialen Produkts mit den eigenen Mitteln auf ein anderes semiotisches System eines konventionell als distinkt wahrgenommenen Mediums.

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. Demnach unterscheidet Rajewsky zwei Arten intermedialer Systemreferenz: *i n t e r m e d i a l e S y s t e m e r w ä h n u n g* und *S y s t e m k o n t a m i n a t i o n*.⁷¹⁷

Bei ersterer wird ein fremdmediales System punktuell und vor dem Hintergrund des zur Texterzeugung verwendeten Systems erwähnt (d.h. direkt thematisiert oder indirekt aufgerufen, bzw. evoziert).⁷¹⁸ Dies kann auf zwei Arten geschehen: einerseits durch explizite Systemerwähnung und andererseits durch Systemerwähnung qua Transposition.

Bei der expliziten Systemerwähnung kommt keine fremd- bzw. altermedial bezogene Illusionsbildung zustande. Im Gesamtwerk Celans gibt es eine Reihe von Gedichten, welche klangassoziative Titel tragen. Musikalisierte Titel sind beispielsweise CORONA⁷¹⁹, welcher auf die metrisch-freie Ausführung der Fermate in der Musik anspielt, CELLO-EINSATZ⁷²⁰, welcher auf den Einsatz des Solo-Cellos im langsamen Satz, *Adagio ma non troppo* recurriert,⁷²¹ Notturmo⁷²², dessen Titel an spezifische Charakterstücke⁷²³ erinnert oder

⁷¹⁴ Vgl. dazu: Finckh, Jens: 6.3. *Musik*. In: May/ Gossens/ Lehmann, 2008 [Anm. 1], S. 272.

⁷¹⁵ Vgl. dazu: Rajewsky, 2002 [Anm. 5]

⁷¹⁶ Vgl. dazu: ebda., S. 205.

⁷¹⁷ Vgl. dazu: Rajewsky, 2002 [Anm. 5], S.158

⁷¹⁸ Vgl. dazu: ebda.

⁷¹⁹ Vgl. dazu: *CORONA* (MuG). In: GW III, S. 59.

⁷²⁰ Vgl. dazu: *CELLO-EINSATZ* (Aw). In: GW II, S. 76.

⁷²¹ Letzteres ist auch ein Beispiel für Einzelwerkreferenz, da es sich hier um gewisses Konzert, usw. das Cellokonzert h-moll, Opus 104 von Antonín Dvořák handelt. Vgl. dazu: KG, S. 739.

⁷²² *Notturmo* (G 38-44). In: Wiedemann-Wolf, Barbara: *Antschel Paul -Paul Celan*. Studien zum Frühwerk. Tübingen 1985, S. 54.

⁷²³ Charakterstücke beschäftigen sich mit der Darstellung von Zuständen und Empfindungen außerhalb der Musik.

LARGO⁷²⁴, welcher im Fachwortschatz der Musik ein langsames Tempo indiziert. Aus dieser Reihe hebt Finckh jedoch nur TODESFUGE⁷²⁵ und ENGFÜHRUNG⁷²⁶ hervor, die in Celans Werk durch ihr Verhältnis zur Musik eine Sonderstellung einnehmen.

Diese Unterklasse der Systemreferenz (d.h. die explizite Systemerwähnung) mag aus formaler oder verfahrenstechnischer Sicht zu Recht nicht als *genuin* intermedial betrachtet werden. Die Relevanz beider Titel liegt jedoch in ihrer *marker*-Funktion, d.h. in der Tatsache, dass sie als Signal oder Markierung weiterer intermedialer Bezüge im Laufe des Gedichts dienen werden. Den expliziten Systemerwähnungen ist nämlich die Markierung der Bezugnahme inhärent. So Rajewsky:

Systemerwähnungen dieses Typs werden für die Untersuchung intermedialer Bezüge aus formaler Sicht vor allem als Indikatoren des Bezugssystems eines Textes und als Markierungen solcher Bezüge relevant, die anderweitig nicht klar erfaß- und nachweisbar und/oder nicht eindeutig auf ein bestimmtes System zu beziehen wären.⁷²⁷

In beiden Fällen eröffnen sie auch hier den Schauplatz weiterer intermedialer Phänomene: Einzelwerkreferenzen und Systemreferenzen verschiedener Art, denen es im Folgenden nachgegangen wird.

Beide Texte enthalten mehrere, die intermediale Systemreferenz unterstützende Einzelwerkreferenzen: Im Gedicht TODESFUGE gibt es Anspielungen auf Bachs „Kunst der Fuge“, sowie dessen Arie „Komm süßer Tod“, auf eine Arie aus Puccinis „Tosca“, „E lucevan le stelle“, auf Wagners „Meistersinger von Nürnberg“, aber auch auf den trivialen Schlager „Heimat, deine Sterne“.⁷²⁸ Dem Gedicht ENGFÜHRUNG liegen Brahms’ „Deutsches Requiem“⁷²⁹ und Schönbergs „Survivor from Warsaw“ zugrunde.⁷³⁰

Der Systemerwähnung qua Transposition liegt im Gegensatz zur Erwähnung eine *illusionsbildende Qualität* zu Grunde⁷³¹, bei welcher die scheinhafte Form des *Als Ob* zur Basis des Rekursverfahrens wird⁷³². Diese beiden Termini deuten auf einen wichtigen Aspekt hin, der im ersten Teil der vorliegenden Arbeit besprochen wurde. Erinnert werden soll dabei

⁷²⁴ LARGO (Schp). In: GW II, S. 356.

⁷²⁵ TODESFUGE (MuG). In: GW I, S. 39 und GW III, S. 61.

⁷²⁶ Vgl. dazu: ENGFÜHRUNG (Sg.). In: GW I, S. 195.

⁷²⁷ Rajewsky, 2002 [Anm. 5], S. 82

⁷²⁸ Vgl. dazu: Finckh, Jens: 6.3. Musik. In: May/ Gossens/ Lehmann, 2008 [Anm. 1], S. 273, sowie Felstiner, 1997 [Anm. 331], S. 60 f., sowie Vgl. dazu: Celan, Paul: *Todesfuge*. Mit einem Kommentar von Theo Buck. 2. Auflage, Aachen: Rimbaud, 2002, S. 15.

⁷²⁹ Die erste Verszeile: „*Stimmen*, ins Grün“ erinnert an Brahms’ Deutsches Requiem, Op. 45: II. „Denn alles Fleisch, es ist wie Gras“. Vgl. dazu: Lehmann, Jürgen: Engführung. In: Lehmann, 2008 [Anm. 374], S. 238.

⁷³⁰ Vgl. dazu: Finckh, Jens: 6.3. Musik. In: May/ Gossens/ Lehmann, 2008 [Anm. 1], S. 273 und Seng, 1995 [Anm. 32], S. 426.

⁷³¹ Vgl. dazu: Rajewsky, 2002 [Anm. 5], S. 85

⁷³² Vgl. dazu: edba.

an Helbigs⁷³³ Definition der Intermedialität, sowie an Schers Bemerkung zur Kategorie *Musik in der Literatur* über die materielle Dominanz des Kontaktnehmenden Mediums. Rajewsky versteht unter dem Als-Ob-Charakter der Systemerwähnung qua Transposition dasselbe Phänomen:

Ein Text kann zwar mit seinen Mitteln medienspezifische Komponenten eines fremdmedialen Bezugssystems nicht reproduzieren; die traditionsreiche Rede von der *filmischen Schreibweise*, von der *Musikalisierung der Literatur* und ähnlichen Phänomenen weist jedoch darauf hin, daß er [der Text] sehr wohl in der Lage ist, eine Rezeptionslenkung und Illusionsbildung hervorzurufen, die dazu führen, daß bestimmte Textelemente und/oder –strukturen vom Leser als altermediale – d.h. *filmische*, *televisuelle*, *musikalische* usw. – oder zumindest als dem Bezugssystem analoge rezipiert werden.

Die Transposition kann nach Rajewsky wiederum durch verschiedene Realisationsverfahren verwirklicht werden: durch Evozierung, Simulierung und schließlich durch die (Teil-) Reproduktion. Beim Rezipienten werden hier durch suggestive Elemente bestimmte fremdmediale Erfahrungen herausgelöst: im Falle der evozierenden Systemerwähnung wird dies vorwiegend über Vergleiche und Metaphorik, der simulierenden Systemerwähnung über die Suggestion einer fremdmedialen Erfahrung mit Mitteln der Sprache und bei der (teil-) reproduzierenden Systemerwähnung durch die Modifizierung des sprachlichen Systems nach Regeln des Fremdmediums erreicht.

Die Systemkontamination, ein Verfahren, das als intermediale Variante der intramedialen Systemaktualisierung gilt, ist nach Rajewsky der zweite Grundtypus systemreferenzieller Bezüge. Bei der intramedialen Systemaktualisierung, wo ein bestimmtes System zur Textkonstitution verwendet wird, gibt es keine Differenz zwischen den beiden Systemen. Im Gegensatz dazu kann der Terminus „Aktualisierung“ in ihrer intermedialen Variante des Verfahrens nicht mehr gebraucht werden. Zwischen den Medien Musik und Sprache, in unserem Fall zwischen der kontaktgebenden Musik und kontaktnehmender Sprache, gibt es nämlich eine unüberbrückbare mediale Differenz. Dieses „intermedial gap“ erlaubt nun nicht mehr, das andere System in genuiner Weise zu verwenden.⁷³⁴ Die Systemkontamination, die stärkste Variante systemreferenzieller Bezüge bedeutet nach Rajewsky:

... nicht einfach die (Teil-)Reproduktion oder Simulation einzelner Elemente und Strukturen, sondern eine, wenn auch systemverschobene, Applikation und Einhaltung von teils präskriptiven, teils restriktiven Regeln des Bezugssystems.⁷³⁵

⁷³³ Helbig, 2001 [Anm. 94], S. 132 und Kap. 1.1. der vorliegenden Arbeit.

⁷³⁴ Rajewsky, 2002 [Anm. 5], S. 71.

⁷³⁵ Ebda., S. 161.

Je nach der Stärke dieser Applikation und Einhaltung der Regeln auf ein anderes System wird eine weitere Unterscheidung vorgenommen. Die Systemkontamination qua Translation bedeutet erstens, dass die teils präskriptiven, teils restriktiven Regeln des Bezugssystems fremdmediale Regeln nur dem Prinzip nach verfolgt, d.h. in das Fremdmedium „übersetzt“ werden. Die teilaktualisierende Systemkontamination hingegen setzt eine durchgehende Verwendung medial gleicher und/oder medienunspezifischer Komponenten voraus.⁷³⁶

Rajeskys bisher zusammengefasste Systematisierung kann durch das folgende Schema zusammengefasst werden:

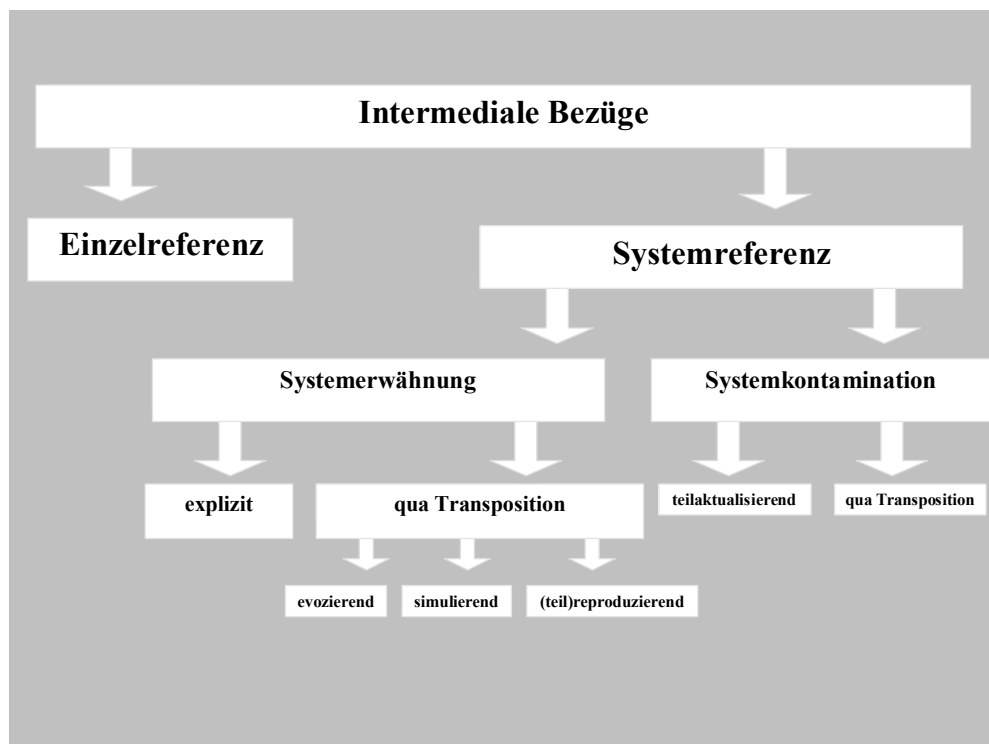


Abb. 9

Auf die Frage durch welche Verfahren der Als-Ob-Charakter beider Gedichte zur musikalischen Fuge verwirklicht wird, um welche systemreferenziellen Bezüge es sich in beiden Fällen handelt, wird im nachfolgenden Kapitel eine Antwort gesucht. TODESFUGE und ENGFÜHRUNG werden nicht nur aufgrund ihrer systemreferenziellen Bezüge zur Musik zur Gegenstand des folgenden Unterkapitels. Ein weiteres Ziel ist es, auf das Verhältnis beider Gedichte zueinander hinzuweisen, und in ihnen die gemeinsamen und unterschiedlichen Formen der Systemreferenz zu untersuchen. Die nachfolgenden Interpretationen beider Gedichte, welche aus dem Gesamtwerk des Autors wegen ihrer systemreferenziellen Bezüge herausragen, beabsichtigen wiederum die Aufmerksamkeit auf die schon erwähnte Mehrwert zu lenken, welche die hier verwendeten musikalischen

⁷³⁶ Vgl. dazu: Rajewsky, 2002 [Anm. 5], S. 206.

Strukturen im Gedicht leisten können. Die Berücksichtigung der musikalischen Vorlage erhellt und betont nicht nur inhaltliche Aspekte sondern zeugt zugleich von reichhaltigen Techniken, welche zur Musikähnlichkeit, d.h. zur Analogie zu musikalischen Formen und Strukturen führen können.

3.3.1. Systemreferenzielle Bezüge zur Musik im Gedicht *TODESFUGE*

3.3.1.1. Vorbemerkungen

In seinem Kommentar zum Gedicht *TODESFUGE* bemerkt Theo Buck⁷³⁷, dass Celan davon wohl nicht angetan wäre, ausgerechnet dieses – im Verlauf seiner Rezeptionsgeschichte allzu oft für Zwecke instrumentalisierte – Gedicht als Einzeltext veröffentlicht zu sehen.⁷³⁸ Die Behauptung von Buck gilt mittlerweile auch für die Celan-Forschung, die wegen der Fülle unterschiedlichster Interpretationen des Gedichts kaum mehr hofft, darüber etwas Neues zu erfahren. Das Ziel der nachfolgenden Untersuchungen ist es daher nicht etwa bahnbrechende Ideen über dieses Gedicht zu liefern, sondern einen systematischen Überblick auf dessen mögliches Verhältnis zur Musik zusammenzufassen. Vorausgeschickt werden muss auch, dass die Analysen von Systemreferenzen sich nicht zugunsten eines subjektiven In-die-Musik-Hineininterpretieren-Wollens vollziehen. Denn die Einstellung von Celan, der die Interpretationen von *Todesfuge* als *Grenzgebilde zwischen Literatur und Musik* mit Skepsis aufnahm, darf in diesem Fall keineswegs außer Acht gelassen werden.

3.3.1.2. *Prima la musica e poi la parole? Wohin führt der musikalische Titel?*

In einem Brief an Herbert Greiner-Mai vom Volksverlag Weimar schrieb Celan am 23.2.1961 die folgenden Worte:

Mein Gedicht *Todesfuge* (nicht: Die *Todesfuge*) ist nicht *nach musikalischen Prinzipien komponiert*; vielmehr habe ich es, als dieses Gedicht da war, als nicht unberechtigt empfunden, es *Todesfuge* zu nennen: von dem Tod her, den es – mit den Seinen – zur Sprache zu bringen versucht. Mit anderen Worten: *Todesfuge* – das ist ein einziges, keineswegs in seine *Bestandteile* aufteilbares Wort.⁷³⁹

⁷³⁷ Vgl. dazu: Buck, 2002 [Anm. 729], S. 15.

⁷³⁸ Vgl. dazu: ebda., S. 9.

⁷³⁹ KG, S. 608. Zitiert in: KG, S. 608.

Jegliche Analyse, welche sich ausschließlich mit der Aufbau und Form von TODESFUGE beschäftigt, ohne den Inhalt und die oben zitierten Worte von Celan zu beachten, ist von vornherein zum Scheitern verurteilt.

Vieles steckt hinter dieser Zeilen, deren Analyse in Hinblick auf die Frage, in wieweit man eigentlich mit der Analyse von Systemreferenzen ins Gedicht hineintauchen dürfe, unentbehrlich ist. Spürbar sind hier erstens die deprimierenden Erfahrungen, die sich an die Aufnahme dieses Gedichts knüpfen: die böswilligen Reaktionen auf die Art der Lesung bei der Tagung 47 in Niendorf 1952, sowie das Unverständnis vieler Rezensenten über die musikalischen Aspekte von Titel und Gedicht. Kein Wunder, dass Celan – nach den vielen Nachteilen, welche die eigentlich erfreuliche Tatsache der Verbreitung dieses Gedichts mit sich brachte, so z.B. ihre Aufnahme in Schulbücher – jegliche Diskussion über dieses Gedicht als heikel empfand. Was der Autor hier ablehnt ist, wie es Wiedemann⁷⁴⁰ richtig erkennt, die Vorstellung vom musikalischen Sprechen als reines Formexperiment⁷⁴¹. Dies würde die eigentliche Aussage völlig verdrängen. Das Medium der *Fuge* als *Todesfuge* ist nicht die Musik. Das zusammengesetzte Wort ist in seinem neuen Medium daher nicht mehr in seine Komponente zerlegbar: „*Todesfuge* – das ist ein einziges, keineswegs in seine *Bestandteile* aufteilbares Wort.“⁷⁴² Tod und Fuge schmelzen ineinander.

Die Fakten, die Celan über die Entstehungsgeschichte des Titels zugibt, nämlich: dass erst *als dieses Gedicht da war*, er ihm diesen Titel gegeben habe, lassen erkennen, dass es dahinter keine primär geplante Absicht gesteckt hat, die Fuge als musikalische Form sprachlich zu *verwirklichen*. Das Gedicht ist keine reproduzierende Systemerwähnung, denn das sprachliche System nicht nach den strengen Regeln des Fremdmediums modifiziert worden ist: „Mein Gedicht *Todesfuge* [...] ist nicht *nach musikalischen Prinzipien komponiert*“⁷⁴³

Die Systemerwähnung TODESFUGE, welche einen paratextuellen Hinweis auf eine musikalische Form explizit nennt und deshalb zu vielen Fehlinterpretationen geführt hat, war *ein vom Gedicht verlangter Name*, das vom Tod handelt. Die explizite Systemerwähnung „Fuge“ als zusammengesetztes Wort, „Todesfuge“, verliert an seiner Stärke und befindet sich eher an der Grenze zwischen expliziten und evozierenden Systemerwähnung. Der Titel „Todesfuge“, leitet nun ein Gedicht ein, das keine strengen Entsprechungen zur musikalischen Fuge aufweisen wird. Durch diesen Titel wird eine teilaktualisierende Systemkontamination,

⁷⁴⁰ Vgl. dazu: Wiedemann, Barbara [Hrsg.]: Celan, Paul: „*Todesfuge*“ und andere Gedichte. Text und Kommentar. Ausgewählt und mit einem Kommentar versehen von Barbara Wiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp Basis Bibliothek, 2004, S. 129-133.

⁷⁴¹ Vgl. dazu: ebda., S. 129 f.

⁷⁴² KG, S. 608. Zitiert in: KG, S. 608.

⁷⁴³ KG, S. 608. Zitiert in: KG, S. 608.

oder mit Celan die Komposition nach musikalischen Prinzipien⁷⁴⁴ negiert. Es handelt sich hier weder um eine systemreferenzielle Reproduktion oder Teilaktualisierung, sondern um bestimmte Prinzipien eines fremdmedialen Subsystems, sondern um dessen Prinzipien qua Transposition, die im Gedicht erkennbar werden. Sie ergibt sich also aus einer Ähnlichkeit und keinesfalls aus der Gleichheit.

Die systemreferenziellen Bezüge sind in der Musikähnlichkeit, d.h. in der Analogie zur Fugenform zu suchen, wobei hier noch einmal an die im Kapitel 1.2. besprochene Auffassung von Scher erinnert werden soll:

Das eigentlich Musikalische ist in diesen Werken einfach nicht vorhanden und kann auch durch sprachliche Mittel und literarische Techniken nur impliziert, evoziert, imitiert oder sonst mittelbar approximiert werden.⁷⁴⁵

3.3.1.4. Systemreferenzen im Gedicht *TODESFUGE*

Die Notwendige Differenzierung zwischen Musikalischem und Musikähnlichem⁷⁴⁶ ist bei der Analyse unentbehrlich. Das eigentlich musikalische, das hier als Prototyp fungiert ist das Kompositionsschema der Fuge:

Die Fuge (lat. und ital. fuga, frz. und engl. fugue), ist die letztentwickelte Kunstform des kontrapunktischen Stils. Ein prägnantes Thema, das nachahmend in allen Stimmen eingeführt wird, durchläuft weiterhin dieselben abwechselnd, so daß jeweils die thementrägende Stimme zur Hauptstimme wird. Das zunächst von einer Stimme in der Haupttonart vorgetragene Thema trägt den besonderen Namen „Führer“ (lat. dux, frz. sujet, ital. guida, proposta). Es wird beantwortet durch eine neu einsetzende Stimme in der Quint oder Unterquart, den „Gefährten“ (lat. comes, frz. reponse, ital. riposta); die dritte Stimme setzt (bei Vierstimmigkeit der Fuge) meist wieder mit dem Führer, die vierte mit dem Gefährten ein. Die Schichtung der Einsätze, ob von unten nach oben und umgekehrt oder von den inneren Stimmen aus, ist dem Komponisten freigestellt. Dagegen ist er an die Regel der „tonalen Beantwortung“ gebunden. Um zunächst innerhalb der Tonart zu bleiben, soll der Grundton der Tonart mit der Quint, die Quint aber (sofern sie für das Thema konstitutiv ist) mit dem Grundton beantwortet werden. Der Beantwortung im Comes stellt der Dux einen Gegensatz (Kontrapunkt, Kontrasubjekt) gegenüber. Dieser Gegensatz ist also zugleich die Fortspinnung des Themas und seine Kontrapunktierung. Seine Stellung bald über, bald unter dem Thema fordert Ausarbeitung im doppelten Kontrapunkt. In größeren Fugen kann auch ein weiterer Gegensatz auftreten. Mit dem Durchgang des Themas durch alle Stimmen ist die erste „Durchführung“ und meist auch der erste Teil der Fuge beendet [...] Die Durchführungsordnung entspricht der des 1. Teils, kann aber auch unvollständig sein. Im 3. Teil besonders ist die „Engführung“ am Platz. Sie entsteht, wenn eine Stimme mit dem Thema einsetzt, bevor es in der vorhergehenden zu Ende gebracht ist. Die Möglichkeit der Engführung hängt vom Bau des Themas ab [...] Zu den Mitteln der Fugengestaltung gehören außer der Engführung die Vergrößerung und die Verkleinerung des Themas (Verlängerung bzw. Verkürzung der Notenwerte), sowie die Versetzung des Themas in die Gegenbewegung.⁷⁴⁷

⁷⁴⁴ KG, S. 608. Zitiert in: KG, S. 608.

⁷⁴⁵ Scher, Steven Paul: *Einleitung: Literatur und Musik – Entwicklung und Stand der Forschung*. In: Scher, 1984 [Anm. 9], S. 12.

⁷⁴⁶ Vgl. dazu Kapitel 1.2. der vorliegenden Arbeit.

⁷⁴⁷ MGG, Bd. 4, S. 1102 f.

Die Übernahme der Musikfuge in die Literatur ist nach Horst Petri aus zwei zentralen Gründen schwierig. Die erste Schwierigkeit der Übernahme läge nach ihm im statischen Charakter des Themas einer Musikfuge, welche sich nur schwer in den Text integrieren ließe, ohne das Gefühl des Müdeverdens hervorzurufen.⁷⁴⁸

Petris⁷⁴⁹ Beweggrund für die Analyse des Gedichts im Vergleich zur musikalischen Fuge war nicht die Tatsache, dass es dem *äußeren* Konstruktionsschema einer musikalischen Fuge genüge, sondern um das **der Fuge immanente statische Prinzip** offenzulegen.⁷⁵⁰ Das der musikalischen Fuge immanente statische Prinzip bedeutet, dass sich das darin enthaltene Thema nicht entwickelt, sondern in verschiedenen Stimmen in unveränderter Weise erscheint.⁷⁵¹ Evidenz für diese Feststellung liefern nach Petri die verschiedenen Bilder, die Celan zunächst aneinander reiht:

SCHWARZE MILCH der Frühe wir trinken sie abends
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
wir trinken und trinken
wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der
schreibt der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete
er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift seine Rüden herbei
er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde
er befiehlt uns spielt nun zum Tanz

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
Ein Mann wohnt im Haus und spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete
Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng

Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr anderen singet und spielt
er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau
stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter zum Tanz auf

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen

Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland
er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft
dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland
wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken
der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau
er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete

⁷⁴⁸ Vgl. dazu: Kolago, 1997 [Anm. 20], S. 208.

⁷⁴⁹ Vgl. dazu: Ebda., S. 232 f.

⁷⁵⁰ Vgl. dazu: Ebda., S. 232.

⁷⁵¹ Vgl. dazu: ebda., S. 31.

er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft
er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus Deutschland

dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith⁷⁵²

Diese mit unterschiedlichen Farben markierten Bilder sieht Petri als Konstituenten des statischen Konstruktionsschemas. Sie werden nämlich statisch im Gedicht beibehalten, entweder unverändert oder ineinander geschoben. Auch die im Verlauf des Gedichts auftretenden neuen Motive (z.B. *der Tod ist ein Meister aus Deutschland, seine Augen sind blau*⁷⁵³) werden in dieses statische Feld miteinbezogen. Das statische Prinzip der Fuge entspricht der Kategorie, die Rajewsky als Systemkontamination qua Translation definiert. Der ganze Text konstituiert sich nämlich in Relation zu dieser Regel. Dies ist einer der Mikroformen des fremdmedialen Subsystems, die – wenn auch nur in ihrer verschobenen Form in das literarische System –punktuell befolgt und für die Bedeutungskonstitution fruchtbar gemacht wird. Was die Rolle des statischen Prinzips in der Bedeutungskonstitution anbelangt, ist Petris Feststellung zu erwähnen, die er am Ende seiner kurzen Analyse des Gedichts formuliert: Dieses aus der Fuge übernommene statische Prinzip trüge nach ihm zur Inhaltsergänzung bei, indem es den Eindruck des *bohrenden Sich-im-Kreise-Drehens*⁷⁵⁴ betone.

Die Analogie zur Struktur einer Musikalischen Fuge sieht hingegen Jean Firges⁷⁵⁵ in mehreren metrischen und stilistischen Mitteln, u.a.: im parataktischen Satzbau, im reihenden Verfahren, wobei die Sätze und Teilsätze in einer konsequenten Nebenordnung aufgebaut werden; in der ausgesparten Interpunktion, welche gleitende Übergänge ermöglicht und die Verse zu einem Textkontinuum zusammenschmelzen lässt; in der Technik des Enjambements, wobei das Übergreifen eines Satzes auf den folgenden Vers der Synkope in der Musik in gewisser Weise vergleichbar ist; in der anaphorischen Wiederholung von Bildern und Aussagen, die durch eine immer verkürztere Aufeinanderfolge einen der musikalischen Engführung entsprechenden Effekt des Textes bewirken, sowie in der antithetischen Komposition, die Annäherungsweise, welche den kontrapunktischen Strukturen der Fuge entspräche und Mehrstimmigkeit erzeuge.⁷⁵⁶

Die zweite Schwierigkeit der Übernahme der Musikfuge in die Literatur läge nach Petri in der Polyphonie:

⁷⁵² *TODESFUGE* (MuG). In: GW I, S. 39 und GW III, S. 61.

⁷⁵³ Ebda., V. 17, 24, 28, 30, 34.

⁷⁵⁴ Petri, Horst: *Form- und Strukturparallelen in Literatur und Musik*. In: Scher, 1984 [Anm. 9], S. 233.

⁷⁵⁵ Vgl. dazu: Firges, 1999 [Anm. 297]

⁷⁵⁶ Vgl. dazu: ebda., S. 90.

Die besondere Schwierigkeit, das Fugenprinzip in der Literatur zu verwenden, besteht darin, daß die Fuge ein notwendig polyphones Gebilde ist, dessen Sinn nicht nur in der horizontalen Gliederung, sondern auch in der vertikalen zu suchen ist. Eine solche Verklammerung erscheint jedoch zunächst für die Literatur wesensfremd.⁷⁵⁷

Die *Polyphonie* wird im obigen Zitat im musikalischen Sinne aufgefasst. In der Musik bezieht sich nämlich dieses Phänomen ursprünglich auf den Zusammenklang verschiedener Töne, d.h. im Gegensatz zur Homophonie auf Mehrstimmige Satzweisen nach den Regeln des Kontrapunkts.⁷⁵⁸ Dieser ursprünglich musikalische Begriff hat sich aber seit Bachtin⁷⁵⁹ auch im Rahmen literaturwissenschaftlicher Debatten etabliert, und eine beachtliche Rezeption im Frankreich der 70er Jahre (insbesondere bei J. Kristeva, O. Ducrot und T. Todorov) erfahren.

Nach Bachtins Theorie der Dialogizität versammle ein polyphoner Roman eine Vielzahl von miteinander interferierenden und interagierenden Sprechweisen (Stimmen) und damit auch unterschiedliche Perspektiven, Ideologien und Weltansichten, die mit diesen Stimmen in den Text transportiert werden. Die stilistische Besonderheit des Romans bestünde nach Bachtin darin, dass er nicht als direkte Umsetzung der Stimme des Autors zu verstehen sei, sondern als eine Vielzahl von Stimmen und Sprachen, wodurch er als polyphones Gebilde zutage träte.

„[...] der Roman orchestriert seine Themen, seine gesamte abzubildende und auszudrückende Welt der Gegenstände und Bedeutungen mit der sozialen Redevielfalt und der auf ihrem Boden entstehenden individuellen Stimmenvielfalt. Die Rede des Autors und die Rede des Erzählers, die eingebetteten Gattungen, die Rede der Helden sind nur jene grundlegenden kompositorischen Einheiten, mit deren Hilfe die Redevielfalt in den Roman eingeführt wird. Jede von ihnen begründet eine Vielzahl von sozialen Stimmen und eine Vielfalt von (immer mehr oder weniger dialogisierten) Verbindungen und Korrelationen zwischen den Aussagen und den Sprachen. Diese Bewegung des Themas durch Sprachen und Reden, deren Aufspaltung in Elemente der sozialen Redevielfalt, ihre Dialogisierung: dies macht die grundsätzliche Besonderheit der Stilistik des Romans aus.“⁷⁶⁰

Die Polyphonie im Sinne von Bachtin, die ausschließlich in der Erzähltheorie gebraucht wurde, ist demnach mit einer künstlerisch organisierten Redevielfalt, Dialogizität, zuweilen Redeverkehr und individuellen Stimmenvielfalt gleichzusetzen.⁷⁶¹ In der Verwirklichung der literarischen Polyphonie spielen die in den Roman integrierten außerliterarischen Dialekte eine wichtige Rolle, denen sich aber die von Bachtin aufgeführten Beispiele aus der Lyrik sich entziehen. Die Polyphonie sei primär für den Roman charakteristisch, weil die Sprache

⁷⁵⁷ Petri, Horst: *Form- und Strukturparallelen in Literatur und Musik*. In: Scher, 1984 [Anm. 9], S. 232.

⁷⁵⁸ Unter einem Kontrapunkt versteht man in der Musik eine Gegenstimme in einem kontrapunktisch gearbeiteten Satz oder Satztechnik, bei der mehrere selbständig geführte Stimmen nach bestimmten Regeln miteinander verknüpft werden. Vgl. dazu: LaMotte, Diether: *Kontrapunkt: ein Lese- und Arbeitsbuch*. 3. Aufl., 26.-29.Tsd. München [u.a.], 1988.

⁷⁵⁹ Vgl. dazu: M. Bachtin: *Das Wort im Roman* in: *Die Ästhetik des Wortes*, Suhrkamp, Frankfurt a. Main 1979, S.154-300.

⁷⁶⁰ Bachtin, Michail M.: *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979, S. 157.

⁷⁶¹ Vgl. dazu: ebda.

der Lyrik sich dem Einsatz des Außerliterarischen verweigere. Die Sprache poetischer Gattungen sei nach Bachtin häufig autoritär, dogmatisch und konservativ, deswegen verschließe sie sich dem Einfluss außerliterarischer Elemente:

Es ist bezeichnend, daß der Dichter, wenn er die gegebene Hochsprache nicht akzeptiert, eher von der künstlichen Herstellung einer neuen, spezifisch poetischen Sprache träumt als von der Verwendung realer, vorhandener sozialer Dialekte. Sozial bestimmte Sprachen sind objekthaft, charakteristisch, sozial lokalisiert und begrenzt; eine künstlich geschaffene poetische Sprache dagegen ist in ; aller Regel eine unmittelbar intentionale, unanfechtbare, einheitliche und einzige Sprache. [...]Die Idee der besonderen, einheitlichen und einzigen Sprache der Poesie ist ein charakteristisches, utopisches Philosophen des poetischen Wortes: es gründet sich auf die realen Bedingungen und Forderungen des poetischen Stils, der allein dem Postulat einer unmittelbar intentionalen Sprache genügt, von der aus die anderen Sprachen (Umgangssprache, Geschäftssprache, Sprache der Prosa) als objekthafte und ihr keineswegs ebenbürtige Sprachen erscheinen.⁷⁶²

Vergleicht man hingegen die von Bachtin dem Wort zugeschriebenen dialogischen Eigenschaften und Celans berühmte Aussage über seine Gedichte, entdeckt man einige grundlegenden Gemeinsamkeiten:

Jedes Wort ist auf eine Antwort gerichtet und keines kann dem tiefgreifenden Einfluß des vorweggenommenen Wortes der Replik entgehen. Das lebendige, umgangssprachliche Wort ist unmittelbar auf das Wort der folgenden Replik eingestellt: es provoziert die Antwort, nimmt sie vorweg und formt sich auf sie hin.

Die dialogische Orientierung sei nach Bachtin die natürliche Einstellung jedes lebendigen Wortes. Celans Gedichte sind im Unterschied zu den von Bachtin erwähnten Beispielen trotz seiner spezifisch poetischen Sprache auch mit Leben gefüllt. Zu der Dialogizität äußert sich Celan in seinem wichtigsten poetologischen Text folgenderweise:

Das Gedicht will zu einem Andern, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber. Es sucht es auf, es spricht sich ihm zu. /Jedes Ding, jeder Mensch ist dem Gedicht, das auf das Andere zuhält, eine Gestalt dieses Anderen.⁷⁶³

Diese Gedichte sind einem Anderen gerichtet. In den Gedichten *TODESFUGE* und *ENGFÜHRUNG* erklingen verschiedene Stimmen. Im ersten Fall handelt es sich um die Imitation des kontrapunktischen Stils durch Mittel der Intertextualität, im zweiten Fall wird dies u.a. durch die typographische Anordnung erreicht.

Barbara Wiedemann⁷⁶⁴ erwähnt ein wesentliches inhaltlich-formales Merkmal: die Zitathaltigkeit des Sprechens⁷⁶⁵, welche auf die **Imitation des kontrapunktischen Stils** schließen ließe. Schon Felstiner⁷⁶⁶ hat darauf hingewiesen, dass praktisch jede Zeile Wortmaterial aus der zerbrochenen Welt bärge, von der das Gedicht Zeugnis ablegt:

⁷⁶² Bachtin, Michail M.: Die Ästhetik des Wortes. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979, S. 179 f.

⁷⁶³ GW III, S. 198.

⁷⁶⁴ Vgl. dazu: Wiedemann, 2004 [Anm. 741], S. 129-133.

⁷⁶⁵ Vgl. dazu: ebda., S. 130.

⁷⁶⁶ Vgl. dazu: Felstiner, 1997 [Anm. 331], S. 53.

Die Musik, die Literatur, die Religion, und die Lager selbst hinterlassen verstörend ihre Spur: das 1. Buch Mose, Bach, [...] der Tango, besonders aber Fausts Gretchen („Margarete“) und die Jungfrau Sulamith aus dem Hohelied.⁷⁶⁷

Dazu kommen noch die offenkundigen Übereinstimmungen mit Motiven in Gedichten von Heinrich Heine⁷⁶⁸, Rose Ausländer⁷⁶⁹, Alfred-Margul Sperber⁷⁷⁰, Immanuel Weißglas⁷⁷¹ oder Moses Rosenkranz⁷⁷², sowie die Klagelieder Jeremias⁷⁷³, die mittelalterlichen Totentänze⁷⁷⁴, die Meistergesang-Praxis der frühen Neuzeit, Bach⁷⁷⁵, Puccini⁷⁷⁶, Wagner⁷⁷⁷, Baudelaire, Rimbaud, Rilke und Trakl.⁷⁷⁸ Nicht allein diese Zitathaltigkeit des Sprechens, d.h. die Integration mehrerer Stimmen ins Gedicht rückt den Text in die Nähe der musikalischen Fuge, sondern ihre Zusammenfügung in zwei sich regelmäßig wiederholende Hauptthemen: das Wir- und das Er-Thema. Dabei werden neben der Imitation zwei weitere Urprinzipien des Musizierens, welche in der Fuge wirksam sind, in das Medium des Gedichts transponiert. Einerseits handelt es sich um **das Frage-Antwort-Spiel** und andererseits um die **Wiederholung**. Das Frage-Antwort-Spiel kommt durch die Fortführung des durch die Wir-

⁷⁶⁷ Felstiner, 1997 [Anm. 331], S. 53.

⁷⁶⁸ In Celans Text befiehlt der Mann den Juden zum Tanz aufzuspielen, während die anderen das Graub schaufeln. In Heines „Sklavenschiff“ heißt es: „Musik! Musik! Die Schwarzen soll'n / Hier auf dem Verdecke tanzen. / Und wer sich beim Hopsen nicht amüsiert, / Den soll die Peitsche kuranzen.“ In: Briegleb, Klaus [Hrsg.]: *Heinrich Heine: Sämtliche Schriften in zwölf Bänden*. München: Hanser, 1981, Bd. 11, S. 198, sowie weitere Bezüge auf die Gedichte „Loreley“ (das goldene Haar Margaretens erinnert an das Haar der Loreley) und die „Schlesischen Weber“ (die Formulierung „wir trinken und trinken“ stellt ein kühnes Echo der Zeile „wir weben und weben“ dar). Vgl. dazu: Felstiner, 1997 [Anm. 331], S. 65.

⁷⁶⁹ Rose Ausländer stimmte mit Celans Meinung überein, nämlich dass jede Metapher nicht isoliert, sondern im Kontext des ganzen Gedichts – also in Relation zu den anderen Metaphern und Isotopien – betrachtet werden muss. Celan habe die in der von ihr übernommenen Metapher *schwarze Milch* enthaltenen Potentiale – durch seine individuelle Gestaltung im neuen Kontext – einen Grad an Expressivität erreicht, der ihren eigenen bei weitem übertreffe: „Daß Paul die Metapher *schwarze Milch*, die ich in meinem 1925 geschriebenen, jedoch erst 1939 veröffentlichten Gedicht *Ins Leben* geschaffen habe, für die *Todesfuge* gebraucht hat, erscheint mir nur selbstverständlich, denn der Dichter darf alles als Material für die eigene Dichtung verwenden. Es gereicht mir zur Ehre, daß ein großer Dichter in meinem frühen Werk eine Anregung gefunden hat. Ich habe die Metapher nicht so nebenhin gebraucht, er jedoch hat sie zur höchsten dichterischen Aussage erhoben. Sie ist ein Teil von ihm selbst geworden.“ Zitiert nach: Chalfen, 1979 [Anm. 29], S. 133, der aus einem Gespräch mit dem Dichterin im Mai 1972 referiert.

⁷⁷⁰ Ebenso gebrauchte Sperber die gleichgerichteten Wendungen von der „dunklen Milch“ und der „Milch des Abends“ in seinen 1939 gedruckt erschienenen Texten: „Ferner Gast“ und „Der schwarze Hain“. Vgl. dazu: Buck, 2002 [Anm. 729], S. 20.

⁷⁷¹ Mit dem Gedicht „ER“ von Immanuel Weißglas fallen wiederum etliche thematische und bildliche Übereinstimmungen auf. Vgl. dazu: Buck, 2002 [Anm. 729], S. 22 fff.

⁷⁷² Vgl. dazu das Gedicht *Die Blutfuge* von Moses Rosenkranz aus dem Jahr 1942, der erst 1947 gedruckt wurde.

⁷⁷³ Auch innerhalb des Klagelieds taucht im dritten Totenlied (Kapitel 4) das Bild der Milch auf, wo ebenfalls ein Übergang vom Weißen der Milch hin zur Farbe Schwarz angewendet wird.

⁷⁷⁴ Das Bild vom Tod als Spielmann und Tanzmeister, bzw. Der ursprüngliche Titel „Todestango“ erinnern bewusst an diese Tradition.

⁷⁷⁵ Einzelwerkereferenzen auf Bachs „Kunst der Fuge“, sowie dessen Arie „Komm süßer Tod“

⁷⁷⁶ Einzelwerkereferenz in den Zeilen „er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift seine Rüden herbei“ (V. 7) auf eine Arie aus Puccinis „Tosca“ („E lucevan le stelle“). Vgl. dazu Felstiner, 1997 [Anm. 331], S. 65.

⁷⁷⁷ Einzelwerkereferenzen auf Wagners „Meistersinger von Nürnberg“

⁷⁷⁸ Vgl. dazu das Schlangen-Motiv aus Trakls Gedicht „Psalm“: „In seinem Grab spielt der weiße Magier mit seinen Schlangen.“ In: Trakl, Georg: *Die Dichtungen*. 6. Aufl. Salzburg: Otto Müller, 1948, S. 59.

Stimme begonnenen Hauptthemas zum Vorschein. Die mehrfache Wiederholung der wichtigsten Motive hingegen (die schwarze Milch der Frühe; sein Trinken; das Grab in den Lüften; der Mann, der im Haus wohnt, mit Schlangen spielt, Rüden hält und an seine Margarete schreibt; das goldene Haar von Margarete und das aschene Haar von Sulamith) zeigt die Schärfe der Konfrontation wie die Unasuweichbarkeit der Situation.⁷⁷⁹

In der Analogieanalyse der Musik und Literatur betrachten Kiesel und Stepp⁷⁸⁰ den Tod in einer doppelten Funktion: das Töten stünde auf der Dominante und das Getötetwerden auf der Tonika. Zwischen diesen beiden Polen, die mit Thema und Kontrapunkt identifiziert werden können, bewege sich das Gedicht welches den Eindruck einer komplexen Polyphonie entstehen ließe.⁷⁸¹

Lech Kolago⁷⁸² und Andreas Sichelstiel⁷⁸³ gelang es **musikalische Polyphonie und Kontrapunkt** teilaktualisierende Systemkontaminationen in diesem Text zu erkennen. Die Imitation der Polyphonie wird nach ihnen durch den Wechsel zwischen mindestens zwei als zusammengehörig empfundenen Bereichen spürbar. Die Illusion der Vielstimmigkeit ergäbe sich aus dem Wechsel des Wir- und Er- Themas, aus denen sich das Gedicht zusammensetzt. Sie werden aber nicht primär als Bestandteil der Themen (im Sinne von Petri) betrachtet, sondern als Kennzeichen zweier Stimmen im musikalischen Sinn. Dadurch können die folgenden Ähnlichkeiten zu einer vereinfachten Fugenkonstruktion (d.h. das Prinzip der Imitation von Dux-Comes ohne die Quart-Quint) festgestellt werden:

Eine Fuge beginnt, wie ihre Beschreibung am Anfang dieses Unterkapitels zeigt, mit der Exposition der Stimmen: Die erste Stimme trägt das prägnante, kurze Thema, den *Dux*⁷⁸⁴ vor. Diesen Themeneinsatz findet man in den Zeilen 1 bis 4, die Wir-Stimme der Opfer des Holocaust. Hierzu gesellt sich eine zweite Stimme, die das Thema nun als *Comes*⁷⁸⁵ vorträgt. Es handelt sich um die Er-Stimme, welche inhaltlich als Kontrasubjekt in den Zeilen 5 bis 9 erscheint. Von der Ebene der Abstraktion her betrachtet wird ein dem musikalischen Kontrapunkt entsprechender Gegensatz auf der Inhaltsebene des Textes hergestellt. Diese anfängliche Gegenüberstellung dient im weiteren Verlauf des Gedichts zur Illusion einer polyphon-kontrapunktischen Form, welche jedoch auf der linearen Ebene des Textes verwirklicht wird. Die inhaltlichen Bestandteile, welche diesen beiden Stimmen zugeordnet

⁷⁷⁹ Vgl. dazu: Kiesel, Helmut; Stepp, Cordula: Paul Celans Schreckenmusik. In: Bermbach, Udo; Vaget, Hans R. [Hrsg.]: Getauft auf Musik. Festschrift für Dieter Borchmeyer. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006, S. 117.

⁷⁸⁰ Vgl. dazu: ebda., S. 123.

⁷⁸¹ Vgl. dazu: ebda., S. 123.

⁷⁸² Vgl. dazu: Kolago, 1997 [Anm. 20], S. 205 fff.

⁷⁸³ Vgl. dazu: Sichelstiel, 2004 [Anm. 19], S. 130 fff.

⁷⁸⁴ lat. „Führer“ (auch als Thema, Dux, Subjekt, Guida, Hauptsatz oder Vordersatz genannt)

⁷⁸⁵ lat. „Gefährte“ (auch Gefährte, Risposta, Consequente, Nachsatz genannt)

sind, werden im weiteren Verlauf des Textes verschränkt. Durch diese Verschränkung fließen die beiden Stimmen ineinander, wobei sie neue Einheiten bilden. Sie *erklingen* in der gleichen Zeit, d.h. mit Sichelstiehl:

Der Wechsel zwischen Elementen aus den kontrastierend wahrgenommenen Bereichen kann so die sinnliche Wahrnehmung, die sich beim Hören eines polyphonischen musikalischen Werkes ergibt, simulieren.⁷⁸⁶

Im Kapitel 1.2., wurde gezeigt, dass Sichelstiehl jede Imitation einer musikalischen Form innerhalb eines literarischen Werkes in Anlehnung an Wolfgang Iser als Bestandteil eines Kommunikationsaktes sieht, der vom Autor ausgehend über den (literarischen) Text mit dem Leser stattfindet.⁷⁸⁷ Bei der Untersuchung von den Realisierungsmöglichkeiten der Polyphonie innerhalb der *TODESFUGE* tritt dieser Gedanke wieder in den Vordergrund. Sichelstiehl stellt eine These in Anlehnung an Iser auf, welche einen der von Petri⁷⁸⁸ als Hauptschwierigkeit bezeichneten Aspekt klärt.

Nach Iser bewege sich der Leser als wandernder Blickpunkt durch das Buch und rekonstruiere es in der Abfolge seiner Synthesen. Das lesende Bewusstsein folge dem Text und entwickle immer wieder Erwartungen für den Fortgang des Gelesenen (Protention), während es gleichzeitig soeben Gelesenes in Erinnerung behielte (Retention).⁷⁸⁹ Sichelstiehl deutet darauf hin, dass die zeitlich nacheinander geordneten *Stimmen*, während des Leseaktes, nach Isers Modell *des wandernden Blickpunkts* in ein Nebeneinander träten. Die Polyphonie würde eben durch die verräumlichte Gleichzeitigkeit beider Themen und durch ihre inhaltliche Antithese erreicht.⁷⁹⁰ Ein Vorteil ist es dabei, dass es sich hier um ein Gedicht handelt. In der Prosa würde der Leser den Wechsel von Stimmen schwieriger wahrnehmen. Im Gedicht findet der Wechsel in einem engeren Raum statt und ermöglicht somit die Wahrnehmung innerhalb eines relativ begrenzten Lesemoments (etwa innerhalb einer Zeile). Dies ergäbe eine sinnliche Wahrnehmung, welche der der Musik ähnele. Sichelstiehls Fazit lautet also zusammenfassend folgenderweise: der Wechsel zwischen den beiden Einheiten, der zwar eine grundlegend horizontale Gestaltung nicht aufhebt, führt jedoch im *Bewusstseinskorrelat* des Lesers zu einem räumlichen Nebeneinander dieser Einheiten.

Die rasche Aufeinanderfolge der Stimmen gegen Ende des Gedichts,⁷⁹¹ erzeugt eine weitere teilaktualisierende Systemkontamination: einen – der musikalischen **Engführung**

⁷⁸⁶ Sichelstiehl, 2004 [Anm. 19], S. 133.

⁷⁸⁷ Vgl. dazu: Kapitel 1.2. der vorliegenden Arbeit, sowie: Sichelstiehl, 2004 [Anm. 19], S. 18.

⁷⁸⁸ Vgl. dazu: Petri, Horst: *Form- und Strukturparallelen in Literatur und Musik*. In: Scher, 1984 [Anm. 9], S. 232.

⁷⁸⁹ Vgl. dazu: Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens*. München: Wilhelm Fink, 1976.

⁷⁹⁰ Sichelstiehl, 2004 [Anm. 19], S. 133.

⁷⁹¹ Vgl. dazu: *TODESFUGE* (MuG). In: GW I, S. 39 und GW III, S. 61, V. 27-34.

entsprechenden – Effekt. Die Engführung bezeichnet in der Fuge Stimmeneinsätze, welche gewöhnlich kurz vor dem Schluss auftreten. Sie erfolgen zeitlich verkürzt, so dass das Thema noch nicht beendet ist, während es in der nächsten Stimme bereits einsetzt. Das polyphone und kontrapunktische Element kommt somit in den beiden letzten Verszeilen am prägnantesten zum Ausdruck, wo die zwei Motive beider Themen unmittelbar nacheinander in den Kurzzeilen erscheinen.

Zusammenfassend lässt es sich sagen, dass die Systemkontamination qua Transposition, die – im Gegensatz zum System erwähnenden und evozierenden Titel – über eine *illusionsbildende Qualität* verfügt, zahlreiche Analogien zur musikalischen Fuge verwirklichen kann. Sie stellt hier die Gesamtheit unterschiedlichster Techniken, die von vielfältigen metrischen und stilistischen Mitteln bis hin zu denen der Intertextualität reichen. Durch diese Verfahren entsteht der Als-Ob- Charakter, welcher an die Hauptmerkmale eines altermedialen Subsystems schließen lässt. Wichtig ist es dabei, dass der intermedialen Analyse des Textes kein übliches Fugenschema zu Grunde gelegt werden kann oder darf, oder mit Petri, dass erst die Reduktion des Fugenschemas die analoge literarische Anwendung der Fuge möglich mache.⁷⁹²

3.3.2. Systemreferenzielle Bezüge zur Musik im Gedicht ENGFÜHRUNG

3.3.2.1. Vorbemerkungen

Die Entstehungszeit des Bandes *Sprachgitter* (1959) wurde durch weitere deprimierende biographisch-, bzw. politisch-gesellschaftliche Erfahrungen des Autors geprägt: die Goll-Affäre, das von Celan als ablehnend empfundene Verhalten deutschsprachiger Autoren und Kritiker, Antisemitismus, sowie Diskussionen über die Atombewaffnung der Bundeswehr oder das Erstarken der Rechten in Frankreich.

Die Gedichte des Bandes und die den Gedichtband abschließende ENFÜHRUNG zeigen die Revision des bisherigen dichterischen Sprechens. Zu dieser Revision zählt Jürgen Lehmann⁷⁹³ u.a. die stilistische Kontur der Gedichte aus *Sprachgitter* (welche von Verlust und Gewinn, Reduktion und Wachstum, Dekonstruktion und Konstruktion bestimmt sind), das konsequente Befragen der Sprache und der traditionellen dichterischen Verfahren sowie die Sprachreduktion. Letztere manifestiert sich im Laufe des Bandes nicht nur durch

⁷⁹² Petri, Horst: *Form- und Strukturparallelen in Literatur und Musik*. In: Scher, 1984 [Anm. 9], S. 233.

⁷⁹³ Lehmann, Jürgen: 4. *Sprachgitter*. In: May/ Gossens/ Lehmann, 2008 [Anm. 1], S 75 f.

Verstummen anzeigende Leerstellen, Asterisken, Doppelpunkte, punktierte Linien, Klammern, oder durch die Reduktion auf einzelne Silben, Morpheme und Lexeme. Zum neuen Sprechen gehört nach Lehmann auch die Reduktion auf der semantischen Ebene: durch die Verwendung von Lexemen, wie *Silbe*⁷⁹⁴, *Partikel*⁷⁹⁵, durch die wiederholte Verwendung des Zahlwortes *ein*⁷⁹⁶. Dieser Prozess zeigt sich auch auf der strukturellen Ebene u.a. im Dekonstruieren von Lexemen in einzelne Morpheme und ihre Trennung am Zeilenende (*Ho-ho / sianna*⁷⁹⁷), oder die Isolierung des Einzelwortes durch seine Lösung aus grammatischen oder syntaktischen Kontexten mit Hilfe von Interpunktion, Apposition oder Klammer. Diese Reduzierungen sind nach Lehmann:

Ausdruck einer Tendenz zum Schweigen, die sich ihrerseits einer durch die Schoah begründeten, zutiefst verstörenden Wirklichkeitserfahrung verdankt. Zugleich betonen die Gedichte allerdings auch immer wieder die sprachliche Potentialität dieses Schweigens. Denn die genannten Leerstellen, Asterisken und andere typographischen Zeichen besitzen wichtige semantische und strukturierende Funktionen.⁷⁹⁸

Im Gedicht ENFÜHRUNG, dem letzten Gedicht des Bandes kommt die oben geschilderte Revidierung des dichterischen Sprechens sowohl in der Struktur als auch in der Thematik zum Ausdruck. Ihre Analyse im Hinblick auf seine systemreferenziellen Bezüge zur Musik wird sich im Folgenden unter Berücksichtigung formal-inhaltlicher Merkmale des neuen Sprechens vollziehen.

3.3.2.2. *Engführung als poetologisches Konzept*

In einem Brief an Walter Jens, der im Frühjahr 1959 den Band *Sprachgitter* begleitete, schrieb Celan die folgenden Worte:

Ich habe die Worte, die Stimmen wirklich enggeführt (mich von ihnen engführen lassen) – ins Unerbittliche des letzten Gedichtes (zeitlich war es nicht das letzte, aber ich wußte, daß es das letzte war.)⁷⁹⁹

Der Titel ENGFÜHRUNG scheint im Unterschied zur TODESFUGE ein reiner Rückgriff auf einen musikalischen Fachausdruck zu sein. Davon zeugt auch die Tatsache, dass Celan selbst noch den ENGFÜHRUNG entsprechenden Titel STRETTE für die französische

⁷⁹⁴ Vgl. dazu: *UNTEN* (Sg). In: GW I, S. 157.

⁷⁹⁵ Vgl. dazu: *ENFÜHRUNG* (Sg). In: GW I, S. 195.

⁷⁹⁶ Vgl. dazu: *UNTER EIN BILD* (Sg). In: GW I, S. 155, *EIN TAG UND NOCH EINER* (Sg). In: GW I, S. 179, *EIN AUGE, OFFEN* (Sg). In: GW I, S. 187.

⁷⁹⁷ Vgl. dazu: *ENGFÜHRUNG* (Sg.). In: GW I, S. 203.

⁷⁹⁸ Lehmann, Jürgen: 4. *Sprachgitter*. In: May/ Gossens/ Lehmann, 2008 [Anm. 1], S 76.

⁷⁹⁹ Paul Celan an Walter Jens, Brief vom 21.3.1959, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Walter Jens-Archiv, Nr. 168. Auch zitiert in: Felstiner, 1997 [Anm. 331], S. 170.

Auswahlausgabe gewählt hat.⁸⁰⁰ Allein die explizite Systemerwähnung bildet also hier den Titel. Doch er beinhaltet außer der musikalischen Dimension auch andere Bedeutungsschichten, und verweist auf *Vielstelligkeit*⁸⁰¹. Celan hat dem oben besprochenen Gedichttitel die explizite Systemerwähnung durch die Hinzufügung des Wortes „Tod“ geändert und damit seine Unzerlegbarkeit, zugleich die der Dominanz des Musikalischen reduziert. Im Falle des Titels ENGFÜHRUNG, wo man es mit einer expliziten Systemerwähnung auf ein musikalisches Subsystem zu tun hat, ist eine weitere Bedeutung dem Wort inhärent. Das aus „eng führen“ gebildete Nomen weist nach Szondi nicht allein auf das Prinzip einer musikalischen Komposition hin. ENGFÜHRUNG impliziere auch strikte Durchführung des Gedichts, die Enge eines Weges, welchen der Leser mitzugehen habe, sie sei zugleich Eingedenken, das zum Grund für das *Sprechen* des Dichters werde.⁸⁰² Celans *Vielstelligkeit* zielt nach Szondi niemals darauf, uns für eine bestimmte Bedeutung zu entscheiden, sondern zu begreifen, dass sie, d.h. die Vielstelligkeit, nicht geschieden zu betrachten ist, sondern als Einheit.⁸⁰³ Geht man von diesem Gedanken aus, so scheint ein Überblick über die übrigen Bedeutungsschichten des Wortes „Engführung“ im Kontext dieser Poetologie nötig zu sein.

Celans Lyrik geht über das ausdrückliche Programm der hermetischen Dichtung hinaus. Die Abdichtung des Kunstwerks gegen die empirische Realität gehe nach Adorno in dessen Distanzierung von den letzten Rudimenten des Organischen über. In den Paralipomena der *Ästhetischen Theorie*, von denen Seng vermutet, dass sie in Verbindung mit dem Inhalt des geplanten Essays⁸⁰⁴ über den Band *Sprachgitter* stünden, schreibt Adorno Folgendes:

Diese Lyrik ist durchdrungen von der Scham der Kunst angesichts des wie der Erfahrung so der Sublimierung sich entziehenden Leids. Celans Gedichte wollen das äußerste Entsetzen durch Verschweigen sagen. Ihr Wahrheitsgehalt selbst wird ein Negatives. Sie ahmen eine Sprache unterhalb der hilflosen der Menschen, ja aller organischen nach, die des Toten von Stein und Stern. Beseitigt werden die letzten Rudimente des Organischen; zu sich selbst kommt, was Benjamin an Baudelaire damit bezeichnete, daß dessen Lyrik eine ohne Aura sei. Die unendliche Diskretion, mit der Celans Radikalismus verfährt, wächst seiner Kraft zu. Die Sprache des Leblosen wird zum letzten Trost über den jeglichen Sinnes verlustigen Tod. Der Übergang in Anorganisches ist nicht nur an Stoffmotiven zu verfolgen, sondern in den geschlossenen Gebilden die Bahn vom Entsetzen zum Verstummen nachkonstruiert.⁸⁰⁵

Nicht nur der musikalische, sondern auch die existentielle Bedeutung dieses Wortes diene nach Felstiner⁸⁰⁶ als Anreiz für Celan: „eng“ ist doch mit „Angina“ und mit „Angst“ verwandt, das hebräische Wort dafür ist „zar“, daher „Mizrajim“, „Stätte der Bedrückung“ für

⁸⁰⁰ Vgl. dazu: KG, S. 667.

⁸⁰¹ Vgl. dazu: AF (1958). In: GW III, S. 167.

⁸⁰² Vgl. dazu: Szondi, 1972 [Anm. 521], S. 110 f.

⁸⁰³ Vgl. dazu: ebda., S. 111.

⁸⁰⁴ Vgl. dazu Kapitel 3.3.2.3. der vorliegenden Arbeit

⁸⁰⁵ Adorno, 1977 [Anm. 304], S. 477.

⁸⁰⁶ Vgl. dazu: Felstiner, 1997 [Anm. 331], S. 163.

Ägypten⁸⁰⁷. Das Titelwort ist so verstanden auch ein Indiz für das Engführen existentieller Betroffenheit durch eine hochkomplexe Sprache, welche diese Wunde bewahrt und die Opfer und Erinnernden zusammenbringt, „engführt“ und sie freisetzt.⁸⁰⁸ Celan wendet sich bewusst gegen Merciers ästhetisches Prinzip *Elargissez l'Art!* In seiner Bühnenpreisrede beschreibt er einen anderen Weg, den Weg des Gedichts:

„Die Kunst erweitern? / Nein. Sondern geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei. / Ich bin, auch hier, in Ihrer Gegenwart, diesen Weg gegangen. Es war ein Kreis.“⁸⁰⁹

Realismus und Naturalismus ist nicht der geeignete Weg, um die Künstlichkeit der Kunst zu vermeiden. Um das Natürliche als Natürliches durch die Kunst darzustellen, so die Feststellung von Lenz: müsste man ein Medusenhaupt⁸¹⁰ sein. Doch das kreatürliche Leben, das der Realismus und Naturalismus darstellen will, entzieht sich der Kunst: in Stein verwandelt verliere es seine eigene Materie. Von dieser Gefahr weiß auch Celan:

»Man möchte ein Medusenhaupt« sein, um ... das Natürliche als das Natürliche mittels der Kunst zu erfassen! *Man* möchte heißt es hier freilich, nicht: *ich* möchte.⁸¹¹

Die Trennung von Kunst und Leben, Urheber und Ich, vollzieht sich auf diesem Kreis-Weg nicht. Der Weg der Dichtung, welchen der Meridian vorschlug, trennt nicht zwischen einem Außerhalb und Innerhalb, sondern führt zur Selbstbegegnung und damit zur Freisetzung des Einzelnen. Die Eigenartigkeit dieser Dichtung ergibt sich aus der Tatsache, dass die Trennung von Kunst und Leben, Urheber und Ich sich auf diesem Kreis-Weg nicht stattfindet, sondern zur Begegnung führt.

Der Titel ENGFÜHRUNG deutet auch auf diesen Gang in die eigenste Enge hin. Im Laufe des Gedichts wird der eigene 20. Jänner mit einer anderen Version moderner massenhafter Menschenvernichtung zusammengeführt,⁸¹² auf diesem Weg der in die Tiefe führenden Akt der Erinnerung⁸¹³ kommt es zu Begegnungen:

„So werden in ENGFÜHRUNG alle Leit motive seiner Dichtung zusammengefasst: das Schweigen, das Nichts, der namenlose Ort, die Nacht, die Asche, die Leere, die menschenlose Sprache der Pflanzen, bzw. des Kosmos – und der Glaubenslose Glaube an den unbekannten Gott. [...] Die Engführung führt enger, immer tiefer in die Vegetation bis zum Austritt aus dem Selbst.“⁸¹⁴

⁸⁰⁷ Vgl. dazu: ebda.

⁸⁰⁸ Vgl. dazu: Lehmann, Jürgen: *Engführung*. In: Lehmann, 2005 [Anm. 374], S. 433.

⁸⁰⁹ GW III, S. 200.

⁸¹⁰ Vgl. dazu: GW III, S. 192.

⁸¹¹ ebda.

⁸¹² ENGFÜHRUNG spräche nach Janz nicht nur von den traurigen Ereignissen in den faschistischen Vernichtungslagern, sondern auch von Hiroshima und Nagasaki. Vgl. dazu: Janz, 1976 [Anm. 388], S. 75 und S. 223.

⁸¹³ Vgl. dazu: Lehmann, 2005 [Anm. 374], S. 435.

⁸¹⁴ Tamás, Lichtmann: Paul Celan und János Pilinszky: Dichter des Weltkandals und des Erlösungsanspruchs. In: ders. [Hrsg.] unter Mitwirkung von Walter Fanta: Nicht (aus, in, über, von) Österreich. Zur Österreichischen

In dieser *Vielstelligkeit* nehmen auch Systemreferenzen einen Platz ein, welche im Folgenden zusammenfassend erläutert werden.

3.3.2.3. Systemreferenzen im Gedicht ENGFÜHRUNG

Die Herkunft des paratextuellen Hinweises aus der Kompositionslehre ist offensichtlich: sie deutet auf die kontrapunktische Technik des Strettos hin, welchen Kučukalić folgenderweise definiert:

Der dritte Teil der Fuge, die Engführung, hat die Funktion der Reprise, denn es erscheinen ein oder mehrere Themenanfänge, sehr oft aber so, dass die zweite Stimme die Imitation beginnt, bevor die erste Stimme die Ausführung des Themas beendet hat (dieses Verfahren wird mit einem italienischen Terminus als „stretto“ bezeichnet).⁸¹⁵

Das wichtigste Merkmal einer musikalischen Engführung ist also, dass die Stimmen in kurzen Abständen nacheinander das gleiche Thema vortragen, wobei ein Themeneinsatz bereits dann eingesetzt wird, wenn die jeweils vorhergehende Stimme das Thema noch nicht beendet hat.

Die musikalische Engführung sei nach Szondi⁸¹⁶ eine wichtige Voraussetzung für das Verständnis der Gedichtstruktur. Adorno betrachtet sogar die Komposition des ganzen Bandes in Analogie zu einem musikalischen Gebilde, da er mit STIMMEN beginnt und in einer ENGFÜHRUNG mündet. Noch ein Jahr vor seinem Tod plant er, einen Essay über Celan und diesen Band⁸¹⁷ zu schreiben:

... ich werde meinen längst gehegten Plan eines Essays über Celan endlich ausführen, und zwar werde ich mich dabei auf das Sprachgitter konzentrieren, möglicherweise die *Engführung*. Vermutlich werde ich die Sache im Februar in einer Veranstaltung des Züricher Radios vortragen...⁸¹⁸

Die Nähe des Kompositionsprinzips zur musikalischen Engführung ließe sich nach Szondi erstens an den wiederholten Versen und die engen Partien des Gedichts erkennen. Die Partien sind die verschiedenen *Stimmen*, welche im Gedicht erklingen. Szondi versteht sie nicht nur im buchstäblichen Sinne des Wortes, sondern auch als musikalische Bestandteile.⁸¹⁹ Auf der Metatext-Ebene gebraucht nämlich Celan diesen musikalischen Terminus, welcher die

Literatur, zu Celan, Bachmann, Bernhard und anderen. Beiträge des Debrecener Germanistischen Symposions zur Österreichischen Literatur nach 1945 im Oktober 1993, Bd. 1, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1995, S. 105.

⁸¹⁵ Kučukalić, Zija: Die Struktur des Kunstwerks: mit besonderer Berücksichtigung der Musik. Rodopi, 1987, S. 184.

⁸¹⁶ Vgl. dazu: Szondi, 1972 [Anm. 521], S. 56.

⁸¹⁷ Vgl. dazu: Seng, 1995 [Anm. 32], S. 421.

⁸¹⁸ Vgl. dazu: Brief Adornos an Marlies Janz vom 5.1.1968. In: Janz, 1976 [Anm. 388], S. 67, 83, 95, 222

⁸¹⁹ Vgl. dazu: ebda., S. 56. und 110.

einzelnen Teile einer Fuge bezeichnet (Exposition, Zwischenspiel, Coda). Die neun Gedichtteile der zyklischen ENGFÜHRUNG nennt der Autor *Partien* und bemerkt schon auf dem Umbruch Folgendes:

Engführung ist ein einziges Gedicht. Die einzelnen Partien müssen aneinander anschließen. Sternchen möglichst über die einzelnen Partien setzen (nicht wenn neue Seite, am Ende der vorhergehenden!)⁸²⁰

Szondi deutet darauf hin, dass die Orientierung nach dem Modell einer musikalischen Form, teilweise den Verzicht auf die diskursive Rede miteinschließe.⁸²¹ Mit Recht stellt sich die Frage, ob diese Feststellung Diskussionen im Rahmen referenzieller Bezüge eröffnen könne. Der Verzicht auf den diskursiven Charakter der Sprache vollzieht sich eben durch das Diskursive, d.h. durch die eigenen Bestandteile der Sprache. In diesem Medium wäre dies anders auch nicht möglich. Die Aufforderung im 6. Vers *Lies nicht mehr - schau!* ist auch eine Abwendung von der Semantik der Worte und eine Hinwendung zu ihrer Gestalt und Anordnung.

Um die Defizienz der Sprache zu überwinden, bedient sich Celan eines musikalischen Begriffs, der eine Struktur vorgibt, sowie zahlreicher typographischer Anordnungen, welche dieser Struktur folgen und somit ein anderes Lesen verlangen, ein Lesen in die vertikale Enge: *Schau nicht mehr - geh!* (V. 7) Gelesen werden müssen daher nach Szondi nicht nur die Wörter und Sätze, sondern auch die Relationen *wie sie durch Wiederholung, Umwandlung, und Widerspruch entstehen*.⁸²²

Diejenigen Elemente, welche die TODESFUGE in die Nähe der musikalischen Komposition rückten, werden in ENGFÜHRUNG radikalisiert. Sie ist kein Widerruf⁸²³ von TODESFUGE, sondern dessen Weiterentwicklung oder mit Lehmann vielmehr ein Ernstnehmen der Fugenstruktur.⁸²⁴ Beide Gedichte nehmen in den jeweiligen Bänden eine besondere Stellung ein, sie tragen jeweils musikalische Titel, welche sich im musikalischen Sinne ergänzen⁸²⁵, die ihnen zugrunde liegende Form ist die Fuge, beide Texte enthalten mehrere intermediale Systemreferenz unterstützende Einzelwerkreferenzen⁸²⁶ und beide Texte sprechen über die Realien aus der Welt der Konzentrationslager, deren Schrecken sie mit der

⁸²⁰ TCA, Sprachgitter, S. 89. Zitiert in: Seng, 1998 [Anm. 296], S. 258.

⁸²¹ Vgl. dazu: Szondi, 1972 [Anm. 521], S. 60.

⁸²² Vgl. dazu: ebda.

⁸²³ Zurückgenommen, wie Hans Mayer einmal bei einer Deutung der ENGFÜHRUNG behauptete, hat Celan die TODESFUGE nicht: „Ich nehme nie ein Gedicht zurück, lieber Hans Mayer!“ hat er dem Freund erklärt. Vgl. dazu: Mayer, Hans: *Der Repräsentant und der Märtyrer. Konstellationen der Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971, S. 181.

⁸²⁴ Vgl. dazu: Lehmann, 2005 [Anm. 374], S. 435.

⁸²⁵ Gemeint ist hier Engführung als Schlussteil einer Fuge

⁸²⁶ 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 [Anm. 374], S. 438, 471, 1995 [Anm. 191], S. 426.

Musik verbinden. Vierzehn Jahre später nach TODESFUGE begegnet man dem Musikalischen auf einer neuen Entwicklungsstufe der poetischen Reflexion von Celan, in welcher die Antworten hastiger, atemloser geworden sind und in kürzerem Abstand einsetzen, so dass die Stimmen einander ins Wort fallen.⁸²⁷

Der Übergang der Stimmen erfolgt in diesem Gedicht nicht durch ihre inhaltliche Antithese, sondern durch ihren Echo-Charakter. Die quasi-polyphone Überlagerung der Stimmen wird hier im Gegensatz zu TODESFUGE nicht durch den parataktischen Stil, sondern durch die typographische Anordnung, d.h. durch eine *Verräumlichung* des Schriftbildes⁸²⁸ erzielt. Diese Verräumlichung schiebt Celans Gedicht in die Nähe der musikalischen Engführung und lässt die folgende Systemreferenz zutage treten:

Blickt man jetzt wieder auf den Text von Celans Gedicht, so wird die Analogie zur musikalischen Form der Engführung unmittelbar augenfällig: von der zweiten Versgruppe an wiederholen die ersten, im Druckbild nach rechts gesetzten Zeilen einzelne Kola oder Wörter aus den abschließenden Zeilen der jeweils vorausgehenden Versgruppe. So ergibt sich, wenn das Gedicht, wie üblich, von einer Stimme gesprochen wird, der Effekt eines Echos oder, wie in der Todesfuge, einer Fast-Gleichzeitigkeit oder Scheinpolyphonie. Würde das Gedicht, was ja leicht möglich wäre, von mehreren Stimmen gesprochen, so könnten diese Übergangszeilen gut als echte Polyphonie realisiert werden.⁸²⁹

Die zeitliche Enge des Strettos, der sowohl am Ende von TODESFUGE, als auch in diesem Gedicht durchgeführt wird, stellt eine systemverschobene Applikation fremdedialer Regeln dar. Da es in beiden Fällen einem musikalischen Prinzip gefolgt wird, handelt es sich hier um eine Systemkontamination qua Translation. Das in das Medium der Literatur transponierte Stretto wird in TODESFUGE der musikalischen Fugenkonstruktion entsprechend am Ende platziert und durch die anaphorische und immer kürzere Wiederholung von Bildern und Aussagen bewirkt. Die Technik der Engführung geschieht im vorliegenden Gedicht nicht nur durch Wiederholungen, sondern auch durch die graphische Anordnung.

Eine weitere auffällige Besonderheit der typographische Gestaltung ist der Beginn: ein weißer unbedruckter Teil der Seite, ein sichtbares Schweigen.⁸³⁰ Das Gedicht beginnt auf Celans ausdrücklichen Wunsch, nach einem trennenden Asterisk, erst auf der zweiten Hälfte der Seite.⁸³¹

Die Übergänge zwischen den einzelnen Partien werden hervorgehoben, die Wiederaufnahmen sind auf die rechte Seite gedrängt und wenn der Leser sie nicht liest,

⁸²⁷ Vgl. dazu: Seng, 1998 [Anm. 296], S. 259.

⁸²⁸ Olschner, Leonard Moore: *Fugal Provocation in Paul Celans "Todesfuge" and "Engführung"*. In: German Life and Letters, Bd. 43, H., S. 84-86 und Finckh, Jens: 6.3. *Musik*. In: May/ Gossens/ Lehmann, 2008 [Anm. 1], S. 274.

⁸²⁹ Kiesel, Helmut; Stepp, Cordula: Paul Celans Schreckenmusik. In: Bernbach, Udo; Vaget, Hans R.[Hrsg.]: *Getauft auf Musik. Festschrift für Dieter Borchmeyer*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006, S 117.

⁸³⁰ Vgl. dazu: Seng, 1998 [Anm. 296], S. 229.

⁸³¹ Vgl. dazu: KG, S. 667.

sondern den Text sich nur anschaut, erfolgt in seinem Bewusstsein eben das, was Sichelstiel ausgehend von Iser's Gedanken erklärt hat. Seiner Auffassung nach, wird die literarische Imitation musikalischer Kompositionstechniken nicht nur in der Relation zwischen den Medien Literatur und Musik betrachtet. Sichelstiel in Anlehnung an Iser plädiert für die Berücksichtigung der Leserrolle in dieser Beziehung. Der Leser sei nämlich derjenige, der das musikalische Potential in einem literarischen Text aktualisiere.

Durch die Anordnung der Einheiten, welche zwar eine grundlegend horizontale Gestaltung nicht aufhebt, gelangt man in die Nähe eines räumlichen Nebeneinanders. Olschner betont die *Verräumlichung* des Schriftbildes, d.h. die typographisch hervorgehobenen Übergänge zwischen den einzelnen Partien ergäben eine quasi-polyphone Überlagerung der Stimmen.⁸³² Der Interpunktion, welche in der TODESFUGE völlig aufgehoben wurde, kommt hier eine wichtige Rolle zu: Asterisken deuten nicht nur auf die Sternmetaphorik hin. In den gregorianischen Partituren werden die einzelnen Partien auch durch Sterne getrennt. Dieses Zeichen stellt eine teilaktualisierende Systemkontamination dar, da sie eine medienunspezifische Komponente verwendet, wobei die mediale Differenz die Regel des Ausgangsmediums auch im Gedicht applizieren lässt.⁸³³ Ihnen kommt nun im Gedicht dieselbe Funktion zu, wie den Gedankenstrichen und Klammern: die Markierung und Erzeugung sprachlicher Leerstellen und Pausen. Sie betonen das Schweigen und intensivieren den vertikalen Weg des Gedichts in die allertiefste Enge. Bei den Gemeinsamkeiten zwischen Musik und Sprache wurde gezeigt⁸³⁴, dass weder die Sprache, noch die Musik ohne die dialektische Symbiose zwischen Rede, Gesang bzw. Klang und Pause existieren können. Besprochen wurde zugleich bei den grundlegenden Unterschieden⁸³⁵ beider Medien, dass der Zeichencharakter des Schweigens in ihren schriftlichen Fixierungen, d.h. im Text und Partitur von Grund auf verschieden erscheint. Die Nähe des Textes zur schriftlich fixierten Musik, d.h. zu einer Partitur ergibt sich nicht nur aus der expliziten Systemerwähnung, sondern auch aus der Notation von Pausen, welche somit ihr bewusstes Mitlesen fordern. Dem Schweigen, ähnlich wie in der Partitur, wird hier durch Zeichen (in diesem Fall durch Sterne und Leerstelle) ein eindeutiger Signifikant zugeschrieben. Die Verschriftlichung und Materialisierung des Schweigens ist ein Modus gegen das Verstummen. Geschriebenes Schweigen stellt die Betonung des Schweigens dar. Bei Celan

⁸³² Olschner, Leonard Moore: *Fugal Provocation in Paul Celan's "Todesfuge" and "Engführung"*. In: German Life and Letters, Bd. 43, H., S. 84-86 und Finckh, Jens: 6.3. *Musik*. In: May/ Gossens/ Lehmann, 2008 [Anm. 1], S. 274.

⁸³³ Vgl. dazu: Rajewsky, 2002 [Anm. 5], S. 206.

⁸³⁴ Vgl. dazu: Kapitel 1.2.1. der vorliegenden Arbeit

⁸³⁵ Vgl. dazu: Kapitel 1.2.2. der vorliegenden Arbeit

steht diese Lautlosigkeit als stummer Widerstand und Negierung der Vernichtung gegenüber.⁸³⁶

SCHLUSSBEMERKUNGEN

Den Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchung bildete die Erkenntnis, dass Paul Celans Gedichte zahlreiche inhaltliche und formale Bezüge zur Musik enthalten. Das Ziel bei der Anfertigung der Arbeit war es, diese Bezüge anhand von Beispielen aufzuzeigen, zu systematisieren und zu analysieren.

Im Mittelpunkt der Analysen stand dabei die Frage nach der Funktion, welche musikalische Motivik und intermediale Einzel-, bzw. Systemreferenzen im jeweiligen Gedichtkontext spielen, sowie nach der Mehrwert, die sie zum Gedichtinhalt leisten können. Die jeweiligen Gedichtanalysen schlugen eine andere Lesart vor, die bei der Interpretation vom ausgewählten Untersuchungskorpus auch musikalische Aspekte beleuchtet.

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, hat die steigende Verfremdung traditionsbeladener Motive durch das Gesamtwerk des Autors hin verfolgt und analysiert. Die Analysen der 63 Gedichte folgten einer immanenten und induktiven Methodologie, wobei die unterschiedlichsten Funktionen des Lied- und Gesangsmotivs beleuchtet wurden.

Die *Tendenzen des entfremdenden Motivgebrauchs*⁸³⁷ lassen sich schon in den Gedichten 1938-1944 aufzeigen. Die als *Lied* oder *Gesang* bezeichnenden Gedichttitel nehmen die Funktion ein, 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*⁸³⁸, *Gesang der fremden Brüder*⁸³⁹, *Der Tage Trost*⁸⁴⁰, *Finsternis*⁸⁴¹).

⁸³⁶ Vgl. dazu: Tamás, Lichtmann: Paul Celan und János Pilinszky: Dichter des Weltskandals und des Erlösungsanspruchs. In: ders. [Hrsg.] unter Mitwirkung von Walter Fanta: Nicht (aus, in, über, von) Österreich. Zur Österreichischen Literatur, zu Celan, Bachmann, Bernhard und anderen. Beiträge des Debrecener Germanistischen Symposions zur Österreichischen Literatur nach 1945 im Oktober 1993, Bd. 1, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1995, S. 97.

⁸³⁷ Vgl. dazu das Unterkapitel: 3.1.1.1.

⁸³⁸ Vgl. dazu: *Die Geisterstunde* (G 38-44). In: HKA 1.1, S. 62.

⁸³⁹ Vgl. dazu: *Gesang der fremden Brüder* (G 38-44), V. 7. In: HKA 1.1, S. 35.

⁸⁴⁰ Vgl. dazu: *Der Tage Trost* (G 38-44), V. 5. In: HKA 1.1, S. 62.

⁸⁴¹ Vgl. dazu: *Finsternis* (G 38-44). In: HKA 1.1, S. 36.

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 steht⁸⁴². Darüber hinaus wurden zahlreiche verknüpfende Elemente im Motivgebrauch des Singens zwischen den Gedichten *NACHSTRAHL*⁸⁴³ und *CHANSON EINER DAME IM SCHATTEN*⁸⁴⁴ aufgezeigt.

Im Unterkapitel 3.1.1.3. *Die Assimilierung zum sich selbst singenden Wort im Gedichtband Von Schwelle zu Schwelle* (1955) wurde 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 singt⁸⁴⁵.

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 Lebensäußerung wird und dem Singen eine verbindende Rolle zugeordnet wird⁸⁴⁶, 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*⁸⁴⁷ und *NACHMITTAG MIT ZIRKUS UND ZITADELLE*⁸⁴⁸ löst er eine Ost- und West verbindende dichterische Begegnung und die *FLIMMERBAUM*⁸⁴⁹ 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.⁸⁵⁰ Gezeigt wird des Weiteren, dass das Motiv mit einer Richtung in Zusammenhang steht: anhand des Gedichts *ERDWÄRTS GESUNGENEN MASTEN*⁸⁵¹

⁸⁴² 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.

⁸⁴³ Ebd., V. 16.

⁸⁴⁴ Vgl. dazu: *NACHSTRAHL* (MuG.). In: GW I, S. 31.

⁸⁴⁵ Vgl. dazu: *CHANSON EINER DAME IM SCHATTEN* (MuG.). In: GW I, S. 29 f.

⁸⁴⁶ Vgl. dazu: *WINDGERECHT* (Sg.), V. 5-7. In: GW I, S. 169./ *ARGUMENTUM E SILENTIO* (SzS). In: GW I, S. 138.

⁸⁴⁷ 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.

⁸⁴⁸

⁸⁴⁹ Vgl. dazu: *FLIMMERBAUM* (Nr.). In: GW I, S. 233.

⁸⁵⁰ *DIE ZAHLEN* (Aw.). In: GW II, S. 17.

⁸⁵¹ Vgl. dazu: *MIT ERDWÄRTS GESUNGENEN MASTEN* (Aw.). In: GW II, S. 20.

(Abwärtsbewegung), *FADENSONNEN*⁸⁵² (Bewegung in Richtung des Jenseits), *KEINE SANDKUNST mehr*⁸⁵³ (Abwärtsbewegung, die auch akustisch reproduziert wird).

Im Unterkapitel 3.1.1.6. *Verfremdung zur unartikulierten Lautproduktion und technischem Geräusch im Spätwerk Fadensonnen* (1968) wurde anhand konkreter Beispiele gezeigt, dass im Gesang immer öfter ihre Reduktion steht: Gesang erscheint als tierisches Piepsen in Anspielung an Kafka⁸⁵⁴ (sowohl im Gedicht *FRANKFURT, SEPTEMBER*⁸⁵⁵ als auch im Titel *MIT DER STIMME DER FELDMAUS*⁸⁵⁶). Schließlich wird gezeigt, dass der Gesang zum technischen Geräusch verfremdet wird (*MÜLLSCHLUCKER-CHÖRE*⁸⁵⁷ *Bugradgesang*⁸⁵⁸ oder *Sperrtonnenlied*⁸⁵⁹).

Das nächste Unterkapitel 3.1.2. *Celans Bezugnahmen auf Instrumente*, legitimieren wiederum die Ergebnisse, welche im Zusammenhang mit dem Gesangsmotiv festgestellt worden sind. Die 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, Winter⁸⁶⁰, SCHUTTKAHN⁸⁶¹, DIE POSAUNENSTELLE⁸⁶² und die Aufwärtsbewegung in *ANABASIS*⁸⁶³ und *ES IST ALLES ANDERS*⁸⁶⁴) radikalisiert.

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

Nach inhaltlichen Kriterien⁸⁶⁵ wurden 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);

⁸⁵² Vgl. dazu: *FADENSONNEN* (Aw.). In: GW II, S. 26.

⁸⁵³ Vgl. dazu: *KEINE SANDKUNST mehr* (Aw.). In: GW II, S. 39.

⁸⁵⁴ 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.

⁸⁵⁵ „Der Kehlkopfverschlusslaut / singt.“ *FRANKFURT, SEPTEMBER* (Fs.). In: GW II, S. 114.

⁸⁵⁶ Vgl. dazu: *MIT DER STIMME DER FELDMAUS* (Schp). In: GW II, S. 343.

⁸⁵⁷ Vgl. dazu: *MÜLLSCHLUCKER-CHÖRE* (Fs.). In: GW II, S. 160.

⁸⁵⁸ Vgl. dazu: *FREIGEGERBEN* (Lz), V. 3. In: GW II, S. 343.

⁸⁵⁹ Vgl. dazu: *SPERRTONNENSPRACHE* (Lz), V. 1. In: GW II, S. 314.

⁸⁶⁰ *Winter* (G 38-44), V. 11 f. In: HKA 1.1., S. 106.

⁸⁶¹ *SCHUTTKAHN* (Sg.). In: GW I, S. 173.

⁸⁶² *DIE POSAUNENSTELLE* (Zg). In: GW III, S. 104.

⁸⁶³ *ANABASIS* (Nr.). In: GW I, S. 256.

⁸⁶⁴ *ES IST ALLES ANDERS* (Nr.), V. 26 – 28. In: GW I, S. 284.

⁸⁶⁵ Die analysierten Gedichte sind im Inhaltsverzeichnis der vorliegenden Arbeit enthalten.

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, ließen sich folgende Referenzgruppen unterscheiden⁸⁶⁶:

1. Markierte Einzelwerkreferenz auf den Text/Titel eines identifizierbaren Musikstücks:

- a. Durch Kursivierung/als Zitat markierte Einzelwerkreferenzen: ANABASIS⁸⁶⁷ → Wolfgang Amadeus Mozarts dreiteiliger Solomotette *Exultate, Jubilate*, BENEDICTA⁸⁶⁸ → ein Jiddisches Lied, MANDELNDE⁸⁶⁹ → *Hachnissini*, EINE GAUNER- UND GANOVENWEISE GESUNGEN ZU PARIS EMPRÈS PONTOISE VON PAUL CELAN CZERNOWITZ BEI SADAGORA⁸⁷⁰ → das Landknechtlied: „Wir zogen in das Feld“
- b. Ausschließlich durch den Hinweis „Lied“ markierte Einzelwerkreferenzen: SCHWARZE FLOCKEN⁸⁷¹ → Sehnsuchtslied der Zionisten „*Das Lied von der Zeder*“, HINAUSGEKRÖNT⁸⁷² → das politische Arbeiterlied *Warschowjanka*, IN DER LUFT⁸⁷³ → *Maikäferlied*, ...RAUSCHT DER BRUNNEN⁸⁷⁴ → Kinderlied
- c. Sowohl durch Kursivierung, als auch durch den Hinweis „Lied“ markierte Einzelwerkreferenzen: BENEDICTA⁸⁷⁵ → ein Jiddisches Lied, MANDELNDE⁸⁷⁶ → *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 BRUNNEN⁸⁷⁷ → Kinderlied „*Meine Mu*“, PSALM⁸⁷⁸ → der hebräische Hymnus Adon Olam, SO bist du denn geworden⁸⁷⁹ → Das

⁸⁶⁶ Es handelt sich jedoch nicht um feste Gruppen, da es oft zu Überlappungen kommt.

⁸⁶⁷ ANABASIS (Nr.). In: GW I, S. 256.

⁸⁶⁸ BENEDICTA (Nr.). In: GW I, S. 249.

⁸⁶⁹ MANDELNDE (Zg). In: GW III, S. 95.

⁸⁷⁰ EINE GAUNER- UND GANOVENWEISE GESUNGEN ZU PARIS EMPRÈS PONTOISE VON PAUL CELAN CZERNOWITZ BEI SADAGORA (Nr.). In: GW I, S. 229.

⁸⁷¹ SCHWARZE FLOCKEN (G 38-44). In: GW III, S. 25.

⁸⁷² HINAUSGEKRÖNT (Nr.). In: GW I, S. 271.

⁸⁷³ IN DER LUFT (Nr.). In: GW I, S. 290.

⁸⁷⁴ ...RAUSCHT DER BRUNNEN (Nr.). In: GW I, S. 237.

⁸⁷⁵ BENEDICTA (Nr.). In: GW I, S. 249.

⁸⁷⁶ MANDELNDE (Zg). In: GW III, S. 95.

⁸⁷⁷ ...RAUSCHT DER BRUNNEN (Nr.). In: GW I, S. 237.

⁸⁷⁸ PSALM (Nr.) GW I, S. 225.

⁸⁷⁹ SO bist du denn geworden (MuG). In: GW I, S. 59.

- Kirchenlied: *O Haupt voll Blut und Wunden* (Matthäuspassion), EIS, EDEN⁸⁸⁰
→ Es ist ein' Ros' entsprungen
- b. Übernahme eines spezifischen Tons und einer spezifischen Struktur:
ESPENBAUM⁸⁸¹ und SELBDRITT, SELBVIERT⁸⁸² → *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 BURG⁸⁸³ → Martin Luthers Kirchenlied (*Ein feste Burg ist unser Gott*), MÜLLSCHLUCKER-CHÖRE⁸⁸⁴ → *Lacrimosa* aus Mozarts letztem Requiem, DENK DIR⁸⁸⁵ → das Lied vom *Moorsoldaten*, IN DER LUFT⁸⁸⁶ → *Maikäferlied*, Russischer Frühling⁸⁸⁷ → das Lied „Flandrische Totentanz“
5. Einzelwerkreferenz auf Musikerfiguren:
- a. MÜLLSCHLUCKER-CHÖRE⁸⁸⁸ → Mozart

Die Funktionen der jeweiligen Einzelwerkreferenzen sind komplexer. Feste Gruppen lassen sich hier kaum unterscheiden, 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 ANABASIS⁸⁸⁹ 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.

⁸⁸⁰ EIS, EDEN (Nr.). In: GW I, S. 224.

⁸⁸¹ ESPENBAUM (MuG). In: GW I, S. 19 und GW III, S. 40.

⁸⁸² SELBDRITT, SELBVIERT (Nr.). In: GW I, S. 216.

⁸⁸³ DIE FESTE BURG (MuG). In: GW I, S. 60.

⁸⁸⁴ MÜLLSCHLUCKER-CHÖRE (Fs.). In: GW II, S. 160.

⁸⁸⁵ DENK DIR (Fs.). In: GW II, S. 227.

⁸⁸⁶ IN DER LUFT (Nr.). In: GW I, S. 290.

⁸⁸⁷ Russischer Frühling (G 38-44). In: GW VI, S. 143.

⁸⁸⁸ MÜLLSCHLUCKER-CHÖRE (Fs.). In: GW II, S. 160.

⁸⁸⁹ ANABASIS (Nr.). In: GW I, S. 256.

- b. *Unter den Hufen der Mörder zerknirscht „Das Lied von der Zeder“* im Gedicht SCHWARZE FLOCKEN⁸⁹⁰
 - c. *Zu ken men arojfejn in himel arajn / Un fregn baj got zu's darf asoj sajn?* Fragt das zitierte Einzelwerkreferenz im Gedicht BENEDICTA⁸⁹¹
 - d. Die Bewegungen, welche in TODESFUGE sich durch die kategorialen Inhalte erschlossen worden sind, zeigen die des *bohrenden Sich-im-Kreise-Drehens*.⁸⁹²
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), wurden im Unterkapitel 3.3. SYSTEMREFERENZEN analysiert.

Aus der Reihe von Gedichten, welche klangassoziative Titel tragen hebt Finckh nur TODESFUGE⁸⁹³ und ENGFÜHRUNG⁸⁹⁴ 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 Einzelwerkreferenzen⁸⁹⁵ 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.

⁸⁹⁰ SCHWARZE FLOCKEN (G 38-44). In: GW III, S. 25.

⁸⁹¹ BENEDICTA (Nr.). In: GW I, S. 249.

⁸⁹² Vgl. dazu: Petri, Horst: *Form- und Strukturparallelen in Literatur und Musik*. In: Scher, 1984 [Anm. 9], S. 233.

⁸⁹³ TODESFUGE (MuG). In: GW I, S. 39 und GW III, S. 61.

⁸⁹⁴ Vgl. dazu: ENGFÜHRUNG (Sg.). In: GW I, S. 195.

⁸⁹⁵ TODESFUGE (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 [Anm. 374] S. 438, 471

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

Siglenverzeichnis der erwähnten Werkausgaben in alphabetischer Reihenfolge:

- GW = Allemann, Beda; Reichert, Stefan [Hrsg.]; Mitwirkung (sonst.) Bücher, Rolf: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000.
- HKA = Celan, Paul: *Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. 1. Abt, Lyrik und Prosa, besorgt von der Bonner Arbeitsstelle für die Celan-Ausgabe Rolf Bücher, Axel Gellhaus, Stefan Reichert (ab 1994 [Bd. 10]: begründet von Beda Allemann, besorgt von der Bonner Arbeitsstelle für die Celan-Ausgabe Rolf Bücher, Axel Gellhaus). Bd. 1ff., Frankfurt am Main, 1990ff. Bisher 12 Bände.
- KG = Wiedemann, Barbara [Hrsg.]: *Paul Celan: Die Gedichte. Erste, kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*. 1. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
- TCA = Wertheimer, Jürgen [Hrsg.]; bearb. u.a. von Schmall, Heimo: *Werke. Tübinger Ausgabe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996-2004.

Siglenverzeichnis der Gedichtbände in Chronologischer Reihenfolge:

- G 38-44 = *Gedichte 1938-1944*, Erstauflage, Frankfurt, 1944.⁸⁹⁶
- SU = *Der Sand aus den Urnen*, Wien 1948.
- MuG = *Mohn und Gedächtnis*, Stuttgart, 1952.
- SzS = *Von Schwelle zu Schwelle*, Stuttgart, 1955.
- Sg = *Sprachgitter*, Frankfurt am Main, 1959.
- Nr = *Niemandrose*, Frankfurt am Main, 1963.
- Aw = *Atemwende*, Frankfurt am Main, 1967.
- Fs = *Fadensonnen*, Frankfurt am Main, 1968.
- Lz = *Lichtzwang*, Frankfurt am Main, 1970.

⁸⁹⁶ Celan hatte die ganz frühen Gedichte der Bukowiner Zeit bei der Freundin Ruth Kraft hinterlegt, der er 1944 eine Abschrift anfertigte. Das Notizbüchlein wurde später als Faksimile von Ruth Kraft herausgegeben: *Paul Celan: Gedichte 1938-1944. Faksimile und Transkription der Handschrift*. Mit einem Vorwort von Ruth Kraft. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.

- Schp = *Schneepart*, Frankfurt am Main, 1971.
 Zg = *Zeitgehöft*, Frankfurt am Main, 1971.

Siglenverzeichnis der erwähnten Prosawerke und Interviews in alphabetischer Reihenfolge:

- AB = *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der freien Hansestadt Bremen*, 1958.
 AF (1958) = *Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker*, Paris, 1958.
 GG = *Gespräch im Gebirg*, Sils Maria, August 1959
 Me = *Der Meridian*. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises. Darmstadt, am 22. Oktober 1960.

Sonstige Abkürzungen:

- KV = Köchelverzeichnis, das meistverwendete Werkverzeichnis der Kompositionen von Wolfgang Amadeus Mozart.⁸⁹⁷
 MGG Blume, Friedrich [Hrsg.]: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Bd. 4., Kassel: Bärenreiter, 1955.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

- Abb. 1** Systematisierung der Phänomene: Intra-, Trans- und Intermedialität nach Rajewsky.
 aus: Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*. Tübingen/Basel: Francke 2002.
- Abb. 2** Schematische Darstellung der vorliegenden Forschungsperspektiven
 aus: *Kapitel I. der vorliegenden Arbeit*.
Semiotische Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen Sprache und Musik
 Zima, Peter: *Vorwort*. In: ders. [Hrsg.]: *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt: Wissenschaftliche
 aus: Buchgesellschaft 1995, S. 64
- Abb. 4** *Überschneidende Zusammenhänge der drei Hauptbereiche innerhalb des*

⁸⁹⁷ Der genaue Titel lautet „*Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts*“.

Musikliterarischen Studiums

Scher, Steven Paul: [Hrsg.]: *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets*. Berlin: Schmidt, 1984, S. aus: 14.

Diagramm intermedialer Beziehungen anhand von musikliterarischen Beziehungen nach Wolf

Abb. 5 Wolf, Werner: *Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality*. In: Lodato M., Suzanne; Aspden, Suzanne; Bernhart, Walter [Hrsg.]: *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*. Word and Music Studies 4., Amsterdam: Rodopi, 2002. aus: *Berücksichtigung von Imitationen auf der horizontalen und vertikalen Ebene 1.*

Abb. 6. Sichelstiel, Andreas: *Musikalische Kompositionstechniken in der Literatur. Möglichkeiten der Intermedialität und ihrer Funktion bei österreichischen* aus: *Gegenwartsautoren*. Essen: Die Blaue Eule, 2004, S. 19. *Berücksichtigung von Imitationen auf der horizontalen und vertikalen Ebene 2.*

Abb. 7. Sichelstiel, Andreas: *Musikalische Kompositionstechniken in der Literatur. Möglichkeiten der Intermedialität und ihrer Funktion bei österreichischen* aus: *Gegenwartsautoren*. Essen: Die Blaue Eule, 2004, S. 153.

Abb. 8. *Paul Celans Gedicht So bist du denn geworden auf Partitur (eigene Abbildung)*

Abb. 9. *Darstellung des Phänomenbereichs intermedialer Bezüge* aus: Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*. Tübingen/Basel: Francke 2002.

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur:

ALLEMANN, Beda: *Paul Celan: - Ausgewählte Gedichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968.

ALLEMANN, Beda; REICHERT, Stefan [Hrsg.]; Mitwirkung (sonst.) Bücher, Rolf: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000.

BACHMANN, Ingeborg: *Malina*. Frankfurt: Suhrkamp Taschenbuch, 1971.

CELAN, Paul: Gedichte 1938-1944. Faksimilie und Transkription der Handschrift. Mit einem Vorwort von Ruth Kraft. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.

CELAN, Paul: *Todesfuge*. Mit einem Kommentar von Theo Buck. 2. Auflage, Aachen: Rimbaud, 2002.

CELAN, Paul: Werke. *Historisch-kritische Ausgabe*. 1. Abt, Lyrik und Prosa, besorgt von der Bonner Arbeitsstelle für die Celan-Ausgabe Rolf Bücher, Axel Gellhaus, Stefan Reichert (ab 1994 [Bd. 10]: begründet von Beda Allemann, besorgt von der Bonner Arbeitsstelle für die Celan-Ausgabe Rolf Bücher, Axel Gellhaus). Bd. 1ff., Frankfurt am Main, 1990ff. Bisher 12 Bände.

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.

TRAKL, Georg: *Die Dichtungen*. 6. Aufl. Salzburg: Otto Müller, 1948, S. 59 fff.

WERTHEIMER, Jürgen [Hrsg.]; bearb. u.a. von SCHMULL, Heimo: *Werke. Tübinger Ausgabe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996-2004.

WIEDEMANN, Barbara [Hrsg.]: *Paul Celan: Die Gedichte. Erste, kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*. 1. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.

Sekundärliteratur:

ADORNO, Theodor W.: „Arnold Schönberg: 1874-1951“. Zuerst in: *Die neue Rundschau*, 64. Jahrgang 1953, S. 80-140, wieder abgedruckt u.a. in: Schwerin, Christoph [Hrsg.]: „*Der Goldene Schnitt*“ — *Große Essayisten der Neuen Rundschau von 1890—1960*, Frankfurt am Main: Fischer, 1960, S. 657-678.

ADORNO, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

ADORNO, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 6. Aufl., 1991.

ANDREOTTI, Mario: *Die Struktur der modernen Literatur. Neue Wege in der Textanalyse. Einführung. Erzählprosa und Lyrik*. 3., vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage. Bern, Stuttgart, Wien: Verlag Paul Haupt, 2000.

APOLLINAIRE Guillaume: „La Chanson du Mal-Aimé; L’Emigrant de Landor Road” in *Oeuvres poétiques*, Gallimard „Pléiade”, 1965, S. 1267 ff.

BAER, Ulrich: *Traumdeutung: Erfahrung der Moderne bei Charles Baudelaire und Paul Celan*. Frankfurt: Suhrkamp 2002, S. 257-290.

BADIOU, Bertrand; Celan, Eric [Hrsg.]: *Paul Celan-Gisèle Celan-Lestrange Briefwechsel*. Mit einer Auswahl von Briefen Paul Celans an seinen Sohn Eric, Aus dem Französischen von Eugen Helmlé, Anmerkungen übersetzt und für die deutsche Ausgabe eingerichtet von Barbara Wiedemann. I. Frankfurt am Main Suhrkamp 2001.

BARTHES, Roland: *Das Reich der Zeichen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.

BACHTIN, Michail M.: *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979.

BAYERL, Sabine: *Von der Sprache der Musik zur Musik der Sprache. Konzepte zur Spracherweiterung bei Adorno, Kristeva und Barthes*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2002.

BECKER, Hansjakob: *Es ist ein Ros entsprungen*. In: ders: *Geistliches Wunderhorn*. München: C. H. Beck, 2001, S. 135-145

BECKER, Hansjakob; Kaczynski, Reiner [Hrsg.]: *Liturgie und Dichtung. Ein interdisziplinäres Kompendium*. Band 1 (Pietas Liturgica 1), St. Ottilien: EOS 1983, S. 659-710

BLUME, Friedrich [Hrsg.]: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Bd. 4., Kassel: Bärenreiter, 1955.

BÖSCHENSTEIN, Bernhard: *Die notwendige Unauflöslichkeit. Reflexionen über die Dunkelheit in der deutschen und französischen Dichtung (von Hölderlin bis Celan)*. In: *Zeitwende* 46, 1975, S. 329-344.

BROICH, Ulrich; PFISTER, Manfred [Hrsg.]: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer, 1985.

BUHR, Gerhard; Reuß, Roland [Hrsg.]: *Paul Celan, „Atemwende“: Materialien*. Würzburg 1991.

BURDORF, Dieter: *Einführung in die Gedichtanalyse*. Zweite Auflage, Stuttgart, Weimar: Metzler 1997.

CANETTI, Elias: *Der andere Prozeß: Kafkas Briefe an Felice*. München: Hanser, 1969, S. 97 ff.

CHALFEN, Israel: *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*. Frankfurt am Main: Insel, 1979.

DAHLHAUS, Carl; Miller, Norbert [Hrsg.]: *Beziehungszauber. Musik in der modernen Dichtung*. München, Hanser, 1988.

ECO, Umberto: *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*, München: Wilhelm Fink, 1987.

EMMERICH, Wolfgang: *Paul Celan*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1999.

FACKLER, Guido: *„Des Lagers Stimme“. Musik im KZ. Alltag und Häftlingskultur in den Konzentrationslagern 1933 bis 1936. Mit einer Darstellung der weiteren Entwicklung bis 1945 und einer Biblio-/Mediographie*. Bremen: Edition Temmen 2000.

FALTIN, Peter: *Bedeutung ästhetischer Zeichen. Musik und Sprache*. Aachen: Rader, 1985.

FAULSTICH, Werner: *Einführung in die Medienwissenschaft. Probleme – Methoden – Domänen*. München: Wilhelm Fink, 2002.

FELSTINER, John: *Paul Celan. Eine Biographie*. Deutsch von Holger Fliessbach, München: Verlag C. H. Beck, 1997.

FINCKH, Jens: *Die „Winterreise“ als ein „poetischer Diskurs“ im Werk Paul Celans? Ein Lektüreversuch am Beispiel der Gedichtbände „Der Sand aus den Urnen“ und „Mohn und Gedächtnis“*. Erlangen-Nürnberg (Magisterarbeit), 2000.

FIRGES, Jean: *Sprache und Sein in der Dichtung Paul Celans*. In: *Muttersprache. Zeitschrift zur Pflege und Erforschung der Deutschen Sprache*, 72 Jg., H.9, September 1962.

FRIEDRICH, Martin: *Text und Ton. Wechselbeziehungen zwischen Dichtung und Musik*. Hohengehren: Burgbücherei Wilhelm Schneider, 1973.

GADAMER, Hans Georg: *Wer bin ich und wer bist du? Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge Atemkristall*. Frankfurt: Suhrkamp, 1973.

GIER, Albert; GRUBER, Gerold W. [Hrsg.]: *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1995.

GOLDSCHNIGG, Dietmar; SCHWOB, Anton [Hrsg.]: *Die Bukowina. Studien zu einer versunkenen Literaturlandschaft*. Tübingen: Francke Verlag, 1990.

GRUHN, W.: *Musiksprache - Sprachmusik - Textvertonung*. Frankfurt am Main - Berlin - München: Verlag Moritz Diesterweg, 1978.

HAMACHER, Werner; MENNINGHAUS, Winfried [Hrsg.] *Paul Celan*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.

HARNONCOURT, Nikolaus: *Musik als Klangrede*. Salzburg und Wien: Residenz, 1982.

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.

HELBIG, Jörg: [Hrsg.]: *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin: Erich Schmidt, 1998.

HERING, Hans: *Mörikes Mozartdichtung*. In: *Zeitschrift für Deutsche Bildung* 10, 1934. S. 364 ff.

HEYDEBRAND, Renate; GÜNTHER Just, Klaus [Hrsg.]: *Wissenschaft als Dialog*, Stuttgart: Metzler, 1969. 192 fff.

HODNETT, Edda Dupke: *Aspekte der Sprachgestaltung bei Paul Celan*. American University Studies: Ser. 1, Germanic Languages and Literature; 89, New York [u.a.]: Peter Lang, 1991.

HUBER, Martin: *Text und Musik. Musikalische Zeichen im narrativen und ideologischen Funktionszusammenhang ausgewählter Erzähltexte des 20. Jahrhunderts*. In: *Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland* 12, Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang, 1992.

HUPPERT, Hugo: *Sinnen und Trachten, Anmerkungen zur Poetologie*. Halle: Mitteldeutscher Verlag, 1973, S. 30 ff.

ISER, Wolfgang: *Der Akt des Lesens*. München: Wilhelm Fink, 1976.

JAMME, Christoph; PÖGGELER, Otto [Hrsg.]: „*Der glühende Leertext*“. *Annäherungen an Paul Celans Gedichte*. München: Wilhelm Fink, 1993.

JANZ, Marlies: *Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans*. Frankfurt am Main: Syndikat, 1976.

KAYSER, Wolfgang: *Kleine deutsche Versschule*. 24. Aufl. Tübingen u. Basel: Francke 1992.

KOELLE, Lydia: *Paul Celans pneumatisches Judentum. Gott-Rede und menschliche Existenz nach der Shoah*. Mainz: Matthias-Grünwald, 1997.

KOLAGO, Lech: *Musikalische Formen und Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Salzburg: Müller-Speiser 1997.

KRISTEVA, Julia: *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*. In: Ihwe, Jens [Hrsg.]: *Literaturwissenschaft und Linguistik*. Frankfurt am Main, 1972, S. 345-375

KUČUKALIĆ, Zija: *Die Struktur des Kunstwerks: mit besonderer Berücksichtigung der Musik*. Rodopi, 1987

KUMMER, Irene Elisabeth: *Unlesbarkeit dieser Welt: Spannungsfelder Moderner Lyrik Und Ihr Ausdruck Im Werk Von Paul Celan*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1987.

LAMPING, Dieter: *Das lyrische Gedicht: Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, (1989), 1993, S. 131–196

LEHMANN, Jürgen [Hrsg.]: *Kommentar zu Paul Celans Sprachgitter*. Heidelberg: Carl Winter, 2005

LEROI-GOURHAN, André: *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.

LICHTMANN, Tamás [Hrsg.] unter Mitwirkung von FANTA, Walter: *Nicht (aus, in, über, von) Österreich. Zur Österreichischen Literatur, zu Celan, Bachmann, Bernhard und anderen. Beiträge des Debrecener Germanistischen Symposions zur Österreichischen Literatur nach 1945 im Oktober 1993*, Bd. 1, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1995,

LISKA, Vivian: *Die Nacht der Hymnen. Paul Celans Gedichte 1938-1944*. Europäische Hochschulschriften, Bd. 1369, Bern: Peter Lang, 1993.

LODATO M., Suzanne; ASPDEN, Suzanne; BERNHART, Walter [Hrsg.]: *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*. Word and Music Studies 4., Amsterdam: Rodopi, 2002, S. 13-34

LORBE, Ruth-E.: „Außerdem und Innerdem, Polikarp und Polyphem“. *Elemente der Kinderlyrik in der Dichtung Paul Celans*. Akten des Internationalen Paul Celan-Kolloquiums, New York 1985.

LOTMAN, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*, München: Wilhelm Fink, 1972.

MAY, Markus; GOSSENS, Peter; LEHMANN, Jürgen [Hrsg.]: *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirken*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2008.

MAYER, Hans: *Der Repräsentant und der Märtyrer. Konstellationen der Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971, S. 179 fff.

MITTENZWEI, Johannes: *Das Musikalische in der Literatur: ein Überblick von Gottfried von Strassburg bis Brecht*. Halle: Verlag Sprache und Literatur, 1962.

NEUMANN, Peter Horst: „Lieder jenseits der Menschen“ *Das Motiv des Singens bei Celan und in neuerer deutscher Poesie*. 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.

NEUMANN, Peter Horst: *Zur Lyrik Paul Celans. Eine Einführung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1990.

OLSCHNER, Leonard Moore: *Fugal Provocation in Paul Celans "Todesfuge" and "Engführung"*. In: *German Life and Letters*, Bd. 43, H., S. 84-86

ONG, Walter J.: *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1987.

PAJEVIĆ, Marko: *Zur Poetik Paul Celans: Gedicht und Mensch - die Arbeit am Sinn*. Heidelberg: Carl Winter, 2000.

PETRI, Horst: *Literatur und Musik. Form und Strukturparallelen*. Göttingen: Sachse & Pohl, 1964.

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.

RAJEWSKY, Irina O.: *Intermedialität*. Tübingen-Basel: Francke 2002.

SCHEITLER, Irmgard: *Musik als Thema und Struktur in deutscher Gegenwartsprosa*. In: Euphorion 92, Heft 1, 1998.

SCHER, Steven Paul: [Hrsg.]: *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets*. Berlin: Schmidt, 1984.

SCHER, Steven Paul: *Verbal Music in German Literature*. New Haven and London: Yale University Press, 1968.

SCHMITZ-EMANS, Monika: *Poesie als Dialog. Vergleichende Studien zu Paul Celan und seinem literarischen Umfeld*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1993.

SCHULZ, Georg-Michael: *Gegen die Pest. Eine Gauner- und Ganovenweise von Paul Celan*. In: Speier, Hans-Michael [Hrsg.]: *Interpretationen: Gedichte von Paul Celan*. Stuttgart, Reclam, 2002, S. 105-121.

SCHWARZ, Peter Paul: *Totengedächtnis und dialogische Polarität in der Lyrik Paul Celans*. 18. Beiheft zur Zeitschrift „*Wirkendes Wort*“. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann, 1966.

SENG, Joachim: *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung. Zyklische Komposition bei Paul Celan am Beispiel der Gedichtbände bis „Sprachgitter“*. Heidelberg: Carl Winter, 1998.

SENG, Joachim: *Von der Musikalität einer „graueren“ Sprache. Zu Celans Auseinandersetzung mit Adorno*. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift (GRM) 45, 1995.

SICHELSTIEL, Andreas: *Musikalische Kompositionstechniken in der Literatur. Möglichkeiten der Intermedialität und ihrer Funktion bei österreichischen Gegenwartsautoren*. Essen: Die Blaue Eule, 2004.

SPEIER, Hans-Michael: *Musik – Sprache – Raum. Zu Paul Celans Gedicht „Anabasis“*. In: ders. [Hrsg.]: *Celan – Jahrbuch 5 (1993), Beiträge zur neueren Literaturgeschichte*. 128, Heidelberg: Carl Winter, 1993.

SZONDI, Peter: *Celan-Studien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972.

SZONDI, Peter: *Durch die Enge geführt*. In: ders.: *Essays: Satz und Gegensatz. Lektüren und Lektionen. Celan-Studien. Anhang: Frühe Aufsätze*. - 1. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.

TREBESS, Achim: *Metzler-Lexikon Ästhetik / Kunst, Medien, Design und Alltag*. Stuttgart: Metzler, 2005, S. 183.

UNGER, Hans Heinrich. *Die Beziehung zwischen Musik und Rhetorik im 16-18 Jahrhundert*. Würzburg, 1941.

WALZEL, Oskar: *Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*. In: *Philosophische Vorträge veröffentlicht von der Kantgesellschaft*, Nr. 15, Berlin, 1917.

WIEDEMANN, Barbara [Hrsg.]: *Celan, Paul: „Todesfuge“ und andere Gedichte. Text und Kommentar*. Ausgewählt und mit einem Kommentar versehen von Barbara Wiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp Basis Bibliothek, 2004.

WIEDEMANN, Barbara; WURM, Franz [Hrsg.]: *Paul Celan: Briefwechsel mit Franz Wurm*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.

WIEDEMANN-WOLF, Barbara: *Antschel Paul -Paul Celan*. Studien zum Frühwerk. Tübingen 1985.

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.

ZIMA, Peter [Hrsg.]: *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995

Vertonungen:

BRAKEL, Christopher: *Word-Shadows (2006) for string trio*, unter: www.christopherbrakel.com (Zugriff am: 11.01.2007)

RUZICKA, Peter: *Todesfuge*, 1968/69. In: ders.: *Todesfuge* Szene für Alt, Kammerensemble, Sprecher und Tonband auf Texte von Paul Celan, Hamburg: Hans Sikorski Verlag, 1969.

KOX, Hans: *Todesfuge*. In: ders.: *Requiem for Europe*. Amsterdam: Donemus, 1971.

BOSE, Hans-Jürgen von: *Todesfuge*. Gemischter Chor, Bariton-Solo und Orgel (1972). In: ders.: *Todesfuge „Schwarze Milch der Frühe“*. Dem Andenken meines Großvaters Herbert von Bose, ermordet 1934 wegen Widerstand gegen Hitler, Mainz: Schott Kammerchor-Reihe 2002.

DIRRIWACHTER, Wim. *Todesfuge. Per basso-solo, coro a 4 voci ed orchestra*. Amsterdam: Donemus, 1973.

MEDEK, Tilo: *Todesfuge für Sopran und sechzehnstimmigen Chor nach Worten von Paul Celan*. (1966). In: Medek, Tilo. *Todesfuge für Sopran und sechzehnstimmigen Chor nach Worten von Paul Celan*, Leipzig: Edition Peters, 1975.

DINESCU, Violeta: *Streichquartett. Reflexionen über das Bild „Paul Celans Todesfuge“ von Hans Werner Berretz*. Baden-Baden: Diescu, 1993.

KUKUCK, Felicitas. „Todesfuge. Schwarze Milch der Frühe“. *Motette für gemischten Chor und kleine Trommel auf Worte von Paul Celan*, Mösel-Chorreihe 220, Wolfenbüttel: Mösel, 1994

BIRTWISTLE, Harrison: *Pulse Shadows. Meditations on Paul Celan for soprano, string quartet and ensemble*, Claron McFadden (soprano), London: BBC Hippodrome, 1996.

ERBSE, Heimo: *Der uns die Stunden zählte. Drei Lieder nach Texten von Paul Celan für tiefere Stimme und Klavier*. Op. 21 /Imprint: Frankfurt: Henry Litolff, New York: C.F. Peters, 1962.

REIMANN, Aribert: *Engführung für Tenor und Klavier*, Mainz: Ars Viva Verlag, 1967.

BARRETT, Richard: *Opening of the Mouth for vocalists and instrumentalists*, United Music Publishers Verlag, s.l., 1998.

DITTRICH, Paul-Heinz: *Engführung nach Texten von Paul Celan*, Sigune von Osten: Sopran; Vokal- und Instrumentalensemble; Dresdner Philharmonie, Ltg., Herbert Kegel, Berlin: Cla (edel) Verlag, 2002.

REIMANN, Aribert: *Engführung für Tenor und Klavier*, Mainz: Ars Viva Verlag, 1967

Online-Quellen:

http://www.iaslonline.de/index.php?vorgang_id=1674 (Zugriff am: 17.04.2007)

<http://www.speakingbible.com/germanns/B19C137.htm> (Zugriff am: 15.06. 2008)

<http://www.transcripture.com/deutsch-deutsch-jeremia-1.html> (Zugriff am: 12.10.2008).

WERKREGISTER

Register der behandelten Gedichttitel in alphabetischer Folge ⁸⁹⁸

Abendlied	G 38-44	67	KEINE SANDKUNST mehr	(Aw)	78, 155
		2, 83, 99, 100, 104 f., 107, 129, 155 ff.			132
ANABASIS	(Nr)		LARGO	(Schp)	
ARGUMENTUM E		71			67
SILENTIO	(SzS)		Lebenslied	G 38-44	
ASCHENKRAUT	(MuG)	69	Leise, Geliebte, leise	G 38-44	81
		72			2, 119 f., 156
Bei Wein und Verlorenheit	(Nr)		MANDELNDE	(Zg)	79, 155
		2, 99, 105 ff., 130, 156, 158	MIT DER STIMME DER		
BENEDICTA	(Nr)		FELDMAUS	(Schp)	
		69	MIT ERDWÄRTS		75, 77
BRANDUNG	(MuG)		GESUNGENEN MASTEN	(Aw)	
		131	MÜLLSCHLUCKER-CHÖRE	(Fs)	2, 29, 118 f., 155, 157
CELLO-EINSATZ	(Aw)				67
CHANSON EINER DAME IM SCHATTEN	(MuG)	67, 69, 70, 154	Mystisches Lied	G 38-44	
			NACHMITTAG MIT ZIRKUS UND ZITADELLE	(Nr)	72 f., 154
CORONA	(MuG)				
	G 38-44	67	NACHTS IST DEIN LEIB	(MuG)	69
Das andere Schlaflied					
DEIN HAAR ÜBERM MEER	(MuG)	69	NACHTSTRAHL	(MuG)	69 f.
DEIN VOM WACHEN	(Aw)	81	Nähe der Gräber	G 38-44	98
DENK DIR	(Fs)	2, 121 f., 157	Notturmo	G 38-44	131
	G 38-44	84, 81			80
Der Ölbaum			OFFENE GLOTTIS	(Schp)	
DER SAND AUS DEN URNEN	(MuG)	82, 85			2, 71, 107 f., 156
	G 38-44	68, 153	PSALM	(Nr)	
Der Tage Trost			... RAUSCHT DER BRUNNEN	(Nr)	2, 91, 96, 156
DIE FESTE BURG	(MuG)	2, 111, 117, 157	Russischer Frühling	G 38-44	3, 125, 157
	G 38-44	68, 153			81
Die Geisterstunde			Saitenspiel	G 38-44	
DIE POSAUNENSTELLE	(Zg)	83, 155	Schlaflied	G 38-44	67
DIE ZAHLEN	(Aw)	74, 82	SCHUTTKAHN	(Sg)	82, 155
		88			2, 119, 130, 156, 158
DU LIEGST	(Schp)		SCHWARZE FLOCKEN	G 38-44	
		67, 69	SCHWARZE MILCH DER FRÜHE (siehe Todesfuge)	(MuG)	
EIN LIED IN DER WÜSTE	(MuG)				67
EINE GAUNER- UND GANOVENWEISE	(Nr)	2, 68, 72 f. 123, 154, 156	Seelied	G 38-44	
		2, 107, 115 f., 157			2, 97 ff., 157
EIS, EDEN	(Nr)		SELBDRITT	(Nr)	76
		3, 9, 40, 62, 71, 132, 134, 137, 139, 141, 144-153.			
ENGFÜHRUNG	(Sg)	82, 155	Singbarer Rest	(Aw)	
					2, 107 ff., 111fff.
Es fällt nun, Mutter (siehe Winter)	F.G. 38-48		SO BIST DU DENN GEWORDEN	(MuG)	117, 156

⁸⁹⁸ sdf

ES IST ALLES ANDERS	(Nr)	155	SPASMEN	(Fs)	84
ES WAR ERDE IN IHNEN	(Nr)	72	SPERRTONNENSPRACHE	(Lz)	80
		2, 97 ff., 107,			67
ESPENBAUM	(MuG)	157	Steppenlied	G 38-44	
FADENSONNEN (1968)	(Aw)	77, 155	Sternenlied	G 38-44	67
	G 38-	69, 153			83
Finsternis	44		STIMMEN	(Sg)	
FLIMMERBAUM	(Nr)	72 ff., 154	Taglied	G 38-44	67
FRANKFURT,		79, 155			69
SEPTEMBER	(Fs)		TALGLICHT	(MuG)	
		80			3, 35, 41,
					63, 69, 71,
					85, 119,
					130, 132-
FREIGEgeben	(Lz)		TODESFUGE	(MuG)	153
	G 38-	67, 153			81
Gesang der fremden Brüder	44		WALDIG	(SzS)	
HAFEN	(Aw)	82, 100	WENN DU IM BETT	(Aw)	82
HALBE NACHT	(MuG)	81	WETTERFÜHLIGE HAND	(Lz)	81
		82	Winter (siehe auch: Es fällt,		82, 155
HEUTE UND MORGEN	(Sg)		Mutter)	G 38-44	
HINAUSGEKRÖNT	(Nr)	3, 125 f., 156	ZÄHLE DIE MANDELN	(MuG)	91 f.
IN DER LUFT	(Nr)	2, 91, 93, 156 f.			

A költészet modern fordulatát követően a dal motívuma eltávolodik egykori – a zene és líra, énekes és költő alapvető kapcsolatát magába foglaló – jelentésétől, fellelhetősége fokozottan csökkenő irányba mutat. A dal motívumának ilyen jelentésével Rilke verseiben találkozunk utoljára, Benn, Huchel és Bachmann esetében már egyre ritkábban mutatható ki. Ezzel szemben Paul Celan költeményei egy teljesen más tendenciáról tanúskodnak: az éneklés és a dal klasszikus toposzai majd minden nyolcadik versben fellelhetőek e közel hétszáz költeményt átfogó életműben. A dal motívumán kívül számtalan zenére utaló tartalmi és formai utalást találunk Celan költészetében, melyek feltárára és rendszerezésre várnak. Jelen dolgozat célkitűzése ezen utalások felfedése, rendszerezése és bemutatása.

A vizsgálódások kiinduló pontjául az a rövid tanulmány szolgált, mely a nemrég megjelent Celan-kézikönyvben⁸⁹⁹ található és amely elsőként nyújt mélyebb betekintést a témakörbe. Jens Finckh (2008)⁹⁰⁰ három alapvető utalási módot különböztet meg itt: zenei motívumokat, intermediális utalásokat, melyek egyrészt egyes zenei művekre (intermediale Einzelwerkreferenz), másrészt zenei rendszerekre, műfajokra (intermediale Systemreferenz) vonatkoznak. Ebből a felosztásból kiindulva a következő aspektusok kerülnek a vizsgálódás középpontjába: az intermediális és nem intermediális utalások egymástól való elhatárolása, az életmű egészen végighúzódó zenei motívumok nyomon követése, különös tekintettel a dal motívumára, valamint az egyes zenei művekre és zenei rendszerekre vonatkozó intermediális utalásokat tartalmazó költemények felfedése és elemzése.

Az elemzések elsődleges célja az intramediális és intermediális utalások sokszínű funkciójának feltárása, valamint olyan megközelítések alkalmazása, melyek zenei aspektusokat is megvilágítanak.

ENGLISH SUMMARY

The starting point of the present study is the finding that Paul Celan's poetry contains numerous references to music regarding content and form. The aim of the research was to present these references based on examples, as well as to systematise and analyse them.

The core and starting point of the present research constitutes a systematisation of Paul Celan's references to musicality, which are outlined in a recently appeared Celan-

⁸⁹⁹ 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.

⁹⁰⁰ Idem.

Handbuch.⁹⁰¹ Jens Finckh (2008)⁹⁰² distinguishes here three forms of references, which can be found in Paul Celan's poems: musical motif, intermedial individual reference and intermedial system reference.⁹⁰³ Based on this systematisation, according to the title as, the study tries to find further musical motifs and intermedial references to music.

The study begins with an extensive chapter; 1. DER INTERMEDIALE ZUGANG ZUR LYRIK: INTERMEDIALE BEZÜGE (Intermedial approach to lyricism: intermedial references), in which the most important definitions and attempts of systematisation of the phenomenon intermediality, respectively of the relation between language and music are presented. The definition of what is called here intermedial references follows different approaches of intermediality researches: Werner Wolf's (2001)⁹⁰⁴ semiologically drafted and literature-centred intermediality model, Irina Rajewsky's (2002)⁹⁰⁵ approach of a conceptual clarification, Jürgen E. Müller's (1998)⁹⁰⁶ and Jörg Helbig's (1998)⁹⁰⁷ historical perspective, Joachim Paech's (1998)⁹⁰⁸ transformative systematisation, and Wilhelm Füger's (1998)⁹⁰⁹ studies in intermedial border areas.

Beside the description of the most important approaches and systematisations, the introductory part of the paper also concentrates on the nexus of literature and music, and investigates the basic similarities and differences between the two media⁹¹⁰, based on the

⁹⁰¹ Cf. 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.

⁹⁰² Cf. p. 272-274.

⁹⁰³ Cf. p. 272.

⁹⁰⁴ Wolf, Werner: Stichwort *Intermedialität*. In: Nünning, Ansgar [Hrsg.]: *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar 2001, p. 284 ff.

⁹⁰⁵ Cf. Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*. Tübingen/Basel: Francke 2002.

⁹⁰⁶ Cf. Müller, Jürgen E.: *Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte*. In: Jörg, Helbig [Hrsg.]: *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin: Erich Schmidt, 1998, p. 31-40.

⁹⁰⁷ Cf. Helbig, Jörg.: *Vorwort: Intermedialität - Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. In: Helbig [Fn. 6] p. 6-11.

⁹⁰⁸ Cf. Paech, Jochim: *Intermedialität: Mediales Differenzial und transformative Figurationen*. In: Helbig [Fn. 6] p. 14-30.

⁹⁰⁹ Füger, Wilhelm: *Wo beginnt Intermedialität? Latente Prämissen und Dimensionen eines klärungsbedürftigen Konzepts*. In: Helbig [Fn. 6] p. 41-57.

⁹¹⁰ Cf. 1.2.1. „Der Weg ins Innere“. *Allgemeines über die Sprachähnlichkeit der Musik und die Musikähnlichkeit der Sprache*, and 1.2.2. „Der Weg ins Vage“. *Allgemeines über das Problem der Denotation und Konnotation und über weitere Unterschiede*

theoretical achievements of Theodor W. Adorno (1956)⁹¹¹, Wilfried Gruhn (1978)⁹¹², Albert Gier (1995)⁹¹³, Peter Zima (1995)⁹¹⁴ and Sabine Bayerl (2002)⁹¹⁵.

Subsequently Werner Wolf's (2002)⁹¹⁶ and Irina Rajewsky's (2002)⁹¹⁷ strict systematisations are highlighted and presented in details, according to which three qualities are ascribed to intermediality (media combination, medial transposition, and intermedial references). The latter mentioned field constitutes the background of the following research. The field of intermedial references, which has two forms, individual reference (i.e. reference of a medial product to an individual foreign medial product), respectively system reference (i.e. reference to a foreign medial semiotic system), in the course of the research and in the light of further approaches, is accentuated and limited. Thereby both the Comparative Art Studies perspective: Steven Paul Scher (1984)⁹¹⁸, Calvin S. Brown (1984)⁹¹⁹ and Horst Petri (1984)⁹²⁰, and the latest approaches are considered, which deal exclusively with the intermedial relations between literature and music: Albert Gier (1995)⁹²¹, Lech Kolagao (1997)⁹²², Werner Wolf (2002)⁹²³ and Andreas Sichelstiel (2004)⁹²⁴.

The subchapter 1.3. INTERMEDIALITÄT MUSIK-LYRIK (Intermediality music lyricism) focuses on the following questions: what affinity does lyricism have to music, i.e. what does its musicality consist of and does modern lyricism have a specific musicality. Irene

⁹¹¹ Cf. Adorno, Theodor W.: *Fragment über Musik und Sprache*. In: Scher, Steven Paul [Hrsg.]: *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets*. Berlin: Schmidt, 1984, p. 138-141.

⁹¹² Cf. Gruhn, W.: *Musiksprache - Sprachmusik - Textvertonung*. Frankfurt am Main - Berlin - München: Verlag Moritz Diesterweg, 1978.

⁹¹³ Cf. Gier, Albert: *Musik in der Literatur: Einflüsse und Analogien*. In: Zima, Peter [Hrsg.]: *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995, p. 61-92.

⁹¹⁴ Cf. Zima, Peter: *Vorwort*. In: Zima, 1995 [Fn. 13], p. VII-X.

⁹¹⁵ Cf. Bayerl, Sabine: *Von der Sprache der Musik zur Musik der Sprache. Konzepte zur Spracherweiterung bei Adorno, Kristeva und Barthes*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2002.

⁹¹⁶ Cf. 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, p. 163-192, and Wolf, 2001 [Fn. 4], p. 284 ff.

⁹¹⁷ Cf. Rajewsky, 2002 [Fn. 5].

⁹¹⁸ Cf. Scher, Steven Paul: *Einleitung: Literatur und Musik – Entwicklung und Stand der Forschung*. In: Scher, 1984 [Fn. 11], p. 9-25.

⁹¹⁹ Cf. Brown, S. Calvin: *Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse*. In: Scher, 1984 [Fn. 11], p. 28-39.

⁹²⁰ Cf. Petri, Horst: *Form- und Strukturparallelen in Literatur und Musik*. In: Scher, 1984 [Fn. 11], p. 221-243, sowie: Petri, Horst: *Literatur und Musik. Form und Strukturparallelen*. Göttingen: Sachse & Pohl, 1964.

⁹²¹ Cf. Gier, Albert: *Musik in der Literatur: Einflüsse und Analogien*. In: Zima, 1995 [Fn. 13], p. 61-92.

⁹²² Cf. Kolago, Lech: *Musikalische Formen und Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Salzburg: Müller-Speiser 1997.

⁹²³ Cf. Wolf, Werner: *Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality*. In: Lodato M., Suzanne; Aspden, Suzanne; Bernhart, Walter [Hrsg.]: *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*. Word and Music Studies 4., Amsterdam: Rodopi, 2002.

⁹²⁴ Cf. Sichelstiel, Andreas: *Musikalische Kompositionstechniken in der Literatur. Möglichkeiten der Intermedialität und ihrer Funktion bei österreichischen Gegenwartsautoren*. Essen: Die Blaue Eule, 2004, p. 53-63.

Kumer's (1987)⁹²⁵, Peter Horst Neumann's (1988)⁹²⁶ and Albert Gier's (1995)⁹²⁷ studies are brought in the clarification of the above mentioned questions.

The subchapter *1.3.1. Verwandtschaftstopoi: Lyrik als Gesang, der Dichter als Sänger im Kontext der modernen Lyrik und Paul Celans Gesang-Motivs* includes introductory thoughts to the following extensive part of the paper⁹²⁸. The approach promoted by Neumann examines Paul Celan's use of musical motifs which proves to be a confirmation against the background of modern lyricism but at the same time an exception of an epochal canon.

The author's publications and awaiting publications referring to the filed of the 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 Musem-Verein – Partium Verlag, 2007, p. 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, p. 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, p. 359 – 380.

⁹²⁵ Cf. Kummer, Irene Elisabeth: *Unlesbarkeit dieser Welt: Spannungsfelder Moderner Lyrik Und Ihr Ausdruck Im Werk Von Paul Celan.* Frankfurt am Main: Athenäum, 1987.

⁹²⁶ Cf. Neumann, Peter Horst: „*Lieder jenseits der Menschen*“ *Das Motiv des Singens bei Celan und in neuerer deutscher Poesie.* 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.

⁹²⁷ Cf. Gier, Albert: *Musik in der Literatur: Einflüsse und Analogien.* In: Zima, 1995 [Fn. 13], p. 61-92.

⁹²⁸ Cf. 3.1. MUSIKALISCHE MOTIVIK

Awaiting Publications:

- „*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.