

Lech Kolago

Warszawa

Zur Spirale in der Literatur. Dargestellt am Beispiel der *Todesfuge* von Paul Celan

Wenn man in verschiedenen Lexika das Stichwort „Spirale“ nachschlägt, so findet man folgende Definitionen: Unter Spirale“ versteht man eine „gekrümmte Linie, die unendlich viele Umläufe um einen festen Punkt macht. Die einfachste Spirale, (...) die Archimedische, (...) wird von einem Punkt beschrieben, der gleichförmig auf einer Geraden fortschreitet, während diese um einen festen Punkt gleichförmig gedreht wird“. (Brockhaus, 1957, Bd. 11, S. 112)

An einer anderen Stelle heißt es: „Spirale ist eine ebene Kurve, Bahn eines Punktes, der sich auf einer durch einen festen Punkt (Pol) gehenden Geraden vom Pol fortbewegt, während die Gerade sich in gleichbleibendem Drehsinn um den Pol dreht“. (Herder, 1956, Bd. 8, S. 959)

Im Deutschen Wörterbuch „Wahrig“ wird das aus der Mathematiksprache übernommene Wort „Spirale“ als eine „ebene, sich unendlich um einen Punkt windende Kurve“ gedeutet, „die sich immer weiter von diesem Punkt entfernt“. (Wahrig, 1991, S. 1205) Es ist also eine sich um die Achse windende räumliche Kurve, eine Schneckenlinie.

Das Wort „Spirale“ findet man aber nicht nur im Bereich der Wissenschaft. Die Spirale als eine ebene Kurve, als eine zylindrische oder flache Spiralfeder, findet verschiedenartige Anwendung in Physik und Technik. Auch die Kunst hat dieses Wort für ihre Zwecke übernommen. Die Spirale ist in der Flechttechnik ein gern angewandtes Ornament. Eine süddeutsche Gattung neolithischer Keramik, in der das Spiralornament besonders häufig auftritt, wird danach „Spiralkeramik“ genannt. Kennzeichnend für diese Keramik sind eingeritzte oder farbig gemalte Spiralmäanderornamente. (vgl. Meyers, 1976, Bd. 13, S. 43f) Darüber hinaus kam die Spirale als führendes und in mehreren Variationen vorkommendes Ornamentmotiv der Bronzezeit vor. In der vorgeschichtlichen Zeit war die Spirale in verschiedenen Perioden als Verzierung, besonders auf Gefäßen, sehr beliebt. Ob sie Träger eines bestimmten Sinngehalts war, ist umstritten. (Brockhaus, 1973, Bd. 17, S. 746)

Beliebt in der Neuzeit ist ein spiralenförmig eingerolltes Ornament, eine plastische Zierform an Kapitellen, Giebeln, Altären oder Möbeln, die Volute. Man findet sie nicht nur als Ornament der Fassaden und Innenräume sondern auch als Verzierung von Gittern, Geländern, Schmuck, Leuchtern u.dgl.m.

Die Spirale heißt auch eine der Figuren im Eiskunstlauf, in der die Eiskunstläuferin ihren Partner an der Hand hält und sich auf einem Schlittschuh um ihn herum dreht. Weitere Definitionen des Wortes „Spirale“ lassen sich leicht anführen.

Aus dem oben Gesagten geht hervor, daß der Begriff „Spirale“ sowohl in der Kunst als auch in der Wissenschaft gebraucht wird. In beiden Fällen bekommt er eine ähnliche Bedeutung. Das bekräftigt und verstärkt nun wesentlich die Legitimation für Forschungen nach der Spirale in den „Grenzgebilden“ zwischen Literatur und Musik.

Die Spirale hat aber auch eine umfangreichere Bedeutung, die über das Gebiet der Kunst und Wissenschaft hinausgeht. Sie bedeutet Kontinuität und Konsequenz, mit welcher vieles durchgeführt werden sollte. Die Spirale heißt eine Zahl von unendlichen Wiederholungen, wobei sich das wiederholte Problem jeweils in einem anderen Licht zeigt oder in einer anderen Schattierung erscheint. Darüber hinaus bedeutet die Spirale eine enge Parallelität verlaufender Entwicklungen. Da sie von Natur aus konzentrisch aufgebaut ist, sie hat also einen gemeinsamen Mittelpunkt, sie strebt nach einem Punkt, sie ist auf einen Punkt gerichtet, so wie das architektonische Ornament *Volute*, kann sie als ein Verfahren zum Nachspüren der Evolution eines bestimmten Prinzips gelten.

Paul Celan unternahm einen schwierigen Versuch, ein musikalisches Prinzip, eine musikalische Regel, eine musikalische Form sprachlich zum Ausdruck zu bringen. Dafür wählte er die Fuge mit ihrem spiralenförmigen Bau. In der unten durchgeführten Analyse wollen wir den Spiral-Strukturen in der Fuge auf die Spur kommen und zu beweisen versuchen, inwiefern es legitim ist, über die Spirale in der Literatur zu sprechen. Unsere These lautet: die Problematik der Literatur-Musik-Beziehungen trägt u.a. einen ausgesprochen spiralenförmigen Charakter, denn das Spiralenförmige dieser Beziehungen liegt vor allem in den Wechselwirkungen, Analogien, Verbindungslinien sowie in wechselseitiger Erhellung und gegenseitiger Deutung der Literatur und Musik, dieser beiden „Zeitkünste“, (Bachmann, Musik, 1959, S. 23) sowie in der Mannigfaltigkeit und Verwicklung ihrer Beziehungen. Die Legitimation dafür, daß dieses Problem von den Wissenschaftlern in das Umfeld ihrer Forschungen miteinbezogen wurde, sind sowohl die literarischen Werke, die die musikalischen Formen annehmen oder sich an musikalische Formen anlehnen, als auch moderne Kompositionen, in denen versucht wird, „Text und Musik zu amalgamieren“. (Boulez, Texte, 1972, S. 117) Das Problem besteht nun darin, daß man diese „Grenzgebilde“, (Helman, Problem, 1980, S. 7) die auf keinen Fall als eine simple Summe einzelner Künste aufzufassen sind, aus denen sie geschaffen wurden und in die sie wieder zerlegbar sein würden, bewußt wahrnimmt. Die romantische Tendenz der „Correspondance des arts“ gilt weiterhin.

Eine weitere Berechtigung für die Fragestellung nach den Literatur-Musik-Beziehungen zu diesem Zeitpunkt liefern die technisch-wissenschaftliche Entwicklung und ein enormer Fortschritt im gesellschaftlichen Leben, die weitaus größere Möglichkeiten für die Wechselwirkung der Künste eröffnen, als dies in der Vergangenheit der Fall war. Die rasche Entwicklung elektronischer Geräte, mit deren Hilfe die Musik sowohl komponiert als auch wiedergegeben werden kann, sowie die Entwicklung der Massenmedien verursachen die Entstehung von ganz neuen künstlerischen Gattungen, Strukturen, Inhalten und synthetischen Formen der Gestaltung. Dafür werden neue Ausdrucksmittel, neues Material, neue Techniken und

Ein Mann wohnt im Haus der 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 andern 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 mittags und morgens 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
er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der
Luft
er spielt mit den Schlangen und träumt der Tod ist ein Meister
aus Deutschland

dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith

(Celan, Todesfuge, 1981, S. 41f)

Dieses Gedicht setzt sich aus 2 Themen zusammen: aus dem „wir“-Thema und dem „er“-Thema, die ungefähr gleich lang sind. Beide Themen bestehen aus Motiven, die mehr oder weniger regelmäßig im Text erscheinen oder nur einmal auftreten. Das „wir“-Thema zerfällt in 3 kurze Motive: „Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie“, „wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng“, „dein aschenes Haar Sulamith“. Das erste Motiv kommt im Vers 1, 10, 19, 27 vor, wobei es beim ersten Erscheinen lautet: „Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie“ und bei den Wiederholungen wird das Wort „sie“ durch „dich“ ersetzt: „Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich“. Hier werden nur die Worte ausgetauscht. Dieser Wort austausch beeinflusst aber keinesfalls den strukturellen Bau des Motivs. Im zweiten Teil des Motivs wechseln frei, nicht unbedingt chronologisch und ohne jede logische Reihenfolge die Tageszeiten: „... wir trinken sie abends wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts“, was keinesfalls auf irgend eine dynamische Entwicklung dieses Motivs hinweisen sollte. Es ist ebenso ein bloßer Wort austausch, der diesen Gedanken nur verstärken soll. In einem Konzentrationslager wählt der Tod keine besondere Tageszeit für seine Opfer. Schwarze Milch, als Symbol des Rauchs aus den Schornsteinen im Vernichtungslager, ist eine vergiftete Milch, die zu jeder Tageszeit den Tod bringt, im Gegensatz zur weißen Milch, die dem Kind das Leben schenkt.

Die beiden anderen Motive des „wir“-Themas wiederholen sich unverändert: Das Motiv „wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng“ tritt im Vers 4 und 15 auf, das Motiv „dein aschenes Haar Sulamith“ in den Versen 15, 22 und 36. Das statische Prinzip einer Fuge wird im ersten Thema völlig bewahrt.

Das jeweilige Erscheinen im Text des ersten Motivs, das für das erste Thema repräsentativ ist, wurde mit einem großen Buchstaben am Anfang des Verses markiert. Graphisch wurde es zusätzlich mit einem größeren Abstand vor seinem Auftreten gekennzeichnet. Visuell teilt solch eine Schreibweise das ganze Gedicht in vier Teile auf. Es sind aber keine Strophen, denn sie würden das Motorische einer Fuge und ihre Energie des Rhythmus wesentlich behindern. Dadurch bleibt auch die Geschlossenheit der Form stärker bewahrt. Das ganze läuft ohne Pausen und Unterbrechungen weiter.

Das zweite Thema ist wesentlich reicher an Motiven als das erste. Das Hauptmotiv dieses „er“-Themas „Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen“ kommt viermal vor: in den Versen 5 und 13 wird es wörtlich wiederholt. Im Vers 22 wurde es durch die Einführung von 2 Motiven aus beiden Themen aufgeteilt:

Ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen.

Im Vers 32 fällt diese Teilung viel stärker auf, denn dazwischen wurde ein Textabschnitt in der Länge von anderthalb Zeilen eingeführt:

ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft
er spielt mit den Schlangen...

Celan wandte an dieser Stelle ein technisches Mittel zur Durchführung des Themas in einer Musikfuge an: die Augmentation. Das Hauptmotiv wurde dadurch wesentlich verlängert.

Zweimal, in den Verszeilen 6 und 14, kommt das Motiv „der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland“ vor. Das Motiv „dein goldenes Haar Margarete“ erscheint fünfmal, in den Versen 5, 14, 22, 32, 35. Das Motiv „Er ruft stecht tiefer ans Erdreich ihr einen“ aus dem Vers 16, findet man leicht verändert im Vers 18: „stecht tiefer die Spaten ihr einen“.

In dem „er“-Thema treten auch leichte Veränderungen in den Motiven auf, die ebenso nur als Wort austausch von Wörtern aufgefaßt werden sollten:

er pfeift seine Rüden herbei

er pfeift seine Juden hervor.

Die konstanten Elemente, die die semantischen Änderungen miteinander verbinden, bleiben hier der Sprachrhythmus und die Grundstimmung des Gedichtes:

er ruft streicht dunkler die Geigen

Er ruft stecht tiefer ins Erdreich

Er ruft spielt süßer den Tod.

Zu den Bestandteilen einer Fuge gehören: Thema oder Themen, polyphonische und harmonische Mittel, Überleitungen oder Zwischenspiele und Episoden. (Mała encyklopedia, 1970, S. 329) Mit Ausnahme von polyphonischen und harmonischen Mitteln machte dem Dichter die Einführung der übrigen Elemente ins Gedicht keine wesentlichen Schwierigkeiten. Die zitierten Bestandteile einer Fuge lassen sich also – in einem anderen Material - leicht aus der Musik in die Literatur transponieren. Als ein gutes Beispiel dafür darf die Einführung der Überleitung „der Tod ist ein Meister aus Deutschland“ genannt werden, die in den Versen 30 und 31 zu einer Episode entwickelt wurde.

Da das Thema als melodische Basis einer Fuge mehrmals in verschiedenen Stimmen erscheint, entscheidet es auch über die Evolution einer Fuge. Das bedeutet aber nicht, daß die Fuge zu den dynamischen Musikformen gehört, so wie Seidensticker (Seidensticker, Todesfuge, 1960) und Butzlaff (Butzlaff, Todesfuge, 1960) in ihren Artikeln über die „Todesfuge“ schreiben. Seidensticker spricht sogar über die „musikalische Dynamik der Fuge“, (Seidensticker, Todesfuge, 1960, S. 41) und das ganze ist für ihn „ein Reigen“. (Seidensticker, Todesfuge, 1960, S. 40) Der Autor dieses Aufsatzes fand aber in den Artikeln von Butzlaff und Seidensticker manche Anregungen für diesen Text.

Eine Fuge ist die geschlossenste und konsequenteste polyphonische Form. (Chominski, Formy, 1983, S. 423) Sie wird mit der Technik der Imitation aufgebaut. Das Element der Imitation im Gedicht ist die regelmäßige Wiederholung beider Themen.

Die Fuge beginnt mit der Exposition des Themas in der Grundtonart. Auf dieses Thema, den Dux, folgt im Quint- oder Quartabstand eine Antwort, der Comes. Da das Gedicht aus einem ganz anderen Material als eine Fuge aufgebaut ist, kann aber keine Rede von diesem Quart-Quint-Prinzip sein, das über ihre „differentia specifica“ (Pociej, Fuga, 1985, S. 8) entscheidet. Das Prinzip der Imitation - dux-comes - wurde im Gedicht aber beibehalten.

Das Prinzip der Imitation kommt darüber hinaus zum Ausdruck in der wörtlichen oder leicht geänderten Wiederholung der Motive sowie inhaltlich unterschiedlicher Strukturen. Celan hat graphisch 4 Teile des Gedichtes ausgesondert, die fast gleich lang sind: 9, 9, 8, 10 Verszeilen. Beim Vortrag können sie z.B. mit leicht veränderter Stimme markiert werden.

Viermal erscheint im Gedicht der Vers: „der Tod ist ein Meister aus Deutschland“ (in den Versen 24, 28, 30, 34). Es ist eine Überleitung, die in den Versen 30-31 zur Episode entwickelt wurde:

der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau
er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau.

Durch den Gebrauch des Endreims, der nur einmal im ganzen Gedicht vorkommt, wird die Zugehörigkeit beider Verse betont.

Die Imitation als ein wesentliches Mittel der polyphonischen Technik kommt deutlich zum Ausdruck in der Nebeneinanderstellung von Motiven des zweiten Themas:

er ruft streicht dunkler die Geigen
er ruft stecht tiefer ins Erdreich
er ruft spielt süßer den Tod.

Es wird hier mehrmals der gleiche Sprachrhythmus wiederholt.

Die Imitation kommt im Gedicht nicht nur in den wiederkehrenden Motiven, sondern auch in der vokalen Klangschicht vor. Dieses auf Klang bedachte melodiose Langzeilengedicht bevorzugt die Assonanz auf „a“, „i“ und „ü“, die in den Oxymoron „Schwarze Milch der Frühe“, in dem äußersten an Paradoxie eingeführt wird.

Meisterhaft hat Celan die Rekapitulierung durchgeführt. Die Coda besteht aus den 10 letzten Verszeilen. Die Hälfte wurde für das erste Thema bestimmt. Es erscheint wieder das Thema, und die Überleitung „der Tod ist ein Meister aus Deutschland“ wird zur zweiteiligen Episode entwickelt, die mit den Endreim (Vers 30 und 31) endet. Die Hälfte wurde für das zweite Thema bestimmt. Es wird an die Überleitung erinnert sowie an die am häufigsten vorkommenden Motive aus dem ersten und zweiten Thema. In den beiden letzten Verszeilen kommt das polyphone und kontrapunktische Element deutlich am Ende des Gedichtes zum Ausdruck, als die zwei Motive beider Themen in der Engführung unmittelbar nacheinander in folgenden Kurzzeilen erscheinen:

dein goldenes Haar Margarete

Aus dem bis jetzt Gesagten und diesem Schema geht hervor, daß eine totale Übernahme der Musikfuge in die Literatur auf dieser Ebene nicht möglich ist. Im Wege stehen zwei wesentliche Faktoren: ihr polyphonischer Bau sowie ihr statischer Charakter. (Petri, Musik, 1964, S. 51f) Die Musik entwickelt sich in einer Fuge simultan, synchronisch. In der Sprache ist aber die Gleichzeitigkeit insofern nicht möglich, als das menschliche Ohr nicht in der Lage ist, gleichzeitig mehr als ein Wort zu verstehen. Celan versuchte sich aus diesem Dilemma herauszuhelfen, indem er die Polyphonie in Form von Nacheinander zu erreichen suchte. Die Fragmente, die in der Musik gleichzeitig erscheinen und durch ein gut geschultes Ohr wahrgenommen werden können, werden in der Sprache im Nacheinander ausgedrückt.

Die zweite Schwierigkeit, eine Musikfuge in die Literatur zu transponieren, liegt im statischen Charakter ihres Themas. Die Themen mit statischem Charakter integrieren sich sehr schwer in andere Textstellen, (Petri, Musik, 1964, S. 30) ohne das Gefühl des Müdewerdens hervorzurufen. Dux in der Grundtonart und comes als Beantwortung im Quint- oder Quartabstand sind zwar die gleichen Musikabschnitte, die Komponisten haben jedoch ein umfangreiches Arsenal an Mitteln der Kompositionstechnik, um dieses Gefühl des Müdewerdens zu vermeiden. Jene Mittel der Kompositionstechnik lassen sich aber nicht automatisch in die Literatur übertragen.

Die Übernahme einer Musikform in die Literatur ist aber möglich, wenn man sie auf die Ebene der Abstraktion hebt und sie von dieser Ebene her betrachtet, das heißt wenn man Form als Prozeß der Formung begreift.

Das Konstruktionschema einer Fuge ist ein statisches Kompositionsprinzip, weil sich das Thema nicht entwickelt. Es erscheint in verschiedenen Stimmen in unveränderter Weise.

Sowohl die musikalische Form der Fuge als auch das literarische Gedicht, das vom Tod handelt, weisen zahlreiche Wiederholungen auf, die für eine Spirale charakteristisch sind. Dadurch wird das wiederholte Problem im Gedicht, das Töten der Menschen, in einem anderen Licht gezeigt: „Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends, (...) mittags, (...) morgens, (...) nachts“, und die Themen in der Fuge erscheinen in einer anderen Schattierung. Die Spirale bedeutet hier eine enge Parallelität verlaufender Entwicklungen.

Bibliographie

Bachmann, Ingeborg: Musik und Dichtung. In: Konzertreihe mit Neuer Musik, Jg. 10, 1959, Folge 40. Zit.: Bachmann, Musik, 1959.

Boulez, Pierre: Werkstatt-Texte. Frankfurt/M 1972. Zit.: Boulez, Texte, 1972.

Brockhaus Enzyklopädie. Wiesbaden 1973. Zit.: Brockhaus, 1973.

Butzlaff, Wolfgang: Paul Celan: Todesfuge. In: Deutschunterricht, 1960, 12, 3. Zit.: Butzlaff, Todesfuge, 1960.

Celan, Paul: Gedichte in zwei Bänden. Frankfurt a.M. 1981. Darin: Todesfuge, S. 41-42. Zit.: Celan, Todesfuge, 1981.

- Chomiński, Józef: *Małe formy instrumentalne*. Kraków 1983. Zit.: Chomiński, *Formy*, 1983.
- Der Große Brockhaus. Wiesbaden 1957. Bd. 11. Zit.: Brockhaus, 1957.
- Der Große Herder. Freiburg 1956. Bd. 8. Zit.: Herder, 1956.
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel u.a. 1986. Bd. 12. Zit.: MGG, 1986.
- Flemming, Willi: Die Fuge als epochales Kompositionsprinzip des deutschen Barock. In: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 1958, 32, 4, S. 483-515. Zit.: Fleming, *Fuge*, 1958.
- Georgiades, Thrasybulos: *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe*. Berlin u.a. 1954. Zit.: Georgiades, *Musik*, 1954.
- Helman, Alicja: Problem syntezy sztuk w świetle semiotycznej koncepcji systemów złożonych. In: Cieslikowska, Teresa, Sawiński, Janusz (Red.): *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Warszawa 1980. Zit.: Helman, *Problem*, 1980.
- Kolago, Lech: *Musikalische Formen und Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Verlag Müller-Speiser, Anif/Salzburg 1997. Zit.: Kolago, *Musikalische*, 1997.
- Mała encyklopedia muzyki. Warszawa 1970. Zit.: *Mała encyklopedia*, 1970.
- Meyers Neues Lexikon. Leipzig 1976. Zit.: Meyers, 1976.
- Petri, Horst: *Literatur und Musik. Form- und Strukturparallelen*. Göttingen 1964. Zit.: Petri, *Literatur*, 1964.
- Pociej, Bohdan: Fuga. In: *Ruch Muzyczny*, 1985, 8. Zit.: Pociej, *Fuga*, 1985.
- Reichert, Georg: *Literatur und Musik*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Berlin 1959, S. 143-163. Zit.: Reichert, *Literatur*, 1959.
- Seidensticker, Peter: Paul Celan: *Todesfuge*. In: *Deutschunterricht*, 1960, 12, 3. Zit.: Seidensticker, *Todesfuge*, 1960.
- Stephan, Rudolf: *Musik*. Frankfurt 1957. Zit.: Stephan, *Musik*, 1957.
- Wahrig, Gerhard: *Das Große Deutsche Wörterbuch*. München 1991. Zit.: Wahrig 1991.
- Weisstein, Ulrich: *Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*. Stuttgart u.a. 1968. Daraus: *Wechselseitige Erhellung der Künste*, S. 184-197. Zit.: Weisstein, *Künste*, 1968.