IRMGARD NICKEL-BACON / JOHANNES NEWZELLA

Zusammen- oder Widerspiel?

Aspekte von Komplexität in der Lyrik

1. Forschungsfrage und Theoriedesign

Komplexität, dt. Vielschichtigkeit, impliziert aus literaturwissenschaftlicher Perspektive eine besondere Hochwertigkeit (Jannidis 2003, 306 f.), da sie ästhetische Fülle produziert. Komplexe Textstrukturen bedingen im Lektüreprozess Mehr- bis Vieldeutigkeit, die zu Interpretationsversuchen einlädt, ohne sich auf eine eindeutige Lesart festlegen zu lassen (Nickel-Bacon/Ronge 2018, 33). Da komplexe(re) Textstrukturen höhere Anforderungen an die Rezeptionsseite stellen als einfache(re), sind mit ihr Anforderungen verbunden, die im Rahmen einer didaktischen Analyse (Zabka 2012) zu erläutern sind. Mit dem Verständnis komplexer Gedichte ist daher aus literaturdidaktischer Sicht ein Schwierigkeitsgrad vorgegeben, der erst gegen Ende der schulischen Lesesozialisation erreicht werden kann. Zu Beginn wird häufig Lyrik präsentiert, die eher der Kategorie der „Einfachheit" (Lypp 1984) zuzuordnen ist, da sie leicht verständliche Inhalte mit regelmäßigen Strukturen verbindet und kaum Interpretationsspielräume bietet. Vor allem in der Kinderlyrik finden sich Beispiele, die tendenziell als einsinnig zu betrachten sind.

Zur Annäherung an das Phänomen der Komplexität sollen in den folgenden Überlegungen die beiden Kategorien von Einfachheit und Vielschichtigkeit als textseitige Gegenpole betrachtet werden, die es erlauben, im Bereich der Lyrik unterschiedliche Grade an Komplexität zu beschreiben, um daraus didaktische Überlegungen zu entsprechenden Vermittlungsanforderungen herzuleiten. Dem textseitigen Kontinuum von Einfachheit und Vielschichtigkeit der Textstrukturen steht das rezeptionsseitige Kontinuum von „Eindeutigkeiten und Vieldeutigkeiten" (Kurz 1999, 96) gegenüber, das für vermittlungsbezogene Fragestellungen bedeutsam ist, da es Komplexitätsgrade im Hinblick auf Verstehensanforderungen benennt. Hinsichtlich der Interpretationsbedürftigkeit wäre entsprechend von Ein- bzw. Mehr- bis Vielsinnigkeit zu sprechen (Abb. 1).

Doch wie lässt sich Komplexität beschreiben, um in didaktischen Analysen eine angemessene Berücksichtigung zu finden? Als theoretischer Hintergrund dient den folgenden Überlegungen die Annahme, dass didaktisches Handeln von der Textauswahl über die Zielentwicklung bis hin zur methodischen Umsetzung auf eine möglichst konstruktive Interaktion zwischen Text und Schüler/in im Rahmen einer konkreten Lernsituation abzuzielen hat (Nickel-Bacon 2006, 97), die den literarischen Text mit seinen manifesten Eigenschaften zum Ausgangspunkt nimmt. Für die Beschreibung textseitiger Komplexität soll außer-

Textseite	einfache Strukturen	mehrschichtige Strukturen	vielschichtige Strukturen
Rezeptionsseite	Eindeutigkeit	Mehrdeutigkeit	Vieldeutigkeit
Interpretation	Einsinnigkeit	Mehrsinnigkeit	Vielsinnigkeit

Abb. 1: Komplexitätsgrade von Lyrik

520217-003_014-023_Nickel.indd 14 11.02.2021 07:35:38

dem das Drei-Perspektiven-Modell (Nickel-Bacon 2003; 2018) Anwendung finden. Eine Analyse der aus den drei Perspektiven resultierenden Ebenen von sprachlich-formalen, semantischen und pragmatischen Texteigenschaften erlaubt die Feststellung von Kohärenzen und Differenzen. Für die präzise Beschreibung der formalen Ebene wird die Gedichtanalyse (Kayser 1978; Burdorf 2015) genutzt. Über die Bildlichkeit (Burdorf 2015, 145 ff.) hinaus soll die semantische Ebene durch eine von Zabka (2020) getroffene Unterscheidung in erzählende, beschreibende und reflektierende Superstrukturen analysiert werden, sofern dies möglich ist.

Aus dem Drei-Perspektiven-Modell lässt sich die Kernthese des folgenden Beitrags ableiten: Komplexität entsteht aus einem textseitig nachweisbaren Wechselspiel von sprachlich-formalen und semantischen Strukturen, das nur über die pragmatische Ebene interpretierbar ist. Entsprechend ergeben sich aus dem (einsinnigen) Zusammen- oder (mehrsinnigen) Wechselspiel auf den verschiedenen Ebenen eines Gedichts nicht nur unterschiedliche Niveaus an Komplexität, sondern auch unterschiedliche Schwierigkeitsgrade des Verstehens. Somit bedingt ein höheres Niveau an textseitiger Komplexität auch ein höheres Niveau an schüler/-innenseitigen Anforderungen und bedarf in der Regel eines höheren Niveaus an fachlichen, aber auch didaktisch-methodischen Kompetenzen, z.B. bei der Gestaltung von Aufgaben oder dem Erstellen von Zusatzmaterialien. Im Folgenden sollen drei Niveaus an Komplexität an geeigneten Textbeispielen erläutert werden.

2. Niveaus von Komplexität in der Lyrik

2.1 Einfache Strukturen

In Anthologien finden sich Gedichte mit einfachen Strukturen, die nach einem bestimmten Grundprinzip organisiert sind. Das „imitierende oder freie Spiel mit Lauten“ (Ewers 2008, 108) und regelmäßige Strukturen kennzeichnen die adressatenspezifisch gestaltete Kinderlyrik, die positive Erfahrungen beim Umgang mit Gedichten vermitteln will. Im Vordergrund steht das Vergnügen an den Ausdrucksmöglichkeiten von Sprache, die dafür nach einem bestimmten Grundprinzip organisiert wird. Dies kann etwa ein sprachstruktureller Aspekt sein, wie der Reim. Ein typisches Beispiel dafür findet sich in James Krüss’ Gedicht *Der gereimte Löwe* (s. Text S. 17; vgl. Krüss 1997, 57 f.):

Der gereimte Löwe

Ein Löwe, groß und fürchterlich,
Begann vor Wut zu weinen:
Er suchte einen Reim auf sich,
Doch leider fand er keinen.

Er lief durchs ganze Afrika
(Am Tag oft zwanzig Stunden)
Und fraß so manchen Dichter da,
Der keinen Reim gefunden.

Am Kap der Guten Hoffnung, ach,
War Afrika zu Ende.
Allein er dachte weiter nach,
Wie er ein Reimwort fände.

Er saß betrübt am Meeresstrand,
Wo wilde Wellen schäumen,
Bedenkend, daß sich rings im Land
Fast alle Tiere reimen.

Es reimt sich, sprach er, Kuh auf Gnu
Und Stiere auf Vampire.
Auch Marabu und Känguruh
Sind reimverwandte Tiere.

Warum reimt sich der Löwe nicht?
Soll er stets reimlos bleiben?
Wird niemals jemand ein Gedicht
Mit Löwenreimen schreiben?

Der arme Löwe saß und sann,
Im Ufersande schabend.
Da kam ein weißer Vogel an
Und sagte: Guten Abend!

Laß mich allein!
Erwiderte der Löwe.
Ich suche einen Reim auf mich.
Da sprach der Vogel: Möwe!

Zwar reimt sich, sprach sie, Hunz auf Kunz
Und andre dumme Sachen;
Jedoch auch wir zwei reimen uns.
Und sie fing an zu lachen.

Der Löwe lachte ebenfalls
Und raste vor Entzücken.
Er fiel der Möwe um den Hals,
Als wollt‘ er sie erdrücken.

Er rief: Ich habe einen Reim!
Hoch lebe jede Möwe!
Jetzt kehre ich beruhigt heim
Als der gereimte Löwe.

Seitdem sagt jedes Löwenkind
Zu jeder Möwe Tante,
Weil sie doch jetzt Verwandte sind –
Zumindest Reimverwandte.

Krüss bedient sich auf semantischer Ebene anthropomorphisierter Tiere, um die Suche nach einem passenden Reimwort auf unterhaltsame Weise zu gestalten. Die Superstruktur des erzählenden Gedichts (Zabka 2020, 66) ist leicht erkennbar: Inhaltlich wird Spannung aufgebaut und in einer amüsanten Schlusspointe aufgelöst. In sprachlich-formaler Hinsicht machen zwölf jam-

520217-003_014-023_Nickel.indd 15 11.02.2021 07:35:38

bische Volksliedstrophen[1] mit regelmäßigen Kreuzreimen das Erzählte eingängig. Der Harmonie des tierischen Reimpaars Löwe-Möwe entspricht eine tradierte, durch und durch harmonische Form. Die Verstehensanforderungen sind eher gering, die klangliche Gestaltung ist dem Inhalt zugeordnet. Der Komplexitätsgrad des Kindergedichts ist als ebenso gering einzuschätzen wie dessen Interpretationsbedürftigkeit – das ästhetische Vergnügen (Nickel-Bacon 2020, 70 ff.) dagegen umso höher. Exemplarisch kann das Gedicht daher dem Pol der Einfachheit zugeordnet werden.

2.2 Mehrschichtige Strukturen in der klassi(zisti)schen Lyrik

Das harmonische symbolhaltige Gedicht

Mit dem klassischen Harmonie-Konzept entsteht eine Literaturform, in der Semantik und Form kohärent zusammenspielen. Verbunden ist dieses Zusammenspiel mit einer symbolischen Überhöhung, die Gedichte interpretationsbedürftig und damit mehrdeutig macht. Ein prototypisches Beispiel findet sich in einem Dinggedicht Conrad Ferdinand Meyers (1869, Conrady 2000, 494):

Der römische Brunnen

Aufsteigt der Strahl und fallend gießt
Er voll der Marmorschale Rund
Die, sich verschleiernd, überfließt
In einer zweiten Schale Grund;
Die zweite gibt, sie wird zu reich,
Der dritten wallend ihre Flut,
Und jede nimmt und gibt zugleich
Und strömt und ruht.

Auf semantischer Ebene beschreibt das Gedicht einen unendlichen Zyklus: Im perfekt gestalteten Marmorbrunnen sind Strömen und Ruhen in einem harmonischen Ausgleich. Das Gedicht ist sprachlich-formal so gestaltet, dass selbst das Schrift-Bild diese Harmonie repräsentiert: „Gegensätze sind in sich aufgehoben: im Bild, im Klang, im Rhythmus.“ (Bloch 2001, 288) Inhalt und Form spielen kohärent zusammen, lassen jedoch offen, was mit der zyklischen Unendlichkeit gemeint sein könnte. Gerade wegen des perfekten Zusammenspiels von Inhalt und Form weist das Dingsymbol über sich hinaus. Eine kohärente Lesart ist möglich durch Rückbezug auf Goethes klassische Symboltheorie[2]. Meyers Dinggedicht ist daher als mehrsinnig zu betrachten und bedarf zur Interpretation der Berücksichtigung von Fachwissen.

Das mehrperspektivische Dinggedicht

Die Poetologie des harmonischen Zusammenspiels bleibt nicht auf die Epoche der Klassik beschränkt, sondern wirkt bis in das 20. Jahrhundert, etwa bei Hesse oder Rilke. Eine komplexere Form ebenso wie Mehrperspektivität auf der semantischen Ebene enthält Rilkes *Karussell*[3] (1907, Rilke 1979, 56 f.) aus der Sammlung *Neue Gedichte*:

Das Karussell
Jardin du Luxembourg

Mit einem Dach und seinem Schatten dreht
sich eine kleine Weile der Bestand
von bunten Pferden, alle aus dem Land,
das lange zögert, eh es untergeht.
Zwar manche sind an Wagen angespannt,
doch alle haben Mut in ihren Mienen;
ein böser roter Löwe geht mit ihnen
und dann und wann ein weißer Elefant.

Sogar ein Hirsch ist da, ganz wie im Wald,
nur daß er einen Sattel trägt und drüber
ein kleines blaues Mädchen aufgeschnallt.

Und auf dem Löwen reitet weiß ein Junge
und hält sich mit der kleinen heißen Hand
dieweil der Löwe Zähne zeigt und Zunge.

Und dann und wann ein weißer Elefant.

Und auf den Pferden kommen sie vorüber,
auch Mädchen, helle, diesem Pferdesprunge
fast schon entwachsen; mitten in dem Schwunge
Schauen sie auf, irgendwohin, herüber –
Und dann und wann ein weißer Elefant.

(1) Es handelt sich um eine aus vier ‚Volksliedzeilen‘ zusammengesetzte Strophe. Ihr Reimschema ist a b a b, meist wechseln weibliche und männliche Ausgänge (Kayser 1978, 40). Die Gedichtform wurde in der Romantik entwickelt.
(2) „Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeine repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig-augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen.“ (J. W. Goethe: Sämtliche Werke Bd. 9. Hrsg. von Ernst Beutler u. a. München 1977, 532).
(3) Im Folgenden zitiert als DK.

520217-003_014-023_Nickel.indd 16 11.02.2021 07:35:38

Und das geht hin und eilt sich, daß es endet,
und kreist und dreht sich nur und hat kein Ziel.
Ein Rot, ein Grün, ein Grau vorbeigesendet,
ein kleines kaum begonnenes Profil –.
Und manchesmal ein Lächeln, hergewendet,
ein seliges, das blendet und verschwendet
an dieses atemlose blinde Spiel …

Inhaltlich werden Tierfiguren eines Karussells im Pariser Jardin du Luxembourg beschrieben und das Verhalten derer, die es benutzen. Dabei zeichnen sich drei Perspektiven ab, die das Textsubjekt einnimmt: Einerseits zeigt es eine große Nähe zur freudigen Aufregung der auf dem Karussell fahrenden Kinder, wie etwa bei der Beschreibung einer „kleinen heißen Hand" (DK III.2) oder eines seligen Lächelns (DK VII.5–6). Daneben zeigen kommentierende Passagen eine Distanz zu dem „Land, / das lange zögert, eh es untergeht" (DK I.3–4). Hier reflektiert ein abgeklärter Erwachsener, für den das Karussell das Land der Kindheit mit ihrem zwecklosen Spiel repräsentiert. Neben diesem implizit anwesenden Erwachsenen und den explizit beschriebenen Kindern werden „auch Mädchen" genannt, die dem kindlichen Vergnügen „fast schon entwachsen" (DK V.2–3) sind und zum Betrachter herüberschauen. Kindheit, Jugend und Erwachsenenalter sind als unterschiedliche Sichtweisen auf das titelgebende Dingsymbol präsent, während sich das Karussell immer weiterdreht. Im dreimal wiederkehrenden Refrain zum „weiße[n] Elefant" (DK I.8, IV, VI) zeigt sich sowohl die Kreisbewegung als auch die Perspektive des Flaneurs (Weinzierl 2019, 51) und somit die Differenz des Erlebens je nach Lebensalter. Diese erzeugen eine gewisse Ambivalenz in der Semantik des Gedichts, die nur „auf den ersten Blick ‚einfach, vertraulich und leicht'" (Sander 2016, 71) ist. Tatsächlich handelt es sich ebenso um ein beschreibendes wie reflektierendes Gedicht, das in der Bewegung des Karussells symbolisch auf den „Kreislauf des Lebens" (ebd., 71) anspielen könnte. Formal wird die regelmäßige Kreisbewegung durch fünfhebige Jamben gespiegelt und durch Alliterationen unterstrichen. Der Wechsel von beschreibenden und reflektierenden Passagen findet in unregelmäßig langen Strophen mit variierenden Endreimen einen adäquaten Ausdruck, sodass auf semantischer und sprachlich-formaler Ebene Mehrschichtigkeit zu konstatieren ist. Zwar ist das Zusammenspiel von Inhalt und Form weitgehend kohärent zu deuten, jedoch sind die semantischen und formalen Strukturen vielschichtiger als im *Römischen Brunnen*. Es kann daher ein mittlerer Komplexitätsgrad festgestellt werden, sodass von Mehrdeutigkeit auszugehen ist.

2.3 Vielschichtigkeit durch Widerspiel von Inhalt und Form in der *Todesfuge*

Mit Baudelaires *Les fleurs du mal* (Baudelaire 1961) ist der Prototyp einer modernen Lyrik gegeben, in der ein Widerspiel von schockierenden Inhalten und formaler Schönheit möglich wird. Diese moderne Lyrik stellt einen Bruch mit den konventionellen Gedichtformen der klassisch-romantischen Tradition (Burdorf 2015, 4 f.) dar, die noch bei Rilke nachwirkt. Als Beispiel für ein in hohem Maße ästhetisiertes Gedicht, das tradierte lyrische Formen weitgehend hinter sich lässt, soll Paul Celans *Todesfuge* (Celan 1976) betrachtet werden, da dieses Gedicht den Bruch zwischen inhaltlicher und formaler Dimension auf kunstvollste Weise inszeniert. Hier steht die perfekte Schönheit der (musikalisch tradierten) Form in hartem Kontrast zur Monstrosität des Inhalts einer (intertextuell aufgeladenen) Konfrontation von Tätern und Opfern des Holocaust, die über Kontextwissen erschließbar ist.

Sprachlich-formale Oberflächenstruktur

In der *Todesfuge*[4] finden sich kaum sprachliche Strukturen, wie sie die klassisch-romantische Lyrik (Burdorf 2015, 4 f.) kennzeichnen. Sie entspricht keinem traditionellen Reim-, Vers- oder Strophenschema, sondern bricht in aller Deutlichkeit mit diesen Konventionen: Neben einer Gliederung in unregelmäßig lange Verszeilen und sieben Strophen unterschiedlichen

(4) Im Folgenden zitiert als TF.

520217-003_014-023_Nickel.indd 17 11.02.2021 07:35:38

Abb. 2: Fernando Prats: *Todesfuge (2)*, 2013, Rauch, Glas, Milch, Stahl und Öl auf Leinwand

Umfangs, fällt ein einziges Reimpaar (TF VI.4 – 5) auf, das besondere Beachtung verdient. Die 36 Verse und sieben Strophen des Gedichts sind gleichwohl rhythmisiert, anfangs überwiegt der Trochäus, später der Daktylus. Innerhalb der Langverse fallen parataktische Reihungen auf, die nicht durch Satzzeichen getrennt sind – häufig sind es zwei (TF I.2, II.2) oder gar drei (TF III.2) in einer Verszeile. Diese werden wiederholt („wir trinken sie abends“, TF I.3), reduziert („wir trinken und trinken“, TF I.3) sowie erweiternd aufgegriffen („wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts“, TF I.2) und zusätzlich variiert („wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken“, TF VI.3). So entsteht der Eindruck von nebengeordneten Wiederholungen und Variationen, die unterschiedlich rhythmisiert sind. Neben diesen variierenden „Wiederholungsfiguren“ (Barner 1994, 212) ist das Gedicht als (nahezu) reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen (Burdorf 2015, 124 f.) einzuordnen. Ein einheitliches Organisationsprinzip lässt sich mit den Mitteln der Gedichtanalyse (Kayser 1978; Burdorf 2015, 53–134) nicht erkennen.

Oberflächensemantik

Eine grundlegendere Textstruktur zeigt sich in der Textsemantik, die eine Antithetik zwischen „wir“ und „er“ aufbaut, welche das Gedicht durchgängig bestimmt. Für jede/n, die/der etwas Allgemeinwissen über den Holocaust und die Judenvernichtung durch die Nationalsozialisten hat, wird rasch erkennbar, dass Celan mit dem nahezu chorisch wirkenden „wir“ den Opfern eine Stimme verleiht, mit der das Textsubjekt dieses Gedichts völlig verschmilzt. Dem kollektiven Wir steht ein „Mann“ als Kontrastfigur gegenüber, der als ein prototypischer Vertreter der „Mordbürokraten

© Fernando Prats. Todesfuge (2), 2013. Smoke, glass, milk, steel and oil on canvas.
195 x 260 cm - courtesy of the artist and Galeria Joan Prats.

520217-003_014-023_Nickel.indd 18 11.02.2021 07:35:38

der ‚Herrenrasse' in den Todesfabriken" (Buck 2002, 39) erkennbar ist. Ihm werden typische Handlungen zugeschrieben (TF I.5–9), die an einen Lagerkommandanten erinnern: mörderische Befehle am Tage (TF III, V), sentimentale Briefe am Abend (TF I. 6 f.). Während die Handlungen des prototypischen Antagonisten meist knapp und präzise benannt werden, sind die Passagen, in denen die Opfer sprechen, stärker rhetorisch aufgeladen. Zu nennen ist vor allem das zur Deutung auffordernde Oxymoron der „Schwarze[n] Milch der Frühe" (TF I.1, II.1, IV.1, VI.1), das immer durch Großbuchstaben markiert ist. Außerdem finden sich die trochäisch geprägten Verse in den (Selbst-)Beschreibungen der Opfer, daktylisch geprägte Passagen dagegen nur in den Aussagen über den Täter (z. B. TF I.6 f.), auf den sich auch das einzige Reimpaar des Gedichts bezieht:

> „der Tod ist ein Meister aus Deutschland
> sein Auge ist blau
> er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich
> genau" (VI.4 – VII.1)

Der Akt des willkürlichen Mordens wird zur Pointe des Gedichts, die dem/der Leser/in nahelegt, sich angesprochen (und getroffen) zu fühlen.

Formale Tiefenstruktur der Fuge

Die semantische Antithetik von Opfern und Täter lässt sich in einen Formzusammenhang mit den variierenden Wiederholungen bringen, wenn die Fuge als ein die Gesamtstruktur prägendes Formprinzip[5] betrachtet wird. Denn diese Antithetik bildet die Grundlage für ein raffiniertes Spiel mit dem kontrapunktischen Kompositionsprinzip, das die ungewöhnlichen Variationen der zentralen Motive erklärt. Wenn diese als strukturierend angesehen werden, lassen sich die wiederkehrenden Eingangsverse „Schwarze Milch der Frühe" (TF I.1) bis „wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng" (TF I.4) als *Thema* im Sinne der Fugenform (Eggebrecht 1986) betrachten. Dieses wird kontrapunktisch durch ein Gegenthema (*Kontrasubjekt*) weitergeführt, welches durch den „Mann" (TF I.5–6) gegeben ist. Die Antagonisten dienen auch formal als entscheidende Orientierungspunkte, denn nach ihrer Vorstellung endet die Exposition (TF I.6). Das der Opferseite zugeordnete Oxymoron „Schwarze Milch" markiert in diesem Verständnis stets den Beginn einer *Durchführung*, zu der auch die *Exposition* (TF V. 1-6) sowie die abschließende *Engführung* zählen. Demnach werden alle Variationen der Durchführung (TF II, IV, VI) durch die Opferseite eingeleitet und durch Beschreibungen zur Täterseite beendet[6].

Bevor nach der Exposition durch erneutes Aufgreifen des Grundmotivs die nächste Durchführung kenntlich gemacht wird, erfolgt entsprechend dem Kompositionsprinzip der Fuge jeweils ein *Zwischenspiel*, welches durch ein freieres Aufgreifen bereits eingeführter Motive gekennzeichnet ist. Solche Zwischenspiele beziehen sich auf Beschreibungen des Täters, die allerdings auch das lyrische „Wir" mit einbeziehen. So sind dem „Mann" im ersten Zwischenspiel konkrete Handlungen zugeschrieben, die auch die Opfer betreffen: „er pfeift seine Rüden herbei" (TF I. 7), „er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde" (TF I. 8). Variationen seines Verhaltens werden in den anderen *Zwischenspielen* in gesteigerter Form wiederholt (vgl. TF I.9, II.4–5 und V.1–3).

In der fugentypischen *Engführung* als abschließenden Höhepunkt werden dann alle zuvor ausgeführten Motive aufgegriffen und in raffinierter Weise miteinander verwoben. Dies betrifft die beiden letzten Strophen, wobei in der vorletzten Strophe eine Steigerung durch den präzisen tödlichen Schuss (TF VI.4-5) und den ebenso präzisen einzigen Reim gegeben ist, um dann mit der letzten Strophe (TF VII) als *Schlusskadenz* zu enden. Nach dem Kompositionsprinzip der Fuge ergibt sich für die *Todesfuge* also folgende Makrostruktur:

(5) Wir danken Robert Rosenthal für die wertvollen Erläuterungen.
(6) Bei Horn (1999, 256 – 258) findet sich eine andere Strukturierung, die jedoch die Signalwirkung des zentralen Oxymorons *Schwarze Milch der Frühe* unberücksichtigt lässt.

520217-003_014-023_Nickel.indd 19 11.02.2021 07:35:38

Exposition (1. Durchführung) [I.1–6]
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 liegtman 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

1. Zwischenspiel [I. 7–9]
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 auf nun zum Tanz

2. Durchführung [II]
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 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

Zwischenspiel [III]
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

3. Durchführung [IV]
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

3. Zwischenspiel [V]
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

Engführung [VI–VII] mit der Schlusskadenz [VII]
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 träumet der Tod ist ein Meister aus Deutschland

dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith

520217-003_014-023_Nickel.indd 20 11.02.2021 07:35:38

Der hochkomplexe Inhalt des Gedichts wird durch die Fugenform[7] klar gegliedert und korrespondiert perfekt mit ihr. Jedoch weicht die Strophengestaltung am Anfang und am Ende von dieser Makrostruktur ab, sodass das Gedicht keineswegs einem starren Schema folgt. Vielmehr spielt es souverän mit verschiedenen Formprinzipien: mit Syntax, Metrum und Reim ebenso wie mit der Fugenform. Diese komplexe formale Gestaltung bedingt eine berückende Schönheit des Gedichts in der kulturellen Tradition von Bachs *Kunst der Fuge*, der jedoch bedrückende Inhalte gegenüberstehen.

Semantische Tiefenstruktur aus pragmatischer Perspektive

„Alle Bildelemente in der *Todesfuge* haben eine präzise historische Entsprechung" (Sparr 2020, 69) im Massenmord an den europäischen Juden. Über die anspielungsreichen Wiederholungsfiguren verweist das Gedicht auf die Realität der Vernichtungslager: In wenigen prägnanten Motiven kommen unmenschlichste Befehle der Täter und kaum beschreibbares Leiden der Opfer zum Ausdruck. Doch es geht nicht um eine Abbildung von Realität, sondern um deren poetisch verdichtete Deutung. Denn die Kluft zwischen Täter und Opfern wird fortgeführt durch eine Antithetik zwischen zwei Frauenfiguren, die in der Schlusskadenz noch weiter zugespitzt ist. Dabei handelt es sich zum Einen um die Adressatin der Briefe, in denen sich der Täter abends an „dein goldenes Haar Margarete" (TF I.6, II.5, IV.4, VI.6, VII.1) erinnert. Zum Anderen ist es Sulamith, die „Braut des Königs Salomon" (Conrady 2000, 1276), deren Haar bei Celan ergraut, wenn nicht verbrannt ist (TF II.6, IV.5, VII.2). Während Margarete mit dem Gretchen aus Goethes *Faust* (Buck 2002, 33) assoziiert wird, personifiziert Sulamith die Opferseite: Ihr „aschenes Haar" verweist auf den Tod in den Krematorien (Klüger 2007, 144). Der (unwürdig behandelten) Frauenfigur aus dem *Faust,* der als Inbegriff der deutschen Kultur gelten kann, wird eine Lichtgestalt des Alten Testaments, also der jüdischen Tradition, gegenübergestellt. Damit spielt die Schlusskadenz auch auf das Auseinanderbrechen der deutsch-jüdischen Kulturtradition an. Die Bezüge, die Celan entfaltet, gehen also über die historische Lesart hinaus bis weit in kulturelle Überlieferungen hinein.

Somit spielt Celans *Todesfuge* auf grauenvolle Realitäten an, erschöpft sich aber nicht in einer beschreibenden Darstellung, sondern bemächtigt sich eines weiten Kulturraums. Sie ist nicht *poésie pure,* sondern engagierte Literatur in formvollendeter Gestaltung. Rezeptionsseitig muss das widerspruchsvolle Gegenspiel vielschichtiger Textstrukturen erschlossen werden, um unter einer pragmatischen Perspektive zu erkennen, dass in dem Gedicht den Verfolgten ein Denkmal gesetzt und deren Mördern die Deutungs- und Kulturhoheit entzogen wird. In diesem Sinne ist das komplexe Gedicht auch die Selbstermächtigung eines Überlebenden, der keineswegs in „den Äther der reinen Poesie" (Holthusen 1954, zit. nach Sparr 2020, 142) ausweicht, sondern sich dem realen Grauen mit allen ihm verfügbaren Mitteln stellt: denen der modernen Poesie ebenso wie denen der tradierten Fuge.

3. Didaktisch-methodische Überlegungen

Komplexität lässt sich textseitig als ein differenziertes Bezugssystem auf sprachlich-formaler, semantischer und pragmatischer Ebene beschreiben, das auch Zusammen- und Widerspiele zwischen den Ebenen aufweist. Am Beispiel der *Todesfuge* konnte gezeigt werden, dass Lyrik unabhängig vom lexikalischen oder syntaktischen Schwierigkeitsgrad ein nicht linear aufzulösendes Netz bedeutungshaltiger Bezüge von der Makro- bis in die Mikrostrukur entfalten und damit ein äußerst differenziertes Verhältnis zu außertextuellen Realitäten herstellen kann. Damit wird die Anforderung in Frage gestellt, in Gedichtinterpretationen eine Kohärenz von Inhalt und Form herzustellen, d. h. diese im Unterricht anzustreben bzw. als Bewertungskriterium für Schüler/-innenarbeiten anzusetzen. Um angemesse-

(7) Analogien zum Tanz (Seidensticker/Butzlaff 1960, 40–42) sind auf formaler Ebene nicht nachweisbar.

520217-003_014-023_Nickel.indd 21 11.02.2021 07:35:38

ne Vermittlungsprozesse zu konzipieren, ist vielmehr eine Analyse der Textstrukturen ebenso unverzichtbar wie die Berücksichtigung von relevantem Welt- und Fachwissen (Rupp 2014, 136). Eine textadäquate Lesart setzt sorgfältige lehrer/-innenseitige Analysen sowohl in fachlicher wie in didaktischer Hinsicht voraus.

Komplexität ist daher ein Phänomen, das zuallererst die Vermittelnden zu interessieren hat, denn es ist deren Aufgabe, das Komplexitätsniveau eines Gedichts angemessen einzuschätzen, um über Fragen der Passung (Frickel 2018) für eine bestimmte Lernsituation nachzudenken. Hier erfordern komplexe Texte Polyvalenz-Toleranz (Barsch 2000), wie sie didaktisch als ein sich Einlassen auf die „Unabschließbarkeit des Sinnbildungsprozesses" (Spinner 2006, 12) beschrieben wurde. Komplexität erklärt auch die Notwendigkeit textanalytischer Aufgaben, auf deren Basis vertretbare Lesarten eines Gedichts zu entwickeln sind. Denn die mit der Vielschichtigkeit gegebene „Pluralität von Verständnisakten" (Kurz 1999, 95) ist keineswegs grenzenlos, sondern durch die Texteigenschaften begrenzt, die erlebt, wahrgenommen und beschrieben sein wollen. Aus drei Gründen ist daher die Analyse des Komplexitätsniveaus didaktisch relevant:

– erstens im Hinblick auf die Textauswahl für bestimmte Lerngruppen (Schulform, Jahrgang) oder Individuen (Binnendifferenzierung, Inklusion),
– zweitens im Hinblick auf die didaktisch zu begründende Zielsetzung (Spinner 2006; Zabka 2013; Spinner 2013),
– drittens im Hinblick auf die methodische Umsetzung (vgl. etwa Spinner 2005; Nickel-Bacon 2006).

Der Komplexität von Gedichten, deren Niveau in einer lehrer/-innenseitigen Textanalyse beschreibbar ist, steht also eine Mehrdimensionalität didaktisch-methodischer Entscheidungen gegenüber, die mindestens Textauswahl, Zielsetzung und methodische Umsetzung umfassen. In dieser Mehrdimensionalität gibt es keinen linearen Weg von der Lerngruppe zum Text oder umgekehrt. Zentral ist vielmehr die für eine konkrete Lernsituation gewählte Zielsetzung im Rahmen der literarischen Sozialisation, die auch eine bewusste Überforderung darstellen kann. Dann allerdings ist eine besonders sorgfältige methodische Aufbereitung notwendig, die Texttreue zu wahren hat. ■

Literatur

Primärtexte

Baudelaire, Charles (1961): Les Fleurs du Mal [1857]. Paris.

Celan, Paul (1976): Todesfuge [1948/1952]. In: Ders.: Mohn und Gedächtnis. Gedichte. 2. Aufl. Frankfurt/M., 35–39.

Conrady, Karl Otto (Hrsg.) (2000): Der neue Conrady. Das große deutsche Gedichtebuch. Erw. Ausg., Düsseldorf.

Krüss, James (1997): Der wohltemperierte Leierkasten. 12 mal 12 Gedichte für Kinder, Erwachsene und andere Leute. Mit einem Nachwort von Erich Kästner [1961]. 2. Auf. München.

Rilke, Rainer Maria (1979): Neue Gedichte und Der Neuen Gedichte anderer Teil [1907/08]. 5. Aufl. München.

Sekundärtexte

Barner, Wilfried u. a. (1994): Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. München.

Barsch, Achim (2000): Ein integrativer Blick auf literarische Konventionen. In: LUMIS-Schriften 59, 3 – 31.

Bloch, Peter André (2001): Der Teil und das Ganze. Conrad Ferdinand Meyers Gedicht ‚Der römische Brunnen' im Spiegel seiner Varianten. In: Monika Ritzer (Hg.): Conrad Ferdinand Meyer. Die Wirklichkeit der Zeit und die Wahrheit der Kunst. Tübingen, 269 – 290.

Buck, Theo (2002): Interpretation der Todesfuge. In: Ders. (Hg.): Paul Celan: Todesfuge. 2. Aufl. Aachen, 31 – 51.

Burdorf, Dieter (2015): Einführung in die Gedichtanalyse [1994]. 3. Aufl. Stuttgart.

Eggebrecht, Hans Heinrich (1986): Fuge. In: Ders.: Meyers Kleines Lexikon Musik. Mannheim, 113f.

Ewers, Hans-Heino (2008): Romantik. In: Reiner Wild (Hg.): Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur. 3. Aufl. Stuttgart, 96 – 130.

Frickel, Daniela (2018): Textpassung. Theoretische und empirische Ansätze zur Ermittlung der Gegenstandsadäquanz von (literarischen) Texten zwischen ‚Einfachheit' und ‚Komplexität'. In: Jan Boelmann (Hg.): Forschungsfelder in der Deutschdidaktik. Baltmannsweiler, 185 – 201.

Horn, Eric (1999): Lyrik nach Auschwitz. Paul Celans Todesfuge. In: Gerhard Rupp (Hg.): Klassiker der deutschen Literatur: Epochen-Signaturen von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Würzburg, 251 – 271.

520217-003_014-023_Nickel.indd 22 11.02.2021 07:35:38

Jannidis, Fotis (2003): Polyvalenz – Konvention – Autonomie. In: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko (Hg.): Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte. Berlin, 305–329.
Kayser, Wolfgang (1978): Kleine deutsche Versschule. 19. Aufl., Bern-München: Francke.
Klüger, Ruth (2007): Paul Celan Todesfuge. In: Dies.: Gemalte Fensterscheiben. Über Lyrik. Göttingen,142–145.
Kurz, Gerhard (1999): Macharten. Über Rhythmus, Reim, Stil und Vieldeutigkeit. Göttingen.
Lypp, Maria (1984): Einfachheit als Kategorie der Kinderliteratur. Frankfurt/M.
Nickel-Bacon, Irmgard (2003): Vom Spiel der Fiktionen mit Realitäten. Basisartikel. In: Praxis Deutsch H. 180, 4–12.
Nickel-Bacon, Irmgard (2006): Positionen der Literaturdidaktik – Methoden des Literaturunterrichts. In: Norbert Groeben/Bettina Hurrelmann (Hg.): Empirische Unterrichtsforschung: Literatur- und Lesedidaktik. Weinheim, 95–114.
Nickel-Bacon, Irmgard (Hg.) (2018): Poesie gegen Gewalt. Komplexität und Mehrdeutigkeit in Else Lasker-Schülers Gedicht Mein blaues Klavier. In: Dies. (Hg.): Ästhetische Erfahrung mit Literatur. Textseitige Potenziale, rezeptionsseitige Prozesse, didaktische Schlussfolgerungen. Unter Mitarbeit von Verena Ronge und Mitgliedern der AG Literaturdidaktik im SDD. München, 87–100.
Nickel-Bacon, Irmgard (2020): Ästhetische Sensibilisierung mit (Kinder)Lyrik in Grundschule und Orientierungsstufe. In: Leseräume 7/6, 1–14.
Nickel-Bacon, Irmgard/Verena Ronge (2018): Textseitige Potenziale. In: Irmgard Nickel-Bacon (Hg.) (2018): Ästhetische Erfahrung mit Literatur. München, 30–36.
Rupp, Gerhard (2014): Deutschunterricht lehren weltweit. Basiswissen für MEd-Studierende und Deutschlehrer/innen. Baltmannsweiler.
Sander, Gisela Maria (2016): Die Lyrik Rainer Maria Rilkes. Braunschweig u. a.
Seidensticker, Peter/Wolfgang Butzlaff (1960): Zwei Bemühungen um ein Gedicht: Paul Celans ‚Todesfuge'. In: Der Deutschunterricht 12/3, 34–51.
Sparr, Thomas (2020): Todesfuge. Biografie eines Gedichts. München: DVA.
Spinner, Kaspar (2005): Umgang mit Lyrik in der Sekundarstufe I. 6. Aufl., Baltmannsweiler.
Spinner, Kaspar (2006): Elf Aspekte des literarischen Lernens. In: Praxis Deutsch 200/2006, 6–16.
Spinner, Kaspar (2013): Ästhetische Bildung und Literaturunterricht. In: Carola Rieckmann/Jessica Gahn (Hg.): Poesie verstehen – Literatur unterrichten. Baltmannsweiler, 19–34.
Weinzierl, Ulrich (2019): Das Karussell. In: Marcel Reich-Ranicki (Hg.): Rainer Maria Rilke. Und ist ein Fest geworden. 33 Gedichte mit Interpretationen. 5. Aufl. München, 50–52.
Zabka, Thomas (2012): Didaktische Analyse literarischer Texte. Theoretische Überlegungen zu einer Lehrerkompetenz. In: Daniela A. Frickel/Clemens Kammler/Gerhard Rupp (Hg.): Literaturdidaktik im Zeichen von Kompetenzorientierung und Empirie. Perspektiven und Probleme. Freiburg i. Br., 139–162.
Zabka, Thomas (2013): Ästhetische Bildung. In: Volker Frederking/Hans-Werner Huneke/Axel Krommer/Christel Meier (Hg.): Taschenbuch des Deutschunterrichts. Bd. 2: Literatur- und Mediendidaktik. 2. Aufl. Baltmannsweiler, 471–487.
Zabka, Thomas (2020): Laboratorium des Verstehens. Modale Superstrukturen von Gedichten als Interpretationsrahmen. In: Katrin Kloppert/Stefan Neumann/Verena Ronge (Hg.): Textzugänge ermöglichen. Gattungsspezifische und methodische Perspektiven. Baltmannsweiler, 57–71.

520217-003_014-023_Nickel.indd 23 11.02.2021 07:35:38