

Six Poems by Sylvia Plath

Wie Paul Celan und Cesare Pavese empfand auch die amerikanische Schriftstellerin und Lyrikerin Sylvia Plath (1932-1963) ihr Leben als eine unerträgliche Last und setzte ihm frühzeitig ein Ende. Plath litt seit ihrer Kindheit an Depressionen, unternahm mit 20 einen ersten Suizidversuch und verbrachte danach mehrere Monate in einer psychiatrischen Klinik. Im vier Wochen vor ihrem Tod veröffentlichten Roman *The Bell Jar* – deutsch: *Die Glasglocke* – reflektiert sie diese Erfahrung. Ihre Verzweiflung ließ jedoch nicht nach, und weder die ersten Erfolge ihrer Gedichte noch ihr Umzug nach England, ihre Ehe und ihre zwei kleinen Kinder konnten dem Sog ihrer Todesfantasien entgegenwirken. Die sechs Gedichte, die Reimann zu einem Zyklus für Sopran und Klavier zusammengestellt hat, sind dem posthum veröffentlichten Gedichtband *Ariel* entnommen.⁴⁵

Als Eröffnung seines Zyklus wählt Reimann ein Gedicht über Macht und Ohnmacht der Worte. Worte sind für die Dichterin wie Äxte, machtvoll und scharf. Sie können erschüttern und verbreiten den Nachbeben solcher Erschütterung dann in alle Richtungen. Sie rufen Schmerzen und Tränen hervor, beunruhigen und wühlen auf, wenn sie wie ein Stein auf eine ruhige Wasserfläche fallen. Wenn sie getroffen haben und in die Seele niedersinken, können sie sich in Totenköpfe verwandeln, die noch Jahre später wieder auftauchen.

Reimann vertont den ersten Vers über die Schärfe der Worte als unbegleitete Vokalkontur, in

Words

Axes after whose stroke the wood rings,
And the echoes!
Echoes travelling
Off from the centre like horses.

The sap
Wells like tears, like the
Water striving
To re-establish its mirror
Over the rock

That drops and turns,
A white skull,
Eaten by weedy greens.
Years later I
Encounter them on the road—

Words dry and riderless,
The indefatigable hoof-taps.
While
From the bottom of the pool, fixed stars
Govern a life.

⁴⁵Der Band liegt heute in zwei Ausgaben vor. Für die erste (Faber & Faber 1965) hatte Plaths Ehemann Ted Hughes einschneidende Änderungen an Auswahl und Reihenfolge vorgenommen; die zweite (HarperCollins 2004), von der gemeinsamen Tochter Frieda betreut, entspricht Plaths eigenen Absichten. Reimann lag nur die 40 Gedichte umfassende erste Ausgabe vor. Die sechs Texte seines Zyklus tragen darin die Nummern 40 (Words), 39 (Edge), 2 (The Couriers), 3 (Sheep in Fog), 9 (The Night Dances) und 38 (Contusion).

der das Holz, das hier stellvertretend für das Leben steht, als ausladendes Melisma erklingt. Das Klavier antwortet mit einer *ff* beginnenden und allmählich bis ins *p* verklingenden Folge von Einzelton-, Intervall- und Akkord-Anschlägen, der sich die Sopranistin erst nach einer Weile zugesellt. Während sie das wiederholte Wort "echoes" durch eine Sequenz hervorhebt, verkörpert das Klavier die Ausbreitung des Echos von einem Zentrum in alle Richtungen durch überlagerte aber asynchrone Tonketten, die im Diskant bis ins höchste Register auf- und im Bass bis in die tiefste Oktave absteigen. Wenn der Vers über den aus dem Baum austretenden Saft wie haltlos über einem abgrundtiefen Eintonfaden schwebt, spürt man den Schmerz, den eine solche Verwundung zurücklässt. Plaths Metapher von der Wasseroberfläche, die ein Stein aufbricht, begleitet Reimann mit einem Cluster, der sechstönig beginnt, ungeachtet unterbrechender Figuren schrittweise der Ergänzung zur Vollständigkeit zustrebt und in den drei letzten seiner sieben Anschläge den Zwölftoncluster zwischen *h* und *b'* intoniert. Weitere Clustern verbreiten sich über die ganze Tastatur wie die konzentrischen Kreise der Wellen nach einem Steinwurf. Erst in der dritten Strophe sinken die Klaviercluster wie der Stein im Wasser in einer homorhythmischen, zunehmend langsamer werdenden Parallelbewegung abwärts. Auf dem Zwölftoncluster *F-fis* friert das Klavier mit dreizehn identischen Anschlägen ein, als wollte es die bedrückende Identität des Augenblickes, in der die Worte ursprünglich fielen, und des Punktes, an dem sie Jahre später wieder auftauchen, durch Stasis fühlbar machen. Die Sopranistin singt diese Zeile denn auch monoton auf einem wiederholten *e'*, bevor ihre Linie (rhythmisch unabhängig vom Klavierpartner) wieder aufblüht. Das melismatisch gedehnte "While", das das Bild der Fixsterne einleitet, die das Leben bestimmen, lässt das Klavier in einem Wechsel von vier homorhythmisch angeschlagenen Tonpaaren (*Es'/d''''*, *Fis'/c''''*, *Cis/a'''* und *B'/h'''*) erstarren, deren extreme Register im fast sechsoktavigen Abstand die Lebensferne dieser Schicksalsmächte abzubilden scheinen. Zum Ausklang des Schlusswortes "Life" fügt das Klavier mit einer Wechselbewegung die Tonpaare *F'/e''''* und *G'/gis''''* hinzu. So wird auch diese Schicht zur Zwölftönigkeit ergänzt.

Wie "Words" entstand das vorletzte Gedicht in der Sammlung *Ariel* nur wenige Tage, bevor sich die Dichterin das Leben nahm. Plaths Biografen glauben in den zehn Zweizeilern drei Kernaussagen zu erkennen: ihre Überzeugung, erst im Tod Vollkommenheit zu erlangen (der tote Körper trägt ein Lächeln der Erfüllung), ihre Hoffnung, von einem neutralen Beobachter ihres Freitodes – dem Mond – verstanden zu werden, und ihre Versuchung, die Kinder mit in den Tod zu nehmen, um sie in ihren Körper

“zurückzufalten” wie die Rose ihre Blütenblätter am Abend. Die “Illusion einer griechischen Notwendigkeit” könnte hier Medea meinen; die allerdings ermordet ihre Kinder, ohne sich selbst den Tod zu geben. Die Stimme, die in diesem Gedicht spricht, klingt äußerst distanziert, als wäre die bevorstehende Tat nur die Erfüllung einer vom Schicksal gestellten Aufgabe, nicht aber das Resultat lange ertragener Verzweiflung.

In Reimanns Lied singt die Sopranistin den Anfang (bis “her dead body”) lakonisch rezitierend; auch die Silben der folgenden Verse setzt sie konsequent neben die Nonenanschlüge des Klavierparts. Diese beginnen als ruhige Vierklänge in dreioktaviger Distanz der Register, bewegen sich dann aufeinander zu und verlieren dabei bald ihr homorhythmische Gleichmaß, weichen dann auch die Intervalle selbst arpeggierend auf und verschmelzen schließlich miteinander. Die unbegleitet in erregtem *forte* anschließenden Worte “it is over” bestätigen zugleich die Lebensmüdigkeit und den Kollaps der sich metaphorisch verengenden Linien, der keine logische Weiterführung zulässt.⁴⁶ Bei der Erwähnung der toten Kinder kehrt sich der Prozess um: Ausgehend von einem Fünffoncluster bewegen sich die Mehrklänge von Diskant und Bass gegenläufig voneinander weg und erreichen bei der Zurückfaltung der schlangengleich sich Verschlungenen in ihren Körper die größte Dichte mit zwei Fünffonclustern. Doch sobald das Bild kippt und sich über den Vergleich mit den Rosenblättern der neutraleren Natur eines Gartens zuwendet, verlangsamt sich der Abstieg des Basses, während

Edge

The woman is perfected.

Her dead

Body wears the smile of accomplishment,
The illusion of a Greek necessity

Flows in the scrolls of her toga,

Her bare

Feet seem to be saying:

We have come so far, it is over.

Each dead child coiled, a white serpent,

One at each little

Pitcher of milk, now empty.

She has folded

Them back into her body as petals

Of a rose close when the garden

Stiffens and odors bleed

From the sweet, deep throats of the night flower.

The moon has nothing to be sad about,

Staring from her hood of bone.

She is used to this sort of thing.

Her blacks crackle and drag.

⁴⁶Die ursprünglichen Nonen, zu Sekunden geschrumpft, haben mit *h/c + e/fis*, *h/c + e/f*, *h/c + es/f*, *h/c + es/e*, *h/c + d/e* und *h/c + d/es* die größtmögliche Beengtheit erreicht.

sich der Diskantcluster verdünnt und mit einem Eintonfaden in größter Höhe allein ausklingt. In Vorbereitung auf den Satz über den auf die Szene blickenden Mond greift das Klavier die arpeggierten Intervalle des ersten Liedabschnitts wieder auf. Die Nonen sind hier um Septimen sowie später auch um Dezimen und Sexten ergänzt, und die Singstimme kehrt für "The moon has nothing to be sad about" zu ihrer anfänglichen Tonwiederholung auf *f'* zurück. Die Abgeklärtheit des Mondes leitet im Klavier eine sukzessive Vereinfachung ein, bis am Ende nur zwei Intervalle übrig sein, die in mehrfacher Wiederholung erstarren: *c"/cis"* im Diskant über *H"/D* im Bass – ein oktavgespreizter chromatischer Cluster ähnlich dem, mit dem das Lied begann (*Gis'/Ais/a"/h"*). Die im Tod erreichte Erfüllung der Frau spiegelt sich im Lächeln ihres Gesichtes.

Die Traurigkeit über die verstörende Sinnlosigkeit des Lebens, die in "Edge", wo bereits der 'Rand' erreicht ist, durch kühle Distanz verdrängt scheint, findet im Gedicht von den Kurieren direkten Ausdruck. Die ersten

The Couriers

The word of a snail on the plate of a leaf?
It is not mine. Do not accept it.

Acetic acid in a sealed tin?
Do not accept it. It is not genuine.

A ring of gold with the sun in it?
Lies. Lies and a grief.

Frost on a leaf, the immaculate
Cauldron, talking and crackling

All to itself on the top of each
Of nine black Alps.

A disturbance in mirrors,
The sea shattering its grey one—

Love, love, my season.

Gold nichts als "Lügen, Lügen und Trauer". Die nächsten drei Zweizeiler evozieren Bilder, die in sich tröstlich sein könnten, aber in ihrer Zusammenstellung geheimnisvoll bleiben. Es entsteht der Eindruck einer Umwelt, die der Dichterin fremd bleibt. Die einzeln stehende Schlusszeile wirkt wie eine Zauberformel, entworfen, um die Perplexität auslösenden Rätsel mit Magie zu bändigen.

Dazu passt, dass Reimann den Gesang der Sopranistin hier noch häufiger und ausgiebiger als in den vorangegangenen Liedern mit Tonwie-

drei Zweizeiler stellen Fragen, die das lyrische Ich unmittelbar selbst beantwortet. Was hier in Halbsätzen ohne Verb bezweifelt wird, ist tatsächlich surreal ("das Wort einer Schnecke auf dem Teller eines Blattes?"), unwahrscheinlich ("Essigsäure in einer versiegelten Dose?") oder zu schön, um wahr zu sein ("ein Ring aus Gold mit der Sonne darin?"). Die Antworten fallen denn auch unmissverständlich ablehnend aus: Das Wort der Schlange ist "nicht meines", die versiegelte Säure "nicht echt" und die Märchen vom sonnengefüllten Ring aus

derholungen durchsetzt. Die ersten beiden Zweizeiler ruhen wesentlich auf dem Rezitationston *c''*, der dreimal für "not" zugunsten seines Tritonus *fis''* unterbrochen und beim ersten "Do not accept it" auf *a'* abgesenkt wird. Wenn der Text später andeutet, dass die unverständliche Umwelt das eigene Spiegelbild in Frage stellt, kehrt Reimann die tonale Beziehung um: "A disturbance in mirrors" erklingt auf dem Rezitationston *fis'*, während die enigmatische Ergänzung "The sea shattering its grey one" (vielleicht bezogen auf den grauen Wasserspiegel des Meeres, in dem jede Spiegelung mit der nächsten Welle zersplittert) auf dem darunter liegenden Tritonus *c'* gesprochen wird. Nur die Worte für "Lügen" und "Liebe" nehmen mit ihren emotionsgeladenen, über Septimen bzw. Nonen fallenden Glissandi eine Sonderstellung ein. Das Klavier begleitet die ersten drei Zweizeiler mit elf- bis zwölf-tönigen Trauben aus schnellen Achtelanschlägen, die über sechs Oktaven verteilt sind und immer wieder abrupt unterbrochen werden. Anlässlich des Vorwurfs der "Lügen" ziehen sich Diskant und Bass auf Eintonfäden zurück, die anfangs statisch kreisen, zur Beschreibung des vor sich hin knisternden Kessels nur ruhige Hintergrundtöne in extremen Lagen beisteuern, sich dann jedoch über die drei Schlussverse hinweg in homorhythmischen Schüben vom fünftaktigen Abstand zur Sekunde zusammenziehen. Die "Enge" der musikalischen Figur widerspricht der Hoffnung auf die erlösende Kraft der Liebe.

Das vierte Gedicht kontrastiert insofern mit dem vorangehenden, als die Bilder von einer Landschaft mit Schafen, einer Eisenbahn und dem Dampf der Lokomotive, der als Atem in der Landschaft hängt, realistisch und wenig verrätselt erscheinen. Auch die Gefühle, die diese Landschaft abbildet, finden unmittelbaren Ausdruck: das lyrische Ich glaubt, die Menschen zu enttäuschen. Entsprechend verändert sich das Licht: vom Weiß, dessen Helligkeit den Beginn charakterisiert, über rostfarben verdüstert es sich zum "sternenlosen Himmel". Am Ende sieht das lyrische Ich ein Leben nach dem Tod, das wie ein "dunkles Wasser" erscheint. Hier sind es also nicht die vermeintlich sinnentleerten

Sheep in Fog

The hills step off into whiteness.
People or stars
Regard me sadly, I disappoint them.

The train leaves a line of breath.
O slow
Horse the colour of rust,

Hooves, dolorous bells -
All morning the
Morning has been blackening,

A flower left out.
My bones hold a stillness, the far
Fields melt my heart.

They threaten
To let me through to a heaven
Starless and fatherless, a dark water.

oder ungläubwürdigen Dinge der Außenwelt, sondern deren symbolische Bedeutungen, die die Angst hinter der melancholischen Schönheit der dichterischen Sprache aufscheinen lassen.

In Reimanns Musik schlägt sich diese Verschiebung von Ursache und Wirkung auch dadurch nieder, dass die Erstarrung in Rezitationstönen und Wechselnotenbewegungen sich vom Gesang auf den instrumentalen Diskant und Bass ausbreitet. So beginnt das Klavier die erste Strophe mit einem Vorspiel in drei Schichten, deren oberste den Rezitationston *es''* mit sieben Anschlägen betont. Der Sopran antwortet mit einer Rezitation auf dem Tritonuston *a'*, und der Bass intoniert bald darauf die Wechselbewegung *Cis-Es-Cis-Es*. Die Diskant-Rezitation auf *es''* ertönt noch ausgedehnter mit zwölf Anschlägen als Vorspiel und Begleitung des Anfangs von Strophe III; die Sopranistin greift bei "I disappoint them" ihren Rezitationston *a'* auf und verschiebt ihn später auf *g'* in "A flower left out", auf *d''* in "My bones hold a stillness" und auf *f''* in "They threaten to let me through to a heaven". Die Wechselbewegung erklingt als *Es-Cis-Es-Cis* erneut im Bass zu "The train leaves a line of breath", auf fünffache Länge erweitert als Oberstimme einer Serie von Diskant-Clustern zu "All morning, the morning has been blackening, a flower left out" und transponiert als *b'''-c'''-b'''-c'''-b'''-c'''-b'''* zu "the far fields melt my heart. They threaten to let me through". Wie diese Auflistung zeigt, bleibt keine Strophe frei von dem einen oder anderen musikalischen Symbol der Erstarrung.

Zu Beginn der ersten Strophe verlaufen unter dem Rezitationston des Klaviers zwei Stränge dreistimmiger Akkorde in freiem Kanon der Außenstimmen abwärts, die dann auf zwei Eintonfäden reduziert werden. Im Anschluss an die Wechselbewegung beschreiben diese zunächst eine Verengung von vier auf zwei Oktaven, bis der Bass nach "I disappoint them" allein wieder um zwei Oktaven absteigt. Zu Beginn der dritten Strophe variiert Reimann den in Dreiklängen absteigenden Kanon – diesmal in machtvollem Crescendo – und führt dann die Basscluster über eine Oktave aufwärts, wo sie mit den Diskantclustern verschmelzen. Das Nachspiel spinnt die vertikal verstreuten Dreiklänge des "dunklen Wassers" über 40 Anschläge weiter, in zunehmender Verarmung der Vielfalt, bis das Lied schließlich auf der Wiederholung eines einzigen Dreiklangs leise verklingt.

Das lange Gedicht, das der Komponist an die vorletzte Stelle seines Zyklus setzt, ist das vergleichsweise hoffnungsvollste. Plaths Biografen nehmen an, dass die "Nacht Tänze" von den nächtlichen Drehungen ihres wenige Monate alten Sohnes im seinem Bettchen inspiriert wurden und das unwiederbringliche Lächeln die erste Reaktion dieses Kindes spiegelt, das zum Zeitpunkt ihres Freitodes erst wenig älter als ein Jahr sein wird.

Sein "kleiner Atem" ist ein Geschenk für sie, der Duft seines schlafenden Körpers erinnert sie an Lilien. Die reinen Lebensäußerungen durchdringen und erhellen den Raum, der sie sonst kalt umgibt, wie ein Komet den schwarzen, erinnerungslosen Himmel. Es sind Segnungen, die Licht und innere Wärme bringen, indem sie wie sanfte Schneeflocken auf ihre Augen, ihre Lippen und ihr Haar fallen. Sie berühren sie, schmelzen – und vergehen ins Nirgendwo.

Dieses Lied ist mit sieben Minuten Spielzeit das längste im Zyklus. Über dem abwechslungsreichen, streckenweise äußerst virtuos Klaviersatz entfaltet sich der Gesang zu drei gewaltigen Höhepunkten. Den ersten markiert am Ende der unbegleitet gesungenen Eröffnungstrophe ein fast zweioktaviger Glissandofall. Der zweite, horizontal ausgedehntere aber vertikal vergleichbare Höhepunkt besticht durch ein ebenfalls unbegleitet gesungenes Melisma bei der Beschwörung der Welt zu Beginn des vierten Zweizeilers. Der dritte Höhepunkt untermalt das in *fff* ausbrechende "Warum", das nach dem Sinn des tröstenden Lichtes im sonst überwiegenden Dunkel fragt und den Ausgangspunkt des sieben Verse zusammenfassenden, abschließenden *diminuendo ritardando* bildet.

Das letzte Gedicht kehrt zum bedrückenden Dunkel zurück. Es beschreibt eine Quetschung, einen Bluterguss im blassen Körper. Wie eine einzige Höhlung im Felsen zum Dreh- und Angelpunkt des ganzen Meeres werden kann, so wirkt auch dieses Unheilszeichen. Am Ende sind die Spiegel verhängt – zum Zeichen, dass jemand gestorben ist.

The Night Dances

A smile fell in the grass.
Irretrievable!

And how will your night dances
Lose themselves. In mathematics?

Such pure leaps and spirals –
Surely they travel

The world forever, I shall not entirely
Sit emptied of beauties, the gift

Of your small breath, the drenched grass
Smell of your sleeps, lilies, lilies.

Their flesh bears no relation.
Cold folds of ego, the calla,

And the tiger, embellishing itself –
Spots, and a spread of hot petals.

The comets
Have such a space to cross,

Such coldness, forgetfulness.
So your gestures flake off –

Warm and human, then their pink light
Bleeding and peeling

Through the black amnesias of heaven.
Why am I given

These lamps, these planets
Falling like blessings, like flakes

Six sided, white
On my eyes, my lips, my hair

Touching and melting.
Nowhere.

Contusion

Colour floods to the spot, dull purple.
The rest of the body is all washed-out,
The colour of pearl.

In a pit of rock
The sea sucks obsessively,
One hollow the whole sea's pivot.

The size of a fly,
The doom mark
Crawls down the wall.

The heart shuts,
The sea slides back,
The mirrors are sheeted.

Der Klavierpart in diesem Lied besteht ausschließlich aus lange nachklingenden, pedalisiert ineinanderrinnenden Akkorden und Clustern unterschiedlicher Abstände und Lautstärke. Sie unterstreichen das monumentale Crescendo der Singstimme in der zweiten (*f-fff*) und das entsprechende Zurückfallen ins *p* vor Beginn der dritten Strophe. Zunächst unscheinbar wie eine Fliege kündigt sich das Unheil an und beginnt seinen unaufhaltsamen Lauf in die Tiefe: Die Stimme der Sopranistin fällt, unendlich langsam

und nur mit sehr tiefen Bassakkorden begleitet, zum *c'*, um dort in der sehr verhaltenen vierten Strophe in unbegleiteten Artikulationen zu verharren – erst auf einer Tonwiederholung singend, schließlich anlässlich der verhängten Spiegel nur noch sprechend und flüsternd. Viel näher kann Kunst der Darstellung des eigenen Todes nicht kommen.

Durch seine Auswahl der Gedichte aus den letzten Lebensmonaten von Sylvia Plath und vor allem durch seine musikalischen Akzentsetzungen umreißt Reimann die Tragik eines von Depression und Todessehnsucht überschatteten Lebens. Licht verdunkelt sich, Sanftheit wird zerrissen, und immer wieder erstarrt der zerbrechliche Lebenswille zur Bewegungslosigkeit. Reimann findet musikalische Metaphern der Verarmung, der Enge und der Erstarrung, die die Worte der Dichterin wirkmächtig ausloten. Ein Beispiel von vielen ist das Nachspiel des vierten Liedes, dessen Dreiklänge keinerlei Richtung zu verfolgen scheinen und gegen Ende zunehmend von drei Typen dominiert werden, bis die Musik schließlich auf nur noch einem einzigen Klang versickert: ein musikalisches Bild für den Zustand der Depression, in dem die verschiedenen Bilder der Außenwelt ebenfalls wie unverbunden erscheinen und die eigenen Empfindungs- und Ausdrucksmöglichkeiten sich immer mehr verengen.