

JÖRG ROBERT

## Phonographie des Todes

Paul Celans *Todesfuge* und die Lyrik nach Auschwitz

### 1. Daten deutscher Dichtung

Im Mai 1947 druckte die Bukarester Zeitschrift *Contemporanul* (Nr. 32.2) den Text eines jungen deutschsprachigen Lyrikers jüdischen Glaubens. Der Dichter hieß mit bürgerlichem Namen Paul Antschel und stammte aus Czernowitz in der Bukowina, dem vormaligen „Buchenland“ (heute *Tschernowzy* in der Ukraine). Das Gedicht in *Contemporanul* war seine erste Publikation, und erstmals nannte er sich hier mit einem Anagramm des Nachnamens Paul Celan (korrekte Aussprache: „Tsélan“<sup>1</sup>). Es handelte sich um ein Gedicht, das Celan nach eigener Aussage im Frühjahr 1945 in Bukarest verfasst hatte.<sup>2</sup> Hier erschien es in der rumänischen Übersetzung des Bukarester Freundes Petre Solomon, sein Titel lautete *Todestango* („Tangoul mortji“). Dem Gedicht ging ein erklärender Kommentar des Herausgebers voraus, der den Text im Sinne der Doktrin des sozialistischen Realismus in Schutz nahm: „Das Gedicht, dessen Übersetzung wir hier veröffentlichen, beruht auf der Beschwörung einer wahren Begebenheit. In Lublin wie in vielen anderen ‚nazistischen Todeslagern‘ zwang man eine Gruppe von Verurteilten, wehmütige Lieder zu singen, während andere Gräber schaufelten“.<sup>3</sup>

Längst ist bekannt, dass in vielen Konzentrationslagern Häftlingsorchester existierten, die zu verschiedenen, oft makabren Anlässen ‚auf Befehl‘ musizierten.<sup>4</sup> Überliefert ist, dass in Auschwitz das KZ-Orchester Tangos musizierte und die Häftlinge sogar von einem „Todestango“ sprachen.

---

<sup>1</sup> Dies geht aus einer Signatur hervor, die Celan häufig in den sechziger Jahren wählte. „Pawel Lwowitzsch Tselan, Russkij poet in partibus nemetskich infidelium.“ Paul Celan: *Todesfuge* und andere Gedichte. Text und Kommentar, ausgewählt und mit einem Kommentar versehen von Barbara Wiedemann, Frankfurt a. M. 2004, S. 118. Celans Schriften werden zitiert nach der Ausgabe: Paul Celan: *Gesammelte Werke* in sieben Bänden, hg. von Beka Alleman und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher, Frankfurt a. M. 1983, hier Bd. 1, S. 41f.

<sup>2</sup> Zur Datierung John Felstiner: Paul Celan. Eine Biographie, München 2010, S. 55; Theo Buck: Paul Celans *Todesfuge* mit einem Kommentar, Aachen 1999. Zweite erw. Aufl. Aachen 2002, S. 11–13 (Entstehungsgeschichte), S. 26–32 (Druckgeschichte).

<sup>3</sup> Nach Felstiner (Anm. 2), S. 56.

<sup>4</sup> Guido Fackler: ‚Des Lagers Stimme‘. Musik in den frühen Konzentrationslagern des NS-Regimes (1933–1936), Bremen 2000.

chen, wenn eine Gruppe zur Erschießung eskortiert wurde.<sup>5</sup> Im Lager Janowska, unweit von Celans Geburtsstadt Czernowitz, befahl ein SS-Leutnant jüdischen Geigern, einen sog. *Todestango* bei Märschen, Folterungen oder Hinrichtungen zu spielen. Er basierte auf einem großen Vorkriegsschlager des Argentiniers Eduardo Bianco, den Paul Antschel während seines Studienaufenthaltes in Paris (1939) kennengelernt haben könnte. Sogar eine Schallplattenaufnahme dieses *Todestangos* soll noch existieren – neben vielen Neueinspielungen sog. KZ-Musik, die wir heute kennen.<sup>6</sup> Celans Gedicht, das später unter dem Titel *Todesfuge* als poetisches „Guernica“ in die Geschichts- und Lesebücher eingehen sollte, ist ein Zeit- und gleichsam Tondokument dieser KZ-Musik, in dem wiederum das *Phänomen* KZ-Musik selbst thematisiert wird.

Für Paul Antschel/Celan war das Lager eine prägende und traumatische Erfahrung. Seine Eltern, Leo Antschel und Friederike („Fritzi“) Schlager, waren orthodox erzogene Juden, deren Vorfahren aus Ostgalizien eingewandert waren. Paul selbst nahm freilich nach der „Bar Mizwa“ (der jüdischen Konfirmation) bis an sein Lebensende an keinem Gottesdienst teil; sein Judentum war ein sekundäres, geweckt durch Verfolgung und Diffamierung, die durch externen Druck zur Auseinandersetzung mit der verschütteten Identität zwang. „Mit der *Todesfuge* beginnt eine Wiederannäherung des weitgehend Assimilierten an sein Judentum“.<sup>7</sup> Unbarmherzig wurde die Familie Antschel von den Verfolgungen der kollaborierenden rumänischen Behörden getroffen. Paul selbst hatte noch Glück im Unglück. Er wurde einem neu eingerichteten Arbeitsdienst

<sup>5</sup> Szymon Laks: *Music of Another World*, übersetzt von Chester A. Kisiel, Evanston/Ill. 1989, S. 37f.; Jacob Glatstein (Hg.): *Anthology of Holocaust Literature*, New York 1973, S. 228; Felstiner (Anm. 2), S. 57f.

<sup>6</sup> Vgl. Horacio Ferrer: *El libro del Tango*. Überarbeitete Ausgabe, Buenos Aires 1977, S. 293f. Die polnische Jüdin Krystyna Zywulska, die 1943 nach Auschwitz deportiert wurde, zitiert in ihrem Überlebensbericht *Tanz Mädchen* einen vergleichbaren Todestanz, dessen letzte Strophe lautet:

Tanz, tanz schnell, Mädchen  
den Tschardaschtanz  
Mit Schwung, mit Sprung, mit Eleganz.  
Tanz leicht und locker, nicht angespannt.  
Tanz! Deine Mutter wird jetzt verbrannt.  
Tanz schnell, beim Tanzen  
vergiß die Hölle.  
Die Mutter lebt nicht,  
die Zeit läuft schneller.

Nach Christoph Daxelmüller: *Vom Tanz der Juden in den Tod, jüdischen Totentänzen und Todesengeln*. Anmerkungen zu einer Legende, die in Auschwitz Wirklichkeit wurde, in: Franz Link (Hg.): *Tanz und Tod in Kunst und Literatur*, Berlin 1993, S. 587–598, hier S. 598.

<sup>7</sup> Wolfgang Emmerich: *Paul Celan, Reinbek bei Hamburg* 52006, S. 55.

zugeteilt und verbrachte eineinhalb Jahre zwischen Juli 1942 und Februar 1944 im Lager Tabăresti bei Buzau in der südlichen Moldau. Seine Eltern waren zur gleichen Zeit in das von Deutschen kommandierte Lager Michailowka östlich des Bug deportiert worden. Der Vater starb dort im Spätherbst 1942 – ob an Typhus oder durch Erschießung ist bis heute unklar –, die über alles geliebte Mutter wurde durch Genickschuss im Winter 1942/43 getötet.

Der Tod der Eltern im Winter 1942/43 ist das entscheidende Datum der Celan'schen Dichtung, ihre Zeiten- und „Atemwende“. In seiner wichtigsten theoretischen Schrift, der Dankesrede zur Verleihung des Büchner-Preises 1960 („Der Meridian“), kommt Celan indirekt auf dieses Datum zu sprechen, wenn er betont, dass „jedem Gedicht sein ‚20. Jänner‘ eingeschrieben bleibt“.<sup>8</sup> Diese kryptische Aussage zeigt zugleich Celans Verfahren mehrdeutiger, polyvalenter Verweisung. Der ‚20. Jänner‘ spielt konkret auf Georg Büchners Erzählung *Lenz* an, die mit den Worten beginnt: „Den 20. Jänner ging Lenz durchs Gebirg“ (Celan wird selbst ein *Gespräch im Gebirg* verfassen). Gemeint war aber auch der 20. Januar 1942, und zwar in doppelter Weise: als – mutmaßlicher – Todestag der geliebten Mutter und als Tag der Wannseekonferenz, auf der unter Vorsitz von SS-Obergruppenführer Reinhard Heydrich die sog. „Endlösung der Judenfrage“ im Detail geplant und organisiert wurde. Das Gedicht „bleibt seiner Daten eingedenk“,<sup>9</sup> und so schreiben sich die Ermordung der Eltern und der Holocaust insgesamt als fundierende Tat- bzw. Täter-Sachen in Celans Werk ein, auch und zuerst in den Bukarester *Todestango*, dessen deutsche Fassung erst fünf Jahre später unter dem veränderten Titel *Todesfuge* einem größeren Publikum in Deutschland bekannt wurde.

Viel ist geschrieben worden über das Trauma, das der Verlust der Eltern für Celan bedeutete, die „Sehnsucht des Autor-Ichs [...], sich mit der toten Mutter, mit allen unschuldig Gemordeten zu vereinigen“.<sup>10</sup> Die Psychologie spricht hier von einem „Überlebensschuld-Syndrom“ (*survivor guilt*), das viele Überlebende des Holocaust überfiel. Theodor W. Adorno sprach von der

kulturelle[n] Frage, ob nach Auschwitz noch sich leben lasse, ob vollends es dürfe, wer zufällig entrann und rechtens [!] hätte umgebracht werden müssen. Sein Weiterleben bedarf schon der Kälte, des Grundprinzips der bürgerlichen Subjektivität, ohne das Auschwitz nicht möglich gewesen wäre: drastische Schuld des Verschonten. Zur Vergeltung suchen ihn Träume heim wie der, daß er gar nicht mehr lebte, sondern 1944 vergast worden wäre, und sei-

<sup>8</sup> *Der Meridian*, in: Gesammelte Werke (Anm. 1), Bd. 3, S. 187-202, hier S. 196. Vgl. Emmerich (Anm. 7), S. 8–10.

<sup>9</sup> *Der Meridian* (Anm. 8), S. 196.

<sup>10</sup> Emmerich (Anm. 7), S. 168.

ne ganze Existenz danach lediglich in der Einbildung führte, Emanation des irren Wunsches eines vor zwanzig Jahren Umgebrachten.<sup>11</sup>

Dies traf, wie wir aus vielen Berichten wissen, auf Celan zu. Dennoch war es wohl ein ganzes Bündel von Motiven, das den in Paris lebenden Dichter veranlasste, in einer Nacht vom 19. auf den 20. April 1970 am Pont Mirabeau den Freitod durch Ertrinken zu wählen.

In der *Meridian*-Rede beschreibt Celan das Gedicht als einen Ort, an dem sich das „*Geheimnis der Begegnung*“ ereignet, einen Ort der „Gegenwart und Präsenz“,<sup>12</sup> der auch die Gegenwart und Begegnung mit den Toten einschließt. Dichten ist für Celan die Suche nach einem Ort, es ist, mit einem durch Ernst Robert Curtius geprägten Begriff, „Toposforschung“.<sup>13</sup> Die folgenden Überlegungen suchen nach eben jenem Ort und ‚Datum‘ der *Todesfuge*, dieser „Inkunabel der Besinnung auf den Judenmord“.<sup>14</sup> Diese Suche führt teilweise, um im Bild zu bleiben, auf Neuland, sicher aber in eine „Tiefsee“<sup>15</sup> und Unterwelt, die zum eigentli-

<sup>11</sup> Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*. Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Frankfurt a. M. 2003, Bd. 6, S. 355f.

<sup>12</sup> *Der Meridian* (Anm. 8), S. 198.

<sup>13</sup> *Der Meridian* (Anm. 8), S. 199.

<sup>14</sup> Gert Mattenklott: Zur Darstellung der Shoa in deutscher Nachkriegsliteratur, in: *Jüdischer Almanach 1993* des Leo Baeck Instituts, hg. von Jakob Hessing, Frankfurt a. M. 1992, S. 27–34, hier S. 30.

<sup>15</sup> Vgl. den wenig später entstandenen, dem surrealistischen Wiener Malerfreund gewidmeten Essay *Edgar Jené und der Traum vom Träume*: „Ich soll ein paar Worte sagen, die ich in der Tiefsee gehört habe, wo so viel geschwiegen wird und so viel geschieht“ (in: *Gesammelte Werke* [Anm. 1], Bd. 3, S. 155–161, hier S. 155). Hier auch der Gedanke des Heraufbeschwörens, im Spannungsfeld von Romantikrezeption (Novalis) und Surrealismus: „Wie sollte nun das Neue also auch Reine entstehen? Aus den entferntesten Bezirken des Geistes mögen Worte und Gestalten kommen, Bilder und Gebärden, traumhaft verschleiert und traumhaft entschleiert, und wenn sie einander begegnen in ihrem rasenden Lauf und der Funken des Wunderbaren geboren wird, da Fremdes Fremdesten vermählt wird, blicke ich der neuen Heiligkeit ins Auge. Sie sieht mich seltsam an, denn obwohl ich sie heraufbeschworen habe, lebt sie doch jenseits der Vorstellungen meines wachen Denkens.“ (ebd., S. 157f.) Celans surrealistische Poetik der Evokation bzw. der *Nekyia*, deren Spuren in der *Todesfuge* unübersehbar sind, schließt an die Traditionen der Psychoanalyse an. Die Unterwelts- bzw. Nachtmeerfahrt, *Nekyia* und *descensus* sind hier – in unterschiedlicher struktureller Bedeutung bei Freud und C.G. Jung – archetypische Figuren der seelischen Topologie. Vgl. Rosmarie Daniel: „Nachtmeerfahrt“. Tiefenpsychologische Reflexionen über Höllenfahrten, in: Martwart Herzog (Hg.): *Höllenfahrten. Geschichte und Aktualität eines Mythos*, Stuttgart 2006, S. 247–263; Isabel Platthaus: *Höllenfahrten. Die epische katábasis und die Unterwelten der Moderne*, München 2004, S. 55–93. Der frühe Celan steht mit dieser Rezeption des Unterweltsmotivs auf der einen und der psychoanalytisch gewendeten *Nekyia/descensus*-Mythe auf der anderen Seite in einer literarhistorischen



chen Abgrund der Celan'schen Poetik wird – das Gedicht mithin als eine *performative* Totenbeschwörung, als *Nekyia* oder besser: *Nekyomantie*. Wie der Homerische Odysseus im 11. Buch der *Odyssee* vor der Weiterreise nach Ithaka die Geister der verstorbenen Gefährten, darunter seine Mutter Antikleia, beschwört, um von ihnen Auskunft über sein weiteres Schicksal zu erhalten, so evoziert Celan die Stimmen der Ermordeten, ihre *ultima vox*, ihren letzten Tango. Erinnerung, Beschwörung, Evokation also – diese Operationen bestimmen Celans Werk auch jenseits der *Todesfuge*. Es ist dies eine Poetik der Re-Präsentation, der *Anamnesis* und des Andenkens (wie Celan in Anspielung auf Hölderlin schreibt<sup>16</sup>), eine Poetik, in der die Schatten der Toten, aber auch die Schatten der Texte buchstäblich ‚zitiert‘ werden.

Diese Poetik der Stimmen- und Schattenbeschwörung hat drei Ebenen, zugleich drei Medien, die sich mit den Begriffen *Kenotaph*, *Epitaph* und *Phonograph* fassen lassen. Ein *Kenotaph*, also ein leeres Grab, ist der Text für die im Lager verschollene Mutter: „auch meine Mutter hat nur dieses Grab“.<sup>17</sup> Als *epitáphios lógos* reiht sich die *Todesfuge* ein in die Tradition des Grabspruchs, jüdisch des „Kaddisch“.<sup>18</sup> Sie ist ein kollektives Epitaph für die namenlosen Toten der Lager, „eine Grabinschrift und ein Grab“, schreibt er an Ingeborg Bachmann.<sup>19</sup> Ein drittes kommt hinzu. Neben *Kenotaph* und *Epitaph* tritt die Funktion des Phonographen. ‚Phonograph‘ ist die Bezeichnung für die in den 1870er Jahren von Thomas Alva Edison erfundene „Sprechmaschine“ – ein Vorläufer des Diktiergerätes, das Stimmen unabhängig von der Präsenz der Sprecher und ihrer Körper konservierte.<sup>20</sup>

---

Konstellation, der auch Texte wie Hermann Nossacks *Nekyia* oder Hermann Kacks *Die Stadt hinter dem Strom* (1947) angehören.

<sup>16</sup> *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der freien Hansestadt Bremen (= Bremer Rede)*, in: *Gesammelte Werke* [Anm. 1], Bd. 3, S. 185-186, hier S. 185: „Denken und Danken sind in unserer Sprache Worte ein und desselben Ursprungs. Wer ihrem Sinn folgt, begibt sich in den Bedeutungsbereich von: ‚gedenken‘, ‚eingedenk sein‘, ‚Andenken‘, ‚Andacht‘.“

<sup>17</sup> Am 12.11.1959; Paul Celan. *Die Gedichte, Kommentierte Gesamtausgabe*, hg. und komm. von Barbara Wiedemann, Frankfurt a. M. 2003, S. 608.

<sup>18</sup> Emmerich (Anm. 7), S. 51.

<sup>19</sup> Vgl. dazu den Briefwechsel Ingeborg Bachmann – Paul Celan: *Herzzeit*, Frankfurt a. M. 2008. Darin der Brief vom 12.11.1959, S. 127. Die Rezension von Blöcker ist ebd. abgedruckt (S. 124f.). Vgl. auch den Briefwechsel Paul Celan – Klaus und Nani Demus, hg. von J. Seng, Frankfurt a. M. 2009, 284ff.

<sup>20</sup> Zur Bedeutung dieser Erfindung für die Kultur-, Medien- und Literaturgeschichte vgl. Friedrich Kittler: *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin 1986, S. 37–172.



Thomas Alva Edison mit dem von ihm entwickelten Zinnfolien-Phonographen von 1878 (Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C.)<sup>21</sup>

Dies trifft nun auf die *Todesfuge* – wie etwa auch auf das Gedicht *Stimmen* in *Sprachgitter*<sup>22</sup> – in besonderer Weise zu: das Gedicht nimmt die Stim-

<sup>21</sup> Quelle: <http://www.loc.gov/pictures/item/brh2003000454/PP/> (letzter Zugriff 22.01.2015).

<sup>22</sup> Zur Rezitation Celans wie zur Stimme als Element und Motiv in Celans Lyrik vgl. Martin Zenck: Musikalische Aspekte im Gedichtzyklus *SPRACHGITTER* von Paul Celan. Zum Gedicht *STIMMEN*, in: Ulrich Wergin, Martin Jörg Schäfer (Hg.): *Die Zeitlichkeit des Ethos. Poetologische Aspekte im Schreiben Paul Celans*, Würzburg 2003, S. 165–174.

men der Toten auf, ‚registriert‘ und konserviert sie und hält sie für uns hörbar durch die imaginäre Ton-Spur der Schrift. *Todesfuge* bewahrt also eine medienstrukturelle Affinität zu den authentischen *Todestangos* aus den Konzentrationslagern, die uns auf Schallplatte erhalten sind. Petre Solomons Hinweis in der rumänischen Erstfassung des *Todestangos*, dieser beruhe „auf der Beschwörung einer wahren Begebenheit“, auf Evokation und Revokation, trifft also auch in dieser magisch-medialen Komponente zu. Von Hofmannsthal stammt die Formulierung, der Dichter „gleich[e] dem Seismographen, den jedes Beben, und wäre es auf Tausende von Meilen, in Vibrationen versetzt.“<sup>23</sup> Mehr noch als der *Seismograph* bietet sich der *Phonograph* an, um das Sprechen der *Todesfuge* zu charakterisieren. Celans Dichtung ‚registriert‘ die Stimmen der Toten ‚jenseits der Grube‘, speichert und reproduziert sie als Ton-Dokumente einer versunkenen bzw. verflüchtigten Welt. Der Dichter leiht seine Stimme den Toten, er spricht – wie auf dem bekannten Tondokument einer Lesung zu hören<sup>24</sup> – im *Namen* und im Chor der Toten. Der Überlebende wird zum Medium der Erinnerung, Dichtung wird zur ‚Stimmen-Schrift‘ oder *Phonographie*. Die Anmutung einer „kalten Glut“, die ein Freund Celans Rezitation zuschreibt, liegt in diesem – im doppelten Sinne – *medialen* Charakter von Celans Stimme begründet. Es ist eine Stimme, die wie „in eines Anderen Sache“<sup>25</sup> spricht, *durch* die hindurch ein anderes tönt.

## 2. Todestango – Todesfuge

Ein Schlüssel zum Text liegt in seiner intermedialen Dimension, in der Beziehung zur Musik.<sup>26</sup> Dies gilt für beide Versionen des Titels: *Todestango* wie *Todesfuge*.<sup>27</sup> Dass Celan zwischen der rumänischen Erstpublikation 1947 und der Veröffentlichung der deutschen Fassung (zuerst in der Sammlung *Der Sand aus den Urnen*, Oktober 1948) den vermeintlich „viel zu grellen Titel“ aus Dezenzgründen geändert hat, scheint offensicht-

<sup>23</sup> Hugo von Hofmannsthal: Der Dichter und diese Zeit, in: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1979, S. 72.

<sup>24</sup> Paul Celan: *Todesfuge*. Track I (Aufnahme 1958), in: Ich hörte sagen. Gedichte und Prosa. Gelesen von Paul Celan. Der Hörverlag, München 1997/2004.

<sup>25</sup> *Der Meridian* (Anm. 8), S. 196.

<sup>26</sup> Zum Überblick Jens Finckh: Musik (im Werk Celans), in: Markus May u. a. (Hg.): Celan Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2008, S. 271–275 (mit weiterer Literatur).

<sup>27</sup> Peter Goßens: Das Frühwerk bis zu *Der Sand aus den Urnen* (1938–1950), in: Celan Handbuch (Anm. 26), S. 39–54, hier S. 47–49 („Vom *Tangoul mortii* zur *Todesfuge*“).

lich.<sup>28</sup> Als der rumänische Titel durch einen Aufsatz Petre Solomons von 1980<sup>29</sup> bekannt wurde, wirkte er in der Tat „frappierend, ja schockierend“.<sup>30</sup> Die Beziehung zum frivol-schlüpfrigen Modetanz der dreißiger Jahre (den Celan in Paris kennenlernte) schien dem Gegenstand – dem Holocaust, der Shoa – auf zynische Weise unangemessen, verglichen mit der Fuge, die sakrale Aura und Assoziationen weckte, wenngleich unter den unheilvollen Vorzeichen einer ganz anderen Meisterschaft. Das zynische Geschehen schien auf diese Weise ästhetisch ‚gehoben‘.

Damit ist zugleich der Tenor der durchaus anerkennenden Rezension wiedergegeben, die der einflussreiche Kritiker, Dichter und Literaturwissenschaftler Hans Egon Holthusen (1913–1997) in einem Artikel der Zeitschrift *Merkur* publizierte.<sup>31</sup> Sie zeigt die literarhistorische Konstellation, in der die *Todesfuge* Anfang der fünfziger Jahre in Deutschland rezipiert wird. Holthusens Text ist kritisch, literarhistorisch informiert, im Ganzen ein anerkennendes Lob von der Warte eines konservativen Modernisten Benn'scher Prägung. Er sieht in Celan einen Autor, der „gewisse Prinzipien der modernen französischen Lyrik auf die deutsche Sprache zu übertragen scheint“.<sup>32</sup> Gedacht ist an die Tradition Mallarmés und Rimbauds (auch Georges), die in Hugo Friedrichs *Struktur der modernen Lyrik* wenige Jahre später (1956) zur Genealogie der Avantgarde geadelt wird, aber auch an den Surrealismus: „Eine solche durch sich selbst inspirierte Dichtersprache ist den Franzosen seit Jahrzehnten geläufig“.<sup>33</sup> Solchen „surrealistischen Elektroschocks“<sup>34</sup> steht der Rezensent ambivalent gegenüber. Celans Hermetik wird mit der abstrakten Malerei verglichen, die „als reines Spiel der Sprache, die nichts will als sich selbst“<sup>35</sup> nicht nach Deutung verlangt, sondern Assoziation und Imagination anregen will – moderne „Gemütsregungskunst“. In der Sache ist Holthusens Genealogie: Romantik – Mallarmé – George nicht von der Hand zu weisen. Auch

<sup>28</sup> Buck (Anm. 2), S. 36 sieht innere Gründe in der gelungenen Analogie zur Fugenform: „Deswegen war es auch unumgänglich, den ursprünglichen, viel zu grellen Titel des Gedichts – ‚Todestango‘ – fallen zu lassen.“

<sup>29</sup> Petre Solomon: Manuskriptum XXXIII. Paul Celans Bukarester Aufenthalt, in: Neue Literatur. Zeitschrift des Schriftstellerverbandes der SSR 11 (1980), S. 50–62.

<sup>30</sup> Helmuth Kiesel/Cordula Strepp: Paul Celans Schreckensmusik, in: Getauft auf Musik. Festschrift für Dieter Borchmeyer, hg. von Udo Bembach und Hans Rudolf Vaget unter Mitarbeit von Yvonne Nilges, Würzburg 2006, S. 115–131, hier S. 118.

<sup>31</sup> Hans Egon Holthusen: *Fünf junge Lyriker* (II), in: *Merkur* 8 (1954), S. 378–390, hier S. 390. Im Zentrum dieses *Merkur*-Heftes stand Gottfried Benn, „dessen Gedanken über das Gedicht als reines Kunstwerk Celan nicht zusagten – von Benns anfänglichem Nazismus ganz zu schweigen“ (Felstiner [Anm. 2], S. 114).

<sup>32</sup> Holthusen (Anm. 31), S. 385.

<sup>33</sup> Holthusen (Anm. 31), S. 385.

<sup>34</sup> Holthusen (Anm. 31), S. 386.

<sup>35</sup> Holthusen (Anm. 31), S. 387.

den „konservativen und zutiefst ‚romantischen‘ (auf alle Modernismen streng verzichtenden) Wortschatz“<sup>36</sup> wird man an der *Todesfuge* bestätigt finden.<sup>37</sup> Celan habe in seinem Gedicht

eines der schrecklichsten und bedeutsamsten Ereignisse der jüngsten Geschichte, den massenhaften Verbrennungstod der Juden in deutschen Konzentrationslagern, in einer Sprache zu besingen [vermocht], die von der ersten bis zur letzten Zeile wahre und reine Dichtung ist, ohne eine Spur von Reportage, Propaganda und Raisonement.<sup>38</sup>

Holthusen ist also kein Holocaust-Leugner; ihm missfällt allenfalls, was der große Mentor Benn den „soziologische[n] Nenner“<sup>39</sup> oder „die soziologische Theorie des Dichterischen“<sup>40</sup> nennt. Engagierte Literatur und journalistisch-neusachliche Formen („Asphaltliteratur“) werden zugunsten einer Modernität abgelehnt, die in Ästhetizismus und Artistik, in der *poésie pure* oder „absoluten Poesie“<sup>41</sup> ihr Zentrum findet. Die fünfziger Jahre stehen gewissermaßen in Benns Bann. Die *Probleme der Lyrik* werden emphatisch als „die *ars poetica* der heutigen Generation“<sup>42</sup> begrüßt. Hugo Friedrichs *Struktur der modernen Lyrik* wäre ohne Benns Plädoyer für die klassische Moderne, den Ästhetizismus und die Artistik der radikalen Formexperimente der literarischen Avantgarde seit 1900 nicht denkbar. Benns Poetik war das intellektuelle Credo der Adenauer’schen Restaurations- und der Wirtschaftswunderliteratur. Wer diesem Angebot folgte, konnte sich zugleich progressiv fühlen, intellektuell an inkriminierte Vorkriegsbestände anschließen und gleichzeitig doch, immer die Hölderlin- und Idealismusrezeption im Gepäck, der ‚profanen‘ Linie der Lyrik entsagen. Über Nietzsche war es dann zum modischen Existenzialismus nur noch ein Schritt. Gegen diesen Standpunkt einer durch Mo-

<sup>36</sup> Holthusen (Anm. 31), S. 389.

<sup>37</sup> Wie bei Kafka verdankt er sich der „kulturellen Insellage“ der deutschen Sprache und Literatur in der Heimatstadt Czernowitz. Vgl. Buck (Anm. 2), S. 17.

<sup>38</sup> Holthusen (Anm. 31), S. 390.

<sup>39</sup> Im Gedicht *Dennoch die Schwerter halten*, das folgendermaßen beginnt: „Der soziologische Nenner, / der hinter Jahrtausenden schlief, / heißt: ein paar große Männer / und die litten tief.“ Gottfried Benn: *Gesammelte Werke* in der Fassung der Erstdrucke, textkritisch durchgesehen und hg. von Bruno Hillebrand, Frankfurt a. M. 1982, hier Bd. 1, S. 245.

<sup>40</sup> Benn: *Gesammelte Werke* (Anm. 39), Bd. 3, S. 84 (*Zur Problematik des Dichterischen*).

<sup>41</sup> Zur Geschichte dieses Konzepts Jürgen Brokoff: *Geschichte der reinen Poesie. Von der Weimarer Klassik bis zur historischen Avantgarde*, Göttingen 2010.

<sup>42</sup> Reinhold Grimm: Die problematischen ‚Probleme der Lyrik‘, in: Gottfried Benn, hg. von Bruno Hillebrand, Darmstadt 1979, S. 206f.; Judith Ryan: *Monologische Lyrik*: Paul Celans Antwort auf Gottfried Benn, in: *Basis 2* (1971), S. 260–282. Das Gedicht *Sprachgitter* stellt eine unmittelbare Antwort auf Benn dar.

dernität geadelten Neutralität und *désinvolture*<sup>43</sup> schreibt Celans *Meridian*-Rede von 1960 an, die Rede ist *als ganze* ein entschiedener Gegenentwurf zu Benns Marburger Rede, in der Eckpunkte der Benn'schen Position zitiert und durchgestrichen werden – darunter die These vom monologischen und ‚absoluten‘ Gedicht, die Benn 1951 formuliert hatte (der große Antipode war 1956 verstorben).<sup>44</sup> Celan schreibt: „Das absolute Gedicht – nein, das gibt es gewiß nicht, das kann es nicht geben.“<sup>45</sup> Natürlich ändert das nichts an der Tatsache, dass beide Autoren, Benn und Celan, derselben, „pontificalen Linie“ der deutschen Literatur angehören, die Brecht der „profanen“ (von Heine zu Karl Kraus führenden) gegenüberstellt.<sup>46</sup> Mit dem Wechsel des Titels vom *Todestango* zur *Todesfuge* beförderte Celan selbst eine ästhetisierende und sakralisierende Lesart. Unfreiwillig (!) zynisch gerät die abschließende Würdigung Celans durch Holthusen, die ja – für den Anhänger der „pontificalen Linie“ – als Lob gemeint war:

Mit ganz wenigen einfachen Paradoxien hat Celan ein alle menschliche Fassung sprengendes, alle Grenzen der künstlerischen Einbildungskraft überschreitendes Thema bewältigen können: indem er es ganz ‚leicht‘ gemacht, es in einer träumerischen, überwirklichen, gewissermaßen schon jenseitigen Sprache zum Transzendieren gebracht hat, so daß es der blutigen Schreckenskammer der Geschichte entfliegen kann, um aufzusteigen in den Äther der reinen Poesie. Nicht um das Gewissen der Schuldigen zu beruhigen, sondern um den Toten Gerechtigkeit widerfahren zu lassen und ein Denkbild in die Sterne zu setzen.<sup>47</sup>

Diese Lesart benennt – und darin liegt sicher die beiderseitige Tragik – neben aller zynischen Fehlleistung Celans Zugehörigkeit zu einer ästhetisierenden, von Brecht abschätzig so genannten „pontificalen Linie“ der deutschen Literatur. Andererseits wird die Grundproblematik Celans, das Sprechen am Rande des Sagbaren in einer „jenseitigen Sprache“, richtig eingekreist. Celan nimmt Holthusens Bemerkung – gewissermaßen mit ambivalentem Trotz – im Gedicht *Fadensonnen* aus dem Zyklus *Atemwende* auf: „Es sind / noch Lieder zu singen jenseits / der Menschen“.<sup>48</sup> Dass Celan die Erfahrung der massenhaften Liquidierung „ganz ‚leicht‘ gemacht“ habe, um derart „aufzusteigen in den Äther der reinen Poesie“,

<sup>43</sup> Zum Aspekt der ‚Gleichgültigkeit‘ Benns Manuel Bodenmüller: *Dichtung als Lebensform*, Würzburg 2013.

<sup>44</sup> Zu Benn und Celan Agis Sideras: *Paul Celan und Gottfried Benn – zwei Poetologien nach 1945*, Würzburg 2005.

<sup>45</sup> *Der Meridian* (Anm. 8), S. 199.

<sup>46</sup> Bertolt Brecht: *Arbeitsjournal*, Bd. 1, hg. von Werner Hecht, Frankfurt a. M. 1974, S. 124: „sofort nach Goethe zerfällt die schöne widersprüchliche Einheit, und Heine nimmt die völlig profane, Hölderlin die völlig pontificalen Linie“.

<sup>47</sup> Holthusen (Anm. 31), S. 390.

<sup>48</sup> Celan: *Gesammelte Werke* (Anm. 1), Bd. 2, S. 26.

ist ganz ohne Zweifel eine unfassbare Bildentgleisung, auch angesichts des von Holthusen ja beim Namen genannten Genozids. Sie nimmt buchstäblich die Perspektive des Lagerkommandanten im Gedicht auf, seine Rede vom „Grab in den Lüften“, in dem man „nicht eng liegt“ und unterstellt sie, ins Ästhetische gewendet, dem Autor als Strategie. Die ästhetische Form soll die ästhetische Verarbeitung des Unsäglichen buchstäblich ‚erleichtern‘ und den Genozid – um im zynischen Bild zu bleiben – ‚sublimieren‘. Kunst als ‚Aufhebung‘ des Massenmords, die „kulinarisch“ (mit Brecht) konsumiert werden konnte. Man versteht Celans Abwehr gegen diese Lesart und auch das Unbequeme seiner Situation, seine Ambivalenz: die Manen der Benn’schen Linie sind auch die Celans, hinzu kommt der massive Einfluss von Romantik und Surrealismus, dessen wichtigstes Zeugnis *Edgar Jené und der Traum vom Traume* (1947) darstellt. Holthusen sah den Tod – in der Phraseologie der Jahre – ‚aufgehoben‘ und ‚bewältigt‘ in der Kunst, der grausame ‚Stoff‘ war – mit Schiller gesprochen – in der Form ‚vertilgt‘.<sup>49</sup> Fraglos hat die Änderung des Titels von *Todestango* zu *Todesfuge* die ästhetisierende Lesart begünstigt und die ‚profane‘, dokumentarische geschwächt. Holthusen setzt Form und Inhalt des Gedichts in einen dialektischen Gegensatz. Die schöne Form kompensiert das hässliche Thema in einer Synthese, die nicht schmerzt – Ästhetizismus als Traumverarbeitung.

Die besondere Tragik im Gang der Dinge liegt nun darin, dass Holthusens Genealogie durchaus dem jungen Celan *im Allgemeinen*, nicht aber der *Todesfuge* gerecht wird. Die (musikalische) ‚schöne‘ Form soll nicht den ‚hässlichen‘ Gegenstand neutralisieren, sondern geradezu *dokumentieren*. Die Kunst – Tango, Fuge oder Literatur – ist vor allem Thema des Gedichts selbst, das „durch und durch poetologisch“ zu nennen ist.<sup>50</sup> Form und Stoff stehen in einem Spannungsverhältnis, das freilich nur durch den Bezug auf den *Todestango* seine Potentiale entfaltet. Tatsächlich simuliert das Gedicht einen Tanz, genauer: einen Totentanz und *danse macabre*. In diese Richtung weisen der insistierende Rhythmus, das vorherrschend daktylische Metrum, das sich zum Ende hin zu atemloser Dynamik beschleunigt („das Gedicht wird immer tödlicher“, schreibt Celan in einem Brief an den Verlag<sup>51</sup>). Der Text beruht auf dem Prinzip der Wiederholung, dies auf rhythmischer *und* semantischer Ebene; eine begrenzte Zahl von ‚Themen‘ (auf die Sprache bezogen: Kola) wird über die vier Stropheneinheiten hinweg variiert und immer neu konfiguriert („schwarze Milch der Frühe“; „der Tod ist ein Meister aus Deutschland“).

<sup>49</sup> Schiller: Nationalausgabe, hg. von Norbert Oellers, Weimar 1943ff., Bd. 20, S. 382: „Darinn also besteht das eigentliche Kunstgeheimniß des Meisters, daß er den Stoff durch die Form vertilgt“ (22. Brief).

<sup>50</sup> Emmerich (Anm. 7), S. 49.

<sup>51</sup> Gedichte (Anm. 17), S. 607.



Eine Montage oder Collage also, ein Stück „minimal art“, dessen Analogie zum Tanz tatsächlich zwingend ist.

Diese Form – Tanz – ist nun kein Selbstzweck, keine schöne Hülle für einen hässlichen Stoff; sie ästhetisiert und idealisiert nicht, sie bildet ab und „nimmt“ die Todesmusik des Lagers getreu, ja dokumentarisch „auf“. Der *Todestango* wird so zum historischen Tondokument, zur poetischen KZ-Musik und Phonographie des Todes. Dieser mimetische Charakter des Textes wird durch den neuen Titel geradezu unterdrückt. Nur als Tango *ist* der Text jener „Tanz“, den der anonyme Lagerkommandant „seine Juden“ spielen lässt – ein Totentanz in der ‚zeitgemäßen‘ Form des Todestangos, wie er uns durch Bilder und Schallplattenaufnahmen bezeugt ist. Was wir vernehmen, sind die letzten Lebensmomente jenes Totenorchesters, sein *letzter Tango*. Aus dieser Zuspitzung bezieht der Text seinen ‚Sog‘ – das Orchester spielt buchstäblich um sein Leben. Seine Meisterschaft im Spiel kontrastiert mit der dunklen Meisterschaft des Lagerkommandanten, der seine Opfer „mit bleierner Kugel“ und vor allem „genau“ trifft. So treffen Kunst und *Kunstschütze* tödlich aufeinander. Beide Vorgänge – das Spiel des Tangos und das Zielen des Schützen – laufen mit grausamer Konsequenz auf den Schluss des Textes zu, den – so kann der Leser oder Hörer imaginieren – der Schuss des Lagerkommandanten darstellt. Mit ihm, der notwendig außerhalb des Textes bleibt, endet das Gedicht, wie eine jäh unterbrochene oder *zerbrochene* Tonaufnahme oder Schallplatte abbricht. Unverbunden, getrennt durch Zeilensprung, werden noch zwei (letzte) Namen hörbar – Margarete und Sulamith. Der Sinn der Junktur ist doppeldeutig: die Engführung beider Traditionen mündet in eine förmliche Juxtaposition, in der man entweder das verbindende Nebeneinander oder die absolute und endgültige Disjunktion sehen kann. In letzterem Sinne heißt das: „Deutsches und jüdisches Ideal werden nicht nebeneinander existieren“.<sup>52</sup>

*Todesfuge* ist ein szenisches Geschehen. Der Ablauf der Exekution wird Teil der Musik, die sie untermalt. Der Kommandant tritt aus dem Haus, er „pfeift“ nach seinen Hunden („Rüden“), dann nach „seinen Juden“, die ihre Humanität einbüßen und wie Tiere behandelt werden. Damit wird der Mensch im System des Lagers zur „Verfügungssache“ eines anderen. Er verliert das Recht auf Selbstbestimmung, ja auf sein individuelles Menschsein; insofern tritt er nur mehr als namenloses Plural- und Kollektivwesen auf („wir“), das dann auch kollektiv exekutiert wird. In diesen beiden Aspekten – im Absprechen von Humanität und Individualität – erfasst das Gedicht Effekte des ‚Lagers‘, wie sie Giorgio Agamben in seinem Buch *Homo sacer* beschrieben hat. Im Lager regiert der schlechthinige Ausnahmezustand, der Häftling wird reduziert auf sein „nacktes

---

<sup>52</sup> Felstiner (Anm. 2), S. 69.

Leben“, er verliert seinen Status als Rechtssubjekt. Aus dem Bürger wird durch den ‚Bann‘ des Lagers eine Kreatur, die ihre Menschlichkeit verliert und über die Schwelle zum Tier tritt. „Das Lager ist der Raum, der sich öffnet, wenn der Ausnahmezustand zur Regel zu werden beginnt“. <sup>53</sup> Es gehorcht dem Prinzip, daß „alles möglich ist“, <sup>54</sup> auch der Zynismus einer musikalischen Untermalung des eigenen Todes. Der Mensch im Lager ist kein Mensch mehr, er ist vogelfrei – „homo sacer“.

Dieser Lagerkommandant ist eine ambivalente Figur. Er repräsentiert als (Schützen-)Meister aus Deutschland nicht nur den Tod selbst, „Freund Hain“, der seine Opfer mitleidlos niedermäht. In ihm verbinden sich auch ‚zwei Seelen‘ – Grausamkeit und Gemüt. Schon in Strophe I erfährt man, dass er, „wenn es dunkelt nach Deutschland“, an seine Frau oder Geliebte „schreibt“. Das Kolon „Dein goldenes Haar Margarete“ ist ein Zitatfragment aus diesem Brief, Originalton sozusagen. Margarete erinnert natürlich an ‚Gretchen‘, Fausts Geliebte in Goethes Tragödie. Der Name evokiert einen bestimmten Typus ‚deutscher‘ Weiblichkeit, zumal im Gegensatz zu Sulamith, der Geliebten des Hohen Liedes, die stellvertretend für die jüdische Tradition, die *Synagoge* steht. Celan spielt auf einen vertrauten Bildtypus der christlichen Malerei an, der die ‚idealen Bräute‘ des Alten und des Neuen Testaments (Sulamith und Maria) typologisch gegenüberstellt. Dem ‚goldenen‘ Haar (übrigens eine Reminiscenz aus Heines *Loreley*) korrespondiert das ‚aschene‘ Sulamiths, in dem die Tragödie des *Holocaust* verdichtet ist. Das ‚goldene Haar‘ Margaretes schafft darüber hinaus eine bildliche Assoziation zum „Spiel mit den Schlangen“, auf die Celan selbst (in einem Brief an Walter Jens vom 19.5.1961) hingewiesen hat. In dieser Technik zeigt sich der Surrealist Celan, der an C.G. Jung geschulte Tiefenpoet. Celan nimmt den zentralen Terminus C.G. Jungs auf und spricht von einer „archetypische[n] Verwandlung“ <sup>55</sup>, wie man sie im Traum, Mythos oder Märchen finde (also auch hier Surrealismus!). Assoziiert wird aber auch und vor allem die Paradieserzählung, Adams ‚Spiel‘ mit dem Bösen, das gleichermaßen von Eva *und* der Schlange repräsentiert wird. Surrealistische Bilderfindung und mehrfache Codierung sind die beiden wichtigsten poetischen Mittel Celans – und keinesfalls nur des jungen. <sup>56</sup>

<sup>53</sup> Giorgio Agamben: *Homo sacer* (zuerst ital. 1995). Die Souveränität der Macht und das nackte Leben, Frankfurt a. M. 2002, S. 177.

<sup>54</sup> Agamben (Anm. 53), S. 179.

<sup>55</sup> Gedichte (Anm. 17), S. 608.

<sup>56</sup> Die Celan-Forschung hat – im reflexhaften Anschluss an den Autor selbst – Celans Absage an den Surrealismus zum absoluten, von niemandem mehr hinterfragten Dogma erhoben. Ich zitiere stellvertretend Peter Goßens: Edgar Jené und der Traum vom Traume, in: May/Goßens/Lehmann (Hg.): *Handbuch* (Anm. 26), S. 154–158, hier S. 157: „[D]och Celans Bruch mit dem Surrealismus, der sich bereits in seinem Essay über Jené angedeutet hat, ist endgültig.“ Die Surrealismus-

Mit solchen Assoziationsbögen geraten Leitbilder und -texte deutscher Kultur ins Licht des „radikal Bösen“. Der Deutsche ist ein „Meister“ der Briefkunst, er verfügt selbstverständlich, ja routiniert über lyrische Topoi und Register zwischen Goethe und Heine. Er besitzt – wie Dr. Jekyll und Mr. Hyde bei Robert Stevenson – eine Tag- und eine Nachtseite. Einerseits ist er Humanist und Kenner der deutschen Literatur – auch des jüdischen Konvertiten Heine! Seine Haltung zur Geliebten konstituiert sich vor der Folie bürgerlicher Bildungswerte. Er ist der *Humanist* in der Uniform des *Sadisten*. „Das ist das Unverständliche bei den Nazis gewesen, die konnten erschießen, morden und vergasen und so sensibel sein“, schreibt eine Überlebende des Lagers Auschwitz über den Lagerkommandanten Kramer.<sup>57</sup> Ein Anhänger der Romantik ist auch Celans

---

Frage ist nun von der Geschichte der frühen Celan-Rezeption und den – ja immer subjektiv berechtigten – Empfindlichkeiten des Autors nicht abzulösen. Die neuere Forschung setzt diese Frontlinien – Holthusen vs. Szondi – fort. Holthusens in den sechziger Jahren geäußerte Kritik an Celans „damalige[r] Vorliebe für die ‚surrealistische‘, in X-Beliebigkeiten schwelgende Genitiv-Metapher“ (Emmerich [Anm. 7], S. 126) ist polemisch, sicher auch verletzend; dennoch trifft sie ja *stilistisch* auch und gerade auf die ‚grauere Sprache‘ des späten Celan zu, die – wieder mit dem jungen Celan – „aus den entferntesten Bezirken des Geistes [...] Worte und Gestalten [...], Bilder und Gebärden“ kommen lässt. Montage, Collage und gesuchte Junktur des Heterogensten – auch und gerade im Modus der Genitivmetapher (!) – sind und bleiben als poetologische Operationen Benn’sches *und* surrealistisches Erbe, auch wo natürlich die einzelnen Elemente, Bilder, Beobachtungen, Daten usw. „Partikelgestöber“ einer zerbrochenen biographischen Realität darstellen. Möglicherweise sollte man von einer *Transformation* surrealistischer Techniken samt ihrer psychotopologischen Themen sprechen (siehe das Motiv des Abgrunds, Versinkens, des Zur-Tiefe-Gehens; vgl. das Gedicht aus der *Niemandsrose* usw.). In der Forschung wird eine faire Behandlung des Themas „Celan und der Surrealismus“ behindert durch Fragen politischer Verstrickung: Die These des vermeintlichen Täter-Philologen Holthusen ist jedenfalls durch den Widerspruch des Opfer-Philologen Szondi, „der 1944 als Fünfzehnjähriger mit seiner Familie nach Bergen-Belsen deportiert worden war“ (Emmerich [Anm. 7], S. 126), ein für alle Mal desavouiert. Holthusens Thesen – nicht seine metaphorischen Entgleisungen (!) – dienen nur als negative Kontrastfolie. Mehr als vierzig Jahre nach Celans Tod wäre es Zeit für eine differenziertere, posthagiographische Beurteilung der literaturwissenschaftlichen Gemengelage der Nachkriegszeit – Zeit für eine Studie über Celan und den Surrealismus. Der rezente Band von Friederike Reents (Hg.): *Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur*, Berlin/New York 2009 setzt eine neue Beschäftigung mit dem lange (durch Adornos Essay *Rückblickend auf den Surrealismus*) inkriminierten Surrealismus in Gang; doch auch hier wird Celan nur beiläufig (S. 50) erwähnt.

<sup>57</sup> Die jüdische Geigerin Alma Rosé, die in Auschwitz das Mädchenorchester leitete, führt ihre Bericht fort: „Kramer hat 24.000 Menschen vergast. Wenn er von seiner Arbeit müde war, kam er zu uns und hörte sich Musik an.“ Zitiert nach Jean Firges: *Den Acheron durchquert ich. Einführung in die Lyrik Paul Celans. Vier Motivkreise der Lyrik Paul Celans: die Reise, der Tod, der Traum, die Melancholie*, Tübingen 1998, S. 92.

Lagerkommandant. Seine Haltung ist schwärmerisch, er „träumet“ (wie es in bewusstem Archaismus heißt). Als Romantiker schreibt er seine Briefe daher auch, „wenn es nacht wird“ bzw. „wenn es dunkelt“, während er bei Tage (in der „Frühe“) ungerührt die Exekution vollzieht. Die Analyse dieses ‚faustischen‘ Charakters (den ja fast gleichzeitig auch Thomas Mann 1949 in seinem *Doktor Faustus*-Roman analysierte) zeigt, dass Celan keineswegs geneigt ist, sein Thema, den „Holocaust“, ästhetisierend zu verflüchtigen. Die frühe Rezeption hat hier einen Aspekt des Textes, seine augenfällige Formreferenz, missverstanden. Celan hat unter dieser Rezeption, auch wo sie anerkennend war, zutiefst gelitten. Noch mehr, wenn der Vorwurf des Ästhetizismus in der Luft lag, wie in einer Rezension Günther Blöckers (von 1959), die ihm Ingeborg Bachmann zugespielt hatte. Blöcker schrieb dort: „Celan hat der deutschen Sprache gegenüber eine größere Freiheit als die meisten seiner dichtenden Kollegen. Das mag an seiner Herkunft liegen [...]. Freilich wird er gerade dadurch oftmals dazu verführt, im Leeren zu agieren.“ Diese Rezension war im Berliner Tagesspiegel am 11.10.1959 erschienen. Celan schreibt, auf diesen Vorwurf Bezug nehmend, anklagend an Ingeborg Bachmann: „Wer über die Todesfuge das schreibt, was dieser Blöcker darüber geschrieben hat, der schändet die Gräber. Auch meine Mutter hat nur dieses Grab“.<sup>58</sup> Die *Todesfuge* steht als *objet ambigu* nicht zuletzt auch zwischen den schwierigen Liebenden Celan und Bachmann.

### 3. Die verstrickten Künste

Celans Entrüstung war durchaus begründet. Liest man dieses Epitaph und Totengebet genau, so fällt auf, wie präzise und konkret, geradezu dokumentarisch sich Celan seinem Thema nähert. Er wählt dazu einen Teilaspekt, eine einzelne aber typische Szene aus, die als *pars pro toto* den übermächtigen Gesamtkomplex ‚Holocaust‘ konkretisiert und verdichtet. Im Zentrum steht das Erschauern darüber, dass das ‚Volk der Dichter und Denker‘ sich (beinahe) unvermittelt zum ‚Volk der Richter und Henker‘ wandelt. Wenn Hannah Arendt an Adolf Eichmann die „Banalität des Bösen“ hervorhebt, so könnte man hier von der Humanität des Bösen sprechen. Bildung und Bestialität schließen sich nicht aus. Die Tradition der deutschen Literatur, in der ja Celan selbst steht (nicht zuletzt gilt dies für Autoren wie Heine oder Novalis), hat den Holocaust nicht verhindert. Sie bleibt im Gegenteil tief in ihn verstrickt: als willfährige, ohn-

<sup>58</sup> Vgl. dazu den Briefwechsel Ingeborg Bachmann – Paul Celan: *Herzzeit*, Frankfurt a. M. 2008. Darin der Brief vom 12.11.1959, S. 127. Die Rezension von Blöcker ist darin abgedruckt: S. 124f. Vgl. auch den Briefwechsel Paul Celan – Klaus und Nani Demus, hg. von J. Seng, Frankfurt a. M. 2009, S. 284ff. Darin hält Celan Bachmann vor, an mancher Wahrheit vorbeizusprechen und vorbeizuschweigen.

mächtige Kehrseite des Grauens. Die Rezensionen lesen die *Todesfuge* geradezu vor diesem Schema einer autonomen, unbefleckten und unpolitischen Kunst. Die *Todesfuge* selbst kann der Verstrickung schon deshalb nicht entkommen, weil die Stimmen der Opfer, die sie aufnimmt und ‚registriert‘, selbst der Sprache und Kultur der Täter nicht entkommen können. Das Opfer teilt mit dem Täter Texte und Traditionen. Hierin, in dieser Verfangenheit in eine *gemeinsame* Sprach-Tradition spiegelt sich das Dilemma jüdischer Autoren nach der Shoa, dass sich das „Totengedenken an eine in gewissem Sinne grotesk falsche Adresse wendete“.<sup>59</sup> Die Muttersprache ist zugleich Tätersprache, und auch die *Todesfuge* kann sich nur von ihr befreien, indem sie diese prekäre Verstrickung in die Tradition, die für *beide* Seiten gilt, als solche thematisiert. *Darin* liegen der poetologische, der sprachkritische Aspekt des Textes und seine für Celan nicht auflösbare Tragik.

Genau besehen, richtet sich diese Analyse nicht unbedingt gegen die Tradition, sondern vor allem gegen ihre Vereinnahmung als Ornament des Grauens. Die „goldenen Haare Margaretes“, von denen der Brief des Lagerkommandanten spricht, sind ja alles andere als originell. Literarische Topoi und Traditionen sind zur gemeinen Münze heruntergekommen – Banalität des Poetischen im Angesicht der Banalität des Bösen. Die Autonomie der Kunst hat hier eine äußerste, zynische Konsequenz. Die Vorstellung einer Kunst für die Kunst erscheint angesichts des Phänomens des ‚gebildeten Bösen‘ als ein zynischer Anachronismus. Der Zynismus des Lagerkommandanten im Gedicht fällt auf den Ästhetizismus und die Kunst selbst zurück. Adorno hatte in den *Minima moralia* (1944–1949) den viel zitierten Satz geprägt: „Es gibt kein richtiges Leben im falschen“.<sup>60</sup> Entsprechend könnte man die Aussage der *Todesfuge* zusammenfassen: ‚Es gibt keine richtige Kunst im falschen Leben.‘ Die Figur des Nazischergen ist ein vehementes Votum *gegen* jenen Ästhetizismus, der dem Gedicht dann selbst zugeschrieben wurde, weil er ihm als Thema eingeschrieben ist. Diese Verstrickung der Kulturen und Literaturen ist Keim des lebenslangen Dilemmas des Autors. Mit dem neuen Titel, der die mimetische Qualität des Textes unterläuft, hat Celan einer solchen ästhetisierenden Lesart Vorschub geleistet.

Man versteht daher, dass Celan hartnäckig auf den Realitätsgehalt gerade *dieses* Textes hinweisen musste. Zum Beispiel im Hinblick auf die berühmte Wendung „schwarze Milch der Frühe“, an die sich eine eigene, für Celan traumatische Plagiatsdebatte anschloss. Im Umkreis der *Meri-*

<sup>59</sup> Wolfgang Emmerich: Paul Celans Weg vom ‚schönen Gedicht‘ zur ‚grauerer Sprache‘. Die windschiefe Rezeption der ‚Todesfuge‘ und ihre Folgen, in: Hans Hennig Hahn/Jens Stüben (Hg.): Jüdische Autoren Ostmitteleuropas im 20. Jahrhundert, Frankfurt a. M. u. a. 2000, S. 359–383, hier S. 382.

<sup>60</sup> Adorno: *Gesammelte Schriften* (Anm. 11), Bd. 4, S. 43.

dian-Rede von 1960 notiert Celan energisch: „Schwarze Milch der Frühe: Das ist keine jener Genitivmetaphern, wie sie uns von unseren sogenannten Kritikern vorgesetzt [wird], damit wir nicht mehr zum Gedicht gehen; das ist keine Redefigur und kein Oxymoron *mehr*, das ist *Wirklichkeit*“.<sup>61</sup> Das Oxymoron „schwarze Milch der Frühe“ ist nicht nur paradoxe Chiffre für das Leid, den Kelch der Vernichtung, den die Opfer der Shoa bis zur bitteren Neige „trinken“ müssen. Sie ist auch ganz konkret und ‚eigentlich‘ verstehbar. Es ist nämlich überliefert, dass die Lagerinsassen die Brühe, die ihnen vorgesetzt wurde, tatsächlich als „schwarze Milch“ bezeichneten.<sup>62</sup> Auch in diesem Detail ist die *Todesfuge* also „Dokument und Artefakt zugleich“,<sup>63</sup> sie wird umweht von der „Aura des zuverlässigen Zeugnisses“.<sup>64</sup> Diese engagierte Seite seiner Lyrik wird Celan in zunehmendem Maße wichtig. Große Dichtung steht unter „Wahrheitszwängen“,<sup>65</sup> sie setzt – wie es im *Meridian* heißt – „den Akut des Heutigen“.<sup>66</sup> Dies gilt auch für die Wendung vom „Grab in den Lüften“, wie Celan gegenüber Walter Jens reklamiert: „Das Grab in der Luft [...], das ist, in diesem Gedicht, weiß Gott weder Entlehnung noch Metapher.“<sup>67</sup> Die Unterscheidung von eigentlich und uneigentlich ist hinfällig geworden, wo „das Surreale im nazistisch vereinnahmten Europa von der Realität überholt ward“.<sup>68</sup> Celan schreibt in der *Meridian*-Rede: „Und das Gedicht wäre somit der Ort, wo alle Tropen und Metaphern ad absurdum geführt werden wollen.“<sup>69</sup>

Dokumentarisch und realistisch bzw. mimetisch ist schon die Form selbst, welche die Analogie zur Musik herstellt – ob als *Todes-Tango* oder als *Todes-Fuge*. Diese intermediale Dimension ist in der Forschung viel diskutiert worden, und ich will den zahlreichen Untersuchungen zu diesem Thema keine weitere folgen lassen.<sup>70</sup> Dass der Text eine „große Anzahl von Parallelen zur musikalischen Fugenform“<sup>71</sup> aufweist, wenn man sie denn sucht, ist unbestreitbar: wie die musikalische Fuge arbeitet die *Todesfuge* mit einem begrenzten Vorrat an Themen und „Stimmen“, die sich in einer geregelten parataktischen Abfolge „kontrapunktisch“ begegnen. Entscheidend sind Einsatz und Aufnahme der Themen in den ver-

<sup>61</sup> Gedichte (Anm. 17), S. 608. Herv. i. O.

<sup>62</sup> Felstiner (Anm. 2), S. 62.

<sup>63</sup> Emmerich (Anm. 59), S. 367.

<sup>64</sup> Felstiner (Anm. 2), S. 58.

<sup>65</sup> *Ansprache vor dem Hebräischen Schriftstellerverband*, Gesammelte Werke (Anm. 1), Bd. 3, S. 203.

<sup>66</sup> *Der Meridian* (Anm. 8), S. 190.

<sup>67</sup> Emmerich (Anm. 7), S. 51.

<sup>68</sup> Felstiner (Anm. 2), S. 62.

<sup>69</sup> *Der Meridian* (Anm. 8), S. 199.

<sup>70</sup> Vgl. Kiesel/Strepp (Anm. 30) und Jens Finckh (Anm. 26).

<sup>71</sup> Kiesel/Strepp (Anm. 30), S. 123.



schiedenen Stimmen. Unterschieden werden *dux* und *comes*, nach der Zahl der verarbeiteten Themen die Doppelfuge, Tripelfuge oder sogar die Quadrupelfuge.<sup>72</sup> Wenn man will, lässt sich diese „kontrapunktische Kombinatorik“<sup>73</sup> mit ihren Modulationen, Permutationen und ‚Engführungen‘ im Text wiederfinden. Dem philologischen Spürsinn sind hier keine Grenzen gesetzt. Man kann dann von „einer Doppelfuge ohne Kontrapunkt“ sprechen oder von „terrassendynamisch anwachsende[r] Steigerung“.<sup>74</sup> Solchen Versuchen, die intermedialen Analogien musikwissenschaftlich zu konkretisieren und den neuen Titel als „unumgänglich“<sup>75</sup> zu sanktionieren, stoßen jedoch auf einen – eigentlich evidenten – Widerspruch, die einfache Tatsache, dass Celan den Text als Tango, nicht als Fuge konzipiert und zuerst veröffentlicht hat. Der Tanz mit seinen rhythmisch eingebetteten, wiederkehrenden Tanz-Figuren, die sich zu einem ekstatischen *dans macabre* steigern, um schließlich – wie etwa Ravels *Bolero* – abrupt und interpunktionslos abzubrechen (weil eben der Tod hereinbricht!), erfasst die repetitive und rhythmisch-suggestive Anmutung des Textes wesentlich genauer als die Fuge und erspart auch die Gewaltsamkeit, ein kontrapunktisch-polyphones Gebilde in einem notwendig linear-melodischen Textgeschehen abbilden zu müssen. Angesichts der erwähnten Rezeption distanziert sich Celan am Ende von *beiden* musikalischen Analogien und kündigt das intermediale Arrangement auf: „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“.<sup>76</sup>

#### 4. Lyrik nach Auschwitz

Dieses Zur-Sprache-Bringen des Genozids war für den Celan der vierziger Jahre nur als ein Zur-Musik-Bringen möglich, als transmediales Arrangement, im Mediensprung. Die Bewegung ins Intermediale, in ein Jenseits der Sprache, das zunehmend auch „jenseits der Menschen“ lokalisiert ist, spiegelt die Schwierigkeiten der Literatur im Umgang mit der Shoa. Sie ist aber auch charakteristisch für die Poetik des jungen Celan. Zunächst zur

<sup>72</sup> Zur Fugenform in musikologischer Hinsicht vgl. den Überblick von Emil Platen: Art. Fuge, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2. Aufl. Sachteil 3, hg. von Ludwig Finscher, Kassel/Weimar u. a. 1998, Sp. 930–957.

<sup>73</sup> Buck (Anm. 2), S. 37.

<sup>74</sup> Kiesel/Strepp (Anm. 30), S. 120 bzw. 122.

<sup>75</sup> Buck (Anm. 2), S. 36.

<sup>76</sup> *Gedichte* (Anm. 17), S. 608. Herv. i. O.



Frage einer „Lyrik nach Auschwitz“. Adorno hatte sie 1951 angestoßen mit einem Satz seines Essays *Kulturkritik und Gesellschaft*, der anhaltend die Diskussionen befeuern sollte. Dieser Satz lautete: „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben“.<sup>77</sup> Das Aperçu wurde in der Folge vielfach polemisch aufgegriffen, meist verkürzend oder entstellend. Konkret ging es Adorno in seinem Essay gar nicht um Literatur oder Lyrik, sondern um die Rolle der *Literaturkritik*. Literaturkritik ist, vereinfacht gesagt, immer schon Teil des Kritisierten selbst. Als Komplizin der Kultur sieht sie daher nicht klar, sondern ist ‚blind‘ für ihre eigene Position im Feld: „Kulturkritik teilt mit ihrem Objekt dessen Verblendung“.<sup>78</sup> Adorno geht es darum, der Literatur- und Kunstkritik einen „enthobenen Standort, einen archimedischen gleichsam“ zu gewinnen, von dem aus ein objektives Urteil noch möglich sein kann. Dies zwingt zu dialektischen Volten, wie in dem zitierten Satz zu sehen. Adorno relativiert den literarkritischen Satz „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“, sogleich selbst, indem er darauf hinweist, dass die Erfahrung von Auschwitz nicht nur das Schreiben von *Gedichten* unmöglich macht, sondern sogar dieses *Verbot* selbst. Nur aus der Negation und Opposition, der ständigen dialektischen Reflexion und „Aufhebung“ des eigenen Standpunktes lässt sich eine „kulturtranszendente Position“ gewinnen – Kultur jenseits der Kultur. Adorno spricht daher von seiner „transzendente[n] Methode“.<sup>79</sup>

Wie gesagt: Der eher beiläufige Aphorismus über die Lyrik nach Auschwitz provozierte unter den Dichtern eine Fülle von Ein- und Widersprüchen,<sup>80</sup> die meist die kritisch-dialektische Selbsteinklammerung Adornos unterschlugen und dafür umso mehr dessen vermeintlich reduktionistischen Lyrikbegriff attackierten (so übrigens auch Celan selbst). Beinahe gleichzeitig (1952) setzte die Wirkung von Celans *Todesfuge* ein. Sie begann mit einer für Celan fatalen Lesung im Rahmen eines Treffens der *Gruppe 47* in Niendorf.<sup>81</sup> Walter Jens berichtet: „Die *Todesfuge* war ja

<sup>77</sup> Adorno: Gesammelte Schriften (Anm. 11), Bd. 10.1, S. 30.

<sup>78</sup> Adorno: Gesammelte Schriften (Anm. 11), Bd. 10.1, S. 21.

<sup>79</sup> Adorno: Gesammelte Schriften (Anm. 11), Bd. 10.1, S. 26.

<sup>80</sup> Vgl. die Dokumentation: *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, hg. von Petra Kiedasch, Stuttgart 1995 (RUB 9363).

<sup>81</sup> Zuletzt hat Helmut Böttiger: *Die Gruppe 47. Als die deutsche Literatur Geschichte schrieb*, München 2012, S. 122–156, die Geschehnisse der Niendorfer Tagung noch einmal rekapituliert (hier S. 136f.): „Richter, für den die moderne Lyrik eher ein Buch mit sieben Siegeln war, sah in Celans Gedichten vor allem Gemeinsamkeiten mit Stefan George und ähnlichem Sehern mit priesterlichem Habitus, mit jener weihevollen und raunenden Pose also, die er vehement ablehnte. Dass Celan Jude war und in einer anderen Tradition schrieb, interessierte ihn dabei nicht, und damit

ein Reinfall in der Gruppe! Das war eine völlig andere Welt, da kamen die Neorealisten nicht mit“. Manche verstiegen sich sogar zu dem Vergleich: „Der liest ja wie Goebbels“<sup>82</sup> oder sprachen – wie Hans Werner Richter – von einem „Singsang [...] wie in einer Synagoge“.<sup>83</sup> Gleichzeitig bereitete die Lesung jedoch Celans Rezeption in Deutschland den entscheidenden Durchbruch. Celan erhielt bei der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart einen Vertrag für einen ersten Gedichtband, der unter dem Titel *Mohn und Gedächtnis* im Herbst 1952 erschien. Das Buch machte Celan so gleich berühmt. Es sorgte aber auch dafür, dass die *Todesfuge* in der Fluchtlinie eines mit Nietzsche argumentierenden Ästhetizismus wahrgenommen wurde. Der Widerstand gegen eine Vereinnahmung für das Bennische Credo verbunden mit Adornos Verdikt gegen die Lyrik nach Auschwitz führte bei Celan zu einer kritischen Revision der eigenen Poetik. Musikalität und Sprachmagie – jene Eigenschaften also, die Hugo Friedrich als strukturbildend für die neue Lyrik herausgearbeitet hatte – sollten von einer „grauerer Sprache“ abgelöst werden (wie in der zeitgenössischen Architektur der sachlich-funktionale Beton die Ornamente der Tradition ablösen sollte). Das Ergebnis ist eine neusachliche, anti-idealistische Hermetik: „Sie [die poetische Sprache] verklärt nicht, sie ‚poetisiert‘ nicht, sie nennt und setzt, sie versucht, den Bereich des Gegebenen und des Möglichen auszumessen“.<sup>84</sup> Mit dieser Wende (bzw. „Atemwende“<sup>85</sup>) sucht Celan – der surrealistische Jünger des Novalis – auch der eigenen poetischen Identität und Herkunft zu entkommen, was naturgemäß nie gelingen kann. So begegnet uns der späte Celan bisweilen wie ein entlaufener Romantiker, ein *romantique defroqué*, wie Heine sich nannte, ein desillusionierter Heinrich von Ofterdingen.

Die Wendung zur Prosa, zum Profanen und gegen das ‚Pontifikale‘ im Brecht’schen Sinne ist das neue Programm, das aber immer seine elegisch-sentimentalische Kehrseite behält. An der Oberfläche lautet es etwa so: „Auch musiziere ich nicht mehr, wie zur Zeit der vielbeschworenen ‚Todesfuge‘, die nachgerade schon lesebuchreif gedroschen ist. Jetzt scheidet sich streng zwischen Lyrik und Tonkunst“.<sup>86</sup> Dies teilt Celan 1966 Hugo Huppert gesprächsweise mit. Parallel mit der Kanonisierung der *Todesfuge* zum Schulbuch distanziert sich der Autor von seinem Text, den er bei Lesungen nicht mehr vorträgt. Zeitweise untersagt er sogar jeden

---

entsprach Richter, so sehr er sich auch dagegen zu wenden versuchte, auf seine Weise der allgemeinen Verdrängung, die in Nachkriegsdeutschland herrschte.“

<sup>82</sup> Nach Emmerich (Anm. 7), S. 92.

<sup>83</sup> Nach Emmerich (Anm. 7), S. 93.

<sup>84</sup> *Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker* (1958), in: *Gesammelte Werke* (Anm. 1), Bd. 3, S. 167.

<sup>85</sup> *Der Meridian* (Anm. 8), S. 195: „Dichtung: das kann eine Atemwende bedeuten.“

<sup>86</sup> Werner Hamacher/Winfried Menninghaus (Hg): *Paul Celan*, Frankfurt a. M. 1988, S. 320.

Nach- oder Abdruck des Textes. Celans neue Poetik steht im Zeichen des Prosaischen: „Ihre Sprache ist nüchterner, faktischer geworden, sie mißtraut dem ‚Schönen‘, sie versucht, wahr zu sein [...]“. Sie sucht „eine ‚grauere‘ Sprache“, deren „Musikalität“ [...] nichts mehr mit jenem ‚Wohlklang‘ gemein hat, der noch mit und neben dem Furchtbarsten mehr oder minder unbekümmert einhertönte“.<sup>87</sup> Die Sammlung *Sprachgitter* (1959) und insbesondere das Abschlussgedicht *Engführung* war Celans poetische Einlösung der neuen Poetik und zugleich eine Art Palinodie auf die *Todesfuge*, auch wenn Celan dies explizit bestritt („Engführung“ ist ja ebenfalls ein Begriff aus der klassischen Kontrapunktik und „Kunst der Fuge“).<sup>88</sup> Auch in *Engführung*, dessen Analyse den Rahmen hier sprengen würde, werden „Stimmen“ gegen- und ineinander geführt. Das Gedicht korrespondiert dem Eröffnungsstück der Sammlung, das mit der Zeile „*Stimmen*, ins Grün der Wasserfläche geritzt“ einsetzt.<sup>89</sup> Mag also der Duktus der Texte prosaischer, grauer und anorganischer geworden sein, so bleibt doch die Hoffnung, dass das Gedicht jener „Stimmen-Raum“<sup>90</sup> ist, an dem sich die Verstorbenen, Vergessenen sammeln. In gewisser Weise radikalisieren Gedichte wie *Engführung* und *Stimmen* nur noch das *phonographische* Prinzip, indem sie den Dichter selbst buchstäblich zu einem Medium ausdünnen, in dem sich die Stimmen und Schatten zu Sprache materialisieren.

## 5. Vom Zitieren

Wir haben also gesehen: Das Phänomen Stimme bleibt in Celans Poetik eine konstante Größe – von der frühen bis zur späten Lyrik. Die *Todesfuge* ist in besonderer Weise ein Gedächtnisort, an dem sich die Stimmen der Vergangenheit sammeln und in wechselnden „Engführungen“, Kontrapunkten und Polyphonien begegnen. Das Phänomen Stimme begegnet hier in vier Aspekten: 1. als Stimme des Autors (auf dem erhaltenen Tondokument), 2. als musikalische *Stimme* im Rahmen der Fugenform, 3. als die Stimmen der Toten, die als Stimmen (der Fuge) hörbar werden. 4. die *Stimmen* der Autoren und Texte, die in der *Todesfuge* präsentiert und dialogisch hinein verwoben werden.

<sup>87</sup> Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker (Anm. 84), S. 167.

<sup>88</sup> Vgl. Peter Szondi: Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts, in: Schriften II, Frankfurt a. M. 1977, S. 345–389; Theo Buck: „Engführung“ als Weiterung, in: Muttersprache, Mördersprache. Celan-Studien I, Aachen 1993, S. 93–158; Leonard Olschner: Fugal provocation in Paul Celans *Todesfuge* and *Engführung*, in: German Life and Letters 43 (1989), S. 79–89.

<sup>89</sup> Celan: Gesammelte Werke (Anm. 1), Bd. 1, S. 147.

<sup>90</sup> Emmerich (Anm. 7), S. 99.

Dieser letzte Punkt ist für die Faktur des *Gedichts* und seine Rezeption entscheidend. In der *Todesfuge* erscheinen nicht nur die Stimmen der Toten (und die ihres Peinigers!), es erscheinen auch die Stimmen anderer Autoren und Texte. Es gibt kaum eine Zeile, die nicht aus dieser intertextuellen Spannung ihre Energie bezieht, kaum einen Vers, der nicht in mehrfacher Codierung die deutsch-jüdische Literaturtradition einholt: Goethes Gretchen und die Sulamith des Hoheliedes sind nur Aspekte dieser konstitutiven Intertextualität und Dialogizität der Celan'schen Dichtung. Dass der Text eine fast „komplette Zitatmontage“<sup>91</sup> darstellt, hat die Forschung in akribischer Detektivarbeit belegt. „Alle Motive des Gedichts sind vorgegeben“.<sup>92</sup> Dabei schälen sich drei wichtige Zitatkontinente heraus: Erstens die jüdische Tradition mit den Psalmen, dem Buch Hiob oder den Klageliedern des Jeremias.<sup>93</sup> Zweitens die deutsche Literatur der klassisch-romantischen „Kunstperiode“. Ein dritter wichtiger Anspielungsraum ist die versunkene Kulturinsel, das „Vielvölkerbiotop“<sup>94</sup> der Bukowina. In diesem Biotop gab es vielfältige persönliche und poetische Verflechtungen und – um im Bild zu bleiben – Symbiosen. Theo Buck spricht treffend vom „Czernowitzer Metapherngeflecht“,<sup>95</sup> das sich zwischen Autoren wie Rose Ausländer, Immanuel Weißglas oder Alfred Margul-Sperber herausbildete. So hat die Forschung für die Formel „schwarze Milch der Frühe“ zahllose Parallelen in Texten dieser Autoren gefunden. In Rose Ausländers Gedicht *Ins Leben* liest man etwa: „Sie speist mich eine lange, trübe Zeit / mit schwarzer Milch und schwerem Wermutswein“, beim väterlichen Freund und Mentor Alfred Margul-Sperber findet sich die Wendung: „Die Milch des Abends rinnt / die schwarzen Stämme auf den Grund“. Oxymora und Genitivmetaphern wie „schwarzer Schnee“ oder „schwarzer Frost“ finden sich freilich auch schon bei Georg Trakl. Keine dieser Parallelen reicht indes an ein Gedicht des frühen Gefährten Immanuel Weißglass heran. Sein Gedicht mit dem Titel *Er*, entstanden wohl 1944, lautet:

Wir heben Gräber in die Luft und siedeln  
Mit Weib und Kind an dem gebotnen Ort.

<sup>91</sup> Emmerich (Anm. 59) S. 370.

<sup>92</sup> Peter Horst Neumann: Schönheit des Grauens oder Greuel der Schönheit?, in: *Geschichte im Gedicht. Texte und Interpretationen*, hg. von Walter Hinck, Frankfurt a. M. 1979, S. 220–237, hier S. 234.

<sup>93</sup> Insbesondere zur Sulamith-Figur Dieter Lamping: *Von Kafka bis Celan. Jüdischer Diskurs in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Göttingen 1989, S. 103–109.

<sup>94</sup> So Amy Colin in der Einleitung der von ihr und Alfred Kittner hg. *Sammlung: Versunkene Dichtung der Bukowina. Eine Anthologie deutschsprachiger Lyrik*, hg. von Amy Colin und Alfred Kittner, München 1994, S. 9.

<sup>95</sup> Theo Buck: *Todesfuge*, in: *Interpretationen. Gedichte von Paul Celan*, hg. von Hans-Michael Speier, Stuttgart 2002, S. 9–28, hier S. 15.

Wir schaufeln fleißig, und die andern fiedeln,  
Man schafft ein Grab und fährt im Tanzen fort.

Er will, daß über diese Därme dreister  
der Bogen strenge wie sein Antlitz streicht:  
Spielt sanft vom Tod, er ist ein deutscher Meister,  
Der durch die Lande als ein Nebel schleicht.

Und wenn die Dämmerung blutig quillt am Abend,  
Öffn' ich nachzehend den verbißnen Mund,  
Ein Haus für alle in die Lüfte grabend:  
Breit wie der Sarg, schmal wie die Todesstund.

Er spielt im Haus mit Schlangen, dräut und dichtet,  
In Deutschland dämmt es wie Gretchens Haar.  
Das Grab in Wolken wird nicht eng gerichtet:  
Da weit der Tod ein deutscher Meister war.<sup>96</sup>

In der Tat sind die motivischen Parallelen zum Gedicht des Freundes mehr als offensichtlich, in gewisser Weise schockierend. Sie betreffen nicht nur einzelnes, sondern die *Summe* der *Todesfuge*, die systematisch von Weißglass' Text auszugehen scheint, sofern dem Text des Freundes die zeitliche Priorität zukommt (was gleichfalls umstritten ist). Die *Todesfuge* also ein Plagiat? Von Anfang an wurde gemutmaßt, dass die Publikation des Weissglass'schen Textes in einer rumänischen Zeitschrift im Jahre 1970, von der Celan Kenntnis hatte (der entsprechende Band stand in seiner Bibliothek), der letzte Impuls war, den letzten Weg zum Pont Mirabeau anzutreten. Mangels Evidenz ist dies weder zu belegen noch zu widerlegen. Ganz real war die Befürchtung, dass mit Weißglass' Text *auch* jene unselige Affäre wieder auflebte, die Anfang der fünfziger Jahre durch Vorwürfe Claire Golls – der Witwe des Dichters Yvan Goll – entfacht worden war. Die Vorwürfe, die wiederum die *Todesfuge* und die „schwarze Milch der Frühe“ betrafen, wurden von Celan als ein antisemitisches Kesselreiben und als Versuch wahrgenommen, ihn als Autor *und* Juden auszulöschen. Resümierend schreibt er schon 1962 an Margul-Sperber: „Nachdem ich als Person, also als Subjekt ‚aufgehoben‘ wurde, darf ich, zum Objekt pervertiert, als ‚Thema‘ weiterleben: als ‚herkunftsloser‘ Steppenwolf [...] *der, den es nicht gibt*“.<sup>97</sup> Der Titel des neuen Gedichtbandes *Die Niemandrose* nimmt diese Bedrohung der vollständigen An-

<sup>96</sup> Erstmals publiziert in: *Neue Literatur* (Bukarest) 21 (1970), S. 24. Zitiert nach Firges (Anm. 57), S. 86f.

<sup>97</sup> Brief an Margul-Sperber vom 8. Februar 1962; zitiert nach Wolfgang Emmerich: *Deutschsprachige Exillyrik nach 1945*, in: Jörg Thunecke (Hg.): *Deutschsprachige Exillyrik von 1933 bis zur Nachkriegszeit*, Amsterdam 1998, S. 357–379, hier S. 371.

nihilation in Anspielung auf den Odysseus Homers auf. Die sog. Plagiatsaffäre, in der sich vor allem die Dichter-Kollegen vehement für den Autor verwandten, perpetuierte für Celan das Trauma von Auschwitz. Was im *Physischen* misslungen war, so sein Eindruck, musste nun im *Geistigen* vollendet werden.

Mit der Distanz eines halben Jahrhunderts und vor dem Hintergrund einer gewandelten Poetik sieht man die Dinge klarer. Celan etwa – mit Brechts Worten – „Laxheit in Fragen des geistigen Eigentums“<sup>98</sup> vorzuwerfen, ist sicher eine grobe Verkennung der Tatsachen und der grundsätzlichen Dialogizität der Celan’schen Poetik, die von der – oft nur durch Hintergrunddokumente entschlüsselbaren – Intimität und Privatheit lebt. Ihr Manifest ist wiederum die *Meridian*-Rede von 1960, deren geheimes Zentrum ja die Plagiatsaffäre darstellt. Das Gedicht „wird Gespräch – oft ist es verzweifeltes Gespräch“, steht da, es lebt „im Geheimnis der Begegnung“.<sup>99</sup> Diese Begegnung lässt sich konkret und poetologisch verstehen. Solche Begegnungen und Gespräche gehören zur Struktur der späten Gedichte, die immer wieder verhüllte Ansprachen und Dialoge etwa mit Ingeborg Bachmann oder der Ehefrau Gisèle Celan-Lestrange enthalten. Die Wendung zum ‚Du‘ ist ihnen konstitutiv eingeschrieben. Einen Dialog gehen sie aber auch und vor allem mit der Tradition ein. Hier ist jene Dialogizität gemeint, mit der zuerst Michail Bachtin (1929) die innere Stimmenvielfalt und Polyphonie eines Textes (namentlich der Gattung Roman) kennzeichnete. Ende der sechziger Jahre perspektivierte Julia Kristeva diese Dialogizität im Sinne einer umfassenden *Intertextualität* aller sprachlich-kultureller Leistungen.<sup>100</sup>

Die *Todesfuge*, so stellt es sich heute dar, eröffnet eine intertextuelle Zwiesprache, vielleicht auch ein Abschiedsgespräch mit den Autoren der versunkenen Bukowina, „in der Menschen und Bücher lebten“<sup>101</sup>. Intertextualität ist Teil der Celan’schen „Toposforschung“. Die Dichtung – hier die *Todesfuge* – ist ein Begegnungs- und Erinnerungsort, an dem sich die alten und neuen Freunde treffen, die Traditionen aufbewahrt und erinnert werden. Die ‚zitierten‘ Autoren – Rose Ausländer, Immanuel Weißglass – haben dieses Verfahren durchaus gewürdigt. Offenbar war es Teil der Czernowitzer Kultur, Themen wie die Shoa zum „Gegenstand

<sup>98</sup> Bertolt Brecht: Dreigroschenbuch, Frankfurt a. M. 1978, S. 304.

<sup>99</sup> *Der Meridian* (Anm. 8), S. 198.

<sup>100</sup> Michail M. Bachtin: Probleme der Poetik Dostoevskijs, Frankfurt a. M. 1985; Julia Kristeva: Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman, in: Critique 239 (1967), S. 438–465. Für eine umfassende Zusammenschau der Geschichte und Erscheinungsformen von Intertextualität vgl. Frauke Berndt/Lily Tonger-Erk: Intertextualität. Eine Einführung, Berlin 2013.

<sup>101</sup> *Bremer Rede* (Anm. 16), S. 185.

eines poetischen Wettstreits<sup>102</sup> zu machen. Weißglass selbst schreibt: „Parallelismen bezeugen keineswegs irgendeine Priorität. Ein kameradschaftlicher ‚Kontrapunkt‘ verband oft ‚zwei wortbesessene Freunde‘ in gemeinsamer Bemühung um das Gedicht“.<sup>103</sup>

Dass jeder Text ein Gedächtnis (der in ihm aufgehobenen, anderen Texte) hat oder darstellt, einen Thesaurus, dass mithin zitieren nicht *plagieren* sondern Erinnern und „Andenken“ bedeutet, ist zu Celans Unglück erst durch die wissenschaftliche Intertextualitätsforschung ins Bewusstsein getreten. Renate Lachmann hat es – viel später – auf den Punkt gebracht. Der „Raum zwischen den Texten, ist er nicht der eigentliche Gedächtnisraum [...]? Der Gedächtnisraum ist auf dieselbe Weise in den Text eingeschrieben, wie sich dieser in den Gedächtnisraum einschreibt. Das Gedächtnis des Textes ist seine Intertextualität“.<sup>104</sup> Diese Einsicht stand dem Diskurs der fünfziger und sechziger Jahre noch nicht zur Verfügung; mit ihr verkehren sich die Vorzeichen völlig. Was wie Plagiat aussieht, ist in Wirklichkeit der Versuch, „in eines Anderen Sache zu sprechen“,<sup>105</sup> der Versuch, im ‚Gedächtnisraum‘ des Textes die Stimmen der Vergangenheit zu versammeln, „durch die Zeit hindurchzugreifen – durch sie hindurch, nicht über sie hinweg“.<sup>106</sup>

Celan steht in emphatischer Weise für eine Ästhetik der Präsenz.<sup>107</sup> Für ihn heißt dichten gegenwärtig machen, hörbar machen. Hier hat auch die Intertextualität ihren poetologischen Ort: Zitieren heißt ja nicht nur etwas anführen, sondern auch beschwören und evozieren. Schon die Gefährtin Rose Ausländer hat diesen Aspekt betont, wenn sie in Celans Dichtung „ein neues Modell poetischer Evokation“ sieht.<sup>108</sup> Die *Todesfuge* hat in der Tat die Struktur der Toten-Beschwörung, der *Nekyomantie*. Celan beschwört die Schatten, die „Luftgebilde der Toten“, wie Odysseus bei Homer (Od. 11, 49) schreibt. *Nekyia* und *Nekyomantie* sind Grundoperationen in Celans Dichtung. „Wahr spricht, wer Schatten spricht“, heißt es in *Sprich auch du*.<sup>109</sup> Die Wiederkehr oder Wiederholung der Schatten ist zugleich Thema und poetische Strategie – auch noch in der späten, „grauer“ gewordenen Lyrik (z. B. in *Vor einer Kerze*, das die Form

<sup>102</sup> Edith Silbermann: Begegnung mit Paul Celan. Erinnerung und Interpretation, Aachen 1995, S. 50.

<sup>103</sup> Brief von Weißglass an Gerhart Baumann vom 27.5.1975 (nach Gerhart Baumann: Erinnerungen an Paul Celan, Frankfurt a. M., S. 68).

<sup>104</sup> Renate Lachmann: Literatur und Gedächtnis, Frankfurt a. M. 1990, S. 35.

<sup>105</sup> *Der Meridian* (Anm. 8), S. 196.

<sup>106</sup> *Bremer Rede* (Anm. 16), S. 186.

<sup>107</sup> Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: Diesseits der Hermeneutik. Über die Produktion von Präsenz, Frankfurt a. M. 2004; ders.: Präsenz, Frankfurt a. M. 2012.

<sup>108</sup> Rose Ausländer: Aschensommer. Gedichte, hg. von Berndt Mosblech, München 1978, S. 213.

<sup>109</sup> Celan: Gesammelte Werke (Anm. 1), Bd. 1, S. 135.



des *Kaddisch* aufnimmt und parodiert). Die *Todesfuge*, als Totenbeschwörung gelesen, evoziert, indem sie in diesem doppelten Sinne zitiert: die Texte der Czernowitzer Gefährten, der jüdischen und der deutschen Tradition. Was wir hören, sind zugleich die Stimme des Autors, die Stimme(n) der Toten *und* die Stimme der Tradition, die – wie das Land selbst – in Trümmern liegt. Die *Todesfuge* ist in diesem Sinne ein Stück Trümmerliteratur, „Wortmaterial aus der zerbrochenen Welt“.<sup>110</sup> Die surrealistische Technik der Montage und Collage erfüllt hier den Sinn, einen literarischen Kosmos zu beschwören, der nur mehr als ungeheures Fragment, als poetisches „Partikelgestöber“ erscheinen kann.

Wenn Dichten Stimmen beschwören ist, dann muss sich auch die Position des Dichters ändern. Schon in der *Todesfuge* wird dieser neue „Ort“ deutlich. Hinter der reinen Präsenz der herandrängenden Stimmen, hinter dem Chor der Toten also, verschwindet der Dichter selbst. Hier wird weder eine prosaische noch eine ‚pontifikale‘ Haltung eingenommen, der Dichter löscht sich nicht aus, er macht sich zum Medium der Erinnerung. „Kunst schafft Ich-Ferne“, schreibt Celan in der *Meridian*-Rede, sie geht „mit einem selbstvergessenen Ich zu jenem Unheimlichen und Fremden, und setzt sich – doch wo? doch an welchem Ort? doch womit? doch als was? – wieder frei“.<sup>111</sup> Hier erscheinen noch einmal die drei Funktionen der *Todesfuge* – und Celans Dichtung insgesamt – in Gestalt einer Einführung: Damit die Fuge zum Epitaph und Kenotaph werden kann, muss die Dichtung zum *Phonographen* werden. Damit dies gelingt, müssen Dichtung und Dichter zum *Medium* werden. Der Dienst an den Toten zwingt zur Aufgabe einer eigenen, in der Topographie des Textes verortbaren Position. Der Dichter als Individuum muss durchlässig werden, um die kollektive Erfahrung vernehmbar zu machen; was spricht, ist nicht der Dichter, sondern „das Gedicht“ – „Aber das Gedicht spricht ja! Es bleibt seiner Daten eingedenk, aber – es spricht“.<sup>112</sup> Der Dichter sagt dagegen von sich: „Ich hörte sagen“. Er leistet nichts anderes, als im und mit dem Gedicht einen Ort auszugrenzen, an dem sich die Stimmen und Schatten sammeln können, einen Ort der *Registratur*. Die *Todesfuge* ist nicht nur Kenotaph der unbekanntten Opfer, sondern auch *Phonographie* ihrer Stimmen – analog zu den Tondokumenten der KZ-Musik. Diese ‚selbstvergessene‘ Auffassung von Autorschaft, wie sie die späte Poetik vertritt, führt in der lyrischen Praxis zu Ergebnissen, die weit entfernt scheinen vom „Musizieren“ der frühen Czernowitzer und Bukarester Texte. Und doch ähnelt diese Poetik der radikalen Selbstverleugnung und -annihilation, dieser poetische *Mediumismus* noch immer den surrealistischen Selbstversuchen mit dem Freund Weißglass, bei denen es ja auch

<sup>110</sup> Felstiner (Anm. 2), S. 53.

<sup>111</sup> *Der Meridian* (Anm. 8), S. 193.

<sup>112</sup> *Der Meridian* (Anm. 8), S. 196.

um die Ausdünnung der Autorinstanz – *écriture automatique* – ging. Natürlich sind die Unterschiede nicht zu übersehen: was hier ‚evoziert‘ wird, ist nicht mehr die „Tiefsee“ des Unbewussten, sondern die Tiefe einer Geschichte, deren Rauschen nur in der Form einer phonographischen Operation beschworen werden kann. Wenn Literatur der Figur der *Nekyia* folgt, und wenn Literaturwissenschaft aus der „Sehnsucht [hervorgeht], mit den Toten zu sprechen“,<sup>113</sup> dann haben wir allen Grund, in unserem Fragehorizont die *Todesfuge* immer neu zu spielen und durch Celans Stimme hindurch die Stimmen der Anderen, der Opfer zu ‚registrieren‘.

TODESFUGE<sup>114</sup>

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

---

<sup>113</sup> Stephen Greenblatt: *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley/Los Angeles 1988, S. 1.

<sup>114</sup> Celan: *Gesammelte Werke* (Anm. 1), Bd. 1, S. 41f.

## PHONOGRAPHIE DES TODES

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 träumet der Tod ist ein Meister aus Deutschland  
dein goldenes Haar Margarete  
dein aschenes Haar Sulamith