

Riccardo Morello

Paul Celan: *Todesfuge*

Die „Todesfuge“ ist das Gedicht Celans, das ihn am meisten bekannt gemacht hat und mit dem er lebenslang identifiziert wurde. Die Veröffentlichung der „Todesfuge“ – die wahrscheinlich noch 1944 in der Bukowina entstanden ist¹ – rief eine heftige Debatte über die Unvereinbarkeit des Grauens und der Gewalt von Auschwitz mit der ästhetischen Schönheit der Lyrik hervor.² Auch in Jahren, in denen Celan durch öffentliche Lesungen bekannt geworden war, gehörte das Gedicht zu seinem ständigen Repertoire.³ Seit Beginn der sechziger Jahre las er aber die „Todesfuge“ immer seltener. Grund dafür war Celans Unzufriedenheit mit der Fixierung des Publikums auf eine Komposition, die ihm fast als implizite Negation seiner poetischen Weiterentwicklung erschien⁴ – die „Todesfuge“ spielt in bezug auf Celan eine Rolle, die man oft mit der von Picasso bedeutendem Bild „Guernica“ verglichen hat⁵ – doch die Gefahr einer Banalisierung und die unleugbare Tendenz zu kritischen Floskeln innerhalb der Rezeption (Celan als „Klassiker der Gegenwartslyrik“⁶) hatten sich im Laufe der Zeit derart vergrößert, daß seine Vorbehalte verständlich sind.

Die Forschung hat nachgewiesen, daß „alle Motive des Gedichts vorgegeben sind“⁷, d.h. daß es prinzipiell aus dem poetischen Material der Tradition zusammengefügt ist: aus unzähligen Anspielungen und Zitaten aus dem jüdischen und christlichen Gemeingut, aus altem und neuem Testament, von Rilke, Trakl, aus der bukolischen Tradition usw. Das bedeutet aber nicht, daß Celan ein eklektischer, epigonaler Dichter ist, sondern daß ihm der „Umweg über das Material anderer notwendig war“.⁸ Das Netz von Zitaten und Wortmaterial ist ein Ersatz für das unmöglich

¹ Das zuerst in einer rumänischen Fassung erschienene Gedicht entstand im Jahre 1944. 1948 wurde die *Todesfuge* in dem Band *Der Sand der Urnen* und später in *Mohn und Gedächtnis* (1952) veröffentlicht.

² Vgl. dazu Peter Horst Neumann: *Schönheit des Grauens oder Greuel der Schönheit?*, in: *Geschichte im Gedicht*, hgg. v. Walter Hinck, Frankfurt/M. 1979, S. 229-237.

³ Ulrich Konietzky: *Gedichte nach der ‚Todesfuge‘*, in: *Celan-Jahrbuch 1989*, hgg. v. Hans-Michael Speier, S. 37-46.

⁴ Man kann aber nicht behaupten, daß der Dichter sich von seinem Werk wirklich distanziert hätte. Hans Mayer hatte in einem Gespräch mit Celan das Gedicht *Engführung* als eine Zurücknahme der *Todesfuge* bezeichnet. Celan widersprach ihm heftig: „Ich nehme nie ein Gedicht zurück, lieber Hans Mayer.“ (Vgl. dazu: Hans Mayer: *Der Repräsentant und der Märtyrer. Konstellationen der Literatur*, Frankfurt/M. 1971, S. 181.

⁵ Peter Neumann: *Zur Lyrik Paul Celans*, Göttingen 1990.

⁶ Marcel Reich-Ranicki: *Juden in der deutschen Literatur*, Frankfurt/Berlin 1977, S. 139.

⁷ Vgl. dazu Michael Jakob: *Der ‚andere‘ Paul Celan oder von den Paradoxien relationalen Dichtens*, München 1993.

⁸ Ebd., S. 139.

gewordene eigene Wort, ist ein Mittel, um der Sprachlosigkeit der Kriegszeit zu entweichen, daneben aber auch eine implizite Kritik an der Konventionalität der Dichtung. Der Dichter schafft sich einen neuen poetischen Raum, in dem die Anknüpfung an das eigene Frühwerk und an die Literatur der Vergangenheit – die als Trümmerhaufen und Reservoir behandelt wird – in einer anscheinend dichtungslosen Gegenwart zusammenkommen und auf eine künftige, utopisch-mögliche Dichtung hinweisen.

Das Gedicht „Schlechte Zeit für Lyrik“⁹ – von Brecht in den Exiljahren geschrieben – wollte begrifflich machen, daß es mit dem Aufkommen des Nationalsozialismus in Deutschland nicht mehr möglich war, traditionelle Gedichte zu schreiben. Das war keine Kapitulation der Dichtung vor dem Schrecken des Krieges und der Verfolgung, sondern zeigte, daß unter den gegebenen Umständen das Natürliche nicht mehr als natürlich anzusehen war. Die deutsche Sprache schien zu sehr durch die nationalsozialistische Propaganda geprägt und belastet, um direkt an die alte humanistische Tradition anknüpfen zu können. Verzweiflung und Sprachnot sind bei den Dichtern der Nachkriegszeit die Regel, besonders bei Autoren jüdischer Herkunft, die sich mit der deutschen Sprache und Kultur schwer identifizieren konnten. Zwar gibt es Ausnahmen wie z.B. Elias Canetti, der 1944 schrieb: „Die Sprache meines Geistes wird die deutsche bleiben, und zwar weil ich Jude bin. Was von dem auf jede Weise verheerten Land übrig bleibt, will ich als Jude in mir behüten. Auch ihr Schicksal ist meines [...]. Ich will ihrer Sprache zurückgeben, was ich ihr schulde.“¹⁰

Man hat – so Canetti in seinen Aufzeichnungen – den Deutschen ihre Sprache gestohlen und verunstaltet. Die Juden haben sie im Exil „sauber gehalten“ und müssen sie jetzt wieder zurückgeben. Die Einstellung Canettis, der sich mit Nachdruck sogar als Hüter der deutschen Sprache betrachtet, ist mit dem Gefühl tiefer Leere und Einsamkeit nicht vergleichbar, das Celan bedrückt: das unmögliche Sich-Lösen von einem grauenvollen historischen Alptraum. Dazu kommt noch der Eindruck der Nichtzugehörigkeit, der Heimatlosigkeit, die doppelte Einsamkeit des jüdischen Schriftstellers. Der in Frankreich lebende und deutsch schreibende Dichter, der als Kind in der Bukowina Hebräisch gelernt hatte, fühlte sich weder in Palästina noch in Europa zu Hause. Nur Kafka hat mit einer ähnlichen Intensität das Problem der jüdischen Identität empfunden. „Die Landschaft, aus der ich komme [...] war eine Gegend, in der Menschen und Bücher lebten“¹¹, sagte Celan in seiner Rede anlässlich der Verleihung des Literaturpreises der freien Hansestadt Bremen und identifizierte nach der jüdischen Tradition seine Heimat mit einer

⁹ Bert Brecht: *Schlechte Zeiten für Lyrik*, in: *Lyrik des 20. Jahrhunderts. Materialien zu einer Poetik*, hg. v. Klaus Schuhmann, Hamburg 1995, S. 199.

¹⁰ Elias Canetti: *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-72*, München 1973, S. 73.

¹¹ Paul Celan: *Rede anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen*, in: *Gesammelte Werke in fünf Bänden, Bd. 3*, Frankfurt/M. 1983, S. 185.

Sprache und einem Buch. Das einzig Erreichbare, nah, unverloren „inmitten der Verluste“ bleibt ihm die deutsche Sprache: „Sie, die Sprache, blieb unverloren, ja trotz allem [...]“¹². Vor der Willkürherrschaft und der Gewalt kann die Sprache verstummen, wie schon Karl Kraus betont hatte, was jedoch am Ende bleibt, ist wiederum die Sprache. Und in dieser Sprache hat nach allem der jüdische Dichter wieder versucht, Gedichte zu schreiben.

Vorbild der „Todesfuge“ ist die musikalische Komposition der Fuge. In einer Doppelfuge werden zwei musikalische Themen – ein sogenanntes Hauptthema und ein Neben- bzw. Gegenthema – einander gegenübergestellt und nach den Regeln des Kontrapunktes entwickelt. Das Thema, mit dem die „Todesfuge“ einsetzt, ist die Klage der Juden („schwarze Milch der Frühe“). Es wird viermal angeschlagen (Vers 1, 11, 21, 29), so daß dadurch eine Art vierstrophiger Struktur entsteht, vier Abschnitte in der Länge von je zirka 10 Verszeilen. Das Gegenthema ist die Charakterisierung des deutschen KZ-Aufsehers („Ein Mann wohnt im Haus“), das auch viermal erscheint (Vers 5, 14, 24, 34). Haupt- und Gegenthema sind aus mehreren Sequenzen zusammengesetzt, die im Verlauf des Gedichts, so wie das in der Fuge geschieht, aus ihrem ursprünglichen thematischen Zusammenhang gelöst und neu verbunden werden. Beim Lesen entsteht der Eindruck einer uferlosen Litanei – ein einziger langer Atemzug; das rührt von der Geschlossenheit und Dichte der polyphonen Komposition her. Das Gedicht ist also nicht subjektiv, geschweige denn kollektiv (das „wir“ der jüdischen Opfer), sondern schließt auch die Perspektive des deutschen Todesmeisters („er“) ein. Die charakteristische Interpunktionslosigkeit ist die direkte Konsequenz der musikalischen Struktur. Der Dichter stellt das Böse nicht nur dar, sondern läßt es in unterschiedlicher Form wirklich zu Wort kommen. Jüdisches und deutsches Schicksal sind im engen Raum des Konzentrationslagers verknüpft. Die mittelalterliche Ikonographie vom Totentanz – eine Darstellung der Macht des Todes über alle Menschen – ist zwar auch bei Celan zu finden, doch ist bei ihm eindeutig, daß der eigentliche ‚Täter‘ und Todesmeister der KZ-Aufseher ist. Er hat menschliche Züge („der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland“), aber er hält einen vertrauten Umgang mit dem Bösen („der spielt mit den Schlangen“) und weist am Ende einen Hang zum Morden auf. Seine Kultur und Menschlichkeit sind nur eine Spiegelung. Die Doppelmoral und der Wahn, in dem der Mann gefangen ist („er spielt mit den Schlangen und träumet“) ist ein konkreter Hinweis auf die SS und zugleich ein symbolisches Bild des Bösen), entlarven das kalte und sadistische Fundament seiner Seele.

Im Konzentrationslager befanden sich Opfer und Mörder auf engem Raum zusammen, in einer Übergangszone zwischen Leben und Tod. Die Sorgfalt und der Fleiß in der Verrichtung der eigenen Pflichten war das typische Merkmal der Aufseher, so wie die Gründlichkeit in der Organisation der Vernichtung das Charakteristikum des Lagersystems waren. Die „Todesfuge“ ist

¹² Ebd.

auch eine erbarmungslose Konfrontation mit der Realität des Holocausts, die jede Ästhetisierung und Verklärung des Grauens ausschließt. Wenn man daraus eine Lehre ziehen wollte – was man nicht darf, da es sich keineswegs um ein belehrendes Gedicht handelt – dann wäre diese, daß Auschwitz kein Ort des absoluten Bösen außerhalb der Welt gewesen ist. Was dort und damals geschah, geschieht immer noch und geht uns alle an. „Die Todesfuge gibt die Vernichtungslager der Welt zurück und fordert, daß die Welt zu diesen Orten des Schreckens immer wieder zurückkehre.“¹³ Der Dichter versucht, im Namen der Opfer zu dichten, überbrückt die tiefe Trauer und das Schuldgefühl des Überlebenden, weil die Schranken zwischen hier und dort, einst und jetzt, nicht mehr gültig sind.

Das authentische Leid der Opfer entzieht sich der Sprache. Nach den Lehren des Chassidismus, die Martin Buber verbreitet hatte und die Celan wohlvertraut waren,¹⁴ ist nur der lautlose Schrei, also das Schweigen, die einzig angemessene Reaktion auf Gewalt und Terror. Die poetologische Prämisse Celans, das Gedicht sei prinzipiell Evokation des Verschwiegenen und womöglich Unsagbaren, zwingt den Leser über die Worte „hinauszulauschen“ auf das Nicht-Gesagte. Die stilistischen Merkmale sind also kein bloßes Ornament, sondern Chiffren, die zu entschlüsseln sind.

Die zentrale Metapher der „schwarzen Milch“ knüpft z.B. an das surrealistische Frühwerk von Celan selbst an. In dem Gedicht „Schwarze Flocken“ – einem der ersten Versuche des Dichters, über den Verlust der Eltern im Konzentrationslager ein Gedicht zu schreiben – taucht schon ein gleichlautendes Oxymoron auf. „Schwarze Milch“ erinnert auch an die „Schwarze Sonne“: vom Altertum bis zum Barock traditioneller Ausdruck der tödlichen Bedrohung. „Schwarz“, die Nicht-Farbe, zerstört und negiert die positiven Implikationen des Substantivs „Milch“ (weiß, Licht, Leben etc.), wird also zum Ausdruck der Negation des Lebens überhaupt und zugleich der idyllischen Tradition, des süßen Tones in der Lyrik. Während „Schwarze Flocken“ in dem Oxymoron gipfelte, d.h. in einem Bild, das das Unvorstellbare in poetisierter und konzentrierter Form wiedergibt, verwendet die „Todesfuge“ das Oxymoron als Ausgangspunkt, als Thema, das im Gedicht dann entfaltet wird. Das Wesentliche ist hier nicht mehr das schöne Bild, in dem Gewalt und tödliche Bedrohung gebannt waren, sondern die qualvolle, anaphorische Wiederholung des Oxymorons, die das Gebäude der Fuge hervorhebt und in der der ganze Prozeß der Gewalt und des Mordens versinnbildlicht wird. Es gibt kein erlösendes Wort mehr, das gemäß der poetischen Tradition dem Leid Ausdruck gibt, sondern eine gewaltige Steigerung des Ausdrucks, die den traditionellen Wohlklang der Lyrik vernichtet. Die „Todesfuge“ negiert das Dichterische der Tradition und löst den vorwiegend monologisierenden Charakter des Frühwerks Celans in ein polyphonisches Gefüge ab. Diese Struktur drückt gleichzeitig die Komplexität der jüdisch-deutschen Beziehungen aus, indem sie eine gemeinsame literarische und musikalische

¹³ Jakob: *Der ‚andere‘ Paul Celan*, S. 146.

Tradition voraussetzt, die zum gemeinsamen Schicksal vom Untergang und Tod wird. Dieser Aspekt erscheint noch in extrem konzentrierter Form im Schlußakkord, oder genauer gesagt, im sogenannten „stretto“ der Fuge: „dein goldenes Haar Margarete / dein aschenes Haar Sulamith“.

Dieser Schluß wirkt wie ein Echo, ein Nachklang: Die deutsche Geliebte Margarete – das goldene Haar steht für das deutsche Wesen schlechthin – neben Sulamith, deren „aschenes Haar“ an Verbrennung und Tod erinnert. Sulamith ist nicht nur der Inbegriff des Jüdischen (der Name des Weibes im „Hohenlied“), sondern evoziert auch die Wörter ‚shalem‘ (ganz, vollständig) und ‚shalom‘ (Frieden).

Nicht zufällig hieß die erste deutsch-jüdische Zeitschrift Deutschlands „Sulamith“ (1804). Die mehrdeutige Dichte des Wortes weist schon auf eine poetische Dimension, die Celan wesentlich in den späteren Jahren entwickeln wird und nach der das Mehrdeutige als das einzig Klare und Eigene erscheint. „Wer Celans Schrift zu lesen gelernt hat“, schreibt Peter Szondi in seinen berühmten „Celan-Studien“, „weiß, daß es nicht darum geht, sich für eine der verschiedenen Bedeutungen zu entscheiden, sondern zu begreifen, daß sie nicht geschieden sind, sondern eins. Die Mehrdeutigkeit, Mittel zur Erkenntnis geworden, macht die Einheit dessen sicher, was verschieden nur schien. Sie dient der Präzision.“¹⁵ Die Präzision des Wortes als einzige Rettung also, ein schmaler und einsamer Weg, wie Celans Leben beweist.

Stand: 15.11.2000

Riccardo Morello ist Professore associato an der Universität von Turin in Italien.

¹⁴ Vgl. Barbara Wiedemann-Wolf: *AntschelPaul/Paul Celan. Studien zum Frühwerk*, Tübingen 1985.

¹⁵ Peter Szondi: *Celan-Studien*, Frankfurt/M. 1972, S. 111.