

Zum 90. Geburtstag und
40. Todestag des Dichters

Paul Celan und die „Fremde der Heimat“

Michael Braun

Im Mai 1952 besuchte Paul Celan die Frühjahrstagung der „Gruppe 47“. Ihr *Spiritus rector* Hans Werner Richter hatte ihn nach Niendorf an der Ostsee eingeladen.

Celan hatte, wie er ausdrücklich berichtet, „laut gelesen“, sehr schnell, mit ungewohnten Akzentuierungen und frei von der bei den Nachkriegsrealisten verbreiteten Pathosallergie. Sein Gedichtvortrag kam bei den Zuhörern nicht an. Die Texte, darunter die *Todesfuge*, wurden anschließend ebenfalls von einem anderen Autor wiedergelesen. Dabei wurde, so heißt es in den Annalen der „Gruppe“, gelacht. Celans osteuropäisch getöntes Deutsch, für das die aus vielen ehemaligen Kriegsteilnehmern bestehende Gruppe kein Ohr hatte, wurde in einem Atemzug mit dem „Tonfall von Goebbels“ und mit dem „Singsang wie in einer Synagoge“ verglichen.

Widersprüchlicher hätten die Urteile nicht sein können. Die Ineinssetzung des Täter- und des Opfergedächtnisses in einem Gedicht irritierte die Zuhörer nachhaltig. Die Auseinandersetzung mit dem Holocaust hatte damals noch nicht begonnen. Celan selbst wurde in Niendorf zutiefst enttäuscht. Ein freundlicher Autorenkollege trug ihm, wie Hilde Domin überliefert, sein Köfferchen zum Zug nach. In der Kritik verfestigte sich das Urteil vom „Fremdling und Außenseiter der dichterischen Rede“. Immer noch gelten hier und da seine Gedichte als schwer verständlich. Dagegen hat sich der Autor hartnäckig verwahrt. „Lesen, immerzu lesen“, so lautet sein Rat an den geduldi-

gen Leser. Dessen Aufmerksamkeit war ihm, mit Berufung auf Malebranche, das „natürliche Gebet der Seele“.

Freilich dispensiert das nicht von der Anstrengung des Verstehens. Je mehr man weiß, desto näher kommt man Celans Gedichten. Diesen Königsweg der Celan-Forschung hat der Berliner Philologe Peter Szondi (1929 bis 1971) am Beispiel des Gedichtes „Du liegst im großen Gelausche“ beschrieben. Der Text, in dem „ein Eden“ vorkommt und „Fleischerhaken“ auf „Äppelstaken“ gereimt ist, wirkt kryptisch. Weiß man aber, dass Celan in den Weihnachtstagen 1967 auf Einladung der Akademie der Künste in Berlin weilte, versteht man, worum es geht. Celans Gedicht konfrontiert die aktuelle Weihnachtsmarktstimmung mit der Erinnerung an die Hinrichtung der Hitler-Attentäter 1944, die Luxusappartements „Eden“ mit dem gleichnamigen Hotel, in dem an ebendieser Stelle 1919 Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg die letzten Stunden ihres Lebens verbrachten. Diese „Daten der poetischen Topographie“ (Michael Speier) bringen die Geschichte zum Sprechen. Ihrer eingedenk zu bleiben ist eine aus dem Geschichtsbewusstsein des Dichters erwachsende Selbstverpflichtung und nicht minder eine Aufgabe des Lesers. Celans Verse haben insofern einen direkten Wirklichkeitsbezug.

Das Schicksal der Todesfuge

Die *Todesfuge* ist Celans berühmtestes und am meisten zitiertes Gedicht. Der Ti-

tel und viele Verse, voran die „schwarze Milch der Frühe“, sind in den Bildungswortschatz der Nachkriegsdeutschen eingegangen. Ein 1994 erschienenes Buch über Martin Heidegger führt den Titel „Ein Meister aus Deutschland“. Das erinnert auf etwas plakative Weise an den

für Celan unverzeihlichen nationalsozialistischen Erkenntnisverrat des Philosophen. Vergebens hoffte der jüdische Dichter, als er im Sommer 1967 den deutschen Denker im Schwarzwald besuchte, auf des „Denkenden / (un- / gesäumt kom-mendes) / Wort / im Herzen“. In Frei-

*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 auf 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 der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete
Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng*

*Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt
er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau
stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter zum Tanz auf*

*Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen
Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland
er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft
dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng*

*Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland
wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken
der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau
er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft
er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus Deutschland*

*dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith*

burg, wo er mit über tausend Zuhörern an der Universität sein größtes Publikum hatte, verweigerte er sich einem gemeinsamen Foto mit Heidegger.

In der Forschung gilt die *Todesfuge* als „ein, ja vielleicht das Jahrhundertgedicht“, als „das Guernica der europäischen Nachkriegsliteratur“ (John Felstiner). Es zieht einen markanten Trennungsstrich, auch durch den Titel: Die Fuge, als deren Meister aus Deutschland Johann Sebastian Bach gilt, beschreibt den unvorstellbaren millionenfachen Massenmord an Juden im Namen des nationalsozialistischen Deutschland. Mit dem Gedicht endet unwiderruflich die Epoche der deutsch-jüdischen Kultursymbiose. Niemand hat danach mehr so eindringlich jüdisches und deutsches Gedächtnis, Täter- und Opferstimmen in einem Gedicht enggeführt. Zugleich steht das Gedicht am „Anfang einer Nach-Arbeit verbal zu bewältigender Geschichte und einer Trauerarbeit, die niemals zu bewältigen sein wird“. Wulf Kirsten hat mit diesem Urteil Celans Gedicht ans Ende seiner 2010 erschienenen Großanthologie über die Lyrik der Moderne gestellt.

Celans *Todesfuge* leitete eine der folgenreichsten Ästhetikdebatten nach 1945 ein. Sie entzündet sich an der Frage, ob es überhaupt möglich sei, nach Auschwitz noch Gedichte zu schreiben. Adorno hat das explizit verneint, Rolf Hochhuth ist ihm gefolgt: „Metaphern verstecken nun einmal den höllischen Zynismus dieser Realität.“ Die Sprache des Gedichts erschien seinen Kritikern zu wohlgetönt, der Schrecken durch Schönheit gebannt. Adorno hat sein Verdikt später unter dem Eindruck der Holocaustgedichte von Nelly Sachs zurückgenommen. Aber der Vorwurf hat Celan lebenslang beschäftigt. Ging es ihm doch nicht um Metaphern, sondern um Wahrheit der Darstellung. Seine Sprache wollte nichts mit jenem „Wohlklang“ gemein haben, „der noch mit und neben dem Furcht-

barsten mehr oder minder unbekümmert einhertönte“. Auf eine Umfrage der Pariser Librairie Flinker antwortete Celan 1958 weiter: „Dieser Sprache geht es, bei aller unabdingbaren Vielstelligkeit des Ausdrucks, um Präzision. Sie verklärt nicht, ‚poetisiert‘ nicht, sie nennt und setzt.“

In diesem Sinne sind der „Mann im Haus“, der „spielt mit den Schlangen“, und die ihr „Grab in der Lüften“ schaukelnden, dabei auf Befehl zum Tanz aufspielenden Juden wirkliche Erfahrungen, keine surrealen Bilder. Im Konzentrationslager Lublin (Maidanek) mussten die Juden nachweislich Tangos spielen. Sie gruben ihr Grab, hatten aber keines. Es ist die *Todesfuge*, die ihre „Fahrt ins Staublose“ (Nelly Sachs) benennt und den Überlebenden wie den Nachgeborenen überliefert. Die *Todesfuge* behält ihre Bedeutung, wie Theo Buck schreibt, als „poetische Fuge des Erinnerens an die Toten der Vernichtungslager“.

Man muss außerdem bedenken, wer in dem Gedicht spricht. „Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends“: Hier sprechen die ermordeten Juden. Hier sprechen insbesondere Celans Eltern. Im Winter 1942/1943 hatte er von ihrem Tod erfahren, im Bewusstsein der Schuld des Überlebenden, der sie kurz zuvor noch erfolglos vor den bevorstehenden Deportationen gewarnt und zur Flucht angetrieben hatte. Seine Mutter wurde in dem ukrainischen Konzentrationslager Michailowka ermordet, sein Vater starb dort an Typhus. Das Gedicht sagt, was die Eltern nicht mehr sagen können. Es spricht an ihrer Stelle: aus dem Exil. „Es sprechen die Sterbenden, sie sprechen nur als solche – der Tod ist ihnen sicher – sie sprechen als Gestorbene und Tote. Sie sprechen mit dem Tode, vom Tode her“, hält eine spätere Notiz Celans fest. In einem Brief an Ingeborg Bachmann vom 12. 11. 1959 wird Celan noch deutlicher: Die *Todesfuge* ist für ihn „eine Grabschrift

und ein Grab“. Ein anderes für seine Eltern kannte er nicht.

Auf diese Weise wird das Gedicht zum hochgradig verdichteten Zeitzeugnis und zur Erinnerungsliteratur. 1948 in dem bereits erwähnten Band *Der Sand aus den Urnen* gedruckt und erst 1952 durch die Sammlung *Mohn und Gedächtnis* populär geworden, nimmt es den Umgang mit dem Holocaust-Gedenken vorweg. Das ist angesichts des Entstehungsdatums erstaunlich. Celan hat den Text wahrscheinlich schon 1944 in Czernowitz konzipiert, nicht ohne den Einfluss bukowinischer Dichter, die, wie Rose Ausländer, ähnliche Wortwendungen prägten. Doch nach eigener Aussage des Autors hat das Gedicht 1945 in Bukarest seine fertige, ganz eigentümliche Gestalt angenommen. Zwei Jahre später erschien es unter dem Titel *Tangoul morții* in rumänischer Übersetzung in der Zeitschrift *Contemporanul*. Darunter stand erstmals der Name, der den Dichter berühmt machen sollte: Paul Celan. Der Nachname, den der Autor „Tsélan“ ausgesprochen hören wollte, entstand als Anagramm aus dem Geburtsnamen „Antschel“ beziehungsweise (in der rumänischen Schreibweise) „Ancel“. Die *Todesfuge* ist deshalb so etwas wie das Gründungsgedicht von Celans Werk.

Muttersprache als Mördersprache

„Wachstum oder Wunde“: Das ist die paradoxe Formel, aus der Paul Celans Werk erwächst. Sie bezieht sich unmittelbar auf die dichterische Sprache. Es ist nicht selbstverständlich, dass Celan, der sich 1962 mit einem dreisprachigen Rätselspruch als „Pawel Lwowitsch Tselan / Russkij poet in partibus nemetskich infidelium“, als russischer Sohn des Leo Antschel-Teitler und russischer Dichter „im Gebiet der deutschen Ungläubigen“ bezeichnete, seine Gedichte in deutscher Sprache schrieb. Davon hat er nie abgesehen. Sogar in die auf Französisch geführte Briefkorrespondenz mit seiner Frau, der aus dem katho-

lischen Adel stammenden Künstlerin Gisèle Celan-Lestrange, hat er immer wieder deutsche Gedichte eingebracht.

Mit der deutschen Muttersprache war Celan in der Vielvölkerstadt aufgewachsen, in der Volksschule wurde Hebräisch, auf dem Gymnasium Rumänisch gesprochen. Deutsch war die Sprache der Dichter und Denker, Rilkes und Nietzsches. Seit seinem fünfzehnten Lebensjahr schrieb Celan Gedichte. Doch durch den Holocaust wurde die Muttersprache zur Sprache der nationalsozialistischen Mörder. Der Gegensatz wird manchmal bis zum schmerzlichen, ja selbstverletzenden Widerspruch getrieben. Etwa wenn der einzige Reim in der *Todesfuge* das Klischee des Deutschen („sein Auge ist blau“) mit dem Mord an den Juden („er trifft dich genau“) zusammenbringt. Das ist anders für Celan nicht möglich. Der Widerspruch ist ein Gegenwort, ein „Akt der Freiheit“. Er gilt der „für die Gegenwart des Menschlichen zeugenden Majestät des Absurden“. Das hat Celan in seinem wichtigsten, akribisch vorbereiteten poetologischen Text gesagt, der Darmstädter Dankrede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises 1960 mit dem Titel *Der Meridian*.

Wege ins Exil

Der Tod der Eltern hinterließ Celan „wirklichkeitswund“ und vaterlandslos. Eine Heimat konnte es für ihn nicht geben. Schon 1938, als er, auf dem Weg nach Tours zum Medizinstudium, in Berlin umgestiegen war, mochte er gehaut haben, welche Katastrophe den europäischen Juden drohte. Es war der Morgen des 10. November, jüdische Geschäfte und Synagogen brannten noch. „Über Krakau / bist du gekommen, am Anhalter / Bahnhof / floß deinen Blicken ein Rauch zu, / der war schon von morgen“, heißt es in einem späteren Gedicht. Die sogenannte Reichskristallnacht war der Auftakt der europäischen Judenvernichtung. In Czernowitz

wurde eine jahrhundertelange jüdische Tradition der Bukowina ausgelöscht. Bis 1947 wechselten die Czernowitzer Bürger dreimal die Staatsangehörigkeit, abhängig von der zuerst sowjetischen (1940), dann deutschen (1941–1944), schließlich abermals russischen Besetzung der Stadt. Als Celan im Juli 1948 in Paris ankam, war er, wie sein Biograf Wolfgang Emmerich schreibt, „ein wahrhaftiger Niemand: staatenlos, besitzlos, arbeitslos, namenlos“.

Celans Exil steht für ein jüdisches Schicksal, das an die Grunderfahrungen des in der hebräischen Bibel erzählten Exils in Ägypten und Babylonien erinnert. Auf Solidarität im Leid kam es ihm dabei an, er wusste sich zu allen Zeiten mit dem „Verfolgten in spätem, un- / verschwiegenem, / strahlendem / Bund“. Die Erfahrungen von Heimatverlust, Flucht und Verfolgung laufen zusammen im Bild des Fremden. Der Fremde kommt nirgendwoher und gehört nirgends hin, er ist eher unheimlicher Gast als gern gesehener Freund: „Der Fremde, ungebeten, woher, / der Gast. / Sein tiefendes Kleid. / Sein tiefendes Auge.“

Die Fremde der Sprache

Das Exil ist in vielen der fast achthundert Gedichte, die Celan geschrieben hat, ein beherrschendes Thema, ein großes Leitmotiv. Das Wort selbst kommt zwar ausdrücklich nur an vier Stellen vor, aber das Wortfeld „Exil“ ist, etwa mit den Begriffen „Sand“ und „Fremde“, überaus reich bestellt. Auch das Gedicht im Exil spielt eine maßgebliche Rolle: einmal buchstäblich, weil die große Mehrzahl von Celans Gedichten nicht in Deutschland, sondern im selbst gewählten Exil in Frankreich entstand; sodann im übertragenen Sinne, weil sein Gedicht stets „einsam und unterwegs“ ist – wie der Emigrant. Dem Dichter im Exil fehlen Vaterland und Muttersprache, die Fremde kann ihm keine Heimat werden. Davon kündeten Celans Übersetzungen, die rein quantitative nahezu die Hälfte seines Gesamtwerks

ausmachen. Sie stehen in „fremder Nähe“ zu sieben europäischen Sprachen. Auf diese Weise wird das Exil zum Prüfstein moderner Dichtung: „Sprachwaage, Wortwaage, Heimat- / waage Exil“.

Gedicht im Exil: In eins

Im Jahrzehnt zwischen dem Band *Mohn und Gedächtnis* aus dem Jahr 1952 und dem Band *Die Niemandsrose* aus dem Jahr 1963 endete Celans äußeres Exil. Im Juli 1955 wurde er französischer Staatsbürger, allerdings mit der ursprünglichen Namensschreibweise „Antschel“. Er bekam eine Lektorenstelle an der École Normale Supérieure, erhielt renommierte Preise, fand große Anerkennung in der deutschen Öffentlichkeit. Aber der wachsende literarische Erfolg wurde schwer getrübt durch die von Claire Goll ausgelöste Plagiat-Affäre. Durch die haltlosen Vorwürfe sah Celan sein gesamtes Werk gefährdet. Er begann selbst wohlmeinenden Freunden zu misstrauen und geriet in eine so schwere Krise, dass er Ende 1962 zur stationären Behandlung in eine psychiatrische Klinik musste.

In diesem Kontext entstehen die Gedichte aus der *Niemandsrose*, einem seiner vielseitigsten Lyrikbände, in dem Jüdisches nicht mehr in Namen, sondern in Wortkomposita wie „Volk-vom-Gewölk“ oder „Menschen-und-Juden“ auftaucht. Das Wort „Juden“ taucht zum ersten Mal seit der *Todesfuge* wieder auf, der Begriff „Exil“ zum ersten Mal überhaupt. Doch Judentum und Exil bilden keine Erinnerungseinheit mehr. Was kann das Gedicht hier noch retten? Darauf gibt das Gedicht „In eins“ eine Antwort:

Dreizehnter Feber. Im Herzmund
erwacht Schibboleth. Mit dir,
Peuple
de Paris. *No pasarán.*

Schäfchen zur Linken: er, Abadias,
der Greis aus Huesca,

kam mit den Hunden
über das Feld, im Exil
stand weiß eine Wolke
menschlichen Adels, er sprach
uns das Wort in die Hand,
das wir brauchten, es war
Hirten-Spanisch, darin,

im Eislicht des Kreuzers „Aurora“:
die Bruderhand, winkend mit der
von den wortgroßen Augen
genommenen Binde – Petropolis, der
Unvergessenen Wanderstadt lag
auch dir toskanisch zu Herzen.

Friede den Hütten!

Mit einem Datum und in vier Sprachen beginnt das Gedicht, mit einem aus dem Französischen übersetzten Zitat endet es. In Daten, Zitaten, Sprachen verlaufen die Herzadern von Celans Poetik. Seine Gedichte sind auf komplexe Weise geradezu erinnerungsversessen. Sie gedenken der Orte in einer „Zeit, die nicht mehr ist“. Insofern wird das Exil zu einer zeitlichen Vorstellung, zu einer „Zeitschaft“, wie Ruth Klüger sagt.

„Dreizehnter Feber“ bezieht sich auf eine Reihe gescheiterter Revolutionsversuche mit Exilschicksalen in der Folge, vom Wiener Arbeiteraufstand (1934) über den Ausbruch des Spanischen Bürgerkriegs (1936) und Österreichs Kapitulation vor Hitler (1938) bis zur Pariser Massendemonstration gegen den Algerienkrieg (1962). Im Gegenzug erinnert die dritte Versgruppe an die Geschichte einer zunächst erfolgreichen Revolution. Die Warnschüsse des Kreuzers „Aurora“ auf das Petersburger Winterpalais eröffneten 1917 die russische Oktoberrevolution. Celan weiß, dass auch diese Revolution nicht ohne Exilgeschichten weiterging. Ossip Mandelstamm, der jüdische Dichter in Sankt Petersburg/Petropolis, gehört zu den Opfern. Er starb 1938 in der sibirischen Verbannung und soll im La-

ger die toskanischen Sonette des Exilanten Petrarca rezitiert haben. Celan hat Mandelstamms Sammlung *Tristia* (1922) aus dem Russischen übersetzt und ihm seine *Niemandsrose* gewidmet.

Die Ineinsetzung der Daten und Zitate im Gedicht erinnert an die lange Geschichte des Exils. Dieses Exil bekommt aber hier – und das ist die Besonderheit von Celans Lyrik – eine hoffnungsvolle Dimension. Die zweite Versgruppe mit dem alten spanischen Exilanten, der seine Schafe behütet und seinerseits von einer „Wolke menschlichen Adels“ behütet wird, entwirft eine bukolische Idylle. Auch der Schlussvers enthält ein Losungswort des Friedens, ohne dabei die Geschichte von Flucht und Verfolgung vergessen zu machen. Zwischen dem spanischen *No pasarán* („Kein Durchkommen“) und dem aus dem Französischen übersetzten, von Georg Büchner bis Volker Braun immer wieder aufgegriffenen Kampfruf der Jakobiner *Friede den Hütten* spannt sich die Erinnerung an europäische Exilschicksale und Revolutionen des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts.

Erinnerung an das Exil

Celan wurde nach 1945 zu einem, wie er sagt, „heillos sedentären Nomaden“. Seine Gedichte bewahren die „verfolgte, vernichtete, exilierte, überlebende Erinnerung“ der Opfer. Sie suchen den Dialog mit der europäischen Tradition des Exils. Dieser Dialog ist heute von eminenter Bedeutung. Deutschland ist das drittgrößte Integrationsland der Welt, jeder fünfte Deutsche hat einen Migrationshintergrund. Insofern haben uns Celans Gedichte über die „Fremde der Heimat“ viel zu sagen. Sie richten sich an ein ansprechbares und angesprochenes Du, sie sind unterwegs auf dem „unendlichen Weg zum Hause des Nachbarn“, wie die Übersetzerin Swetlana Geier schreibt. Celan öffnet so auf vielfache Weise den Dialog mit dem Fremden.