

Denkbild

HELGA RAULFF

Asche und Ambivalenz

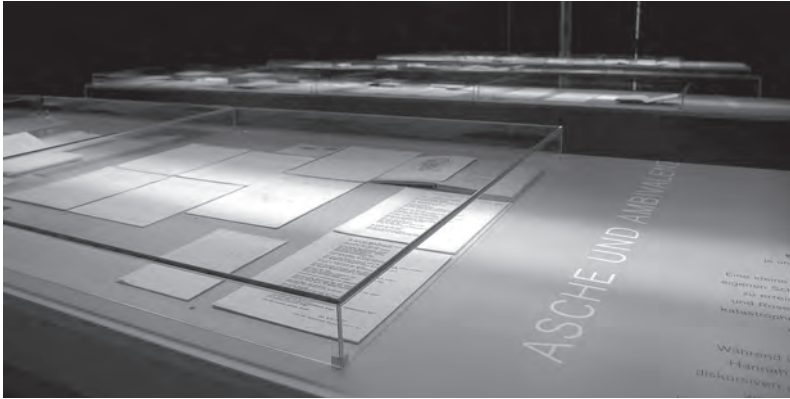
Versuch über das Nebeneinander bei Rose Ausländer,
Nelly Sachs und Paul Celan

1 Vgl. Kurt W. Forster:
Warburgs Versunkenheit,
in: Aby M. Warburg: Eksta-
tische Nymphe, trauernder
Flußgott. Portrait eines Ge-
lehrten, Hamburg 1995,
S. 189.

I. Blatt neben Blatt

«Wir besitzen einen sehr reichen Nachlaß unpublizierten Materials, das, mosaikartig zusammengesetzt, jenen Text unzweifelhaft ergeben wird.» So schreibt der Kunsthistoriker Fritz Saxl Anfang der 30er-Jahre an den Leipziger Verleger Teubner. Bei «jenem Text», den Saxl dem Verleger verspricht, handelt es sich um das Schriftband oder die Legende, die nach dem Willen Aby Warburgs dessen «Mnemosyne-Atlas» begleiten sollte – eine aufwändig montierte Bilder-Sammlung, deren einzelne Tafeln Abbildungsmosaik ergaben, zu denen «jener Text» wiederum, «mosaikartig zusammengesetzt», die Auslegung und Historie liefern sollte.¹

Der Kunsthistoriker Kurt W. Forster erkennt in diesem Mosaik einen der modernsten Aspekte von Warburgs Darstellungsweise. Die Vergleichbarkeit des nach Funktion, Material und Dimension eigentlich Unvergleichlichen hatte Warburg auf technische Weise hergestellt: Die fotografische Reproduktion minderte oder nivellierte die Divergenzen der Werke. Seine eigentümlichen Nachstellungen von Architekturen, Altaraufbauten, Atlanten, ja schließlich die ganze von ihm geschaffene Bibliothek waren – zumindest der Vorstellung und Absicht nach – mit Versuchsanordnungen zur «Induktion von Gedächtnisströmen» (Forster) vergleichbar.



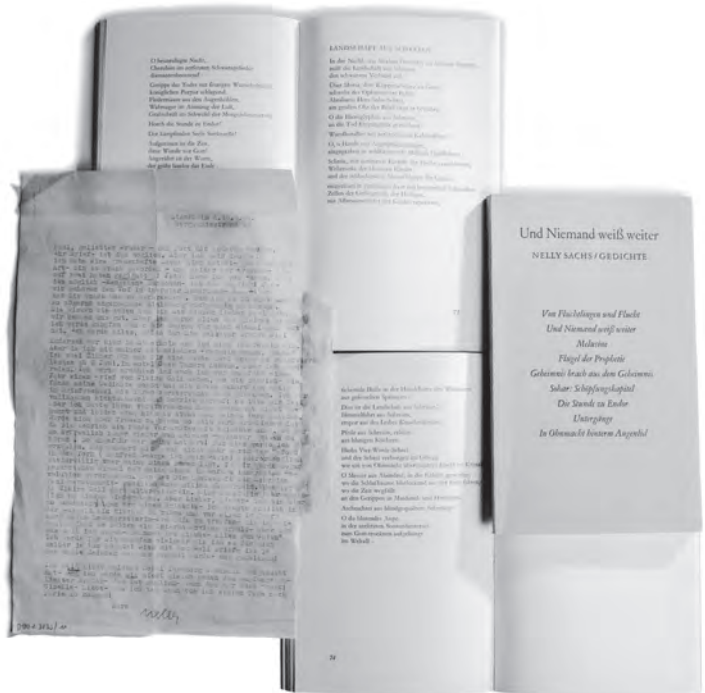
Mit ähnlichen Versuchsaufbauten arbeitet heute praktisch jede Literatúrausstellung. Bilden nicht die in einer Vitrine zusammengelegten Schriftstücke, Manuskriptblätter, Buchseiten, Fotos und Zeitungsausschnitte ihrerseits Mosaik, die an die Warburgschen Tafeln und Bauten erinnern? Tatsächlich zielt das planvoll hergestellte Arrangement in der Vitrine nicht darauf, einen Denkprozess erschöpfend zu erledigen, sondern vielmehr darauf, einen anderen zu induzieren – ganz im Sinn Aby Warburgs. Anders als eine *pro domo* argumentierende Museumspädagogik meint, schweigen Vitrinen nicht: Im schlichten *Nebeneinander* der Stücke erkennt der Betrachter oder Leser neue Zusammenhänge. Gleichgültig wie kenntnisreich oder wie originell er (oder sie) ist, im Augenblick der Betrachtung kombiniert und schafft er ein Mosaik. Als Narrativ beschrieben, soll aus diesem Denkbild «jener Text» hervorgehen. (Abb. 1)

Die Frage ist nur, *kann* er das wirklich? Wäre Warburgs Text je «unzweifelhaft» aus dem Mosaik der Bilder hervorgegangen? Oder ist diese Erwartung nichts anderes als die notwendige Illusion des Philologen von der Selbstausslegung der Bilder: der schmerzlosen Geburt des Kommentars? Wie auch immer, jedes Nebeneinander von Bildern oder Texten enthält in sich komplexe Teile mit hoher hermeneutischer Spannung. Jede Ausstellungsvitrine ist in diesem Sinn ein Denkbild. Die ausgestellten Exponate bilden die Versuchsanordnung, die Legenden eine erste Versuchsbeschreibung. Die Dramaturgie der Ausstellung entspricht dem, was für den Naturwissenschaftler die Auswertung heißt. Da sie gewissermaßen ein erstes Forschungsergebnis darstellt, kann sie nur vorläufigen Charakter haben.

Alle Literatúrausstellungen sind – unter anderem – auch Leseausstellungen. Und Lesen, so weiß man, ist kein passiver Vorgang. Lesen, hat Michel de Certeau einmal geschrieben, bedeutet, «in

Abb. 1
Teilansicht der Ausstellung
Strahlungen. Atom und
Literatur, DLA Marbach,
2008.

Abb. 2
Nelly Sachs, «Landschaft
aus Schreien», in: **Und**
niemand weiß weiter,
Hamburg 1957; Nelly Sachs
an Paul Celan, Brief vom
10. Mai 1960, DLA Marbach.



- 2 Michel de Certeau: Kunst des Handelns, Berlin 1988, S. 300.
- 3 Ebd., S. 301.
- 4 Vgl. Helga Raulff: Strahlungen. Atom und Literatur, Marbach 2008.

einem System umherzuwandern (im System des Textes, analog zur gebauten Ordnung einer Stadt oder eines Supermarktes).² Der Leser, so Certeau, kombiniert Textfragmente und schafft damit letztlich ein «Un-Gewusstes». Noch weiter geht sein poststrukturalistischer Weggefährte Roland Barthes: Er sieht im Prozess des Lesens «theoretische Modelle» entstehen, die ihrerseits den «Vorgang des Lesens, seine Modalitäten, seine Typologie» analysieren, während sie zugleich mit «Erwartungen, Tücken und Normengerüsten» des Gelesenen spielen.³

Wenn die Ausstellungsvitrine die Zusammenschau von Textfragmenten unterschiedlicher Materialität ermöglicht – welche zusätzlichen Erkenntnisse liefert sie im Gegensatz zur Textphilologie? Es zeigt sich, dass auch das sogenannte hermetische Gedicht sich einer Synopse nicht verschließt. Die Zusammenschau schafft einen «Gedichtraum», ein Mosaik, das nach Certeau «Un-Gewusstes» erahnen lässt und so zu erneutem Textstudium inspiriert.

Ein Beispiel: In einer Ausstellung, welche die literarische Verarbeitung der Atombomben auf Hiroshima und Nagasaki thematisiert, findet sich ein Arrangement von Texten (Manuskripte, Briefe, Erstausgaben, Abdrucke in Zeitschriften) von Rose Ausländer, Nelly Sachs und Paul Celan.⁴ (Abb. 2) Allein die Tatsache, dass

Werke dieser drei Dichter im Kontext einer Ausstellung über die literarische Verarbeitung der Atombombe betrachtet werden, schafft eine Art kognitiver Dissonanz: Soll das Gebot, Auschwitz und Hiroshima nicht zu vergleichen, ausgerechnet von drei Dichtern gebrochen werden, die Opfer und Überlebende nationalsozialistischer Vernichtungspolitik waren? Wie soll das möglich, wie soll es ertragbar sein? Doch es scheint, als erreiche die imperative Distinktion der Vernichtungsstätten die drei Dichter Rose Ausländer, Nelly Sachs und Paul Celan gar nicht: Die Shoa ist in jedem ihrer Werke gegenwärtig – auch da, wo sie über Hiroshima schreiben.

II. Hiroshima neben Auschwitz

Rose Ausländer, wie Paul Celan in Czernowitz geboren und als Dichterin deutscher Sprache bekannt, verbringt die Jahre 1941 bis 1944 in ständiger Todesangst im Ghetto von Czernowitz. 1946 emigriert sie in die Vereinigten Staaten. Von 1948 bis 1956 ist Englisch die Sprache ihres lyrischen Werks. Ihr Wechsel in die fremde Sprache ist wohl auch als Abwendung von der «Sprache der Mörder», wie sie selbst das Deutsche nannte, zu deuten. Die Erfahrungen der Dichterin mit Krieg und Gewalt sind allen ihren Gedichten eingeschrieben. Doch wenige ihrer Werke haben einen so direkt zeitgeschichtlichen Bezug wie *After the World was Atom-bombed* aus dem Jahre 1959. (Abb. 3) Der Nachlass von Rose Ausländer enthält unter anderem eine handschriftliche Niederschrift dieses Gedichts, die eine – unregelmäßige – Strophen- und Versform festlegt und mit einem «ok» versehen ist.⁵

In dieser Fassung streicht Rose Ausländer in der fünften Strophe das Wort «clear». Es bedarf keiner Spezifizierung des Sehens mehr. Besonderheiten, Eigentümlichkeiten, Identitäten sind nicht mehr auszumachen. Die Suche danach «under the ashes» ist hoffnungslos, alles ist in der Zerstörung unterschiedslos vermengt, «blended», die Hosianna-Rufe verhallen im Nichts. Rose Ausländer thematisiert das Ende der Menschheit und den Rückzug Gottes nach dem Untergang der Welt. Evokation marianischer Mutterliebe ist ihr künstlerisches Mittel, namenlosen Schmerz zum Ausdruck zu bringen. Für Ausländer geht die Sprachwende einher mit einer Annäherung an die moderne amerikanische

- 5 Nachlass Rose Ausländer, Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf.
- 6 Vgl. Matthias Bauer: Rose Ausländers amerikanische Sprachwende, in: Neue Rundschau, 1 (2008), S. 221 ff; vgl. auch Martin A. Hainz: Entgöttertes Leid. Zur Lyrik Rose Ausländers unter Berücksichtigung der Poetologien von Theodor W. Adorno, Peter Szondi und Jacques Derrida, Tübingen 2008, S. 168 ff.
- 7 Günther Anders: Besuch im Hades, München 1979, S. 203.
- 8 Jan Philipp Reemtsma: Vertrauen und Gewalt. Versuch über eine besondere Konstellation der Moderne, Hamburg 2007, S. 339. Reemtsma verweist auch auf Adorno, der eine Parallele zwischen beiden Menschheitskatastrophen gezogen hat. Anknüpfend an Marx' Warnung vor dem Rückfall in die Barbarei heißt es da: «Der Rückfall hat stattgefunden. Nach Auschwitz und Hiroshima ihn für die Zukunft zu erwarten, hört auf den armseligen Trost, es könne immer noch schlimmer werden.» Vgl. Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften, Bd. 10, Frankfurt/M. 1997, S. 769.

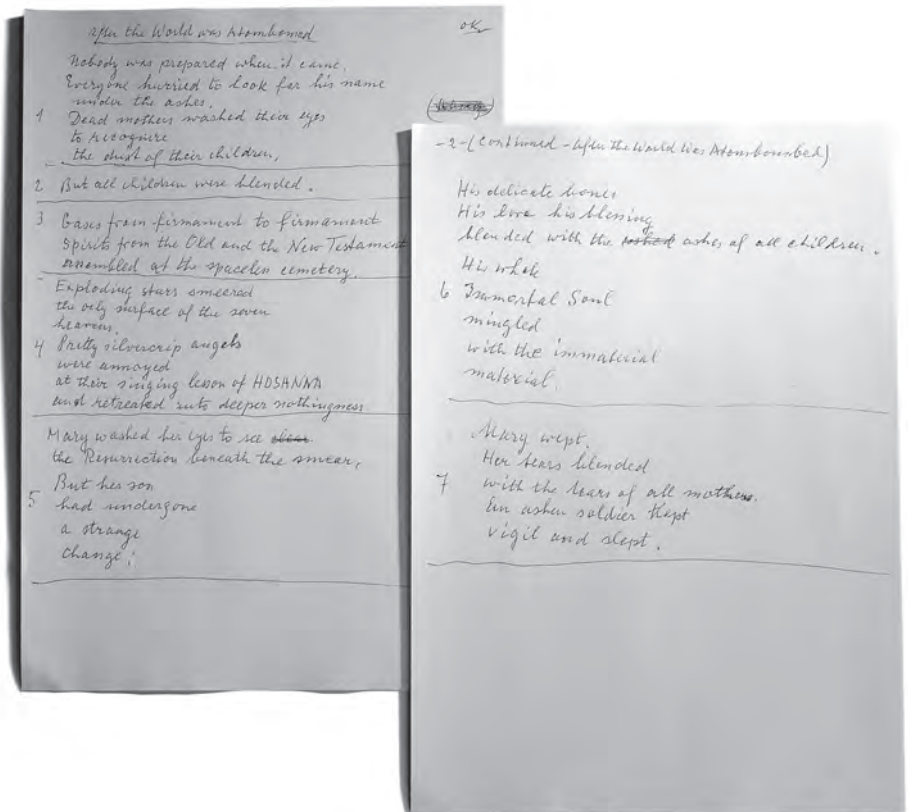


Abb. 3
Rose Ausländer, *After the World was Atombombed*,
Manuskript, Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf.

Lyrik, verbunden mit Namen wie Marianne Moore, E. E. Cummings oder Wallace Stevens. «The chastity of the word:/ The pure poem functions/ as faith does:/ Condensing and blending/ life to oneness/ the idea of organization/ to gestalt», heißt es in dem bisher unveröffentlichten Gedicht *Identity*. In *After the World was Atombombed* wird die Ambivalenz dieses «blending» deutlich: Der Begriff steht für das Schöpferische in der Sprache des Gedichts und für das Zerstörerische der Wirklichkeit.⁶

Die Welt nach der Atombombe, die sie hier zeichnet, erscheint in denselben Bildern und Begriffen, Asche und Staub, in denen auch die Shoa literarische Gestalt angenommen hat. Aber ließ es sich rechtfertigen, die eine Apokalypse durch die andere «lesbar» zu machen? «Auschwitz», schreibt Günther Anders, «ist trotz der Tatsache, daß die Welt nicht durch Auschwitz, sondern durch Hiroshimas zugrundegehen wird, moralisch ungleich entsetzlicher gewesen als Hiroshima.»⁷ Dass dieses Tabu bis heute in Kraft ist, bestätigt Jan Philipp Reemtsma, wenn er feststellt, dass es «uns heute mehrheitlich als beinahe obszön» erscheint, Auschwitz und Hiroshima «in einem Zuge zu nennen».⁸

Rose Ausländer steht mit diesem vermeintlichen Tabubruch nicht allein. Was veranlasste Nelly Sachs dazu, ein Gedicht, das 1944 entstand, in den 1947 erschienenen Zyklus «In den Wohnungen des Todes» Eingang fand und ausschließlich die Shoa zum Gegenstand hatte, zwanzig Jahre später für die Veröffentlichung in der Anthologie *Gegen den Tod. Stimmen deutscher Schriftsteller gegen die Atombombe* freizugeben? In dem Gedicht *O der weinenden Kinder Nacht!* heißt es in der zweiten Strophe: «Zog die Mutter noch gestern/ Wie ein weißer Mond den Schlaf heran,/ [...] Weht nun der Wind des Sterbens,/ Bläst die Hemden über die Haare fort,/ Die niemand mehr kämmen wird.»⁹ Der Tempuswechsel ins Präsens und schließlich ins Futur evoziert den Eintritt in eine Gegenwart, die gleichzeitig Vergangenheit und Zukunft sein wird. Eine Gegenwart, die alles beherrscht und immer beherrschen wird. Spätestens seit dem Sommer 1943 wird Nelly Sachs von den nationalsozialistischen Vernichtungslagern in Europa gewusst haben. Danach entstanden *Die Elegien von den Spuren im Sande und Grabschriften in die Luft geschrieben* – beides Titel von eigentümlicher Paradoxie. Nelly Sachs erklärt ihre Dichtung nach Auschwitz in einem Brief an Carl Seelig aus dem Jahr 1946: «Aber es *muß* doch eine Stimme erklingen und einer *muß* doch die blutigen Fußspuren Israels aus dem Sande sammeln und sie der Menschheit aufweisen können. Nicht nur in Protokollform!»¹⁰ Flüchtige Spuren im Sand sind nur mit Worten zu sichern, für Nelly Sachs selbstverständlich in literarischer Form, die «Protokollform» bleibt den Bürokraten, den Historikern überlassen. In der Zeit der *Elegien* ändert sich gewissermaßen ihre Mission: «Du sollst auch nicht singen/ Wie du gesungen hast - / Ein Feuer brach aus nach der/ Musik von Gestern». Zeilen, die das bekannte Diktum Adornos vorweg zu nehmen scheinen. Über die Motive der Nelly Sachs dafür, den Abdruck ihrer Verse im veränderten Umfeld einer Anthologie gegen die Atombombe zu gestatten, lässt sich nur spekulieren. Vielleicht widersetzte sie sich damit der verbreiteten Tendenz, ihr Werk biografisch zu reduzieren.

In den *Briefen aus der Nacht*, komplexe Prosa aus poetischen Reflexionen und Metaphern, gebrochen durch Darstellungen alltäglicher Situationen und begonnen nach dem Tod ihrer Mutter im Februar 1950, fragt Nelly Sachs verzweifelt: «Und warum?»

9 Nelly Sachs: *In den Wohnungen des Todes*, Berlin 1947, S. 15.

10 Ruth Dinesen und Helmut Müsener (Hg.): *Briefe der Nelly Sachs*, Frankfurt/M. 1984, S. 67ff.

- 11 DLA Marbach, Nachlass Sachs/Wosk.
- 12 Vgl. Kathrin M. Bower: *Ethics and Remembrance in the Poetry of Nelly Sachs and Rose Ausländer*, New York 2000, S. 32f; vgl. auch Annette Jael Lehmann: *Im Zeichen der Shoa*, Tübingen 1999, S. 30f.

warum verwirft der Erdgeist alles und pflanzt die Atombombe anstelle des Brotbaumes? Und warum vergißt er das Lächeln des Kindes das in die Flamme geworfen wurde und dachte es sei ein Spiel?»¹¹ Und ihr «Warum?», das an die Klagen Hiobs erinnert, gilt gleichermaßen nationalsozialistischen Vernichtungspraktiken wie dem atomaren Vernichtungspotenzial.

Landschaft aus Schreien, zuerst 1957 abgedruckt in dem Band *Und niemand weiß* weiter, kann als wiederkehrender Albtraum gelesen werden, dessen Gründe die Leiden und Opfer des jüdischen Volkes sind. Geblendet durch den Schmerz wird der Zeuge zum Seher. Eine Landschaft aus Schreien umgibt sein Dasein. Der Schrei als nicht mehr artikulierte Ausdrucksform des Schmerzes, des Grauens kurz vor dem Ersticken der Sprache wird sichtbar als Hieroglyphe, «an die Tod-Eingangstür gezeichnet». Die Allgegenwart des Schreis verknüpft sich mit der Geschichte von Abraham und Isaak am Berg Moria, wo Isaaks Vertrauen Abraham «ins Herz schneiden» musste (1. Mose 22,8), und mit den Klagen und Prüfungen Hiobs, der Gott überall sucht und nicht findet (Hiob 23,8-9). Die vorletzte Strophe verwandelt das Opfermesser Abrahams in die Vernichtungsmaschinerie des 20. Jahrhunderts, verknüpft mit den Namen Maidanek und Hiroshima: «O Messer aus Abendrot, in die Kehle geworfen, / wo die Schlafbäume blutleckend aus der Erde fahren, / wo die Zeit wegfällt / an den Gerippen in Maidanek und Hiroshima.» Ein einzelner Vers leitet das Ende ein: «Ascheschrei aus blindgequältem Seherauge - // O du blutendes Auge / in der zerfetzten Sonnenfinsternis / zum Gott-Trocknen aufgehängt / im Weltall - ». Der Schrei des Sehers selbst zerfällt im Angesicht des Grauens zu Asche, Rest ohne Spur. Die «zerfetzte Sonnenfinsternis» spricht von der Zerstörung von Licht und Dunkel, das «Gott-Trocknen» des blutenden Auges von der Gleichgültigkeit des Himmels angesichts des Schicksals der Welt, die nicht mehr in die Zyklen der Zeit eingebunden ist.¹²

«Du sollst nicht singen», heißt es in den *Elegien*. Nelly Sachs verdeutlicht mit dem Gedicht *Landschaft aus Schreien*, wie sie ihr eigenes Gebot umsetzt. Im Zeichen der Shoa ist keine Lyrik, «keine Musik» von gestern mehr möglich. Was aber tut Nelly Sachs, wenn sie den Namen des Vernichtungslagers Maidanek im selben Atemzug mit Hiroshima nennt? Sucht sie gezielt den Tabubruch

herbeizuführen? Vergleicht sie – oder stellt sie nur Unverbundenes nebeneinander? Und verharmlost sie wirklich Maidanek, indem sie es neben Hiroshima stellt? Zunächst einmal scheint es, als wehre sie sich – ähnlich wie schon beim Abdruck ihres unter dem Eindruck der Shoa entstandenen Gedichts in einer Anthologie gegen den Atomtod – gegen die eine und einzige, die exklusive Lesart ihres Texts.

Am 10. Mai 1960 schreibt Nelly Sachs in einem Brief an Paul Celan¹³, dass der *Aufbau* in New York die «Landschaft aus Schreien ganz verstümmelt – gänzlich unkenntlich abgedruckt» habe. (Abb. 4) Die zweiwöchentlich erscheinende Kulturbeilage *Zeitgeist* vom 15. April 1960 brachte neben dem Gedicht einen Artikel über Nelly Sachs: Ihren schon 1957 erschienenen Gedichtband *Und niemand weiß weiter*, über den die Autorin selbst im April 1956 notiert: «diese Gedichte sind vielleicht ein Dorn für den Verleger – er hat Angst das die Druckerschwärze blutgemischt sein könnte»¹⁴, sowie die Verleihung des Meersburger Droste-Preises nimmt der Autor zum Anlass, über «die deutsch-jüdische Dichterin», wie es in der Überschrift heißt, zu schreiben. Schon der Titel des Aufsatzes ist Programm: In der Bindestrichsynthese von «deutsch» und «jüdisch» äußert sich der unbewusste Wunsch der Literaturkritik, eine Verbindung (wieder)herzustellen, die in Wahrheit zerbrochen ist. Nelly Sachs wird damit zum Gegenstand des Versuchs, diesen endgültigen Bruch zu überspielen. Für sie selbst ist diese Versöhnung zwischen dem «Gestern» und dem «Morgen» unmöglich. «Zwischen / Gestern und Morgen / geht ein Hohlweg. / Sie haben ihn gegraben, / Ihn ausgefüllt / Mit ihrer Zeit. Mit dem Blut der Toten / [...] Versuche keine staubgebildete Hand / Eine Brücke zu schlagen / Zwischen Gestern und Morgen!»¹⁵

Ähnliche Formulierungen, wenngleich in der Prosa des Historikers, finden sich auch bei Gershom Scholem. In seinem offenen Brief *Wider den Mythos vom deutsch-jüdischen Gespräch* vom 18. Dezember 1962 kleidet er seine Überzeugung von der Unmöglichkeit eines künftigen deutsch-jüdischen Dialogs in die Worte «daß mit den Toten kein Gespräch mehr möglich ist».¹⁶ Dem Verfasser des *Aufbau*-Artikels, dem Literaturwissenschaftler und Journalisten Karl Schwedhelm, vielleicht aber auch der Redaktion des *Aufbau* unter Manfred George, schien die Verszeile «an den Gerippen

13 DLA Marbach, Depositum Paul Celan.

14 DLA Marbach, Nachlass Sachs/Wosk.

15 Nelly Sachs: Die Elegien von den Spuren im Sande, Zweiter Teil, S. 13, DLA Marbach, Nachlass Sachs/Wosk.

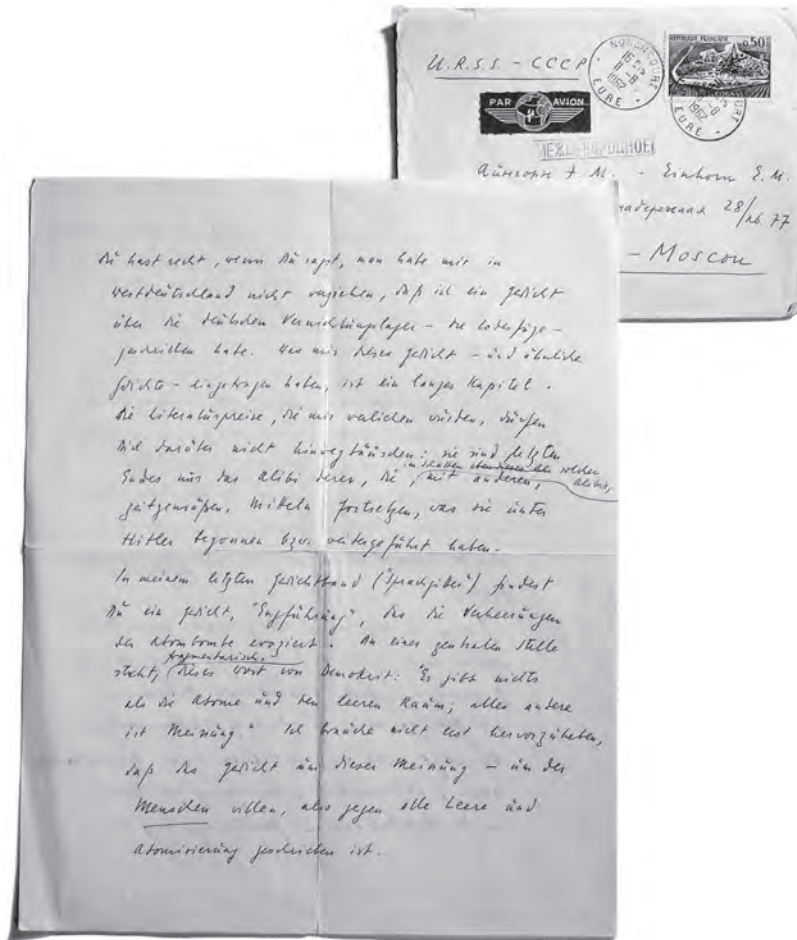
16 Gershom Scholem: Wider den Mythos vom deutsch-jüdischen Gespräch, in: Manfred Schlösser (Hg.): Für Margarete Susman. Auf gespaltenem Pfad, Darmstadt 1964, S. 232.



Abb. 4
«Der Zeitgeist»,
Halbmonats-Beilage
des *Aufbau* vom
15. April 1960.

in Maidanek und Hiroshima» offenbar zu heikel: Sie ließen sie kurzerhand weg und druckten nur jenen Teil des Gedichts, der einen klaren Bezug zum Buch Hiob zulässt. Im Übrigen betont der Artikel die angebliche Hermetik der Lyrik von Nelly Sachs, während er sie doch zitiert, als handele es sich um Eindeutiges.

Beide Eindrücke, sowohl die behauptete Hermetik wie die unterstellte Eindeutigkeit, hätten dem vollständigen Abdruck nicht standgehalten. Gut möglich, dass der klare Bezug zu Hiroshima im amerikanischen Exil unerwünscht war. Auch 1960 galt noch, was Manfred George in seinem Artikel zum zehnjährigen Bestehen des Blattes am 22. Dezember 1944 formuliert hatte: Der *Aufbau* «und seine Leser haben in diesem Land doppelt heimgefunden: zur Freiheit amerikanischen Bürgertums und seiner demokratischen Weltanschauung und zur Freiheit, zu sein, was unsere Vorfahren waren: Söhne und Töchter des jüdischen Volkes». Hiroshima als Synonym für die atomare Vernichtung passte nicht in dieses publizistische Umfeld. Die poetische Realität des Gedichts und die politische Haltung, der sich der *Aufbau* verschrieben hatte, waren nicht zur Deckung zu bringen. Die Dichterin fühlte sich falsch verstanden, ihre Aussage sei «verstüm-



melt» worden. Tatsächlich hat von den drei Dichtern, die wir hier betrachten, niemand die Juxtaposition von Auschwitz und Hiroshima direkter durchgeführt als Nelly Sachs.

Säkulare Dichtung, die sich durch ihre Hermetik jeder Vereinnahmung entzieht: So hat auch Theodor W. Adorno Celans dichterisches Werk begriffen.¹⁷ Doch Themen des Judentums gehörten zur Substanz von Celans Leben und tauchen immer wieder auf; man sollte sie nicht als Bekenntnis missverstehen.¹⁸ Fest steht, dass Celans dichterische Werke ohne den Gang in die Bibliothek nicht zu entschlüsseln sind.¹⁹ Er selbst sah sich in der Rolle des poetischen Vermittlers zwischen den Sprachen und Poetiken, monologische Dichtung war ihm zuwider. Celans Büchnerpreis-Rede 1960, *Der Meridian*, eine Antwort auf Benns Marburger Rede *Probleme der Lyrik* aus dem Jahr 1951, oder seine Dankesrede beim Empfang des Bremer Literaturpreises 1958 unterstreichen diese

Abb. 5
Paul Celan an Erich Einhorn,
Ausschnitt aus dem Brief
vom 10. August 1962, DLA
Marbach.

- 17 Vgl. Thomas Sparr: Celans Poetik des hermetischen Gedichts, Heidelberg 1989, S. 40ff.
- 18 Vgl. Hans Mayer: Erinnerung an Paul Celan, in: Merkur 24/1970, S. 1160.
- 19 Doch dem hartnäckigen Vorwurf der Hermetik hat Celan selbst vehement widersprochen. «Gar nicht hermetisch», schreibt er Michael Hamburger als Widmung und gleichsam als Lektüeranweisung in einen Gedichtband. Vgl. Michael Hamburger: Paul Celan. Selected Poems, with an introduction by Michael Hamburger, London 1980, S. 27; zit. nach Uta Werner: Das Grab im Text. Paul Celans Lyrik im Imaginationsraum der Geologie, in: Nicolas Berg, Jess Jochimsen und Bernd Stiegler (Hg.): Shoa. Formen der Erinnerung, München 1996, S. 159.
- 20 Paul Celan: Gesammelte Werke, Bd. 3, Frankfurt/M. 1983, S. 186.
- 21 Vgl. Hans Mayer: Erinnerung an Paul Celan, S. 1153. In ihrem Brief vom 28.10.1959 bezieht sich Nelly Sachs auf die Rezension Günter Blöckers von *Sprachgitter* im Tagesspiegel vom 11.10.1959, die Celan als antisemitisch empfinden musste; vgl. Paul Celan/Nelly Sachs: Briefwechsel, hg. von Barbara Wiedemann, Frankfurt/M. 1993, S. 24. In einer Notiz Celans zum Zyklus «Atemwende» heißt es: «Kein Gedicht nach Auschwitz (Adorno): was wird hier als Vorstellung von ‚Gedicht‘ unterstellt? Der Dünkel dessen, der sich untersteht hypo- →

Haltung. Das Gedicht könne, so sagt er in Bremen, «da es ja eine Erscheinungsform der Sprache und damit seinem Wesen nach dialogisch ist, eine Flaschenpost sein, aufgegeben in dem – gewiß nicht immer hoffnungsstarken – Glauben, sie könnte irgendwo und irgendwann an Land gespült werden».²⁰

«Zwischen Paris und Stockholm verläuft der Meridian des Schmerzes und des Trostes», schreibt Nelly Sachs 1959 an Paul Celan. Der Meridian als Kreis, dessen Ende immer zugleich ein Anfang ist, Verbindungslinie zwischen Orten der Begegnung, zwischen Orten des Gedenkens. Wenn Celan Anfang der 60er-Jahre auf einer Postkarte an Hans Mayer notiert «die Meridiane wandern, noch immer» – heißt das dann nicht, dass sich Celan seiner dichterischen Existenz noch sicher, dass Dichtung noch möglich ist, ja dass Gedichte nach Auschwitz geschrieben werden *müssen*?²¹

Für Celan kam in Adornos Sätzen eine Vorstellung von Lyrik zum Ausdruck, die er selbst schon Jahre früher, ähnlich wie Nelly Sachs, durch ein Stück wie *Nähe der Gräber* aus dem Jahr 1944 verworfen hatte. In diesem Gedicht über den Tod seiner Mutter, die in einem ukrainischen Lager erschossen wurde, finden sich am Ende die Zeilen «Und duldest du, Mutter, wie einst, ach daheim, / den leisen, den deutschen, den schmerzlichen Reim?»²² Noch expliziter als in *Nähe der Gräber* koinzidiert in der *Todesfuge*, die Celan 1945 in Bukarest geschrieben hat, der «deutsche Reim» mit dem Tod der Mutter: «der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau / er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau». In beiden Fällen konfrontiert Celan bewusst Euphonie mit brutaler inhaltlicher Aussage. In diesem Licht wirkt auch der nach der Veröffentlichung oft geäußerte Vorwurf obsolet, die *Todesfuge* sei von zu großer Schönheit: Konventionelle Form übernimmt hier die Aufgabe von Formkritik.²³ Allerdings hat sich Celan 1958 gegen die poetische Euphonie gewandt; forthin erschien es ihm angemessener, eine, wie er es nannte, «grauere» Sprache zu wählen.²⁴ Im Unterschied zu Nelly Sachs hat er jedoch die Einladung zur Veröffentlichung in der Anthologie *Gegen den Tod* nicht angenommen. Zwei insistierende Briefe von Gudrun Ensslin, die den Band redaktionell betreute, blieben unbeantwortet.

Nach außen hin sorgfältig darauf bedacht, jede Reduktion seiner Verse auf eindeutige Botschaften zu vermeiden, war Celan in der Geborgenheit der persönlichen Mitteilung zu überraschend deutlichen Aussagen bereit. So etwa anlässlich seines Gedichts *Engführung* aus dem Jahr 1958.²⁵ Celan hat in diesem Fall eine eindeutige Lesart vorgegeben – allerdings nicht an öffentlicher Stelle und nicht in lyrischer Form, sondern in epistolarischer Prosa. In einem Brief an seinen Jugendfreund Erich Einhorn, der seinerzeit in Moskau lebte, schreibt er am 10. August 1962: «In meinem letzten Gedichtband (Sprachgitter) findest Du ein Gedicht, «Engführung», das die Verheerungen der Atombombe evoziert. An einer zentralen Stelle steht, fragmentarisch, dieses Wort von Demokrit. «Es gibt nichts als die Atome und den leeren Raum; alles andere ist Meinung.» Ich brauch nicht erst hervorzuheben, daß das Gedicht um dieser Meinung – um des MENSCHEN willen, also gegen alle Leere und Atomisierung geschrieben ist.»²⁶ (Abb. 5) An der betreffenden Stelle von *Engführung* heißt es: «Orkane. / Orkane, von je, / Partikelgestöber, das andre, / du / weißts ja, wir / lasens im Buche, war / Meinung».²⁷

Vor den Erläuterungen zur *Engführung* geht Celan auf eine Vermutung ein, die Einhorn anlässlich der *Todesfuge* geäußert hatte: «Du hast recht, wenn Du sagst, man habe mir in Westdeutschland nicht verziehen, daß ich ein Gedicht über die deutschen Vernichtungslager – die Todesfuge – geschrieben habe. Was mir dieses – und ähnliche Gedichte – eingetragen haben, ist ein langes Kapitel. Die Literaturpreise, die mir verliehen wurden, dürfen Dich darüber nicht hinwegtäuschen: sie sind letzten Endes nur das Alibi derer, die, im Schatten solcher Alibis, mit anderen zeitgemäßen Mitteln fortsetzen, was sie unter Hitler begonnen bzw. weitergeführt haben.»

Celan erscheint hier als wacher Beobachter der westdeutschen kulturellen Szene, der einerseits den politisch-moralischen Gebrauch seiner Dichtung kennt und fürchtet, andererseits an Rezensenten wie Hans Egon Holthusen und Curt Hohoff denkt, die ihn mit zynischen Titulierungen wie «Dauermieter im Unsagbaren» (Holthusen) zu diffamieren und marginalisieren suchen. Der Brief verdeutlicht auch die große Nähe der beiden berühmten Gedichte, nicht nur durch den musikalischen *terminus technicus*

→ thetisch – spekulativerweise Auschwitz aus der Nachtigallen- oder Singdrossel-Perspektive zu betrachten oder zu berichten[.]» Zit. nach Axel Gellhaus: *Enthusiasmus und Kalkül. Reflexionen über den Ursprung der Dichtung*, München 1995, S. 304; noch in seiner Ausgabe von Adornos *Negativer Dialektik*, die er im Dezember 1967 von Siegfried Unseld erhalten hatte, markiert Paul Celan auf S. 35 den Satz: «Kein vom Hohen getöntes Wort, auch kein theologisches, hat unverwandelt nach Auschwitz ein Recht.» Bibliothek Celan, DLA Marbach; vgl. auch Joachim Seng: «Die wahre Flaschenpost». Zur Beziehung zwischen Theodor W. Adorno und Paul Celan, in: *Frankfurter Adorno Blätter VIII*, Göttingen 2003, S. 151–176.

22 Paul Celan: *Gesammelte Werke*, Bd. 3, Frankfurt/M. 1983, S. 20.

23 John Zilcosky: *Poetry after Auschwitz? Celan and Adorno Revisited*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 4 (2005), S. 675 ff.

24 Joachim Seng: *Auf den Kreiswegen der Dichtung. Zyklische Komposition bei Paul Celan am Beispiel der Gedichtbände bis «Sprachgitter»*, Heidelberg 1998, S. 275.

25 Dieses berühmte Gedicht hat zahlreiche Interpretationen erfahren (unter anderem durch Peter Szondi, Marlies Janz, Winfried Menninghaus). Einhellig gelangten die Deuter zu der Feststellung, das →



Abb. 6
Paul Celan, Ausschnitt aus
Engführung VI, Typoskript
mit handschriftlichen
Korrekturen, DLA Marbach.

«Engführung» als thematischer Verdichtung am Ende einer Fugenkomposition. Die musiktheoretische Definition lässt sich nicht einfach auf den poetischen Text übertragen, gibt aber Aufschluss über die Funktion der sich wiederholenden – teilweise leicht modifizierten – Verse. Diese Wiederholungen der Endverse am jeweiligen Anfang der neun Partien ziehen, wenn sich die nächste Stimme – im buchstäblichen Sinne – schon erhebt, das vorherige Thema in die nächste Partie hinüber. Das Prinzip dieser Konstruktion hat Celan durch differenzierte Satzweisungen unterstrichen, und durch die Position als Schlussgedicht hat er die Sonderstellung der *Engführung* im Band *Sprachgitter* hervorgehoben.²⁸ (Abb. 6)

Transponiert auf die Textform findet sich die kontrapunktische Beziehung der beiden Darstellungsebenen auch im Gedicht *Engführung* als ein Ineinanderfließen von Vergangenheit und Gegenwart. «Verbracht» auf das KZ-Gelände, beginnt der Dichter den Gang zu den Toten. Er durchschreitet das Gelände, kehrt heim zu «seinen» Toten, geht «durch die Zeit hindurch» und wird sich seiner Einsamkeit als Überlebender bewusst, («ich/ bin es noch immer, ihr/ schläft ja»). Die fünfte Partie bereitet gewissermaßen die «Erweiterung» des Themas vor: «Kam ein Wort, kam, / kam durch die Nacht, / wollt leuchten, wollt leuchten. // Asche / Asche, Asche. / Nacht. / Nacht-und-Nacht. – Zum / Aug geh, zum feuchten.» Das Wort, als Form individueller Äußerung, war zugedeckt, unhörbar und unlesbar geworden durch die Asche. Jener Rückstand, Rest, der beim Verbrennen der Menschen, in Hiroshima und Nagasaki nicht anders als in den Lagern, zurückgeblieben ist und an das Wort Holocaust gemahnt.

In der Landschaft atomarer Verwüstung deckt ein «giftgestilltes» Schweigen «unter hämischem / Himmel» die Worte zu, die organisch «grüne» Welt birgt das Unheil. Das Schweigen des Steins dagegen lässt eine «Pause» zu, eine «Wortlücke ists, [...] du siehst alle Silben umherstehn, Zunge sind sie und Mund»,²⁹ und damit ein Sprechen, das einen Gesprächsraum entstehen lässt, also zur Überwindung des Schweigens dient. «Sprach, sprach. / War, war». In Anlehnung an 1. Mose 3 überwindet das dichterische Wort das Schweigen und schickt sich an, als «Tausendkristall» zu leuchten. Ein Kristall verdankt «seine Form seinem Stoff bzw. den diesem innewohnenden Kräften». ³⁰ Für Celan bedeutete der Kristall Gedicht, Wort, eine Kraft, die sich aus sich selbst heraus entwickelt. Das Kristallgitter wurde «Sprachgitter», Sprachraum und überwand die Zerstörungen, hervorgerufen durch die moderne Physik («kein Flugschatten, / kein / Meßtisch, keine / Rauchseele steigt und spielt mit.»). Nach den Flugschatten der Bomber, den Messtischen der Physiker führt das Wort «Rauchseele» den Leser in die nächste Partie. «Rauchseele» muss als Replik auf die *Todesfuge* gelesen werden und deutet auf den weiteren Verlauf des Weges, der den Dichter zurück in das Gelände des Vernichtungslagers bringt. Sie «Steigt und / Spielt mit – », gegen das Vergessen, gegen das Ersetzen des Gesprächs durch Literaturpreise.³¹

→ dichterische Wort sei nicht allein auf «Auschwitz» als «Modus der Vernichtung von Menschen» zu verpflichten. Vgl. Martin A. Hainz: *Masken der Mehrdeutigkeit. Celan-Lektüren mit Adorno, Szondi und Derrida*, Wien 2001, S. 43 ff.

26 DLA Marbach, Depositum Paul Celan.

27 Auf den Zusammenhang der Engführung mit Dantes *Göttlicher Komödie*, genauer mit dem fünften Gesang des Infernos, ist hinlänglich hingewiesen worden. Vgl. Maria Behre: *Naturgeschichtliche Gänge mit Demokrit und Dante. Paul Celans «Engführung»*, in: Christoph Jamme und Otto Pöggeler (Hg.): *Der glühende Leertext. Annäherungen an Paul Celan*, München 1993, S. 165 ff.

28 Starken Einfluss auf das Gedicht hat auch Celans Mitarbeit als Verfasser des deutschen Kommentars zu dem Film *Nacht und Nebel* von Alain Resnais aus dem Jahr 1955 gehabt. Resnais hatte den Film auf dem Gelände von Maidanek und Auschwitz in Farbe gedreht und zwischen die Filmaufnahmen Dokumentaraufnahmen montiert. Vgl. Seng: *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung*, S. 258.

29 Paul Celan: *Gespräch im Gebirg*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 3, S. 169.

- 30 R. Brauns/Karl F. Chudoba: Allgemeine Mineralogie. Neunte erw. Auflage, Berlin 1955, S. 11; das Exemplar aus der Sammlung Göschen (Band 29) befand sich im Besitz Paul Celans, Bibliothek Celan, DLA Marbach.
- 31 Vgl. Seng: Auf den Kreiswegen der Dichtung, S. 281.
- 32 Vgl. Winfried Menninghaus: Zum Problem des Zitats bei Celan und in der Celan-Philologie, in: Werner Hamacher und Winfried Menninghaus (Hg.): Paul Celan, Frankfurt/M. 1988, S. 178.
- 33 Peter Szondi: Schriften II, Frankfurt/M. 1978, S. 395.
- 34 Ebd., S. 348 ff.
- 35 Jean Firges: Sprache und Sein in der Dichtung Paul Celans, in: Muttersprache 9 (1992), S. 266/7f.

Nur für das große Mittelstück der *Engführung*, das «die Verheerungen durch die Atombombe evoziert», braucht Celan die literarische Vermittlung, den «Umweg» über andere Texte.³² Deutlich markiert er seine Quellen, Dante und Demokrit. In den anderen Partien des Gedichts zeigt sich, dass seine Dichtung unmittelbar zu Auschwitz ist.

«Inwieweit ist das Gedicht durch ihm Äußerliches bedingt, und inwiefern wird solche Fremdbestimmung aufgehoben durch die eigene Logik des Gedichts?»³³, fragt Peter Szondi. Rose Ausländer, Nelly Sachs und Paul Celan vermochten es, über die politisch-historische Wirklichkeit zu schreiben, ohne die spezifische immanente Logik ihrer Gedichte für ein kurzlebigen politisches Engagement herzugeben.

III. Lyrik neben Geschichte

Über Celans *Engführung* hat wiederum Peter Szondi geschrieben: «der Text als solcher weigert sich, weiter im Dienst der Wirklichkeit zu stehen und die Rolle zu spielen, die ihm seit Aristoteles zugeordnet wird. Die Dichtung ist nicht Mimesis, keine Repräsentation mehr: sie wird Realität. Poetische Realität freilich, Text, der keiner Wirklichkeit mehr folgt, sondern sich selbst als Realität entwirft und begründet.»³⁴ Dieser gewandelte Status des Texts, den Szondi für Celan konstatiert, gibt auch für Nelly Sachs und Rose Ausländer die Richtung ihrer Poetologie an. Die Abkehr von der mimetischen, repräsentativen Dichtung wird in den Werken selbst vollzogen, sie findet sich in sogenannten *crossover*-Stücken (John Zilcosky) wie den *Elegien* von Nelly Sachs oder in *Nähe der Gräber* und *Todesfuge* von Paul Celan.

Und sie vollzieht sich bei Sachs und Celan Jahre bevor das Adornosche Diktum – nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, sei barbarisch – zum Topos des literaturwissenschaftlichen Diskurses wird. «Es geht mir nicht um Wohllaut, es geht mir um Wahrheit», schreibt Celan im Jahr 1958 an Jean Firges³⁵ und knüpft damit an ein Schönberg-Zitat aus der *Philosophie der neuen Musik* von Adorno an. Einen weiteren Satz Schönbergs zitiert Celan in seinen Materialien zur Büchnerpreis-Rede «nach Theodor W. Adorno»: «Kunst kommt nicht von Können, sondern vom Müssen», heißt es da, und Celan schreibt, weil er es jenen schuldig ist, die ein

«Grab in den Lüften» haben: *weil er muss*. Dass Adorno der Musik nach Auschwitz «die Möglichkeit einräumte, wieder stimmhaft zu werden», dies der Lyrik aber verweigerte, wollte Celan nicht akzeptieren. Dieses «Muss» hat auch Nelly Sachs in ihrem Brief an Carl Seelig als Berechtigung ihrer Lyrik in Anspruch genommen.³⁶

Das «Grab in der Luft» – dieser Vers aus dem Gedicht *Todesfuge* – sei «weder Entlehnung noch Metapher», schreibt Paul Celan 1961 an Walter Jens. In ihm sprächen die Sterbenden, «sie sprechen als Gestorbene». Die Metapher vom «Luftmenschen» ist demnach keine Metapher mehr: Sie ist durch die «poetische Realität» ersetzt worden. Ursprünglich ein Bild für die diasporische Exterritorialität der Juden, beschreibt die Metapher vom Luftmenschen seit der Mitte des 19. Jahrhunderts die «jüdische Boden- und Wurzellosigkeit». Ein literarisches Symbol, herausgewachsen aus der ostjüdischen Literatur, gebildet an der Gestalt des Menachem Mendel. Armut, aber auch Vielseitigkeit und Improvisationstalent, «Luftgeschäfte» bestimmen sein Leben, doch auch der «Geistraum», ein Begriff Karl Wolfskehls, gehört dazu.

Das alles wurde an den Juden schon lange als sperrig oder fremd empfunden. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aber stand diese Form jüdischer Alterität plötzlich «gegen den Lauf der Zeit».³⁷ «Cuius regio, illius natio» hieß das Prinzip spätestens am Ende des 19. Jahrhunderts, und als erste waren die Juden Osteuropas der neuen Ordnung ausgesetzt. Georg Simmel beschreibt den «europäischen Juden» als klassisches Beispiel des «Fremden», der «seiner Natur nach kein Bodenbesitzer» sei.³⁸ Das Verhältnis Person-Boden-Leben aber stand seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts neu zur Verhandlung. Geopolitik und diasporische Lebenswirklichkeit schlossen sich aus. Carl Schmitt als juristischer Schirmherr der Geopolitik sekundierte in der Schrift *Land und Meer* aus dem Jahr 1942 mit Beschreibungen des Menschen als «Landtreter». Für Schmitt stand fest, dass es eine natürliche Affinität des Menschen zur Erde gebe und dass die vom Land her gewonnenen Raum- und Zeitvorstellungen geltende Gegebenheiten seien. «Landnahme», heißt es in *Der Nomos der Erde*, sei «nach Innen und Außen der erste Rechtstitel, der allem folgenden Recht zugrunde liegt». Abwegig erschien ihm die Möglichkeit,

- 36 Paul Celan: *Der Meridian*. Endfassung, Entwürfe, Materialien, Frankfurt/M. 1999, S. 106; zum immer wieder diskutierten Aspekt der Datierung bei Celan und zum Verhältnis Adorno, Celan und Hannah Arendt vgl. Detlev Schöttker: *Deutungskonkurrenzen. Zur Holocaustdebatte zwischen Celan, Adorno und Hannah Arendt*, in: *Merkur* 62/2008, S. 578–587.
- 37 Nicolas Berg: *Luftmenschen. Zur Geschichte einer Metapher*, Göttingen 2008, S. 169.
- 38 Georg Simmel: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung* (GA Bd. 11), Frankfurt/M. 1992, S. 766f., vgl. Berg: *Luftmenschen*, S. 158 ff.

- 39 Carl Schmitt: Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum, Berlin 1950, S. 17; vgl. Berg: Luftmenschen, S. 208 ff.
- 40 Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke, Bd. 5, Stuttgart 1952, S. 248.
- 41 In dem Vortrag eines Mannheimer Rabbiners aus dem Jahr 1903 heißt es: «Es wird eben durch das Verbrennen der Leiche [...] der Gedanke ausgedrückt, daß damit alles zu Ende ist; das Verbrennen ist die äußerste Form der Vernichtung, welche den Menschen auszuführen möglich ist. Vgl. Isak Unna: Die Leichenverbrennung vom Standpunkt des Judenthums, Frankfurt/M. 1903, S. 11; vgl. Uta Werner: Das Grab im Text, S. 161.

dass sich die Menschen auch durch ein anderes Element symbolisiert sehen könnten. Nach 1933 war der Begriff des «Luftmenschen» pejorativ geworden. Der Prozess, den man als «Wörtlich-Nehmen» der Metapher bezeichnen kann, vollzog sich schließlich in rasanten, kumulativen Schritten. Die Juden sollten an einen «Nicht-Ort» gebracht werden, buchstäblich ins Nichts.³⁹

Dieser Logik zufolge mussten auch die Leichen der Ermordeten noch einmal vernichtet werden: Menschen sollten in Luft verwandelt, ein Grab ihnen für immer vorenthalten werden. Seit der Antike gilt die Verweigerung des Grabes als eine der schändlichsten und entehrendsten Strafen: «Welche Kraft ist das, / Zu tödten Todte?» fragt Tiresias in der Hölderlin'schen Übersetzung der *Antigone*.⁴⁰

An den europäischen Juden geschah die doppelte Vernichtung: eine Auslöschung, die noch dem Tod entgegentrat. Das Verbrennen der Leichname, ihre industrielle Reduktion zu Asche, sollte sie spurlos verschwinden lassen und der Erinnerungslosigkeit preisgeben. Hinzu kam, dass die jüdische Religion die Bestattung von Verstorbenen durch Verbrennen, also die Kremation, als Leichenschändung ansieht.⁴¹

Hier setzen die Gedichte von Rose Ausländer, Nelly Sachs und Paul Celan an. Die Sprache, etwas «Immaterielles, aber Irdisches, Terrestrisches», wie Celan am Ende seiner Büchnerpreis-Rede sagt, gibt den Opfern, den Verbrannten eine Identität und holt sie zurück aus dem Nichts. In der nichtmateriellen, aber terrestrischen Wirklichkeit des Gedichts finden die spurlos Verschwundenen ein «Textgrab» und damit ein Gedenken, das ihnen die Würde rückerstattet. Begriffe wie Asche, Staub, Rauchseelen, Schreie als letzte stimmliche Äußerung vor dem Ersticken dominieren die «vergraute» Sprache dieser Lyrik. Sie bestimmen aber auch die Beschreibung der Verheerungen durch die Atombombe. Denn auch bei einem Atomschlag verbrennen Menschen bis zur Spurlosigkeit; Grablosigkeit ist auch ihr Schicksal. Ein Unterschied bleibt: Was in den Lagern in zwei Schritten geschah, Tötung und Annihilation des Leichnams, bewirkt die Bombe in einem einzigen völlig distanzierten technischen Akt. In jener doppelten Vernichtung finden die drei jüdischen Dichter das *tertium comparationis* des eigentlich Unvergleichbaren. Das unterscheidet sie von

allen anderen Versuchen, «die Bombe zu denken», die eher von der politischen Logik ihres Einsatzes ausgehen, wie etwa Hannah Arendt, Günther Anders oder Karl Jaspers, die ihre Werke nicht zuletzt als Wegweiser zum politischen Handeln gesehen haben. Demgegenüber begreifen Rose Ausländer, Nelly Sachs und Paul Celan ihre Gedichte gleichsam als religiösen Akt im Raum des Gedichts: Den spurlos Ausgelöschten wird ein «Grab aus Worten» gegeben.⁴²

Die spezifische Differenz zu anderen denkenden und dichten- den Zeitgenossen erschließt sich auch durch den Lektüreakt der Philologie. Aber erst die Ausstellung fokussierte das Nebeneinander von Auschwitz und Hiroshima und ließ es unübersehbar werden.

42 Schreiben sei eine Form des Gebets, liest Celan bei Kafka. Aber auch dies bedeute nicht «Beten, sondern Schreiben: man kann es nicht mit gefalteten Händen tun.» Vgl. Paul Celan: Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien, S. 72.