

Gedicht und Gewalt

Die Shoah im Frühwerk Paul Celans

Tymofiy Havryliv (Nationale Akademie der Wissenschaften,
Ukraine)

Abstract Deutsch:

Kein anderes Œuvre eines deutschsprachigen Lyrikers der Nachkriegszeit ist von der Gewalterfahrung dermaßen gekennzeichnet wie das von Paul Celan. Die Shoah, das Verbrechen eines staatlichen Systems und einer die Menschen hassenden Ideologie, findet auf eine vielfache Art und Weise Eingang in Celans Lyrik. Die Shoah wird nicht nur zum Hauptthema der Gedichte, sondern prägt die Schreibart und die Gedichtform. Das Trauma der Judenvernichtung generiert eine neue, grundsätzlich andere Philosophie der poetischen Wahrnehmung, in die die unterschiedlichen Wissensbereiche einbezogen werden. Die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit verleiht dem Geschehenen eine immerwährende Zeitform. Das gesamte Œuvre wird zu einer lyrischen Autobiographie und gleichzeitig zu einer lyrischen Chronik.

Schlüsselwörter: Shoah, Gewalt, Gewalterfahrung, Lyrik, Gedicht, Spannungsfeld

Poem and Violence. Shoah in Paul Celan's Early Work

Abstract English:

No other oeuvre by a German-speaking poet of the post-war period is as marked by the experience of violence as that of Paul Celan. The Shoah, the crime of a state system and a people-hating ideology, finds its way into Celan's poetry in many ways. The Shoah not only becomes the main theme of his poems, but also shapes the style of writing and the form of the poem. The trauma of the extermination of the Jews generates a new, fundamentally different philosophy of poetic perception, in which the different areas of knowledge are included. Dealing with the past gives what was happened a perpetual tense. The entire oeuvre of Paul Celan becomes a lyrical autobiography and at the same time a lyrical chronicle.

Keywords: Shoah, violence, experience of violence, poetry, poem, field of tension

Zielsetzung

Die Shoah gehört zu den radikalsten Gewalterfahrungen der neueren Zeit. Sie hat die Lyrik von Paul Celan über Jahrzehnte hinweg geprägt und wird von Celan auch sehr früh thematisiert. Die Shoah als Gedichtinhalt geriet bereits im Frühwerk des aus der Bukowina stammenden Dichters in einen Widerspruch zur Gedichtform, ohne allerdings den konventionellen Rahmen vorerst zu verlassen.

Celans Auseinandersetzung mit der Judenvernichtung durch die Nazis ist ein Teil der Bukowiner Shoah-Literatur. In seiner Eigenständigkeit und der engen Verbindung von Texten bis in die werkübergreifende Intertextualität von geographischer Toponymik, Lexik und Metaphorik hinein, die zu einer Landschaftspoetik einer grundsätzlich anderen Art verschmilzt, ist sie ein unabdingbares Subkapitel der Shoah-Literatur generell sowie teilweise (da sie auch in den anderen Kulturen der Bukowina – der hebräischen, der rumänischen, der ukrainischen – beheimatet ist) ein Subkapitel der deutschsprachigen Shoah-Literatur im Spezifischen.

So gehört „Todesfuge“, das berühmteste Shoah-Gedicht der deutschen Sprache, zum Frühwerk von Paul Celan.¹ Entstanden ist es laut Celans eigenen Angaben in Bukarest im Mai 1945,² als der Zweite Weltkrieg in Europa gerade vorüber war, nicht jedoch dessen Folgen. Exakt zwei Jahre später wurde das Gedicht in Bukarest in der Zeitschrift „Contemporanul“ erstmals veröffentlicht, allerdings in der rumänischen Übersetzung von Celans Freund Petre Solomon, einem rumänischen Schriftsteller und Übersetzer. Auf Deutsch, also in der Sprache, in der sie verfasst wurde, erschien „Todesfuge“ erstmals in Wien, und zwar in Celans erstem Gedichtband *Der Sand aus den Urnen* von 1948 sowie in der von Hans Weigel herausgegebenen Anthologie *Stimmen der Gegenwart* von 1951.³

Im Umfeld von der „Todesfuge“ findet sich eine Reihe weiterer Ge-

1 Ausführlicher zum Gedicht: Sparr 2020.

2 Celan 2003, S. 606.

3 Celan 1951, S. 132-133.

dichte, die aus unterschiedlichen Gründen viel seltener Gegenstand literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen bzw. Lektüren wurden. Wegen ihrer in erster Linie formalen Konventionalität, dem zum Teil hölderlinisch-hymnenhaften, von Georg Trakl in dessen Spätwerk übernommenen, zum Teil balladenhaft-liedhaften, an Goethe und Heine anlehnendem Duktus, aber auch im Zusammenhang damit, dass der Autor seinen allerersten, von zahlreichen Druck- und Satzfehlern strotzenden Gedichtband *Der Sand aus den Urnen* zurückziehen ließ, fristen sie ein Randdasein im Schatten der Celan-Forschung. Sie einzig als „lyrischen Humus“ für die „Todesfuge“ zu betrachten oder in Gegenüberstellung mit dem Spätwerk des Dichters gar als nicht experimentell genug abzutun, wäre jedoch eine grobe Geringschätzung.

Beim Frühwerk handelt es sich um die beiden ersten Gedichtbände von Paul Celan, nämlich *Der Sand aus den Urnen* von 1948 und *Mohn und Gedächtnis* von 1952 sowie um die in die beiden Gedichtbände nicht aufgenommenen Gedichte der 40er Jahre, die nun in der Rubrik „aus dem Nachlass“ publiziert werden. Die beiden Gedichtbände gehören sowohl zeitlich als auch in ihrer Poetik und in der Art der Themenführung sowie in ihrem Themenkreis eng zusammen. Darüber hinaus werden sie durch die wechselseitigen Titelanleihen quasi zusammengebunden. So sind der letzte Gedichtzyklus in *Der Sand aus den Urnen* mit *Mohn und Gedächtnis* und der erste Gedichtzyklus in *Mohn und Gedächtnis* mit *Der Sand aus den Urnen* betitelt.

All diese Umstände verleihen den beiden Bänden eine gemeinsame Sonderstellung im lyrischen Œuvre des Dichters. Zugleich leiten die beiden Büchlein den Shoah-Diskurs im Werk Paul Celans ein und nehmen die spätere Entwicklung seines poetischen Sprechens vorweg. Ihr Quellencharakter macht sie unabdingbar, will man Celans Œuvre in seiner Kontinuität vor Augen haben. Sie liefern eine Grundlage und eine teilweise Erklärung für die späteren Gedichtmuster, die, so radikal anders sie auch ausgestaltet sein mögen, dennoch demselben Themenkreis gewidmet sind. Es gilt am Beispiel von Schlüsselpositionen aufzuzeigen, wie die Gewalterfahrung Aufnahme in die Lyrik von Paul Celan findet und wie der Dichter in seinem Frühwerk mit ihr umgeht.

Biographisches

Bereits am 29. August 1941, nicht einmal zwei Monate, nachdem die Einsatzgruppe D, eine Spezialeinheit aus SS und SD, in Czernowitz mit der Aufgabe eingerückt war, die jüdische Bevölkerung zu liquidieren, meldete der SS-Befehlshaber Otto Ohlendorf nach Berlin: „In Czernowitz und bei Durchkämmen ostwärts Dnjester weitere 3106 Juden und 34 Kommunisten liquidiert.“⁴ Zu dieser Zeit ist Paul Celan 21 Jahre alt. Er ist Autor einer Handvoll von Liebesgedichten, die er, ein Czernowitzer Jude, auf Deutsch verfasst hat.

Nach der Matura an einem Czernowitzer Gymnasium reist Celan am 9. November 1938, dem Tag der Reichspogromnacht, über Deutschland nach Frankreich, um in Tours Medizin zu studieren. Im Gedicht „La Contrescarpe“ erinnert sich Paul Celan 24 Jahre später an die Durchreise:

Über Krakau
bist du gekommen, am Anhalter
Bahnhof
floss deinen Blicken ein Rauch zu,
der war schon von morgen.⁵

Der Beginn des Zweiten Weltkrieges verhindert die Fortsetzung des Medizinstudiums in Frankreich. Da Juden in Czernowitz der Zugang zum Medizinstudium verwehrt ist, wechselt Paul Celan zur Romanistik. Als die Stadt am 28. Juni 1940 sowjetisch wird, belegt Celan die obligatorischen Kurse für russische Sprache und Literatur.⁶ Von Juli 1942, nachdem Rote Armee Ende Juni 1941 aus Czernowitz geflohen ist, bis zum Februar 1944, als die Stadt wieder sowjetisch wurde, verrichtet Celan Zwangsarbeit im Arbeitslager Tăbărăști. Celans Vater verstirbt 1942 in einem Konzentrationslager nach kurzem Aufenthalt an Typhus, seine Mutter wird kurze Zeit später durch einen Genickschuss ermordet. In ei-

⁴ Emmerich 1999, S. 43.

⁵ Celan 2018, S. 161.

⁶ Celan-Handbuch 2008, S. 9.

nem Brief an seinen mittlerweile im russischen Rostow am Don studierenden Czernowitzer Freund Erich Einhorn schreibt Celan aus Kyjiw, wo er sich Anfang Juli 1944 als Begleiter eines Kran-
kentransportes kurz aufhält:

Deine Eltern sind gesund, Erich, ich habe mit ihnen gesprochen,
bevor ich hergekommen bin. Das ist sehr viel, Erich, Du kannst
Dir nicht vorstellen, wie viel.
Meine Eltern sind von den Deutschen erschossen worden. In
Krasnopolka am Bug.
Erich, ach Erich.
Lieber Erich, wo ist Tanja Adler?
Ich weiß nur / [...] / dass sie lebt, aber wo ist sie? Schreibe ihr,
Erich, dass ich lebe, dass ich sie bitte, mir zu schreiben. Auf
meine alte Adresse. Viel ist zu erzählen. Du hast so viel gesehen.
Ich habe nur Demütigungen erlebt und Leere, unendliche Leere.⁷

Die Sprache als Dilemma

Und duldest du, Mutter, wie einst, ach, daheim,
den leisen, den deutschen, den schmerzlichen Reim?⁸

So die Schlusszeilen des Gedichts „Nähe der Gräber“ aus dem Ge-
dichtband *Der Sand aus den Urnen*. Es ist Celans erstes Gedicht,
in dem sowohl die Sprache als auch die lyrische Form in aller Un-
mittelbarkeit problematisiert werden, vier Jahre vor Theodor W.
Adornos berühmt-schlüssiger Aussage „Nach Auschwitz ein Ge-
dicht zu schreiben, ist barbarisch“, die dann 1951 in *Kulturkritik
und Gesellschaft* erstmals veröffentlicht und von Adorno später
wegen der heftigen Kritik, unter anderem auch seitens Celans, zu-
rückgezogen bzw. abgemildert wurde.⁹ Die Aussage sorgte für eine
lange und heftige Diskussion, von der „Todesfuge“ sowie Celans
Œuvre einen Teil bildeten.

In diesen beiden Zeilen von Paul Celan wird nicht die Sprache

⁷ Celan 1999, S. 3.

⁸ Celan 2018, S. 17.

⁹ Adorno 1998, S. 355.

schlechthin angeprangert, also nicht die Sprache als *das* Medium wie in der literarischen Moderne (ich brauche hier nicht auf Hofmannsthal zu verweisen), sondern die *deutsche* Sprache, und nicht das Gedicht schlechthin, also das Gedicht als Literaturform, sondern der klassische syllabotonische gereimte Versbau.

Zunehmend erkennt Paul Celan, dass ein konventionelles Gedicht den Herausforderungen, die seiner Shoah-Erfahrung entspringen, nicht gerecht werden kann. Durch die Shoah ist dem gereimten lyrischen Gedicht und auch seinem Vokabular die Authentizität abhandengekommen. Diese Erkenntnis lehnt an einen anderen Adorno-Satz an, der zwar nicht innerhalb des Ringens um die Literatur nach der Shoah zitiert wird, jedoch als Adornos berühmtester Satz gilt und auf die Metapher des Hauses bzw. der existentiellen Obdachlosigkeit rekurriert: „Es gibt kein richtiges Leben im falschen“.¹⁰ Paul Celan benutzt die übliche Form und stellt sie gleichzeitig in Frage, bis ihre Unbrauchbarkeit in diesem Verfahren an den Evidenzrand gebracht wird.

Wolfgang Emmerich widmet in seiner Celan-Biographie der Sprache als einem Dilemma ein eigenes Kapitel, das er „Muttersprache – Mördersprache“ betitelt.¹¹ Wenngleich das Kapitel auf die Jahre 1940-1945 beschränkt ist, wird die Sprache erst danach zu einem Dilemma, das das Werk von Paul Celan prädestiniert und durchzieht. Suchen wir den Nullpunkt im Œuvre Celans, so ist es das Gedicht „Nähe der Gräber“.

Zu diesem Antagonismus, der das Spannungsfeld schafft, in dem Celans Shoah-Thematisierung stattfindet, muss eines verdeutlicht werden. Muttersprache ist hier kein bloßer Terminus technicus im Sinne von einer „Sprache, die ein Mensch als Kind (von den Eltern) erlernt [und primär im Sprachgebrauch] hat“,¹² gemeint ist vielmehr die Sprache, die in Celans Familie eben von der Mutter geliebt, gelebt, gepflegt und an Paul Celan in aller Emotionalität einer Mutter-Sohn-Beziehung weitergegeben wurde, sowohl die

¹⁰ Adorno 1980, S. 43.

¹¹ Emmerich 1999, S. 42-56.

¹² DUDEN, Eintrag: Muttersprache.

Sprache selbst, als auch die in dieser Sprache geschaffene Kultur und insbesondere Literatur.

Celan, dem mehrere Sprachen zur Wahl standen, der sowohl metaphorisch als auch buchstäblich zwischen den Sprachen und Sprachräumen unterwegs war und in seinem reifen lyrischen Werk innerhalb eines Gedichts von einer Sprache zu einer anderen wechselte bzw. Elemente anderer Sprachen ins Deutsche seiner Gedichte einbaute, entschied sich für Deutsch.

In seiner Sprachwahl, die sehr bald auch zur Qual werden sollte, und zwar nicht mehr sprichwörtlich-rhetorisch, sondern existenziell und psychisch, ihn stets begleitend, in seinem Alltag ebenso wie in seinem Schaffen, wenngleich auf unterschiedliche Art und Weise (im Alltag zunehmend destruktiver, im Schaffen dagegen dekonstruktiv-produktiver), kommt seiner Mutter die Schlüsselrolle zu, wobei im folgenden Zitat zur Literatur unbedingt „deutsche“ hinzugefügt werden muss, sonst wird das Dramatische, ja das Tragische der Spannung zwischen der Mutter, die mit der deutschen Kultur aufs Innigste affiliert und von ihr fasziniert war, und dem streng jüdisch-orthodoxen Vater, der dem mit der deutschen Sprache und den in dieser Sprache geschriebenen Werken im rumänischen Cernăuți der Zwischenkriegszeit weiterhin verbundenen Kosmopolitismus mit Abneigung gegenüberstand, verwischt. Es handelt sich um eine Intimität bzw. eine Rollenverteilung, der die Shoah zum Verhängnis wurde:

Seine Mutter blieb für Celan immer ein Inbild und ein Gegensatz zu seinem Vater. Sie, die geborene Friederike Schragar, stand für die Literatur, Leo Antschel hingegen für eine autoritäre, orthodoxe jüdische Erziehung. Das war eine Spannung, die den Lyriker Paul Celan Zeit seines Lebens prägte.¹³

Mutter-Diskurs

Die Muttersprache, mit der Paul Celan zunehmend radikaler experimentieren wird, hängt mit dem Mutter-Diskurs aufs Engste zu-

sammen. „Nähe der Gräber“ leitet den Mutter-Diskurs des Frühwerks ein. Vergleichen wir etwa den Mutter-Diskurs bei Celan mit dem opulenten Mutter-Briefwechsel von Rainer Maria Rilke bzw. mit dem von Helmut Böttiger im Zusammenhang mit dem von Celan zitierten Mutter-Satz „O Mutter: o du Einzige“ von Malte Laurids Brigge,¹⁴ sehen wir in aller Deutlichkeit, dass der Mutter-Diskurs bei Celan eine ganz andere Entwicklung nimmt. Er nährt sich nicht von der Emotionalität einer klassisch-musterhaften Mutter-Sohn-Beziehung, sondern von der Tragik der Shoah, er ist ja durch die Gewalt der Nazis an Celans Eltern erst möglich geworden.

Der Mutter-Diskurs bricht mitten in die epigonenhafte, aber auch die Stärke des eigenen Talents bereits andeutende lyrische Abstraktheit der bisherigen Gedichte Celans herein, wo sämtliche Bezüge noch in der Geschichte der europäischen, in erster Linie deutschsprachigen Lyrik und nicht in der eigenen Biographie des Lyrikers verortbar sind. Plötzlich ist ein Thema da, über welches die Gedichtform nicht mehr hinwegwiegen kann. Mehr noch: Die Unvereinbarkeit, ja das Auseinanderklaffen von Inhalt und Form verleiht dem Gedicht die eigentliche Tragik. Das Abgründige tritt nicht in seiner universell-metaphysischen Semiotik, sondern in seiner autobiographischen Unmittelbarkeit erstmals in Erscheinung. Die Endzeitstimmung¹⁵ wird zum Auftakt eines Neubeginns, der die Endzeit fortwährend mitdenken muss.

Erst die Shoah zwingt den jungen Lyriker, die Mutter-Figur in seine Lyrik einzuführen und die abstrakte Schwester-Figur, der wir in den frühen Gedichten begegnen, in den Hintergrund treten zu lassen. Die Schwesterfigur des Gedichts „Regenlieder“ („Es regnet, Schwester [...]“¹⁶) nimmt den Mutter-Diskurs sowie die Doppelführung von Sulamith und Margarete in der „Todesfuge“ vorweg. Die Schwester ist im Frühwerk Celans eine abstrakte Ansprechgröße mit verschwommener Semantik, eine Ich-zu-Du-Stütze, die erst in den Folgegedichten konkretisierend belegt wird.

¹⁴ Rilke 1966, S. 777.

¹⁵ Wimmer 2014, S. 157-170.

¹⁶ Celan 2018, S. 15.

Paul Celan hatte keine Schwester, er war ein Einzelkind in der Familie. Die Schwester-Figur ist bereits lyrisch-historisch vorkonnotiert, sie besetzt und hält sozusagen die Leerstelle, bis diese dann in den nächsten Gedichten mit ganz anderen Inhalten ausgefüllt wird. Das lyrische Frühwerk des Dichters spannt den Bogen von der Schwester über die Mutter, die medial-epizentrisch ist, zur Sulamith der „Todesfuge“ bzw. zur Mutter Rahel der Jerusalem-Gedichte („Mutter Rahel / weint nicht mehr. / Rüübergetragen / alles Geweinte“),¹⁷ von der Abstraktion über die konkrete Gewalterfahrung zur Verallgemeinerung mit Inhaltsgewinn.

Die Schwester-Figur verweist zweifelsohne auf Georg Trakl, der für Celan zu den wichtigsten Dichtern gehörte,¹⁸ wenngleich Böttiger behauptet: „Der junge Paul Celan verehrte von allen Dichtern am meisten Rainer Maria Rilke, und er identifizierte sich sicher auch mit dem Ausruf von dessen Figur Malte Laurids Brigge: ‚O Mutter: o du Einzige‘.“¹⁹ Während Trakl, an dem sich Celan zu diesem Zeitpunkt noch orientiert, seine Schwester aus dem Unmittelbar-Biographischen und sogar aus dem Biologisch-Geschlechtlichen herauslöst und zu einer lyrischen Figur schlechthin emporstilisiert, die mal als Schwester, mal dual-geschlechtlich bzw. androgyn als Fremdlingin,²⁰ Jünglingin²¹, Mönchin²² in Erscheinung tritt,²³ legt Celan den diametral entgegengesetzten Weg zurück.

In *Sand aus den Urnen*, dem ersten Gedichtzyklus seines zweiten Gedichtbandes *Mohn und Gedächtnis*, spricht der Dichter wieder von seiner Mutter, und zwar in einer fast, aber dennoch nicht identischen formalen Auskleidung wie in „Nähe der Gräber“. Es handelt sich um das Gedicht „Espenbaum“, entstanden 1945 in Bukarest, also ein Jahr nach der „Nähe der Gräber“. Die Zweizeiler werden beibehalten, der Reim wird dagegen aufgehoben, allerdings mit einer einzigen Ausnahme, wo er in seiner abklingenden

17 Ebd., S. 258.

18 Grube 2014.

19 Böttiger 2020.

20 Trakl 1987, S. 168.

21 Ebd., S. 154.

22 Ebd., S. 164.

23 Aurnhammer 1992, S. 77-105.

diphthongischen Redundanz erscheint, die den springenden, besser gesagt aber „toten“ Punkt bildet, auf den es eigentlich ankommt:

Runder Stern, du schlingst die goldne Schleife.
Meiner Mutter Herz ward wund von Blei.²⁴

Schauen wir uns die ersten beiden Gedichtbände an, sehen wir, dass lediglich diese beiden Gedichte solch eine Gedichtform aufweisen. Der Verzicht auf den Reim, der hier ob des Gedichtbaus und des unvermeidlichen Rekurses auf das Gedicht „Nähe der Gräber“ visuell hervorsteht, führt das Phänomen einer intendiert geschädigten Gedichtstruktur herbei. Diesmal wird die im unmittelbaren Sprechakt von Ich zu Du angesprochene Mutter zu der besprochenen Person, wodurch ihre Position als die einer Abwesenden markiert wird. Eine Parallelführung, in der das Naturbild der ersten Zeile von der „Mutter“-Zeile konterkariert wird, macht evident, wie sich Paul Celan in dieser Schaffensphase im vorgegebenen Lyrikraum bewegt, diesen jedoch mit dem autobiographischen Inhalt ausfüllt und, was die Gedichtform betrifft, Schritt für Schritt dekonstruiert.

Schauen wir uns jedoch im Umfeld der ersten beiden Gedichtbände um, sehen wir, dass Zweizeiler eine für Celan in dieser frühen Schaffensphase durchaus gewohnte Gedichtform sind. Es gibt eine Anzahl von Gedichten, die nach dem gleichen Muster gebaut sind. Sie bewegen sich in einem geschlossenen, selbstgenügenden lyrischen Raum und sind durch die Wortsymbole und die Art des lyrischen Sprechens lose miteinander verbunden, sie sind beliebig austauschbar, ohne den Mitteilungswert zu verlieren, weil sie über einen solchen noch kaum verfügen. Es ist eine Situation, in der die Leerstellen vorübergehend mit dem vertrauten lyrischen Material ausgefüllt werden, bis das Eigentliche ausgereift sein wird. Keines dieser Gedichte, die (obwohl in der Form mit ihnen verwandt) inhaltlich in einem Gegensatz zu „Nähe der Gräber“ und „Espanbaum“ stehen, wollte Celan in seine Gedichtbände aufnehmen.

²⁴ Celan 2018, S. 30.

Unter den zeitlebens nicht publizierten Gedichten findet sich ein weiteres Mutter-Gedicht, das formell zwar anders ausgestaltet ist, jedoch inhaltlich eine Einheit mit „Nähe der Gräber“ und „Espenbaum“ bildet. Zwar begegnen wir in diesem Gedicht den traditionellen Accessoires aus Kranz, Kummer, Tränen, Finsternissen, Rosenstunde, wo selbst Baracke eher expressionistisch anmutet, wengleich sie nicht mehr nur dem Expressionismus allein entstammt, sondern die Baracken der Konzentrationslager meint, dennoch schafft das Epistolarische, wie das Gedicht angelegt ist, diejenige Art der autobiographischen Unmittelbarkeit, die für Celan offensichtlich nicht mehr akzeptabel war, um es der Öffentlichkeit preiszugeben. Das abgründige Ausmaß des auf den ersten Blick bloß Berichtenden zeigt sich erst aus dem biographischen Hintergrund heraus: Celans Mutter wurde im Winter ermordet.

Es fällt nun, Mutter, Schnee in der Ukraine:
des Heilands Kranz aus tausend Körnchen Kummer.
Von meinen Tränen hier erreicht dich keine.
Von frühern Winken nur ein stolzer stummer ...²⁵

Das dann im dritten Quatrain vermittelte Bild der zerrissenen Saiten einer Harfe beschreibt die Ungenügsamkeit bzw. Unzulänglichkeit des herkömmlichen lyrischen Sprechens, das an der Gewalterfahrung des Sprechenden scheitert. Es ist eine Zwischensituation mit der die Tradition verkörpernden Harfe einerseits und einem grundsätzlich andersartigen Sprechen, das erst gefunden werden muss, andererseits. Die zerrissenen Harfensaiten bedeuten, dass das traditionelle lyrische Sprechen der Herausforderung, die die Erfahrung des lyrischen Ich mit sich gebracht hat, nicht mehr standhalten kann. Die Harfe und somit die Lyrik schlechthin, für die die Harfe steht, ist nicht das Instrument, das die dazu notwendige Belastbarkeit aufbringen kann.

Die erste und die letzte Gedichtstrophe, in denen die Mutter unmittelbar angesprochen wird, halten das Gedicht klammerartig zusammen. Die beiden Schlusszeilen des Gedichts werfen die Frage nach der persönlichen Schuld auf, die nie gelöst wird und Teil

25 Ebd., S. 399.

bzw. Begleiterscheinung der traumatischen Erfahrung einer Person schlechthin ist. Das Überleben beschert dem Überlebenden ein ewiges Schuldgefühl, das die Freude des Überlebens stets überschattet und es gar nicht als Freude wahrnehmen lässt.

Paul Celan wird sich vorwerfen, nicht genug getan zu haben, um seine Eltern zu überreden, sich zu verstecken und auf diese Weise der Deportationsgefahr zu entkommen.²⁶ Angesichts der folgenden Zeile erweist sich „Wachstum oder Wunde“ als Scheinalternative. Vielmehr lässt die Alliteration *Wachstum* und *Wunde* zu einer Zwillingsformel legieren, wo jegliches *Wachstum* nicht mehr von der *Wunde* wegzudenken ist:

Was wär es, Mutter, Wachstum oder Wunde –
versänk auch ich im Schneewehn der Ukraine?²⁷

Die engere (innerhalb der beiden ersten Gedichtbände) und die breitere (innerhalb des gesamten Frühwerks inklusive der nicht publizierten Gedichte) Kontextualisierung lässt das zunehmend dramatischere Hadern des jungen Lyrikers mit seiner zunächst noch als höchst persönlich empfundenen Erfahrung erkennen. Die beiden Erfahrungen, nämlich die Erfahrung der Lyrik als einer Tradition und ihre Erfahrung in ihrem biographischen Ausmaß treffen aufeinander. In seiner frühen Schaffensphase oszilliert Paul Celan auf der Kippe zwischen allgemeingültiger und nichtsagender Abstraktheit und den vorerst inhaltlichen Durchbrüchen, als sich der Autor noch der konventionellen Lyrikformen bedient, diese jedoch bereits diskursiv in Frage stellt, bis er sie durchbricht bzw. endgültig mit ihnen bricht und sich in seinen radikalsten Mustern sehr weit von ihnen entfernt.

Der Mutter-Diskurs und die mit ihm einhergehende Infragestellung der deutschen Sprache werden keineswegs auf das Frühwerk beschränkt bleiben. Während die Infragestellung des Deutschen ein kontinuierlicher Prozess ist, wird das Gespräch mit der Mutter sporadisch immer wieder aufgenommen. „Wolfsbohne“, das in keinen Gedichtband aufgenommen wurde und aus dem Zeitraum des

²⁶ Emmerich, S. 43.

²⁷ Celan 2018, S. 399.

Gedichtbands *Die Niemandrose* stammt, setzt das Gespräch der früheren Jahre fort, thematisch in einer an „Nähe der Gräber“ und „Esenbaum“ anlehrenden Tonführung, jedoch in einer definitiven neuen Form. Die neue souveräne Gedichtform, die als Celansche Strophe bezeichnet werden darf, ist nun resistent genug, um mehr an direktem Autobiographischen erlauben (mit Celans Worten: dulden) zu können, als der Dichter der traditionellen Gedichtform einst hat zutrauen mögen:

(Weit, in Michajlowka, in
der Ukraine, wo
sie mir Vater und Mutter erschlugen: was
blühte dort, was
blüht dort? Welche
Blume, Mutter,
tat dir dort weh
mit ihrem Namen?
Mutter, dir,
die du Wolfsbohne sagtest, nicht:
Lupine²⁸

Somit wird die Erinnerung sowohl als Metaphorik, als auch als Topos angesprochen.

Der geographische Raum wird zu einem Namensraum, in dem der Name weh tut.

Eine andere Art der Topographierung

Die „Nähe der Gräber“ wird eine konstante Größe bleiben, unabhängig davon, wo sich der Dichter bzw. das lyrische Ich gerade aufhalten: im Bukarest der unmittelbaren Nachkriegszeit, im Wien der Jahre 1947-1948, wohin er auf einer Flüchtlingsroute über Ungarn illegal gelangt, knapp bevor die Ost-West-Grenze dicht gemacht wird und eine neue Grenzziehung Europa für weitere vierzig Jahre tief spaltet, in Paris, wo er sich niederlässt, um fast so viele Jahre wie in seinem heimatlichen Czernowitz nun als Deutschlektor an

²⁸ Ebd., S. 455.

der Ecole Normale Supérieure und Dichter der deutschen Sprache zu verbringen, oder in Deutschland, an dessen unterschiedliche Orte er aus unterschiedlichen Anlässen des Öfteren reist, wobei all diese Reisen als Reisen weder in die Vergangenheit noch in die Gegenwart, sondern gegen das Vergessen zu begreifen sein werden. Auch die zeitlichen Relationen werden an dieser Nähe nichts ändern können. Denn es handelt sich um eine innere Nähe, um das Gedächtnis und die Erinnerung. Bei Paul Celan wird das Geschehene nie gänzlich zur Geschichte.

Die Gräber werden zum zentralen Topos, ihre Nähe wird zum ebenso zentralen Bezugspunkt, was sowohl die Situation des Dichters als auch die seines Œuvres beschreibt. Die Gräber stehen nicht an und für sich, sie werden immer in ihrer Bezogenheit begriffen, die mindestens genauso wichtig ist wie die Gräber selbst. Sobald das Wort „Gräber“ fällt, wird dieser Bezug mitgeneriert. Es ist eine andere Art der Topographierung, weder eine geographische noch eine kulturelle noch eine rein politische. Eine physische eher als eine metaphysische. Gefühlte, gelebte und erlebte. Es geht um die Selbstverortung des Dichters als eines Lebenden bzw. Überlebenden, der in seiner Person stellvertretend für alle Lebenden und Überlebenden steht. Das lyrische Ich ist dasjenige, das sich jederzeit und an jedem Ort in der Nähe der Gräber befindet. Seine Situation ist mit der von Sisyphus vergleichbar, aber nur unzulänglich beschreibbar.

Das Gedicht dürfte Mitte Sommer 1944 entstanden sein, kurz nachdem Celan aus Kyjiw nach Czernowitz zurückkehrt war [das Handexemplar des Gedichts vermerkt „(nach der Rückkehr aus Kiew)“²⁹]. In der „Todesfuge“, die knapp ein Jahr später niedergeschrieben wurde, heißt es: „wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng“. Die Zeile wird entweder wörtlich oder in einer Variation wiederholt: „Er pfeift seine Juden hervor lässt schaufeln ein Grab in der Erde“, „Dein aschenes Haar Sulamith // wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng“, „dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng“, „er

29 Ebd., S. 586.

hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft“.³⁰ Zugleich verliert sie ihre zeilenbildende Funktion und wird, wie ersichtlich, als Bestandteil einer längeren bzw. einer abgeänderten Zeile ins Gedichtgewebe integriert.

Das Gespräch

„Espenbaum“ und „Nähe der Gräber“ sind die weniger bekannten Gedichte Celans, die, wenn überhaupt, meistens von Celan-Forschern zitiert werden. In ihrer Prägung sind sie noch durchaus konventionell. Sie bergen jedoch ein Spannungspotenzial, das die geläufig-vertraute Form sehr bald sprengen wird. Mehr noch: Durch die Gegensätzlichkeit von Inhalt und Form wird die Spannung immens gesteigert, und zwar bis ins Unerträgliche, sodass die herkömmlichen Konstrukte, die die Lyrik trotz der formalen Experimente der literarischen Moderne dominieren, die Spannung nicht mehr werden (er)tragen können. Sie erweisen sich als ungeeignet und unbrauchbar. Es ist, als wollte der Dichter, wenn auch im Gegensatz zu seinen späteren Gedichten noch nicht bewusst, die Form auf die Zerreißprobe des Inhalts stellen. Der Inhalt bleibt, die Form kann dem Inhalt als einer Herausforderung unmöglich standhalten. Ab nun wird sich dieser Inhalt durchsetzen. In „Espenbaum“ und der „Nähe der Gräber“ ist der Dichter noch weitgehend Lyriker. Die Form, die entschärfen sollte, bewirkt das Gegenteil. Formell ist es ein Abklang, ja ein Abgesang an die jahrzehnte-, jahrhundertelange lyrische Tradition. Der Reim wird zunehmend aus den Gedichten verbannt, die Sprache jedoch bleibt Deutsch. Sie bleibt dies auch, wenn in sie immer wieder Elemente aus anderen Sprachen eingebaut werden. In seinem Frühwerk ist Celan noch ein Lyriker, der jedoch den Weg zum Dichter bereits eingeschlagen hat. Vor allem in diesen beiden Gedichten können Anfänge von Prozessen beobachtet werden, die den konventionellen Lyrikrahmen sprengen und ein ganz neues Sprechen entste-

³⁰ Ebd., S. 40-41.

hen lassen. Ohne diesen frühen Celan blieben Atemkristalle und Lichtzwänge der späte(re)n Lyrik ohne ihre Genese.

Die Schuld des Überlebenden zeigt sich als eine Erweiterung des Gewalterfahrungstraumas. Anstelle der Liebe zur deutschen Sprache und Kultur, die in Celans Familie auf der Mutter-Sohn-Achse kultiviert wurde, tritt nun das Dulden, in dem sowohl das Leiden als auch die Gewalt mitkonnotiert werden. Der Reim ist leise, deutsch und nun auch schmerzlich.

Die Tür, die zum semantischen Feld eines Hauses gehört, das Vorhandensein von etwas Trennendem mitdenkt und zugleich ein Symbol für Hinein- und Hinausgehen ist, für den Verkehr in beide Richtungen, für die Grenzüberschreitung, für das Verbindende, für das Gespräch schlechthin, also für die Überwindung des Trennenden, ist aus den Angeln gehoben. Ein Gespräch, zumindest ein Gespräch des lyrischen Ich mit seiner Mutter, ist nicht mehr möglich. Es gibt keine Begegnung, kein Wiedersehen mehr:

Eichne Tür, wer hob dich aus den Angeln?
Meine sanfte Mutter kann nicht kommen.³¹

Das Haus ist nun seiner Polifunktionalität als Begegnungs-, Gesprächs- und Geborgenheitsort beraubt. Eine andere Art Dialogizität wird generiert.

Die Haar-Metapher

Das Trauma der Shoah schält Celans Lyrik aus der Schale des Epigontums bzw. der Verbundenheit, vor allem und in aller Deutlichkeit gegenüber Georg Trakl, aus der Geborgenheit im Vertrauten und bereits Vorhandenen, aus dieser Art Dialogizität heraus und verleiht ihr ein eigenes Profil, zunächst noch inhaltlich, dann Schritt für Schritt auch in der Form. Es entsteht eine grundsätzlich andere Art der Dialogizität. Celan entwickelt eine Obsession, die Haarmetapher wird zu einer *metaphora fixa* in Parallelführung von „dein goldenes Haar Margarethe“ und „dein aschenes

31 Ebd., S. 30.

Haar Sulamith“ der Todesfuge. Der *dance macabre* der Haarfarben tritt an die Stelle der Mutter-Sohn-Gespräche in den bisherigen Gedichten.

Vom Lyriker zum Dichter

Der an den Melos der Volkspoesie anlehrenden Frage-Antwort-Form begegnen wir im Gedicht „Nähe der Gräber“ in ihrer Unmittelbarkeit. Das lyrische Ich Celans führt einen Dialog in Form von Fragen ohne Antworten, wodurch die Abwesenheit der angesprochenen Person hervorgehoben wird, sodass der Gedanke nahe liegt, dass die Abwesenheit bzw. der Abwesenheitsgrund die eigentliche und einzig mögliche Antwort sind. Der für die Volkspoesie typische Parallelismus von Naturbild und einem den Menschen betreffenden bzw. vom Menschen verursachten Geschehen wird durch einen interpersonellen bzw. einen Dialog zwischen einer vermenschlichten Naturerscheinung und einem menschlichen Ich ersetzt. Suchen wir im Œuvre des Dichters den sogenannten springenden Punkt, so ist „Nähe der Gräber“ das Gedicht. Während beispielsweise der Dialog mit Gewaltandrohung in „Heidenröslein“, an das Celans Gedicht poetikal rekurriert, in der mittleren von drei Strophen stattfindet und anschließend in Gewalt endet, wird ihm im Œuvre von Paul Celan eine grundsätzlich andere Funktion zugewiesen, und zwar die der ständigen Erinnerung an verübte Gewalt. Das Gespräch wird bei Paul Celan neben seiner Bedeutung als Verständigungsform schlechthin gleichermaßen zur Erinnerungsform – und zwar in seiner gesamten Bedeutungspalette: von der Fähigkeit, sich an etwas zu erinnern, über das Andenken bzw. Gedenken bis hin zur Mahnung, außerdem in der strukturellen Bedeutung der Er-Innerung, d. h. der Sichtbarmachung bzw. Veräußerlichung des Inneren. Im Gespräch bleiben heißt, dem Vergessen entgegenzuwirken. Paul Celan geht es, um es mit Gadammers Worten auszudrücken, um die fortwährende „Gegenwärtigkeit der Vergangenheit“, um diese Zweieinigkeit von Gestern und Heute. Jürgen Wertheimer spricht in diesem Zusammenhang von einer Wunde, die der Dichter weder ganz offen stehen noch gänz-

lich heilen lässt. Es ist und bleibt eine Grenzsituation, ein Weder-Noch:

Stünde die Wunde ganz und gar offen, so würde der Schmerz alles überwältigen und jeglichen sprachlichen Ausdruck unmöglich machen; wäre sie völlig vernarbt, so bliebe keine Spur von ihr übrig, und es gäbe keine Zeichen mehr, die auf sie hinweisen könnten. So deutet die Zwiespältigkeit der Wunde auf das endlose Wechselspiel zwischen Erinnern und Vergessen: die Erinnerung kann nur zur Sprache kommen, wenn das Trauma schon verloschen ist, aber das Trauma kann nicht verlöschen, solange es in der Erinnerung weiter lebt.³²

Ausblick

Die Shoah als Gedichtinhalt geriet bereits im Frühwerk des aus der Bukowina stammenden Dichters in Widerspruch zur Gedichtform, ohne allerdings den konventionellen Rahmen vorerst zu verlassen. Die Shoah wird nicht nur zum Hauptthema der Gedichte, sondern prägt die Schreibart und die Gedichtform. Das Trauma der Judenvernichtung generiert eine neue, grundsätzlich andere Philosophie der poetischen Wahrnehmung, in die die verschiedenen Wissensbereiche einbezogen werden. Wo er sich auch immer gerade aufhält, ob im Wien der späten 1940er Jahre, in Todtnauberg oder Tübingen, sehnt sich Celan nach einem Gespräch. Der Mutterdiskurs des Frühwerks nimmt in dieser Sehnsucht und Suche nach Dialog einen besonderen Platz ein. Die Mutter wird zum eigentlichen Ausgangspunkt der Dialogizität Celans. Geographische Orte werden zu Orten, an denen Gespräche stattfinden bzw. ausbleiben. Die Lyrik selbst wird sowohl zum Experimentierfeld als auch zum Erinnerungs- und Vergangenhitsaufbewahrungsort. Die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit verleiht dem Geschehenen eine immerwährende Zeitform. Das gesamte Œuvre wird zu einer lyrischen Autobiographie und gleichzeitig zu einer lyrischen Chronik.

³² Wertheimer, S. 426.

Quellenangaben

- Adorno, Theodor W.: *Minima Moralia*. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Hg. Rolf Tiedemann. Band 4. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980.
- Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Hg. Rolf Tiedemann. Band 6. *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998.
- Aurnhammer, Achim: *Androgynie*. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur. Köln: Böhlau 1986.
- Badiou, Bertrand (Hg.): *Herzzeit: Ingeborg Bachmann – Paul Celan, der Briefwechsel; mit den Briefwechseln zwischen Paul Celan und Max Frisch sowie zwischen Ingeborg Bachmann und Gisèle Celan-Lestrange*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.
- Böttiger, Helmut: Friederike Antschel. In: *Süddeutsche Zeitung*, 1. Januar 2020, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/hegel-hoelderlin-beethoven-celan-muetter-1> [Zugriff am 20.2.2024].
- Celan, Paul: *Die Gedichte*. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2018.
- Celan, Paul: *Paul Celan – Erich Einhorn*. Einhorn: du weißt um die Steine ... Briefwechsel. Hg. und kommentiert von Marina Dmitrieva-Einhorn. Berlin: Friedenauner Presse 1999.
- Celan, Paul: *Todesfuge*. In: Weigel, Hans (Hg.). *Stimmen der Gegenwart*. Wien: Jugend und Volk 1951, S. 132-133.
- May, Markus / Gofsens, Peter / Lehmann, Jürgen (Hg.): *Celan-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler 2008.
- DUDEN: *Universalwörterbuch der deutschen Sprache*. Muttersprache: Rechtschreibung, Bedeutung, Herkunft, Grammatik. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Muttersprache> [Zugriff am 20.2.2024].
- Emmerich, Wolfgang: *Paul Celan*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999.
- Grube, Christoph: „so oder so, es bleibt blau oder braun, das Gedicht“. *Aspekte der Trakl-Rezeption Paul Celans*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013.
- Kemper, Hans-Georg: *Georg Trakls „Schwester“*. Überlegungen zum Verhältnis von Person und Werk. In: von Graevenitz, Gerhart (Hg.): *Zur Ästhetik der Moderne*. Für Richard Brinkmann zum 70. Geburtstag. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1992, S. 77-105.
- Rilke, Rainer Maria: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Band 6. Hg. Ernst Zinn. Frankfurt am Main: Insel 1966, S. 707-946.
- Sparr, Thomas: *Todesfuge*. Biographie eines Gedichts. München: Deutsche Verlags-Anstalt 2020.
- Trakl, Georg: *Dichtungen und Briefe*. Band 1. Salzburg: Otto Müller Verlag 1987.
- Wertheimer, Jürgen: „Es lebe die krummnasige Kreatur“. *Der etwas andere Celan*. In: Schmitz, Walter (Hg.): *Erinnerte Shoah*. Die Literatur der Überlebenden. Dresden: Thelem bei w.e.b. 2003, S. 420-434.
- Wimmer, Gernot: *Endzeitstimmung und Zeitenwende im lyrischen Werk von Celan und Bachmann: Exemplarisch dargestellt an den Gedichten Todesfuge und Die gestundete Zeit*. In: ders. (Hg.): *Ingeborg Bachmann und Paul Celan*. Historisch-poetische Korrelationen. Berlin: De Gruyter 2014.

Tymofiy Havryliv

Dr. habil. Tymofiy Havryliv

ORCID: 0000-0002-0277-2448

Department of Literature

Ivan Kryp'yakevych Institute of Ukrainian Studies

National Academy of Sciences of Ukraine

Kozelnytska 4

79026 Lviv, UKRAINE

E-Mail: havryliv9@gmail.com