

Unterrichtsmaterial 12.3.1.7

„Todesfuge“ – Paul Celan: Hintergründe und Interpretationsansätze

Paul Celans "Todesfuge", das "Jahrhundertgedicht" (Wolfgang Emmerich), das "Guernica der europäischen Nachkriegsliteratur" (John Felstiner), ist aller Wahrscheinlichkeit nach 1945 entstanden. Freunde des Dichters erinnern sich an eine Ausarbeitung in Czernowitz 1944, Celan selbst gibt das Jahr darauf an. Der 24-Jährige ist gerade aus dem rumänischen Arbeitslager in seine Heimatstadt zurückgekehrt - ohne seine Eltern, die in einem Konzentrationslager ihr Leben lassen mussten. Diese traumatische Situation mit ihren bedrückenden Bildern bildet den Ausgangspunkt für Celans berühmte "Todesfuge".



Anregungen für sein Werk erhält der Lyriker wohl auch durch ein Gedicht seines Freundes Immanuel Weissglas, das dieser aus einem der Todeslager mitgebracht hatte. Davon ausgehend entsteht eine Art poetischer Wettstreit zwischen den Freunden, der schließlich zur "Todesfuge" führt. Das zunächst als "Todestango" betitelte Gedicht erscheint als Celans erste Veröffentlichung 1947 in rumänischer Übersetzung in der Zeitschrift „Contemporanul“. Ein Jahr später wird die "Todesfuge" – jetzt auf Deutsch – in Celans Gedichtsammlung "Der Sand aus den Urnen" veröffentlicht. Diese erzielt jedoch keine breite Wirkung, weil Celan die Auflage wegen "sinnentstellender Druckfehler" bald wieder einstampfen lässt. Erst die Wiederaufnahme in den 1952 erscheinenden Band "Mohn und Gedächtnis" macht das Gedicht bekannt.

Die »Todesfuge« ist kein Gedicht über Auschwitz, wie oftmals angenommen wurde, sondern ein Text im Gedenken an die Opfer der nationalsozialistischen Vernichtungslager. So vermeidet das Gedicht in seinen Bildern die direkte Nachbildung der Vernichtung und versucht stattdessen ein Bewusstsein zu schaffen für das unvorstellbare Geschehen, indem es auf den Zusammenhang von hochentwickelter Zivilisation und barbarischer Bestialität sowie immer wieder auf die unermesslichen Leiden der Opfer hinweist.

Überhaupt arbeitet das bis ins kleinste Detail durchgeformte Gedicht vorwiegend mit dem Mittel der Gegenüberstellung. Zunächst entfaltet es allein durch die Diskrepanz von Form und Inhalt – auf der einen Seite die poetische und rhythmisch fließende Sprache, auf der anderen Seite die grausamen Geschehnisse – eine geradezu magische Wirkung. Unterstützt wird diese Atmosphäre durch die den Text durchziehenden kryptischen Chiffren, der "schwarzen Milch", dem "Grab in den Lüften", dem "Mann, der mit den Schlangen spielt" und dem "Tod als Meister aus Deutschland". "Wir trinken/ein Mann wohnt im Haus" wird ebenso gegenübergestellt wie "dein goldenes Haar Margarethe/dein aschenes Haar Sulamith". Auf der einen Seite stehen die Opfer, das Wir, die draußen schaufeln und zum Tanz aufspielen müssen, auf der anderen "ein Mann", vielleicht der Lageraufseher als Stellvertreter für die Täter. Er befindet sich im Haus, verteilt von dort Befehle und schreibt einen Brief an eine Frau, die durch ihre Attribute wie "goldenes Haar" und ihrem Namen



Margarethe zum Prototyp der deutschen Frau wird. Diese Gegenüberstellung, die ähnlich wie Stimme vs. Gegenstimme, Bild vs. Gegenbild funktioniert, erzeugt die dramatische Spannung des Gedichts.

Von der Gestaltung her bedient sich Celan dabei der Form der Fuge, einem aus der Musik bekannten Kompositionsprinzip, das kontrapunktisch aus Thema und Gegenthema, aus verschiedenen Durch- und Weiterführungen besteht. Celan überführt dieses Schema in Wort-Klang-Bildfolgen: Die in der ersten Strophe gegenübergestellten Bilder (Opfer und Täter) werden in den folgenden Strophen variiert, um dann am Ende wieder zusammengefügt zu werden. Die keinem bestimmten Rhythmus folgenden Langzeilen verzichten auf sämtliche Satzzeichen. Der einzig vorhandene Reim "sein Auge ist blau/er trifft dich genau" gleicht in seiner Wirkung einem präzisen Todesschuss.

Mit ihren vielfältigen Bezügen aus den Bereichen Musik, Literatur (Fausts Gretchen = Margarethe) und Religion (Jungfrau Sulamith aus dem Hohen Lied) durchschreitet die "Todesfuge" die traditionellen Kunstformen und fügt scheinbar unvereinbare Gegensätze zusammen: den romantischen Briefeschreiber mit dem skrupellosen Täter, Sentimentalität und Grausamkeit. So vermeidet sie jegliche Eindimensionalität und wird stattdessen zum poetischen Gleichnis für ein fast unsagbares Leid.

In der Forschung gilt die Todesfuge als „ein, ja vielleicht das Jahrhundertgedicht“, als „das Guernica der europäischen Nachkriegsliteratur“ (John Felstiner, emeritierter Professor für Englisch an der Stanford University). 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, ein deutscher Lyriker 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 Furchtbarsten mehr oder minder unbekümmert einhartönte*“. 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 den Lüften“ schaufelnden, 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 mort ji“ 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.

Unter Verwendung eines Textes von Brigitte Lotz, Xlibris