**(151) Texte 1: Paul Celan: *Todesfuge* - Nelly Sachs: *In den Wohnungen des Todes***

Der literarische Neuanfang nach dem Holocaust setzt weder mit der „Trümmer-“ bzw. „Kahlschlagliteratur“ noch mit Gründung der Gruppe 47 ein,[[1]](#footnote-1) wie in Epochendarstellungen üblicherweise formuliert wird, sondern mit spektakulären Texten zweier zu diesem Zeitpunkt unbekannter Autoren: mit Paul Celans *Todesfuge*[[2]](#footnote-2) und mit Nelly Sachs’ Zyklus *In den Wohnungen des Todes.*[[3]](#footnote-3) Bezeichnenderweise entstehen diese Texte noch vorEndedes Dritten Reiches und *außerhalb* seiner Grenzen: im rumänischen Czernowitz[[4]](#footnote-4) und im neutralen Schweden. Dies hat eine zeitnahe Rezeption über mehr als ein Jahrzehnt hinweg behindert, so dass die epochengeschichtliche Relevanz dieser Texte erst mit großer Verspätung erkannt und gewürdigt wurde. Celans Diktum, die *Todesfuge* sei eine Klage über die ermordeten europäischen Juden: „eine Grabschrift und ein Grab“[[5]](#footnote-5), trifft nicht nur auf dieses Gedicht zu, sondern in gleicher Weise auf *In den Wohnungen des Todes*. – Auslösendes Moment für die Entstehung sowohl der *Todesfuge* als auch von *In den Wohnungen des Todes* waren die erschütternden Informationen über das Konzentrationslager Majdanek (Lublin). Es war das erste Vernichtungslager, auf das die sowjetischen Truppen stießen,[[6]](#footnote-6) und da das Lager von den abziehenden deutschen Truppen nicht vollständig hatte zerstört werden können, gewann die Weltöffentlichkeit erstmals Einblick in die Organisation des Tötungs- und Vernichtungsprozesses und damit auch in das *Ausmaß* der Vernichtung.

Die meisten Mitglieder der Gruppe 47 waren Wehrmachtsangehörige gewesen – Celan und Nelly Sachs waren jüdische Verfolgte.[[7]](#footnote-7) Durch ihre Überzeugung, dass angesichts des Geschehens, das sich seit 1933 vollzogen hat, zuallererst der Holocaust thematisiert werden müsse, unterscheiden sich Celan und Nelly Sachs von Alfred Andersch, Hans Werner Richter, Walter Kolbenhoff und deren Kolleginnen und Kollegen. Die Mitglieder der Gruppe 47 suchten den Neuanfang im aktuellen Zeitbezug bzw. im Anschluss an die europäische und außereuropäische Moderne. Dass Celan ebenso wie Nelly Sachs eine grundlegend andere Akzentsetzung befürworteten, wurde nicht oder mit Befremden registriert. Die Irritation bestand auf beiden Seiten. Vor seiner ersten Begegnung mit den Mitgliedern der Gruppe 47 war Celan gespannt, worüber sie wohl reden würden. Umso größer war anschließend sein Befremden: „Und worüber haben sie geredet? – Über Volkswagen.“ Nicht anders war es auf Seiten der Gruppe 47. Hans Weigel berichtet, wie Celans Rezitation der *Todesfuge* beimTreffen in Niendorf 1952 aufgenommen wurde: „[N]achher [skandierten] einige Kollegen höhnisch vor sich hin […]: ‚Schwarze Milch der Frühe…‘“. Hans Werner Richter hielt es sogar für nötig anzumerken, „Celan habe ‚in einem Singsang vorgelesen wie in einer Synagoge‘.“ Im persönlichen Gespräch mit Celan äußerte er sich sogar noch drastischer: „Und dann haben Sie auch im Tonfall von Goebbels vorgetragen.“[[8]](#footnote-8) Offensichtlich verkannte man die Thematik und außerdem auch die Perspektive, aus der die Todesfuge entstanden war. In Verbindung mit der eigentümlichen Hermetik des Textes hatte das zur Folge, dass der Rang dieses Gedichtes von den meisten Mitgliedern der Gruppe zunächst völlig verkannt wurde. Die Gruppe favorisierte ein ästhetisch wie politisch weniger provokatives literarisches Modell.

**\***

Die *Todesfuge* entsteht1944/45 im rumänischen Czernowitz, der Hauptstadt der Bukowina.[[9]](#footnote-9) Die Stadt – ihr Beiname ist „das Jerusalem am Pruth“ – hat 1938 ca. 100 000 Einwohner; die Hälfte davon sind Juden. Celan sagt über die Region, sie sei „eine Gegend [gewesen], in der Menschen und Bücher lebten“.[[10]](#footnote-10) Celan – sein Geburtsname ist Paul Antschel; sein Schriftstellername ist ein Anagramm der rumänischen Schreibung seines Geburtsnamens[[11]](#footnote-11) – stammt aus einer Familie hier lebender deutschsprachiger Juden. Diese Welt ist 1944/45 vernichtet: durch pogromartige Ausschreitungen oder durch Tod in den Arbeitslagern. Zwischen Juli 1942 und Februar 1944 ist auch Celan Häftling in einem dieser Lager.

Die Vernichtung der jüdischen Bevölkerung der Bukowina vollzieht sich in Etappen. Sie beginnt im September 1939, als Rumänien im Zuge des Hitler-Stalin-Pakts gezwungen wird, die Bukowina an die Sowjetunion abzutreten. Czernowitz wird im Juni 1940 von sowjetischen Truppen besetzt. Die rumänischen Truppen kehren nach dem deutschen Überfall auf die Sowjetunion in die Bukowina zurück. Teile davon stehen unter deutschem Kommando.[[12]](#footnote-12) Ihr offen brutales Vorgehen gegen die jüdische Bevölkerung irritiert selbst die deutschen Verbündeten:

„Wiederholt drangen […] rumänische Truppen in Judenviertel ein und richteten ein Blutbad an, wobei ihr Vorgehen eher die Form spontaner Gewaltausbrüche als geplanter und durchdachter Tötungsoperationen annahm.“

„Die deutschen Augenzeugen dieser rumänischen Raserei waren über den sich bietenden Anblick leicht verwirrt [!] und versuchten mitunter, Disziplin die Reihen ihrer Verbündeten zu bringen“.

In Czernowitz laufen die Aktionen in gleicher Form ab wie in den übrigen Teilen des Landes:

„Auch in Tschernowitz hatte Einsatzgruppe D Probleme mit den Rumänen, die in jener Stadt eifrig ukrainische Intellektuelle erschossen […].[[13]](#footnote-13)

Die vermeintlichen Irritationen entspringen keineswegs humanitären Rücksichten. Naheliegender ist, dass die Befehlshaber der Einsatzgruppe D, einer gewöhnlich mit äußerster Brutalität vorgehenden Einheit, angesichts der Grausamkeit und des Ausmaßes der Massaker befürchten, dass Nachrichten an die Weltöffentlichkeit gelangen könnten.

Als Rumänien im Juni 1941 auch offiziell den Achsenmächten beitritt, sieht der rumänische Ministerpräsident Ion Antonescu die Chance gekommen, die jüdische Bevölkerung Bessarabiens und der Bukowina in ihrer Gesamtheit „zwangsauszusiedeln“: eine euphemistische Umschreibung für Massenmord und Deportation.[[14]](#footnote-14) Diesmal ist das Vorgehen mit den deutschen Einsatztruppen abgestimmt; SS-Einheiten und rumänische Armee- und Polizeieinheiten arbeiten Hand in Hand. Am 5. und 6. Juli 1941 erreicht das SS-Einsatzkommando 10 b Czernowitz. Während der ersten vierundzwanzig Stunden werden die führenden Vertreter der jüdischen Gemeinde und dreitausend weitere Personen niedergemetzelt. Es wird geplündert und gefoltert; der Große Tempel wird niedergebrannt, das Tragen des Judensterns zur Pflicht gemacht; die verbleibende jüdische Bevölkerung – darunter auch Celans Familie – wird ghettoisiert und später zu Zehntausenden deportiert.[[15]](#footnote-15) Celans Familie versucht, der Gefahr zu entkommen; sie flieht im Herbst 1941 aus dem Ghetto.

Im Juni 1942 kommt es zu einer neuen Deportationswelle. In ihrem Verlauf werden auch Celans Eltern in ein Arbeitslager deportiert. Celan selber leistet von Juli 1942 bis Februar 1944 Zwangsarbeit im Lager Tӑbӑrești, 400 km südlich von Czernowitz, das die rumänische Armee zusammen mit Pionieren der Organisation Todt unterhält. Im Herbst 1942 stirbt Celans Vater an Typhus; Celans Mutter wird Ende 1942 – möglicherweise auch Anfang 1943 – als „arbeitsunfähig“ im Lager erschossen. Celan übersteht die Lagerarbeit in Tӑbӑrești.[[16]](#footnote-16) Nach der Entlassung kehrt er nach Czernowitz zurück, verlässt aber die Stadt noch vor dem Einmarsch der sowjetischen Truppen im März 1944. Zuerst geht er nach Bukarest, dann nach Wien. 1948 lässt er sich in Paris nieder.[[17]](#footnote-17)

 John Felstiner beginnt seine Analyse von Celans literarischer Arbeit mit einem Hinweis auf seine hebräische Bibel: Die Heilige Schrift sei „allgegenwärtig in Celans Dichtung“, überall stoße der Leser auf biblische Namen, Orte, Bilder, liturgische Figuren, offene und verdeckte Anspielungen, hebräische Zitate und Wortspiele – allerdings „immer ironisch, gegen den Strich.“[[18]](#footnote-18) Die Klage dominiert:

„Oft sind die Psalmen, oszillierend zwischen Klage und Lobpreis, Ausdruck seiner Not. Manchmal brechen hebräische Wörter oder Wendungen abrupt in Celans Verse ein. Neben dem unmittelbaren Sinn, den sie haben, sollen sie prüfen, wie weit die Heilige Schrift noch trägt. Sie bringen Celans Umgang mit der Sprache und dem Deutschen zum Vorschein, sein Verhältnis […] zur literarischen und sakralen Tradition.“[[19]](#footnote-19)

Über Celans deutschsprachige Lektüre sagt Felstiner: „Er las Goethe und Schiller, aber auch ihm gemäßere, verstörendere Autoren wie Heine, Trakl, Hölderlin, Nietzsche, Verlaine, Rimbaud und später Hofmannsthal und Kafka.“[[20]](#footnote-20)

Ein besonderes Augenmerk richtet Felstiner auf eine spezifische Verwendungsform der deutschen Sprache. Sie ist das Instrument, mit dem der Holocaust propagiert, aber auch *kaschiert* wurde:

„Celans Lyrik, in deutscher Sprache geschrieben, stellt eine besondere Herausforderung dar. Denn das ‚Tausendjährige Reich‘ hat den Völkermord an den europäischen Juden mithilfe der Sprache organisiert. Parolen und Diffamierungen, pseudowissenschaftliches Dogma, Propaganda, Euphemismus und Jargon waren es, die jede Vernichtungs-‚Aktion‘ in Gang setzten, von den ersten Rasse-‚Gesetzen‘ über die ‚Sonderbehandlungen‘ in den Lagern bis zur letzten ‚Umsiedlung‘ von jüdischen Waisenkindern.“[[21]](#footnote-21)

Celan reagiert auf diese Herausforderung, indem er den Gestus aufnimmt, der mit dieser Art des Sprechens und des Vernichtens verbunden ist. Sprachlich-kompositorisch spiegelt Celans Lyrik die vom NS-Staat vorgenommene Depravation der deutschen Sprache. Weitere Instrumente sind Rhythmik, Assonanzen und Repetitionen. Celans Lyrik stellt implizit ein Verweissystem auf den Holocaust dar. Jeder Textabschnitt ist ein diesbezüglich strukturiertes, heterogenes Gefüge. – Felstiner nennt die *Todesfuge* „das *Guernica* der europäischen Nachkriegsliteratur“. Wie Picasso auf das Bombardement von Guernica mit einem emblematischen, hermetischen, emotional bewegenden Bild antwortet, das den Schrecken des Krieges und die Qual der Vernichtung dieser Stadt nachzeichnet, so wird mittels der Sprache in *Todesfuge* das qualvolle, langsame Sterben der Juden und das Bild der Täter nachgezeichnet.

*Todesfuge* steht in der Tradition der „jüdischen Klage“; der Bezugspunkt des Gedichts sind die Klagelieder des Jeremia über die Verwüstung Judas und Jerusalems – ein „Aufschrei“ gegen das Geschehnis:

„Wie hat der Herr die Tochter Zion mit seinem Zorn überschüttet! Er hat die Herrlichkeit Israels vom Himmel auf die Erde geworfen […].“ (2,1)

„Ach, du Tochter Jerusalem, wem soll ich dich vergleichen, und wofür soll ich dich rechnen? Du Jungfrau Tochter Zion, wem soll ich dich vergleichen, damit ich dich trösten möchte? Denn dein Schaden ist groß wie ein Meer; wer kann dich heilen?“ (2,13)

Über die Betroffenheit, die sich in diesem „Aufschrei“ äußert, sagt Felstiner, sie stelle die „Fähigkeit figurativer Rede in Frage, äußerstes Leiden auch nur darzustellen, geschweige denn zu heilen.“[[22]](#footnote-22) In der nicht vorhandenen Möglichkeit, dem Geschehen adäquaten Ausdruck zu verleihen, sieht er den Grund dafür, dass Celan in *Todesfuge* auf die figurative Rede verzichtet und ihre Funktion auf ein kollektives „wir“: die Stimme der Häftlinge, eine grammatikalisch gleichsam *neutrale* Instanz*,* überträgt:

„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“

Um einen bloßen grammatikalischen Kunstgriff handelt es sich jedoch nicht. Mit dem „wir“ in Verbindung mit Alliteration und Repetition spielt Celan auf ein literarisches Vorbild an und auf einen klassischen Text der deutschen Literatur: auf Heinrich Heine und Heines *Die schlesischen Weber*:

„Wir weben und weben Tag und Nacht –

Alt-Deutschland, wir weben dein Leichentuch,

Wir weben hinein den dreifachen Fluch

Wir weben und weben!“

Die Aussage ist eindeutig, und Celan rekapituliert sie in seiner *Todesfuge*: Das Ritual des Leidens endet erst mit dem Tod; der Mord an den Juden wird für Deutschland ein ewiger Fluch sein.

Die Stimme des „wir“ berichtet auch über eine nur in Umrissen konturierte Gestalt: den „Mann“, der „im Haus“ wohnt. Dieser „Mann“, *der Kommandant des Lagers*, besitzt Verfügungsgewalt über Leben und Tod. Dem „wir“ der Häftlinge steht also das „er“ des Mörders gegenüber. Zwei differente stimmliche Strukturen: die eine auf das Ritual bezogen, an dessen Ende der Tod steht – die andere auf den Verantwortlichen bezogen, der über Leben und Tod entscheidet, stehen – miteinander verbunden durch die Identität der Sprechenden – im Gleichgewicht nebeneinander. Die Sprachmodi wechseln sich ab, und im Wechsel verändert – und steigert – sich die Rhythmik. Auf diese Weise entsteht ein komplexes Gefüge von Parallelen und Oppositionen. Dieser Antagonismus bestimmt die Struktur des Gedichts.

Die *Todesfuge* ist dialogisch konstruiert. Der Rezipient und sein Bemühen um Verstehen des Textes und des in ihm dargestellten Geschehens sind ein sorgsam gestalteter Teil der literarischen Konstruktion. Den Einstieg bildet die Titelzeile: „Todesfuge“. Die suggestive Kraft dieser Wortbildung, ihre eigentümliche rhythmische Struktur,[[23]](#footnote-23) definiert die Thematik und die formale Gestalt des Textes. Das Anfangswort „Tod“ bereitet den Rezipienten auf die Thematik: die Darstellung des Sterbens, vor, das Wort „Fuge“ auf die kompositorische Struktur.

*Todesfuge* setzt mit einem Oxymoron ein: „Schwarze Milch der Frühe“. Von diesem Oxymoron geht eine magische Kraft aus. Es begleitet von da an den Text als ein Subtext. – Auch hier ist die grammatikalische Struktur von Bedeutung: Der Satzstellung nach scheint „Schwarze Milch der Frühe“ *Subjekt* des nachfolgenden Satzes zu sein. Erst nach der Zäsur, nach Ende des zweiten Versteils, stellt sich dann heraus, dass das Oxymoron das vorangestellte *Objekt* des nachfolgenden Satzes ist:

„Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends

wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts

wir trinken und trinken“

Der unerwartete Wechsel der grammatikalisch-funktionalen Stellung zwingt dem Leser damit von Beginn an eine akribische Beobachtung des Textes und seiner Struktur ab.

Die Sprecher sind ein zwar gesichtsloses, aber kein anonymes Kollektiv. Es berichtet von einem streng ritualisierten Tagesablauf, der von ständigem, unaufhörlichem „Schaufeln“ bestimmt ist. Das „Schaufeln“ endet mit dem „Grab in den Lüften“. – Auf den ersten Blick handelt es sich bei der „schwarzen Milch“ und dem „Grab in den Lüften“ um Metaphern. Die Metaphern haben jedoch konkreten Bezug zum Leben in diesem Arbeits- bzw. Vernichtungslager: Die „schwarze Milch“ ist die täglich gleiche, abscheuliche schwarze Suppe, die in der „Frühe“ wie „abends“ ausgeteilt wird,[[24]](#footnote-24) das „Grab in den Lüften“ bezieht sich auf die Verbrennung der Leichen.

Die Häftlinge berichten von der Musik, die der Kommandant befiehlt. Sein Befehl: „streicht dunkler die Geigen“, scheint auf den ersten Blick eine Poetisierung des Grauens zu sein:

„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“

Auch hier handelt es sich nicht um Lyrismus, sondern eine Anspielung auf eine Realität, die sich jedwedem Vorstellungsvermögen entzieht: In zahlreichen Konzentrationslagern wurde der Ausmarsch der Häftlinge aus dem Lager durch die Musik des Häftlingsorchesters begleitet.

Das „er“, der „Mann“, grammatikalisch wie satzrhythmisch das Gegengewicht zu dem „wir“ der Häftlinge, ist eine Einzelgestalt. Anders als das „wir“ hat er ein klar konturiertes Profil: Er lebt in einem System emotionaler, menschlicher Bezüge, in einem „Ideal“[[25]](#footnote-25), während das Kollektiv der Häftlinge in dem System des „Schaufelns“, des „Trinkens“ und des Sterbens lebt. Er hat eine Frau, die er liebt und an die er schreibt.[[26]](#footnote-26) Er schreibt, „wenn es dunkelt“: wenn die Dunkelheit des Todes und des Tötens naht. – Das Motiv der „Nacht“, der „Finsternis“, leitet über zum Motiv des „Grabes“:

„der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete

er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne[[27]](#footnote-27) er pfeift seine Rüden herbei

er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde“

Gezielt wird auch hier von Alliteration und Repetition Gebrauch gemacht:

„[…] *d*er *s*pielt mit *d*en *S*chlangen[[28]](#footnote-28) *d*er *s*chreibt

*d*er *s*chreibt wenn es *d*unkelt nach *D*eutschland dein goldenes Haar Margarete“

„[*D*]unkelt“ leitet unmittelbar zu „*D*eutschland“ über.[[29]](#footnote-29) Die Alliteration evoziert eine lautliche und implizit auch argumentative Verbindung dieser Worte. – *Todesfuge* ist geprägt von sprachlicher Iteration: „wir trinken“, „wir trinken und trinken“, „er schreibt“, „er pfeift“, „er befiehlt“, „wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends“. Diese Iteration sprengt das Zeit- und Ortssystem. Es versetzt den Rezipienten in ein Inferno.

Felstiner datiert die Entstehung der *Todesfuge* auf den Spätherbst 1944. Angesichts widersprüchlicher Belege ist eine sichere Datierung jedoch kaum möglich. Er sagt: „Vielleicht entstand eine erste Fassung in Czernowitz und eine endgültige erst nach Antschels Emigration im April 1945.“ [[30]](#footnote-30) Unstrittig ist, dass das Gedicht *in deutscher Sprache* verfasst wurde. Allerdings wurde die rumänische Fassung *vor* dem deutschen Original publiziert.

John Felstiner fasst den ersten Durchgang durch die Strukturen von *Todesfuge* mit folgenden Worten zusammen:

„[K]ein [anderes] Gedicht hat das Elend seiner Zeit so radikal zur Sprache gebracht wie dieses, dessen Sprecher – jüdische Häftlinge, die von einem Lagerkommandanten tyrannisiert werden – mit den Worten einsetzen: ‚Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends‘.“[[31]](#footnote-31)

*Todesfuge* enthält eine Fülle historischer und kultureller Signale:

„Die Musik, die Literatur, die Religion und die Lager selbst hinterlassen verstörend ihre Spur: das 1. Buch Mose, Bach, Wagner, Heinrich Heine, der Tango, besonders aber Fausts Gretchen („Margarete“) und die Jungfrau Sulamith aus dem Hohenlied.“[[32]](#footnote-32)

*Todesfuge* ist jedoch letztlich eine Revokation der Welt, auf die die Signale anspielen. Aufgrund dieser Struktur spricht das Gedicht „über die ganze sogenannte jüdisch-christliche Kultur sein Verdikt“.[[33]](#footnote-33)

 Das kompositorisch zentrale Element der literarischen Struktur von *Todesfuge* ist die Rhythmik:

„Den direktesten Zugang zu *Todesfuge* eröffnet der Rhythmus mit seinen gleichmäßig wiederholten Hebungen und Senkungen: ‚wir trínken und trínken‘“.[[34]](#footnote-34)

Das Gedichtist eine Textur „aus Repetition und Refrain“.[[35]](#footnote-35) Die Wirkung der Repetition wird dadurch gesteigert, dass der Text keinerlei Satzzeichen enthält, der Rezipient also die Satzgliederung selber herstellen muss. Der Rhythmus der Anfangszeile wird konsequent durchgehalten. Dadurch entsteht der elementare Gestus des Gedichts: der „eines sinnlosen, unentrinnbaren Kreislaufs“. Gedanklich und rhythmisch leitet die Zeitangabe „abends“ am Ende der der ersten Zeile des Gedichts zu „mittags“ und „morgens“ über.[[36]](#footnote-36) Felstiner meint, in dieser Abfolge von Zeitangaben Anklänge an die Schöpfungsgeschichte aus dem Buch Genesis herauszuhören: „Und Gott nannte das Licht Tag, und die Finsternis Nacht. Da ward aus Abend und Morgen der erste Tag“. Die rhythmisch-motivliche Struktur endet – so Felstiner – in einer „Parodie“, einer „Widerlegung“ der Heiligen Schrift.[[37]](#footnote-37)

 Felstiner weist darauf hin, dass im rumänischen Manuskript von einem „Todes*tango*“ gesprochen wird. Durch den Wechsel „Todes*fuge*“ wird der assoziative Horizont stark erweitert. Es drängt sich jetzt der Bezug auf Johann Sebastian Bachs *Kunst der Fuge* auf und damit die Idee „von der Musik als der reinsten Macht“. Das Kompositum „*Todes*fuge“ desavouiert jedoch diese Idee in radikaler Form.[[38]](#footnote-38) In gleicher Weise greift der erste Bestandteil des Titels: „Tod“, „in eine altetablierte Tradition deutscher und österreichischer Kultur ein: die Verbindung von Tod und Musik, wie in Schuberts *Der Tod und das Mädchen,* Wagners ‚Liebestod der Isolde‘, Brahms‘ *Ein deutsches Requiem* und Mahlers *Kindertotenliedern.*“„Celans Wendung ‚spielt süßer den Tod‘ läßt an die Bach-Arie ‚Komm, süßer Tod‘ denken.“ Felstiner kommentiert dies mit dem Satz: „Celans Gedicht macht diese Tradition zunichte.“[[39]](#footnote-39)

 Wird der „Tod“ zuerst als Objekt des „süßen Spielens“ eingeführt, verändert sich die grammatikalische Stellung. Jetzt ist er das „Subjekt der Meisterschaft“[[40]](#footnote-40).

„Er ruft spielt süßer *den* Tod *der Tod* ist ein Meister aus Deutschland“ (Hervorhebung – F.T.)“

Mit dem Auftauchen des „Meister“-Motivs steht der einzige Reim des Gedichts[[41]](#footnote-41) in Verbindung:

„[…] sein Auge ist *blau*

er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich *genau*“ (Hervorhebung – F.T.)

Felstiner fügt dem „abgedroschenen Reim“ einen sarkastischen Kommentar hinzu, der die Aussage, die mit diesem im Gedicht einzigen Reim erzielt wird, zuspitzt: „Auch Goethe reimt auf ‚genau‘ […].“[[42]](#footnote-42) – Gleichzeitig wechselt die Stimmführung. War bislang die Stimme der Häftlinge führend, so dominiert von jetzt an das befehlende „er“ des Kommandanten. Zu gleicher Zeit taucht das Motiv der Verbrennungsöfen auf:

„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“

Der Schluss des Gedichts:

„Dein goldenes Haar Margarete

Dein aschenes Haar Sulamith“

ist ein zielgesetzt eingesetzter „Mißklang“. „Deutsches und jüdisches Ideal werden nicht nebeneinander existieren.“[[43]](#footnote-43) – Mit „Sulamith“, dem hebräischen Namen, endet das Gedicht. Felstiner versteht diesen Schluss als ein Bekenntnis zur jüdischen Identität:

„Geschwärzt von Asche, beendet ‚Sulamith‘ das Gedicht im Festhalten an dem, was die Nationalsozialisten zu tilgen trachteten: eine gegründete Identität. Archaisch, unveräußerlich, hat sie das letzte Wort – nicht zu reden von dem Schweigen danach.“[[44]](#footnote-44)

Celan macht an dieser Stelle Gebrauch von der traditionellen christlichen Ikonografie: Er stellt der triumphierenden „Ecclesia“ – Margarete – die geschlagene, blinde „Synagoga“, repräsentiert durch Sulamith, gegenüber.[[45]](#footnote-45) Aber nicht die Ecclesia, sondern die leidende, geschändete Synagoga ist die „menschliche Gestalt“.

**\***

Die Voraussetzungen für den Wiederbeginn der lyrischen Produktion konnten für Paul Celan und Nelly Sachs kaum unterschiedlicher sein. Die Gründe liegen in der unterschiedlichen Herkunft und kulturell-religiösen Sozialisation. Celan entstammte einer bis zum Zeitpunkt der Vernichtung noch intakten, weitgehend traditionellen jüdischenGemeinschaft. Die hebräische Sprache und die hebräische Bibel sind ihm von Jugend an vertraut. Bei Nelly Sachs und ihren Gefährten, die im nationalsozialistischen Deutschland einen Neuanfang jüdischen Lebens anstrebten, ist das nicht der Fall: Unter den deutschen Juden war die Assimilation weit vorangeschritten, die Traditionen waren ihnen weitgehend fremd; ihre Kenntnis der jüdischen Sprache beschränkte sich zumeist auf einige Gebete und Elemente des religiösen Rituals.

Ruth Dinesen hat in einem Vortrag über Nelly Sachs‘ „Jüdische Identität“ diesen Sachverhalt genauer erläutert. Ihr Ausgangspunkt sind dabei die Veränderungen, die sich nach der nationalsozialistischen Machtergreifung durch den Ausschluss der jüdischen Bevölkerungsgruppe aus dem allgemeinen Kulturleben ergaben:

„‚Der Umschwung‘ – wie man in den jüdischen Zeitungen Hitlers Machtergreifung mit allen bösen Folgen nannte – hatte sie [Nelly Sachs] aus der Gemeinschaft des deutschen Volkes geworfen, in eine Gruppe von Verfolgten, die gezwungen waren, sich, so gut es ging, als Juden zu betrachten. Der äußere Zwang allein tat es nicht, als Gegendruck mußte eine innere Haltung, eine quasi-jüdische Identität, aufgebaut werden. Sie verlangte von sich und man von ihr jüdische Gedichte – sie hatte nicht *ver*lernt, sondern nie *ge*lernt, jüdisch zu denken, und mußte sich mit schnellen Einführungen behelfen.“[[46]](#footnote-46)

Als Beleg für ihre Argumentation greift Ruth Dinesen auf Äußerungen von Leo Hirsch zurück, dem ehemaligen Kulturredakteur beim *Berliner Tageblatt* und in dieser Phase wichtigsten Kritiker der neuen „jüdischen Literatur“*.* 1938 schreibt Hirsch in der Zeitschrift *Der Morgen* über das Problem eines im Sinne des NS-Staates „jüdischen“ Autors, „jüdische“ Literatur zu schreiben:

„Tatsächlich hat der Schreiber es auch schwer. Was er auch vor dem Umschwung geschrieben hat: es war kaum was Jüdisches! Nun erwartet er von sich und man von ihm die Renaissance der jüdischen Kultur. Wie macht man das? […] Wer über Friedhöfe schreibt, muß doch wenigstens hebräische Grabinschriften entziffern können. An diesem Wissensmangel leiden die meisten jüdischen Autoren: sie können nur deutsch lesen. Infolgedessen ist ihnen die jüdische Welt fast verschlossen. Sie gucken noch einmal in die Bibel, aber nur die Luther-Übersetzung ist ihnen halbwegs zugänglich… Da man auf derlei Stoffe angewiesen ist, um am Leben zu bleiben, orientiert man sich jüdisch, so leicht es geht, aus zweiter Hand. Da man an die biblischen Quellen nicht herankommt, genügt auch Auerbachs *Wüste und Gelobtes Land*, für die Geschichte Graetz und Dubnow, für den Chassidismus Bubers Schocken-Bändchen usw. […] Das alles wäre der Rede nicht wert, wenn es nur die Lebensfrage der paar nolens volens jüdischen Autoren hierzulande wäre; es ist aber das schwere Problem der aus der alten Bahn geworfenen Juden aller Länder. Die haben verlernt, jüdisch zu denken, darum können sie nicht jüdisch schreiben.“[[47]](#footnote-47)

Celan wie Nelly Sachs beschritten unterschiedliche Wege, um dem Postulat des Neuanfangs gerecht zu werden. Beide mussten zuvor das ihnen und der Thematik adäquate lyrische Idiom finden. Der Spielraum, der Celan dabei zur Verfügung stand, war ungleich größer als der von Nelly Sachs; das galt auch für Celans Rückgriff auf die gesamteuropäische literarische Tradition. Für Nelly Sachs war die „Rückkehr zum Judentum“ zentral. Für Celan, der im Judentum fest verankert war, war dieser Bezug als Selbstverständlichkeit vorgegeben.

Mit dem letzten Flugzeug gelangt Nelly Sachs zusammen mit ihrer Mutter am 6. Mai 1940 von Berlin nach Stockholm. Es ist ein Schritt, wie Ruth Dinesen sagt, in die „Diaspora“.[[48]](#footnote-48) Sie ist von nun an „Jüdin“, da sie sich als Teil einer „Schicksalsgemeinschaft“ versteht:

„Sie bekennt sich von nun an zu der leidenden und verfolgten europäischen Judenheit, nimmt die Schicksalsgemeinschaft an, stellt ihr persönliches Schicksal und sich als Dichterin in den Dienst für das so verstandene Volk.

Sie blickt nach Deutschland zurück, nimmt alles wahr und nimmt alles in sich auf, was dem erkorenen Volke geschieht, leidet unsäglich unter ihren nächtlichen Visionen – hat aber kein religiöses oder künstlerisches Idiom, das Erlebte zu verarbeiten, bis sie sich in die Buberschen Nachdichtungen der chassidischen Geschichten vertieft.“[[49]](#footnote-49)

Nelly Sachs liest in dieser Phase die von Buber und Rosenzweig unter dem Titel *Die Troestung Israels* vorgenommene Übertragung des *Jeschajahu* [Jesaia], Kap. 40 bis 55. Die Emphase, mit der sie darüber berichtet, verdeutlicht, wie stark die Wirkung auf ihr Selbstverständnis als Lyrikerin ist:

„Einmal, in der Zeit der tiefsten Angst, gab mir eine deutsche Freundin ein kleines Buch in die Hand. Es war die Buber-Rosenzweig-Übertragung des ‚Jesaia‘Als ich es sah und las und las, wusste ich, wohin mein Weg gehen muss. Denn diese Übertragung hatte nichts mit der lutherischen gemeinsam. Es war keine ‚Verdeutschung‘, sondern ihr Erdreich war mitgerissen wie die blutigen Fetzen einer Geburt...“[[50]](#footnote-50)

Die Begegnung mit Martin Buber und den chassidischen Geschichten ist eine Begegnung mit der jüdischen Mystik. Was jüdische Mystik ausmacht, verdeutlicht Gershom Scholem:

„Die jüdische Mystik […] versenkt sich in die Vorstellung des lebendigen Gottes, der sich in Schöpfung, Offenbarung und Erlösung manifestiert, und sie treibt diese Versenkung so weit, daß ihr aus diesem Bezirk des lebendigen Gottes *eine ganze Welt göttlichen Lebens ersteht*, die im geheimen in allem Seienden gegenwärtig ist und wirkt.“[[51]](#footnote-51)

Gott, Welt, Mensch werden im Licht von Schöpfung, Offenbarung, Erlösung thematisiert. Es ist eine Untersuchung über das Verhältnis des Schöpfers zu seiner Schöpfung innerhalb der durch Zeitlichkeit bestimmten Endlichkeit. – Über den Begriff der „Offenbarung“ sagt Scholem:

„Offenbarung […] ist für den Mystiker *kein* einmaliges historisches Faktum, das den unmittelbaren Kontakt Gottes mit der Menschheit in einembestimmten Zeitpunkt der Geschichte abschließt. Ohne das Faktum der historischen Offenbarung zu leugnen, tritt für den Mystiker die Quelle der religiösen Erkenntnis und Erfahrung, *die in seinem eigenen Herzen entspringt*, *als gleichberechtigte Erkenntnisquelle neben die Offenbarung*.“[[52]](#footnote-52)

Mit der Hinwendung zur jüdischen Mystik kommt Nelly Sachs auch mit der jüdischen Theologie in Berührung. Die moderne (deutsche) jüdische Theologie ist *biblisch fundierte Sprachphilosophie*, was insbesondere an Franz Rosenzweigs *Der Stern der Erlösung* erkennbar wird. Rosenzweig ist der eigentliche „Kopf“ der später mit dem Namen Martin Bubers gekennzeichneten Gruppe jüdischer Geisteswissenschaftler. Ausgehend von der biblischen Schöpfungsgeschichte sagt diese Theologie, dass die Sprache *lebendiges Wort Gottes* ist: *Schöpfung, Offenbarung* und *Erlösung* zugleich. Im *Wort*: zunächst nur im Bibelwort, dann aber aufgrund der nach der Bibel erstellten *Grammatik der Schöpfungsgeschichte* in jeder sprachlichen Äußerung, begegnet daher dem Gläubigen sowohl die „Gegenwart Gottes“ als auch die besondere heilsgeschichtlich-existenzielle Situation des Menschen, der das Geschöpf Gottes ist. In der *Sprache* fallen daher *Gegenwart, Vergangenheit* und *Zukunft (Schöpfung, Offenbarung* und *Erlösung)* zusammen. Weil das *Wort* zugleich die Welt *erschafft*, stellt das *Wort* zudem die Verbindung zwischen theologischer Spiritualität und der irdischen Materialität dar.

 Franz Rosenzweig bezeichnet in *Der Stern der Erlösung* die Sprache als das „Organon der Offenbarung“[[53]](#footnote-53). Er sagt:

„Die Sprache ist kein eigener Inhalt […], der nach einer inneren Systematik sich entwickeln müßte, sondern die Beschreibung des Welttageslaufs unsres Gestirns am Himmelsgewölbe der Weltzeit […].“[[54]](#footnote-54)

Die Sprache ist auch nicht bloß ein Mittel der zwischenmenschlichen Kommunikation, sondern eine Mitteilung Gottes, die der Mensch „in seinem Herzen“ vernimmt:

„Was der Mensch *in seinem Herzen als seine eigene Menschensprache* vernimmt, ist das Wort, das aus Gottes Munde kommt. Das Wort der Schöpfung, das *in uns tönt und aus uns redet* […].“[[55]](#footnote-55)

Die Subjektivität, die Sprache und Bildwelt von Nelly Sachs auszeichnet, ist also auf der einen Seite Ausdruck höchst persönlicher Empfindungen, zugleich aber auch „das Wort, das aus Gottes Munde kommt“.

Josef Billen sieht in Nelly Sachs‘ Hinwendung zur ostjüdisch-chassidischen Mystik, die sich in der zweiten Hälfte des Jahres 1944 vollzieht, ein entscheidendes Moment der Stabilisierung in einer existenziellen Lebenskrise. Er spricht von einem Rückgewinn von „Vertrauens in die Sinnbestimmtheit der Schöpfung“ und damit einer wachsenden Behauptung „gegenüber der tragischen Verzweiflung“, von der Nelly Sachs in dieser Lebensphase bestimmt ist.[[56]](#footnote-56) – Die starke Wirkung, die die ostjüdisch-chassidische Mystik auf Nelly Sachs ausübt, wird vollends verständlich, wenn man einbezieht, was Sholem über die Bedeutung sagt, die Thora und ihre Sprache für den Mystiker hat:

„Die Tora besteht […] nicht nur aus Kapiteln, Sätzen und Worten, sondern sie ist vielmehr die lebendige Verkörperung der göttlichen Weisheit, aus der ewig unendliche Strahlen brechen.“

„Jede Konfiguration von Buchstaben in ihr […] ist ein *Symbol einer der Kräfte Gottes, die im Universum wirken*.“[[57]](#footnote-57)

Der Sprachbegriff der Thora und die Bildwelt des Chassidismus sind das lyrisches Idiom, mit dem Nelly Sachs sie den Holocaust beschreibt. In der Sprache werden der „Ort“ und die „Zeit“ erkennbar und damit der Zustand, in dem sich die Welt der Schöpfung befindet:

„Es muß ein Wo, einen noch sichtbaren Ort in der Welt geben, von wo die Offenbarung ausstrahlt, und ein Wann, einen noch nachklingenden Augenblick, wo sie den Mund auftat. Beides muß, nicht mehr heut, aber einstmals, ein einziges gewesen sein, ein ebenso in sich einiges wie heut mein Erlebnis; denn es soll mein Erlebnis auf Grund stellen.“[[58]](#footnote-58)

Nelly Sachs beschreibt eine Welt, die von der „Sternverdunkelung“, dem Holocaust, bestimmt ist. Das Merkmal dieser Welt ist, dass der „Stern der Erlösung“ seine Strahlkraft verloren hat. Das bedeutet jedoch nicht, dass die Orientierung auf die „Erlösung“ damit verloren ist; der Stern ist jedoch durch den Ruß des aus den Verbrennungsöfen aufsteigenden Rauchs geschwärzt worden. In der Welt herrschen deshalb „Nacht“ und „Dunkelheit“. Nelly Sachs reagiert als Gläubige. Sie fühlt sich durch die Thora und den Chassidismus legitimiert, diesem Empfinden mit ihrer Sprache, „die aus dem Herzen kommt“, Raum zu geben.

IN DEN WOHNUNGEN DES TODES

Und wenn diese Haut zerschlagen sein wird,

so werde ich ohne mein Fleisch Gott schauen.

Hiob

O DIE SCHORNSTEINE

Auf den sinnreich erdachten Wohnungen des Todes,

Als Israels Leib zog aufgelöst in Rauch

Durch die Luft –

Als Essenkehrer ihn ein Stern empfing

Der schwarz wurde

Oder war es ein Sonnenstrahl?

O die Schornsteine!

Freiheitswege für Jeremias und Hiobs Staub –

Wer erdachte euch und baute Stein auf Stein

Den Weg für Flüchtlinge aus Rauch?

O die Wohnungen des Todes,

Einladend hergerichet

Für den Wirt des Hauses, der sonst Gast war –

O ihr Finger,

Die Eingangsschwelle legend

Wie ein Messer zwischen Leben und Tod –

O ihr Schornsteine,

O ihr Finger,

Und Israels Leib im Rauch durch die Luft!

1. Einen informativen Überblick zur literarischen Situation noch 1945 liefert Helmut Böttiger in den einleitenden Kapiteln zu *Die Gruppe 47.* Als die deutsche Literatur Geschichte schrieb. Stuttgart 2012, S. 27 – 60. [↑](#footnote-ref-1)
2. Die *Todesfuge* erscheint in deutscher Sprache erstmals in Celans erster Gedichtsammlung *Der Sand aus den Urnen* (Wien 1948). Der größte Teil der Auflage wird jedoch makuliert. Eine breitere Beachtung findet der Text erst in Celans zweiter Gedichtsammlung *Mohn und Gedächtnis* (Stuttgart: DVA 1952). [↑](#footnote-ref-2)
3. Nelly Sachs‘ Gedichtsammlung *In den Wohnungen* erscheint auf Empfehlung von Johannes R. Becher 1947 im Berliner Aufbau-Verlag; die zweite Sammlung, *Sternverdunkelung,* 1949 im Bermann-Fischer Verlag (Amsterdam/Wien). Wie Celans *Der Sand aus den Urnen* wird auch von dieser Ausgabe der größte Teil makuliert. [↑](#footnote-ref-3)
4. In Bezug auf die Anfangsphase der Gruppe 47, speziell in Bezug auf die Thematisierung der Judenverfolgung, stellt Heinrich Böll, der 1951 erstmals von der Gruppe 47 eingeladen wird, eine Ausnahme dar. In Bölls früher Erzählung *Der Zug war pünktlich* wird leitmotivisch die Region „zwischen Lemberg und Czernowitz“ erwähnt. Andreas, die Zentralgestalt, betet „besonders für die Czernowitzer Juden und für die Lemberger Juden, und in Stanislau sind auch sicher Juden, und in Kolomea.“ Von *Der Zug war pünktlich* wurden 1949 allerdings nur 145 Exemplare verkauft. – Hinweis bei Böttiger: *Die Gruppe 47*, S. 123. [↑](#footnote-ref-4)
5. So Paul Celan im Brief an Ingeborg Bachmann vom 12. 11. 1959. – In: *Herzzeit.* Ingeborg Bachmann – Paul Celan. Der Briefwechsel. Frankfurt 2008, S. 127. [↑](#footnote-ref-5)
6. Ende Juli 1944. – Die Informationen über Majdanek (Lublin) fanden einen frühen Niederschlag in Theodor Kramers Gedicht *Der Ofen von Lublin* (22.8.1944). [↑](#footnote-ref-6)
7. Von den prominenten Mitgliedern der Gruppe 47 war Ilse Aichinger als Halbjüdin Verfolgte des NS-Regimes. Ein Großteil ihrer Familienangehörigen wurde Opfer des Holocaust; Aichingers Mutter überlebte, weil ihre Tochter ihr den Schritt in die Illegalität ermöglichte. Ilse Aichingers autobiographisch geprägter Roman *Die größere Hoffnung* erschien bezeichnenderweise nicht in Deutschland, sondern 1948 in einem Exilverlag: im Bermann Fischer Verlag in Amsterdam. [↑](#footnote-ref-7)
8. Berichte von Hans Weigel, Milo Dor und Hermann Lenz, zitiert von John Felstiner: *Paul Celan.* Eine Biographie. München 2000, S. 98 f. – Ein ausführlichere, komplexere Darstellung findet sich bei Böttiger: *Die Gruppe 47*, S. 132 – 156. [↑](#footnote-ref-8)
9. Bei der Analyse der *Todesfuge* folge ich über weite Strecken der Celan-Biografie von John Felstiner: *Paul Celan*. Die Seitenangaben in den Anmerkungen beziehen sich auf diese Ausgabe. [↑](#footnote-ref-9)
10. John Felstiner: *Paul Celan*, S. 156. [↑](#footnote-ref-10)
11. Die rumänische Orthographie von „Antschel“ ist „Ancel“. [↑](#footnote-ref-11)
12. Ruth Kraft: Vorwort, S. 5, in Paul Celan: *Gedichte.* 1938 – 1944. Frankfurt a.M. 1985. [↑](#footnote-ref-12)
13. Raul Hilberg: *Die Vernichtung der europäischen Juden.* Frankfurt a.M. 1990, Bd. 2, S. 31 f. [↑](#footnote-ref-13)
14. Erklärung vom 8. Juli 1941 (Hilberg: *Die Vernichtung*, S. 823). [↑](#footnote-ref-14)
15. Hierzu: Hilberg: *Vernichtung*, S. 828 f. [↑](#footnote-ref-15)
16. Auf die Frage, was er im Lager tun musste, pflegte Celan zu antworten: „Schaufeln!“ (Felstiner, S. 40). [↑](#footnote-ref-16)
17. Felstiner, S. 36, 38, 42, 48. [↑](#footnote-ref-17)
18. S. 20. [↑](#footnote-ref-18)
19. Ebd. [↑](#footnote-ref-19)
20. S. 31; hier auch Hinweise auf Rilke sowie auf Apollinaire, Éluard, Shakespeare, Yeats, Housman, Sergej Jessenin und Tudor Arghezi, einen rumänischen Autor. [↑](#footnote-ref-20)
21. S. 17. [↑](#footnote-ref-21)
22. S. 62. [↑](#footnote-ref-22)
23. Ein Element dieser Wirkung ist die Zweihebigkeit des Wortes „Todesfuge“. [↑](#footnote-ref-23)
24. Felstiner sagt über die Metaphern: „Milch, die schwarz ist, Gräber, die man in den Lüften schaufelt, aschenes Haar, Tänze, die man für Totengräber aufspielt“ haben die Hörer erschreckt. Die Überlebenden sagen jedoch: ‚Es handele sich gar nicht um Metaphern, sondern um bare Tatsachen“‘(Felstiner: *Paul Celan,* S. 53). Er fügt hinzu: „Gleichwohl muß man die verzweifelte Ironie dieser Bilder erfaßt haben, um ihre Gestalt und ihren Rhythmus im Gedicht zu verstehen.“ (Ebd. [↑](#footnote-ref-24)
25. Diese Frau ist ein „Ideal“. Sie hat einen Namen: „Margarete“, der einerseits die Assoziation von Goethes Gretchen aufruft, andererseits aber auch die Assoziation von „Deutschtum“ und „Christentum“ und damit einer pervertierten rassenideologischen Konzeption von „Erlösung“. [↑](#footnote-ref-25)
26. Die nur mit vagen Umrissen angedeutete Gestalt des Kommandanten trägt Züge von Heydrich, dem Organisator des Holocausts. Heydrich spielte bekanntlich Geige; er war Musikliebhaber. [↑](#footnote-ref-26)
27. Auch hier handelt es sich um eine verdeckte Anspielung. Felstiner sagt: In „Es blitzen die Sterne“ „klingt Hitlers ‚Blitzkrieg‘ ebenso an wie Puccinis *Tosca* und das im Dritten Reich (und noch danach) beliebte *Heimat,* *deine Sterne.*“ (S. 65 f.) [↑](#footnote-ref-27)
28. Das Bild der Schlange gehört zu den „emphatischen Stilmitteln“ des Talmud. Vgl. Gershom Scholem: *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen.* 6. Aufl. Frankfurt a.M. 1996 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; Bd. 330), S. 183. [↑](#footnote-ref-28)
29. S. 64. [↑](#footnote-ref-29)
30. S. 55. [↑](#footnote-ref-30)
31. S. 53. [↑](#footnote-ref-31)
32. Ebd. [↑](#footnote-ref-32)
33. Ebd. [↑](#footnote-ref-33)
34. S. 55. [↑](#footnote-ref-34)
35. S. 59. [↑](#footnote-ref-35)
36. S. 63. [↑](#footnote-ref-36)
37. Ebd. – Diese Wirkung tritt nach Felstiner insbesondere bei der Übersetzung des Gedichts in Hebräische ein. Da Celan der Sprachduktus des hebräischen Bibeltextes vermutlich präsent gewesen ist, deutet vieles darauf hin, dass hier kunstfertige sprachliche Imitation vorliegt. [↑](#footnote-ref-37)
38. S. 61. [↑](#footnote-ref-38)
39. S. 61. – Der Name „Margarete“ spielt zum einen auf Goethes „Gretchen“ an, zum anderen aber auch auf die romantische Rührseligkeit der Deutschen. Felstiner kommentiert diese Vorgehensweise mit den Worten: „Wenn Celan den Lagerkommandanten an die Geliebte schreiben läßt: ‚dein goldenes Haar Margarete‘, versetzt er dem romantischen Ideal der Deutschen gleich einen doppelten Hieb“ (S. 64). [↑](#footnote-ref-39)
40. S. 68. [↑](#footnote-ref-40)
41. Ebd. [↑](#footnote-ref-41)
42. Ebd. [↑](#footnote-ref-42)
43. S. 69. [↑](#footnote-ref-43)
44. Ebd. [↑](#footnote-ref-44)
45. <http://de.wikipedia.org./wiki/Todesfuge>. Zugriff am 4.November 2013. [↑](#footnote-ref-45)
46. Ruth Dinesen: Die Suche nach Identität. Das Jüdische bei Nelly Sachs. – In: *Exil* 12 (1992), H. 1, S. 19 – 29, hier S. 22. – Der Vortrag wurde 1991 an der damaligen Hamburger Arbeitsstelle für deutsche Exilliteratur, heute Walter A. Berendsohn Forschungsstelle, gehalten. [↑](#footnote-ref-46)
47. *Die Kehrseite der Konjunktur.* – In: *Der Morgen*, Jg. XIV. Berlin 1938, S. 163 – 168, zitiert bei Dinesen S. 21. – Mit der Erwähnung von „Friedhöfen“ und „Grabinschriften“ nimmt Hirsch auf beklemmende Weise die kommende Entwicklung vorweg. – Vgl. zu dieser Problematik auch Kerstin Schoor: *Vom literarischen Zentrum zum literarischen Ghetto.* Deutsch-jüdische literarische Kultur in Berlin zwischen 1933 und 1945. Göttingen 2010, S. 179 – 297. [↑](#footnote-ref-47)
48. Dinesen: Das Jüdische, a.a.O., S. 22. [↑](#footnote-ref-48)
49. S. 22 f. [↑](#footnote-ref-49)
50. Brief an Ragnar Thoursie vom 25. Juni 1947. Zitiert bei Ruth Dinesen: Nelly Sachs im Spiegel ihrer Bibliothek. – In: *Exil* 28 (2008), H. 1, S. 82 – 94, hier S. 86. [↑](#footnote-ref-50)
51. Gershom Scholem: *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen,* a. a.O., S. 11 f. Hervorhebung – F.T. [↑](#footnote-ref-51)
52. Scholem: *Mystik*, S. 10. Hervorhebung – F.T. [↑](#footnote-ref-52)
53. Franz Rosenzweig: *Der Stern der Erlösung.* 3. Auflage. Heidelberg 1954, S. 80. [↑](#footnote-ref-53)
54. Rosenzweig: *Stern,* S. 81. [↑](#footnote-ref-54)
55. A.a.O., S. 81. Hervorhebung – F.T. [↑](#footnote-ref-55)
56. Josef Billen: Welch schönes Jenseits ist in deinen Staub gemalt – Jüdische Komponenten in der lyrischen Bildwelt der „Sternverdunklung“ von Nelly Sachs. – In: *Zweifache Vertreibung*. Erinnerungen an Walter A. Berendsohn. In Verbindung mit Jakob Hessing und Helmut Müssener hrsg. von Hermann Zabel. Essen 2000 (= *Beiträge zur Förderung des christlich-jüdischen Dialogs*. Bd. 18), S. 187 – 206, hier S. 191. [↑](#footnote-ref-56)
57. Scholem: *Mystik*, S. 15. Hervorhebung – F.T. [↑](#footnote-ref-57)
58. S. 128. [↑](#footnote-ref-58)