

Bachmann und Celan – die Wirkung der Stimmen

MANFRED KOCH

Vom poetischen Gesang zum vertonten Text

„Süße Flöten vermischten sich da mit der Leier Klang / und der Becken Geräusch, und es sangen ein heiliges Lied / hell die Mädchen, und göttlicher Widerhall stieg empor / bis zum Äther...“: „λιγέως δ' ἄρα πάρθενοι ἀειδον μέλος ἄγνον“ – und es sangen ein heiliges Lied die Mädchen (Sappho 1957, 52f.). Diese Sappho-Versen sind einer der zahlreichen Belege dafür, dass in der Antike Lyrik gesungen wurde (und wir müssen ergänzen: auch getanzt), zu Begleitinstrumenten wie Flöte und Leier, entweder, wie in diesem Sappho-Text bezeugt, durch einen Chor (bei Sappho ein Mädelchenchor) oder auch im Einzelvortrag (monodía) durch die Lyrikerin selbst. Bekanntlich – und betrüblicherweise – ist diese antike Musik verlorengegangen, so dass schon bei der Überlieferung der erhaltenen Texte durch die Philologen von Alexandria der Eindruck entstehen konnte, man habe es mit alleiniger *Sprachkunst* zu tun. In der Geschichte der mittelalterlichen Lyrik begegnet uns auf ihrem Höhepunkt, in der provenzalischen Troubadour-Dichtung und dem deutschen Minnesang, abermals die feste Verbindung von Text und Musik; hier ist es dank erhaltener Notationen immerhin möglich, sich heute noch ein ungefähres Bild des Melodieverlaufs zu verschaffen. Wir haben Textbelege, wie die Dichter selbst gesungen haben (oder besser: selbst gesungen haben sollen); der berühmteste betrifft das Lob, das Gottfried von Straßburg der Vortragskunst Walthers von der Vogelweide spendet: „Ei, wie die über die Heide hinschallt mit ihrer lauten Stimme! Welche Wunder sie vollbringt! Wie kunstreich sie musiziert! Wie sie ihren Gesang variiert“ (Tristan, V. 4800-4804). Prägend für die weitere Geschichte der europäischen Lyrik ist indessen der Übergang zur reinen Schriftlichkeit durch einen Autor, der sich selbst als dankbaren Erben der trobadoresken Gesangs-Poesie vorstellte. Francesco Petrarca wollte seinen *Canzoniere*, das Grundbuch der europäischen Lyrik der Neuzeit, deziidiert als *liber*, als gebundenes Text-Werk, verstanden wissen (vgl. Stierle 2003, 523). Er präsentiert sich als *schreibenden* Autor, der mit den Möglichkeiten des Wortklangs operiert, also z.B. semantische Vieldeutigkeit durch assonantische Nähe erzeugt (*Laura - l'aura - l'oro - l'aureo - alloro*). Das lyrische Musizieren wird vom tatsächlichen

Vorgang zur Metapher für das Spiel mit Klängen, Rhythmuseffekten und Bedeutungsverschiebungen in *Lesetexten*.

Axiomatisch für die Gattung Lyrik bleibt freilich die Forderung, dass Gedichte laut gelesen werden sollten, als Klanggebilde eben auch realisiert werden müssen. Diese (richtige) Auffassung vom Gedicht als einer Art Partitur, die der Verwirklichung im rezitierenden – und damit natürlich auch schon interpretierenden – Vortrag bedarf, ändert aber nichts an seiner selbstverständlichen Einstufung als *Sprachkunstwerk*. Das *Musikalische* der neuzeitlichen Lyrik liegt für die meisten Rezipienten eher in ihrer Vertonbarkeit, sprich: in der Gestalt, die der Text in einem Klangkörper annimmt, der gemäß den Gesetzen einer anderen – der musikalischen – Logik vervollendet wurde. Selbst wenn man, um ein berühmtes Beispiel zu nennen, Schumanns Eichendorff-Vertonungen bescheinigt, sie vollendeten gleichsam, was im Innersten der Texte angelegt sei, ohne im Medium Sprache artikulierbar zu sein,¹ bleibt doch festzuhalten, dass die Eigenklanglichkeit des Gedichts einer anderen Ordnung angehört als die Klanglichkeit des komponierten und gesungenen Lieds. Friedrich Nietzsche hat diese Differenz zwischen antiker *musiké*, in der Musik und Text noch eine unteilbare Einheit bildeten, und modernem Kunstlied in seinen Basler Vorlesungsnotizen folgendermaßen umrissen:

Die Griechen lernten ein Lied gar nicht anders kennen als durch den Gesang.
Und zwar empfand man hier strengste Zusammengehörigkeit. Wenn uns das
Lied eines Dichters mit den Tönen eines Komponisten vorgeführt wird, so kom-
men wir fast nie mehr zum Gesamtgefühl, sondern genießen das Musikalische
für sich und das Dichterische für sich. (Nietzsche 1993, 108)

Im Hören moderner gesungener Lyrik wird sehr viel stärker ein Spannungsverhältnis vernommen – nicht nur zwischen Textbedeutung und Musik, sondern auch zwischen Wort- und Musikklang – als eine fugenlose Entsprechung der zwei Dimensionen.

¹ So verstehe ich Adornos Diktum: „Sie [Schumanns Eichendorff-Lieder, M.K.] bringen ein Potential der Gedichte heraus, jene Transzendenz zum Gesang, die entspringt in der Bewegung über alles bildhaft und begrifflich Bestimmte hinweg, im Rauschen des Wortgefälles“ (Adorno 1978, 135).

Die Wiederkehr der Stimme im Zeitalter der Massenmedien

Auf das Gedicht als *Sprachklangkörper* wurde man in hohem Maß wieder aufmerksam zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Der Grund liegt auf der Hand: mit der Erfindung des Radios treten wir ein in die Epoche der „sekundären Oralität“ (Walter Ong), in der genuine Schriftkulturen neue Formen medialer Kommunikation entwickeln, die ganz auf das Sprechen und Hören abgestellt sind (vor dem Radio gab es ja bereits den Phonographen und das Telefon). Der Rundfunk, bis in die sechziger Jahre hinein das unbestrittene elektronische Leitmedium, machte Gedichte in völlig neuer Weise zum Klangereignis. Durch die „Reduktion aller Sinneserfahrungen auf das Hören“, so Reinhart Meyer-Kalkus, ergibt sich „eine zuvor nie gekannte Apotheose der menschlichen Stimme“ (Meyer-Kalkus 2001, 363). Die Aura des Dichterworts aus dem Äther wird noch erheblich verstärkt, wenn es die authentische Stimme des Poeten selbst ist, die es verkündet. Schon Ende der 20er Jahre traten Deutschlands prominenteste Dichter regelmäßig vor die Mikrophone der Funkhäuser; dieser Tatsache verdanken wir, dass wir heute über einen wahren Thesaurus an von den Autoren selbst gesprochenen Tondokumenten verfügen (vgl. Collorio u.a. 2009).

Für die Entwicklung der deutschen Nachkriegsliteratur, speziell der Lyrik, war das Radio von enormer Bedeutung. Es ist ja bekannt, dass eigentlich alle freien Autoren auf die erfreulich hohen Radiohonorare für Hörspiele, Features, Reportagen angewiesen waren und dass auf diese Weise die Rundfunkanstalten mit zentralen Figuren wie Alfred Andersch und Ernst Schnabel zu einer Art Mäzen der Schriftstellerszene in der jungen Bundesrepublik wurden.

Exemplarisch studieren lässt sich die Verflechtung von Radio und Literatur an der legendären Niendorfer Tagung der Gruppe 47 im Mai 1952. Organisiert im weitesten Sinn hatte sie, wie immer, der Gruppenchef Hans Werner Richter durch Versendung seiner Postkarten-Einladungen. Der eigentliche Träger aber war der Nordwestdeutsche Rundfunk (NWDR), dessen Intendant Ernst Schnabel selbst ein bedeutender, heute zu Unrecht vergessener Hörspiel- und Feature-Autor war. Die Schriftsteller (und wenigen Schriftstellerinnen) trafen sich im Ferienheim des Nordwestdeutschen Rundfunks im Ostseebad Niendorf. Der Sender übernahm außerdem die Reisekosten der 45 Teilnehmer und lud 20 von ihnen anschließend zu Lesungen in seine Zentrale nach Hamburg ein. Deutlich zeichnete sich hier bereits ab, welch wichtige Rolle für die literarische Karriere von nun an die Performance spielen sollte – speziell die Radiotauglichkeit der Stimme. Man könnte angesichts der zunehmenden Bedeutung der Gruppe 47 für die bundesdeutsche Literatur – wer sich auf dieser Plattform bewährte, wurde als Autor überhaupt erst sichtbar – etwas

überspitzt von einer unaufhaltsamen Radiophonisierung der deutschen Nachkriegsliteratur sprechen.

Bachmann: gebieterische Scheu

Die Niendorfer Tagung war der erste Auftritt und gleich auch schon der Durchbruch von Ingeborg Bachmann im bundesrepublikanischen Literaturbetrieb. Vor dem Hintergrund dessen, was ich gerade erläutert habe, wirkt der konkrete Ablauf dieses Durchbruchs allerdings befremdlich, denn er begann mit einem *Stimmversagen*. Bachmanns panische Nervosität machte, was sie da vortrug, fast unhörbar; sie ‚flüsterte‘, ja ‚weinte‘ ihre Verse, wie verschiedene Gruppenmitglieder berichteten, und am Ende musste der Autor und professionelle Sprecher Walter Hilsbecher die Texte noch einmal vorlesen. Aber dies war bereits der Beginn des „Mythos Bachmann“ (Hemecker/Mittermayer 2011), in dem das Schauspiel des Ungeschicks, das ihre Lesungen darboten, zu einem Markenzeichen wurde: Die schöne, scheue, blonde Frau, die das Podium sichtlich widerstrebend betrat, hilflos in ihren Manuskriptblättern raschelte, die Gedichte mit leiser Stimme und flatternden Augenlidern vortrug – all dies gehörte sehr bald zur immer wieder beschworenen Bachmann’schen „Aura“.

Die nervöse Magie, die von Bachmann ausging, ist mittlerweile ein etablierter Forschungsgegenstand; bei wenigen Autoren des 20. Jahrhunderts ist die Lektüre der Texte derart verquickt mit Überlegungen zur Biographie, zum persönlichen Erscheinungsbild, zum Auftreten in der Öffentlichkeit. Untersucht wurde zuvörderst ihre Inszenierung von Weiblichkeit in der Männer-Gruppe 47, ihr Selbstporträt als Dichterin des Südens in den Italien-Jahren 1953-1958, die Imago der Schmerzensfrau, die sich in der Zeit des *Todesarten*-Projekts, also grob gesagt im letzten Lebensjahrzehnt, um sie bildete. Bachmann-Photographien – von dem legendären *Spiegel*-Cover von 1954 über die römische Portrait-Serie von Herbert List bis hin zu den späten, die Verwüstungen der Krankheit dokumentierenden Aufnahmen von Garibalди Schwarze – werden schon seit längerer Zeit genauestens analysiert, bis hin zu Details wie Kleidung, Wohnungseinrichtung oder auch der Art, wie die Dichterin die Zigarette hält.

Bachmanns Stimme zieht etwa ab 2000 vermehrt Interesse auf sich. Überblickt man die mittlerweile erschienenen Beiträge, fällt auf, dass auch der Stimme jene grundlegende Ambivalenz attestiert wird, die man generell an der Person ausgemacht hat: das „zarte Reh“ (Joachim Kaiser) auf der einen, die energisch urteilende,

ihre hohen Ansprüche unerbittlich vertretende Autorin auf der anderen Seite.² Man kontinuierter damit ein Muster, das die Gruppe 47-Autoren vorgegeben hatten: von der faszinierenden „Mischung aus Scheu und Glanz“ hatte Joachim Kaiser gesprochen und speziell in Bezug auf die Stimme ein „Flüstern“ ausgemacht, das die „Aura von Unbesiegbarkeit“ ausstrahle (zit. nach Schweiger 2011, 192). Von der „gleichsam bebenden Aufrichtigkeit des Vortrags“ spricht Peter Beicken (ebd., 187), von ihrem „Sound, ihrem Ton, dieser fast flüsternden Stimme, die dennoch überall durchdrang“, Peter Hamm (ebd., 198). Immer also das Inneins von Gegensätzlichem: Schwäche und Durchsetzungsvermögen, Angst und Unbeirrbartigkeit, wobei das Moment der Stärke gerade im schonungslosen Ausstellen der Verwundbarkeit liegen soll. Spätestens hier muss man natürlich auf die Semantik und Rhythmisierung der gesprochenen Texte eingehen. Viele Bachmann-Gedichte faszinieren durch einen eigenständlichen Gestus der Härte, in dem Leid konstatiert, aber eben nicht schluchzend beklagt, sondern beinahe schon brutal ins Mythisch-Schicksalhafte überhöht wird. Exemplarisch zeigt dies das Titelgedicht ihres ersten Lyrikbandes von 1953, *Die gestundete Zeit*:

Die gestundete Zeit

Es kommen härtere Tage.
Die auf Widerruf gestundete Zeit
wird sichtbar am Horizont.
Bald mußt du den Schuh schnüren
und die Hunde zurückjagen in die Marschhöfe.
Denn die Eingeweide der Fische
sind kalt geworden im Wind.
Ärmlich brennt das Licht der Lupinen.
Dein Blick spurt im Nebel:
die auf Widerruf gestundete Zeit
wird sichtbar am Horizont.

Drüben versinkt dir die Geliebte im Sand,
er steigt um ihr wehendes Haar,
er fällt ihr ins Wort,
er befiehlt ihr zu schweigen,
er findet sie sterblich
und willig dem Abschied
nach jeder Umarmung.

² Nach Peter Hamm war das Merkwürdige, dass Bachmanns Schüchternheit „entsetzlich einschüchternd“ auf ihn gewirkt habe (zit. nach Schweiger 2011, 192).

Sieh dich nicht um.
Schnür deine Schuh.
Jag die Hunde zurück.
Wirf die Fische ins Meer.
Lösch die Lupinen!

Es kommen härtere Tage.

(Bachmann 1983, 47)

In einer archaischen Landschaft geht hier – Strophe 2 – eine Frau zugrunde; ange- sprochen wird aber im Tonfall einer endzeitlichen Prophetie der Mann, der sich nicht nach ihr umdrehen soll, ein Orpheus, der den Blick zurück vermeidet, nicht um die Geliebte zu retten, sondern um sie – in genauer Umkehrung des Mythos – ihrem Schicksal zu überlassen. Der Glutkern des Gedichts ist zweifellos diese zweite Strophe, die Mundtotmachung („er fällt ihr ins Wort, er befiehlt ihr zu schweigen“) und finale Verabschiedung des weiblichen Wesens. Der Ausdruck ihres Leidens vollzieht sich indes in einer schneidend-harten Diktion. Man könnte vielleicht, im Blick auf die fünf Befehlssätze der dritten Strophe, pointiert von einer ‚imperativischen Klage‘ sprechen, die in Bachmanns erstem Gedichtband auf indirektem Weg die schmerzlichen Erfahrungen der „Geliebte[n]“ zum Ausdruck bringt.

Auffällig an Bachmanns Stimmführung in den Radio-Einlesungen ist das Fehlen von Intonationskurven. Die fast gleichbleibende Tonhöhe, in den frühen Aufnahmen noch mit einer mädchenhaft anmutenden hohen Stimme, könnte monoton wirken, wäre da nicht jenes verhaltene Tremolo, das – je nach Sichtweise – wirkliche Aufregung oder einstudierte existentielle Betroffenheit bezeugt (oder eine Mischung aus beiden). Reinhart Meyer-Kalkus, der führende Stimmforscher unter den Germanisten, neigt letzterer Deutung zu. Bachmanns Deutsch ist in seinen Augen (bzw. Ohren) ein „Bühnenhochdeutsch aus einem österreichischen Sprachmilieu fern von Wien“,³ d.h. eine Kunstsprache, die zwar Elemente des Dialekts aufnimmt (wie die breit gesprochenen ‚ei‘-Diphthonge oder die lenisierten harten Verschlusslaute: ‚härdere Dage‘), aber kein originäres Kärntnerisch ist, wie in der deutschen Presse lange zu lesen war. Folgt man Meyer-Kalkus‘ Interpretation, hat Bachmann einen individuellen ‚Gesang‘ entwickelt, der von ihrer Ausstrahlung, ja, von der Wirkung des Werks nicht mehr abzutrennen ist. Gerade die Stimme hätte so einen wesentlichen Anteil an der oft kritisierten Überblendung des Werks durch die mythisch überhöhte Person der Autorin. Tatsächlich lassen sich Leben und Werk im Fall Bachmann kaum säuberlich voneinander scheiden. Wer sie in Lesungen gehört hat,

³ Meyer-Kalkus äußerte diese Einschätzung im Gespräch mit der Bachmann-Biographin Ina Hartwig (Hartwig 2017, 60).

beispielsweise mit dem Gedicht *Die gestundete Zeit*, wird die Passagen über das Ersticken der weiblichen Stimme durch männliche Gewalt im *Todesarten*-Zyklus anders lesen.

Die wechselseitige Verstärkung von Wirkung der Person und Wirkung der Texte war durchgängig ein wichtiger Faktor in der Entwicklung des Mythos Bachmann. Es wäre angesichts der seit dem 20. Jahrhundert wachsenden Bedeutung der öffentlichen Aufführung poetischer Werke ein falscher literaturwissenschaftlicher Purismus, die eine Dimension – die Wirkung der Person – auszuschließen, um sich allein mit den Texten zu befassen.⁴ Vielmehr gilt es, in der Epoche der von den Massenmedien geschaffenen ‚sekundären Oralität‘, das Gesamtkunstwerk Text und Performance ins Auge zu fassen. Weshalb wir als Germanisten auch gehalten sind, dem Sprech-Gesang der großen Lyrikerin Ingeborg Bachmann unsere ungeteilte Aufmerksamkeit zu widmen.

Celan: das Pathos der fremden habsburgischen Stimme

Besondere Brisanz als Markstein der Literaturgeschichte erhielt die Niendorfer Tagung durch den gleichzeitigen Auftritt von Paul Celan. Wie Bachmann las er zum ersten Mal vor der Gruppe 47; sie, die Hans Werner Richter gleich bei der ersten Begegnung in Bann geschlagen hatte, war verantwortlich für seine Einladung. Niemand wusste damals, dass Bachmann und Celan 1948 in Wien ein Liebespaar gewesen waren, das 1950 in Paris sogar den – freilich bald gescheiterten – Versuch einer dauerhaften Lebensgemeinschaft unternommen hatte.⁵ Diese Konstellation des gemeinsamen Debüts der beiden herausragenden Lyriker der deutschen Nachkriegsliteratur ist dafür verantwortlich, dass *beider* Lesung im Rückblick vor allem als *Stimmereignis* in Erinnerung blieb. Denn während die versagende Stimme Bachmanns als Moment eines rätselhaften Gesamterscheinungsbildes fragil-entschiedener Weiblichkeit rezipiert wurde, war es bei Celan tatsächlich die Stimme, die seine Integration in die Gruppe 47 verhinderte. Er selbst hat das so formuliert in dem Brief, in dem er seiner späteren Frau Gisèle von der Niendorfer Lesung berichtete:

„Diese Stimme, im vorliegenden Fall die meine, die nicht wie die der anderen durch die Wörter hindurchglitt, sondern oft in einer Meditation bei ihnen verweilte [...] – diese Stimme mußte angefochten werden“ (Celan/Celan-Lestrange, 22f.;

⁴ Dies gegen das ex cathedra verkündete Verbot biographischer Interpretation in dem einflussreichen Buch von Sigrid Weigel (Weigel 1999).

⁵ Die wahren Konturen dieser Liebesbeziehung zeichneten sich für eine breitere Öffentlichkeit erst seit den 90er Jahren ab, lange nach dem Tod der beiden.

28.5.1952). Es handelt sich um eine Lesung der damals noch unbekannten *Todesfuge* und die unverständige Reaktion der Hörer. Walter Jens hat sie mehr als 20 Jahre später folgendermaßen überliefert:

Als Celan zum ersten Mal auftrat, da sagte man: „Das kann doch kaum jemand hören!“, er las sehr pathetisch. Wir haben darüber gelacht. „Der liest ja wie Goebbels“, sagte einer. Er wurde ausgelacht, so daß dann später ein Sprecher der Gruppe, Walter Hilsbecher aus Frankfurt, die Gedichte noch einmal vorlesen mußte. Die ‚Todesfuge‘ war ja ein Reinfall in der Gruppe! Das war eine völlig andere Welt, da kamen die Neorealisten nicht mit.⁶

Der Vergleich mit Goebbels kam von keinem Geringeren als Hans Werner Richter, ein schlimmer Fauxpas, dessen Tragweite Richter anfangs nicht begriff.⁷ Dass der Jude Celan, dessen Eltern von den Nazis ermordet worden waren, den Vergleich seiner Stimme mit der des NS-Oberpropagandisten als ungeheuerliche persönliche Kränkung und – auf einer allgemeineren Ebene – als antisemitischen Akt verstehen musste, kam ihm nicht in den Sinn. Es schien Richter ausgemacht, dass *er* mit solchem Denken nichts zu tun hatte, war er doch im ‚Dritten Reich‘ im Widerstand aktiv gewesen und hatte sich nach dem Krieg als linker, antifaschistischer Publizist hervorgetan. In seinen Augen war der Goebbels-Vergleich ein bloßer Versuch der Stimmcharakterisierung, weshalb er bei einer anderen Gelegenheit ebenso unbefangen äußerte, Celan habe „in einem Singsang vorgelesen wie in einer Synagoge“.⁸ Das völlig Abstruse einer Abgleichung von Goebbels- und Synagogen-Ton schien ihn genau so wenig zu stören, wollte er doch nur irgendwie benennen, was ihn irritiert hatte: zu viel Pathos, mit einer zu hellen Stimme dargebracht.

Tatsächlich stand Celans Ton in einer ganz anderen Tradition: der des Wiener Burgtheaters mit seinen großen Vortragskünstlern Josef Kainz und Alexander Moissi.⁹ Mit Schallplatten des 1935 verstorbenen Moissi hatte der junge Celan sich in der Gedichtrezitation geschult.

Es ist keineswegs klar, worauf sich Celans Satz „Diese Stimme mußte angefochten werden“ genau bezog. Auf eine Ablehnung durch die ganze Gruppe? Oder vor

⁶ Zitiert nach einem Gespräch von Heinz Ludwig Arnold mit Walter Jens (Arnold 2004, 76).

⁷ Vgl. zum Folgenden die umsichtige Darstellung dieser Auseinandersetzung in Helmut Böttigers Geschichte der Gruppe 47: Böttiger 2013, 130-156.

⁸ Überliefert durch das Gruppenmitglied Milo Dor (Dor 1988, 214).

⁹ Vgl. Hartwig 2017, 53f. Moissi war zwar nicht, wie Hartwig irrtümlich schreibt, jüdischer Abkunft (die Familie stammte aus Albanien); es trifft aber zu, dass sein ‚fremder‘ Deklamationsstil von den NS-Kulturpolitikern „als jüdisches Pathos verunglimpft wurde“ (ebd.).

allem auf die Animosität Richters, kulminierend in dem unseligen Goebbels-Vergleich?¹⁰ Oder meinte er mit *anfechten* noch konkreter die Entscheidung, das Gedicht, wie bei Bachmanns Lesung, ein zweites Mal durch Walter Hilsbecher rezitieren zu lassen?¹¹ Diese Maßnahme belegt, dass die Zuhörer bei Celans Lesung wohl gar nicht verstanden hatten, worum es in *Todesfuge* geht: die fabrikmäßig betriebene Ermordung der Juden!

Todesfuge

Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
wir trinken und trinken
wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete
er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift seine Rü-
den herbei
er pfeift seine Juden hervor lässt schaufeln ein Grab in der Erde
er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete
Dein asches Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man
nicht eng

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

¹⁰ In dem Brief an Gisèle heißt es eingangs bei der Schilderung der Lesung: „Hans Werner Richter, der Chef der Gruppe, [...] lehnte sich auf“ (Celan/Celan-Lestrange 2001, 22).

¹¹ Barbara Wiedemann äußert in ihrer vorbildlichen Rekonstruktion der Niendorfer Tagung die Vermutung, die Wiederholung der Todesfugen-Lesung durch Hilsbecher habe wohl gar nicht stattgefunden, es handle sich, bedingt durch die Vorgänge bei der Bachmann-Lesung, um eine Fehlerinnerung der Zeitzugenden Jens und Hilsbecher. Das halte ich für überzogen. Vgl. Wiedemann 2013, 9–30; hier 22f.

Schwarze Milche der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
dein asches Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen

Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland
er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft
dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng

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

dein goldenes Haar Margarete
dein asches Haar Sulamith

(Celan 1975, 41f.)¹²

Eindeutig klären lässt sich heute nicht mehr, wo böswillige Anfechtung und wo nur situationsbedingtes Missverständen vorlag. Von einer totalen Ablehnung Celans durch die Gruppe 47, gar aufgrund eines tiefssitzenden Antisemitismus ihrer Mitglieder, kann jedenfalls keine Rede sein.¹³ Bei der Abstimmung über den Gruppenpreis, den schließlich Ilse Aichinger erhielt, kam er auf den dritten Platz und war damit

¹² Von der Niendorfer Tagung gibt es keine Tonaufzeichnungen. Richter hat in den 50er Jahren Mitschnitte durch die anwesenden Rundfunkmitarbeiter untersagt (mit einer Ausnahme). Im Hamburger Funkhaus las Celan andere Gedichte ein. Die in der Anthologie Lyrikstimmen (Collorio u.a. 2009) wiedergegebene Aufnahme stammt aus dem Jahr 1958; auch sie vermittelt aber einen guten Eindruck von Celans ‚singendem‘ Vortrag. Irritierend wirkten auf die Zuhörer wohl auch einzelne Elemente des Habsburger Bühnendeutsch wie das gerollte r und die harte Auslautung des ng-Nasals („da liegt man nicht enk“).

¹³ Dies gegen Klaus Brielebs Verzeichnung der Gruppe 47 zum antisemitischen Landerverein (Brieleb 2003).

der erfolgreichste unter den angetretenen Lyrikern.¹⁴ Mit der Niendorfer Tagung begann auch Celans Aufstieg zu einem der angesehensten Schriftsteller deutscher Sprache. In Briefen hat er dankbar vermerkt, Kontakte zu interessierten Verlegern und Rundfunkleuten geknüpft zu haben. Walter Jens' Behauptung, die *Todesfuge* sei in Niendorf durchgefallen, dürfte wohl eher auf die Scham des Erinnernden zurückgehen, das berühmteste Gedicht der deutschen Nachkriegsliteratur damals in seiner Bedeutung nicht sofort erkannt und gewürdigt zu haben.

Mit aller gebotenen Vorsicht kann man wohl sagen, dass das Befremden der Niendorfer Hörer auf eine Mischung aus Verstörung durch Celans ‚hohen Ton‘ bei gleichzeitigem Nicht-Verstehen (oder Kaum-Verstehen) des Inhalts der *Todesfuge* zurückging. Die Aversion gegen ‚Pathos‘ war eine Haltung, die die Gründungsmitglieder dieser losen Schriftstellervereinigung von Anfang an miteinander verband. Nach zwölf Jahren dröhrender NS-Propaganda sollte eine klare, nüchterne, ehrliche Literatursprache den unumgänglichen Neubeginn markieren. Das war das unter Schlagwörtern wie ‚Kahlschlag‘ oder ‚Trümmerliteratur‘ verkündete Programm der jüngeren Generation von Schriftstellern, aus der die Gruppe 47 hervorging. Die meisten waren zwischen 1908 und 1922 geboren, hatten den Krieg als einfache Wehrmachtsoldaten mitgemacht und fanden sich nach ihrer Rückkehr konfrontiert mit der schwülstigen Rhetorik der alten Eliten, die schon wieder ‚die ewigen Werte deutschen Dichtens und Denkens‘ beschworen. Dagegen setzten sie das Ideal eines neuen, realistischen Schreibens, das sich – orientiert an amerikanischen Autoren wie Hemingway oder Faulkner – durch Härte und Präzision in der Wiedergabe des Alltagslebens im zerstörten Deutschland auszeichnen sollte. Hans Werner Richter war überzeugt, dass dieser Generationsstil auch auf die gemeinsame Kriegserfahrung zurückging. Er erinnerte, wie Richter einmal schrieb, „in der Wortwahl an die Landersprache der vergangenen Kriegsjahre: rauh, karg, die Dinge unmittelbar beim Namen nennend“ (zit. nach Böttiger 2013, 52).

Eine reinigende Nachkriegsliteratur auf der Basis der „Landersprache“? Man reibt sich heute die Augen, wenn man sieht, wie selbstverständlich die Schützengräbenwerte des Harten, Männlichen, Entschlossenen in das Literaturprogramm dieser linken Schriftstellervereinigung eingingen und dort ein neues, andersgeartetes Pathos begründeten. Von einem „soldatischen Ausnüchterungspathos“ spricht treffend Helmut Böttiger in seiner Geschichte der Gruppe 47 (ebd., 73).

¹⁴ Erfolgreicher als Bachmann, die sich freilich im Unterschied zu ihm sofort in die Gruppengesellschaft integrierte. Celan kam mit dem männerbündisch-burschikosen Umgangston der ehemaligen Weltkriegssoldaten, die den Kern der Gruppe ausmachten (s.u.), aus verständlichen Gründen nicht zurecht; „diese Fußballer“ (Wiedemann 2013, 26) nannte er sie einmal enerviert gegenüber einem Freund.

Der Ton in der Frühphase der Gruppe 47 war demgemäß auf Nüchternheit gestimmt. Das betraf nicht nur den Stil der Texte, sondern gerade auch die Art, wie sie vorgelesen werden sollten. Wer in der Gruppe 47 Erfolg haben wollte, dessen Stimme musste eine gewisse Kühle, eine gewisse raue Monotonie ausstrahlen. Auf diese Erwartungshaltung traf Celan im Frühjahr 1952, an ihr ist er letztlich gescheitert. So oder so: Celans Stimme war nach dem Niendorfer Auftritt trotz mehrerer Einladungen, die Richter ihm in den folgenden Jahren zukommen ließ, nicht mehr zu hören. Auch die Beziehung zu Ingeborg Bachmann geriet bis zum heftigen Wiederaufflammen ihrer Liebe fünf Jahre später in eine anhaltende Krise. Aber das ist wieder eine andere Geschichte.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1978): „Zum Gedächtnis Eichendorffs“. In: Ders.: *Noten zur Literatur I*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 105-145
- Arnold, Heinz Ludwig (2004): *Die Gruppe 47*. Reinbek: Rowohlt
- Bachmann, Ingeborg (1983): *Sämtliche Gedichte*. München: Piper
- Böttiger, Helmut (2013): *Die Gruppe 47. Als die deutsche Literatur Geschichte schrieb*. München: Deutsche Verlags-Anstalt
- Briegleb, Klaus (2003): *Mißachtung und Tabu. Eine Streitschrift zur Frage: „Wie antisemitisch war die Gruppe 47?“*. Berlin: Philo
- Celan, Paul (1975): *Gedichte I*. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Celan, Paul/Celan-Lestrang, Gisèle (2001): *Briefwechsel*. Hg. u. kommentiert von Bertrand Badiou. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Collorio, Christiane u.a. (Hg.) (2009): *Lyrikstimmen. Die Bibliothek der Poeten*. München: Der Hörverlag
- Dor, Milo (1988): *Auf dem falschen Dampfer. Fragmente einer Autobiographie*. Wien: Zsolnay
- Hartwig, Ina (2017): *Wer war Ingeborg Bachmann? Eine Biographie in Bruchstücken*. Frankfurt/M.: Fischer
- Hemecker, Wilhelm/Mittermayer, Manfred (Hg.) (2011): *Mythos Bachmann. Zwischen Inszenierung und Selbstdramatisierung*. Wien: Zsolnay
- Meyer-Kalkus, Reinhart (2001): *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*. Berlin: Akademie

- Nietzsche, Friedrich (1993): „Die griechischen Lyriker“. In: Ders.: *Werke. Kritische Gesamtausgabe* 2.2. Hg. v. Fritz Bornemann. Berlin/New York: De Gruyter, S. 105-182
- Sappho (1957): *Gedichte*. Griechisch-deutsch. Hg. u. übertragen von Emil Staiger. Zürich: Arche
- Schweiger, Hannes (2011): „Anwesende Abwesenheit. Ingeborg Bachmanns Stimme im Rauschen der biographischen Diskurse“. In: Hemecker/Mittermayer (Hg.): *Mythos Bachmann*, S. 185-202
- Stierle, Karlheinz (2003): *Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*. München: Hanser
- Weigel, Sigrid (1999): *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*. Wien: Zsolnay
- Wiedemann, Barbara (2013): „*Ein Faible für Tübingen*“. *Paul Celan in Württemberg/Deutschland und Paul Celan*. Tübingen: Klöpfer&Meyer