

# Der Form-Inhalt-Bezug in den Gedichten Paul Celans

---

**Brkić, Antonia**

**Undergraduate thesis / Završni rad**

**2021**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:142:203268>

*Rights / Prava:* [In copyright](#)

*Download date / Datum preuzimanja:* **2022-12-10**



**FILOZOFSKI FAKULTET**  
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

*Repository / Repozitorij:*

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku  
Filozofski fakultet Osijek  
Odsjek za njemački jezik i književnost  
Jednopedmetni preddiplomski studij njemačkog jezika i književnosti

Antonia Brkić

## **Odnos forme i sadržaja u pjesmama Paula Celana**

Završni rad

Mentorica: doc. dr. sc. Stephanie Jug

Osijek, 2021.

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Jednopedmetni preddiplomski studij njemačkog jezika i književnosti

Antonia Brkić

## **Odnos forme i sadržaja u pjesmama Paula Celana**

Završni rad

Humanističke znanosti, filologija, germanistika

Mentorica: doc. dr. sc. Stephanie Jug

Osijek, 2021.

J.-J.-Strossmayer-Universität in Osijek  
Fakultät für Geistes-und Sozialwissenschaften Osijek  
Vordiplomstudium der deutschen Sprache und Literatur  
(Ein-Fach-Studium)

Antonia Brkić

**Der Form-Inhalt-Bezug in den Gedichten Paul Celans**

Abschlussarbeit

MentorIn: Univ.-Doz. Dr. Stephanie Jug

Osijek, 2021

J.-J.-Strossmayer-Universität in Osijek  
Fakultät für Geistes-und Sozialwissenschaften Osijek  
Vordiplomstudium der deutschen Sprache und Literatur  
(Ein-Fach-Studium)

Antonia Brkić

## **Der Form-Inhalt-Bezug in den Gedichten Paul Celans**

Abschlussarbeit

Geisteswissenschaften, Philologie, Germanistik

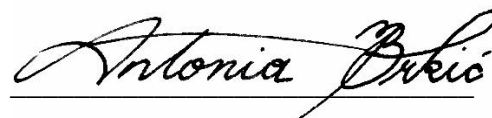
MentorIn: Univ.-Doz. Dr. Stephanie Jug

Osijek, 2021

## IZJAVA

Izjavljujem s punom materijalnom i moralnom odgovornošću da sam ovaj rad samostalno napravio te da u njemu nema kopiranih ili prepisanih dijelova teksta tuđih radova, a da nisu označeni kao citati s napisanim izvorom odakle su preneseni. Svojim vlastoručnim potpisom potvrđujem da sam suglasan da Filozofski fakultet Osijek trajno pohrani i javno objavi ovaj moj rad u internetskoj bazi završnih i diplomskih radova knjižnice Filozofskog fakulteta Osijek, knjižnice Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku i Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu.

U Osijeku, 13.09.2021

A handwritten signature in black ink, reading "Antonia Brkić". The signature is written in a cursive style and is positioned above a horizontal line.

Antonia Brkić, 0122229566

## **Abstract**

In dieser Arbeit wird der Form-Inhalt Bezug in den Gedichten Paul Celans dargestellt. Mit eigenen Worten zu fassen, was im Gedicht gesagt wird, wird mit der Kombination von Motiven und wo genau das Zentrum dieser Motive ist, erläutert. Bei der Analyse ist es das Ziel in allgemeine Lebensbetrachtungen abzugleiten, aber auch nachzudenken, wie dem Leser ein Text Assoziationen lenkt. In der Einleitung werden einige Begriffe für die Analyse erläutert und Informationen über die Gedichte die bearbeitet werden, gegeben. Der Autor und seine Zeit werden im zweiten Kapitel vorgestellt, wonach die Analyse erfolgen wird. In dieser Arbeit möchte ich „positiv“ und „negativ“ als Ausdrücke vermeiden und eher genau beschreiben, was für eine Wirkung das Gedicht auf einen Leser haben kann. Die Schlussfolgerung, die ein Resümee enthält, befindet sich an dem Ende der Arbeit so wie auch das bearbeitete Literaturverzeichnis und die Gedichte, werden sich im Anhang befinden.

**Schlüsselwörter:** Form, Inhalt, Gedicht, Lyrik, Celan

## Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Der Autor und seine Zeit.....	2
3. Form und Inhalt in Gedichten Celans .....	3
3.1 Todesfuge .....	4
3.2 Mutter, Mutter .....	11
4. Schlussfolgerung.....	14
5. Anhang der Gedichte .....	16
7. Literaturverzeichnis .....	18



## 1. Einleitung

In der vorliegenden Arbeit, werden ausgewählte Gedichte von Paul Celan behandelt, um genauer zu sein, die Form-Inhalt Bezüge in zwei Gedichten Celans. Für die Analyse der erwähnten Bezüge, ist es nicht meine Absicht die hier behandelten Gedichte nur auf den Inhalt zu reduzieren, um es somit auf eine Art und Weise zu banalisieren. Eine Variante von Ausblendung der Wirksamkeit eines Gedichts, die zu der Ausschließung der Analyse wegen einer oder mehrerer bestehenden Wirkungen auf einen Leser gleichgestellt werden, ist ebenfalls nicht in meinem Interesse. Der Schwerpunkt der Analyse liegt in der Suche nach Verbindungen und Ähnlichkeiten zwischen Form und Inhalt, aber auch innerhalb der beiden um dem Leser einige Verhältnisse zwischen mehr Werken Celans einen Einblick zu geben und ihm somit die Möglichkeit zu gestatten, aus der eigenen Perspektive eine Verbindung zwischen dem Form-und-Inhalt-Bezug in den Gedichten Celans zu ziehen. Eine Analyse der Formelemente die fehlerfrei durchgeführt werden sollte, ohne einen oder mehrere Bezüge zu der Art und Weise wie das Gedicht wirkt, wäre nicht eine Charakteristik einer erfolgreichen Arbeit, denn passender scheint die Entdeckung von unterschiedlichen Formelementen, die mit der Wirkungsweise den Text erzeugen. Den Zentralpunkt eines Textes, im Falle dieser Arbeit: des Gedichts, werde ich versuchen nicht immer moralisierend zu deuten, sondern wie sich die Weltsicht im Gedicht von der eigenen vielleicht auch gegenwärtigen unterscheidet.

## 2. Der Autor und seine Zeit

Paul Celan wurde am 23. November 1920 in der heutigen Ukraine in einer Stadt namens Czernowitz, damals noch einer Stadt auf dem Gebiet der Monarchie Österreich-Ungarn, aber im deutschsprachigen Raum östlich orientiert, geboren (vgl. Suppan 2000: 94). Celan wurde im Jahre 1920 unter seinem bürgerlichen Namen Paul Antschel in einer jüdischen deutschsprachigen Familie geboren und „nach dem Abitur 1938 ging er nach Paris und studierte dann einige Semester Medizin in Tours“ (Suppan 2000: 94). Weitere biografische Angaben wurden von Margareta Suppan entnommen. Paul Celan unterbrach das Medizinstudium, entschloss sich Romanistik in Rumänien zu studieren und wurde im Juli 1941 mit den Einwohnern der Stadt Czernowitz, die jüdisch waren, in ein Ghetto deportiert. Seine Eltern wurden von deutschen Truppen in ein Zwangsarbeitslager deportiert, in welchem sein Vater an Typhus starb und seine Mutter wurde nicht lange danach von einem SS-Mann in das Genick erschossen. Paul Celan entkam im Jahre 1943 aus einem Arbeitslager, das sich in Moldawien befand, und er arbeitete in Südmoldawien als ein Straßenarbeiter. Im Jahre 1948 im heutigen Österreich, genauer gesagt in Wien wurde von Celan sein allererster Gedichtband veröffentlicht, unter dem Titel *Der Sand aus den Urnen*. Angeblich gab es darin Fehler beim Drucken des Gedichtbandes, die auch „sinnstörend“ genannt wurden. Aus diesen Gründen wurde es dann nachfolgend wieder zurückgezogen und war für die Öffentlichkeit nicht mehr verfügbar. Im Jahre 1948 reiste Paul Celan nach Paris, wo er sich für das Studium von Sprachwissenschaften und Germanistik entschloss. Vor Paris verbrachte Celan seine Zeit noch in Wien nicht nur als ein freier Schriftsteller, sondern er beschäftigte sich auch mit der Sprachlehre und dem Übersetzen von Gedichten aus einer fremden in die deutsche Sprache. „Den dichterischen Ruhm Celans begründete schon sein erster Band *Mohn und Gedächtnis* und darin besonders die *Todesfuge*“ (Suppan 2000: 94). Die *Todesfuge* wird auch einzeln in einem Kapitel bearbeitet, aber sie gilt als ein für sich sehr spezifisches Werk, denn es „ist von den traumatischen Erfahrungen des Holocaust geprägt“ und „dagegen schreibt er in einer neuen, verschlüsselten Sprache“ die der hermetischen Lyrik entspricht (ebd.). Nach Dieter Lamping führt „in die hermetische Welt Celans [...] offensichtlich kein logischer Weg (1989: 245). Themen, die nach der Veröffentlichung der o. g. Werke noch immer aktuell sind und über welche diskutiert wird, lauten folgend: „die Ablehnung des Nationalsozialismus, die Erinnerung an zerstörte Länder und verletzte Menschen“ (Suppan 2000: 95). Am 20. April 1970 entschied Paul Celan, sich das Leben zu nehmen. „Als in den ersten Maitagen 1970 bekannt wurde, Celan habe sich das Leben genommen, hat man gesagt, sein Selbstmord sei die letzte Konsequenz aus seinem Werk gewesen“ (Voswinckel 1967: 220). Im nächsten

Kapitel führe ich weiter über zum Kern der Arbeit, die Form-und-Inhalt-Bezüge in den Gedichten Paul Celans.

### 3. Form und Inhalt in Gedichten Celans

Paul Celan, ein jüdischer, deutschsprachiger Dichter ist als ein repräsentativer und moderner Vertreter der hermetischen Lyrik einer von zahlreichen, die sich in ihren Gedichten mit dem Holocaust - und auseinandersetzen, zu verstehen, jedoch ist niemand so unnachahmlich und einzigartig wie Celan. Die folgenden Angaben sind von Meyerhofer entnommen. Kein Terminus, sei es *Hermetik*, *Holocaust-Verse* oder *politisches Engagement* reicht an sich aus, um unterschiedliche Richtungen in denen Celans Poesie führt, abzugrenzen (1981: 72-73). Aus diesem Grund ist die Analyse des Form-Inhalt-Bezugs in seinen Gedichten nicht problemlos und lückenlos. Etwas komplizierter macht es die Tatsache, dass es sich hier um hermetische Lyrik handelt, denn der Versuch kann auch als eine prekäre Arbeit bewertet werden. Der Begriff hermetische Lyrik und ihre Verwendung in der Poesie Celans wird im nächsten Unterkapitel noch erläutert. Eine Verbindung zwischen dem Gedichtband *Atemwende* und *Todesfuge* wurde von Meyerhofer im Werk *The Poetics of Paul Celan* geschildert: Eine knappe Beschreibung von Celan über die „Dichtung“ als die „Umkehrung vom Atem“ („Atemwende“), steht als ein verkapseltes Vorwort zu der Maxime, unter der der Versuch gemacht wurde. Hier ist das Wort „Atemwende“ beim ersten Blick und Gedanken vielleicht nicht ausreichend fassbar, aber auch nicht unverwechselbar. Celan verwendete es früher in einem subtilen aber dennoch direktem anspielungserregenden Sinne mit dem Bezug auf sein persönliches jüdisches Bewusstsein, konkreter zu der Einäscherung von Millionen Juden, deren Überreste jetzt „in die Luft, die wir atmen“ abgegangen sind (vgl. Meyerhofer 1981: 76-77). Zwischen zwei, oder seltener mehreren, Gedichten Celans sind zahlreiche Verbindungen und Ähnlichkeiten zu finden. In der Arbeit ist es meine Absicht, dem Leser die Möglichkeit zu geben, um selbst einen Form-Inhalt-Bezug in den Gedichten Paul Celans zu erkennen.

### 3.1 Todesfuge

Nach Dieter Lamping kann „der Anti-Realismus der hermetischen Lyrik“ bei Paul Celan „extrem erscheinen; gleichwohl er durchaus typisch für die moderne deutsche Lyrik [ist]“ (1989: 245). Die hermetische Lyrik, zu deren Stil das Gedicht *Todesfuge* eingeordnet werden kann, ist nach dem Zweiten Weltkrieg als eine Art Reaktion auf die Geschehnisse in der Zeit von Adolf Hitlers Position an der Macht in Deutschland aber auch als Reaktion auf den Missbrauch der Sprache aufgekomen, denn diese diente zu der Zeit des Faschismus der Massenmanipulation. Hermann Korte schrieb, dass eine klare Definition des hermetischen Gedichts nicht von Anfang an existierte, denn

im Begriff des hermetischen Gedichts sind frustrierende Erfahrungen fehlgeleiteter Interpretationen [...] eingegangen“, andererseits haben Menschen etwas das ‚hermetisch‘ ist mit einigen Wörtern zusammengefasst und „so empfanden Literaturkritik und Leser gleichermaßen das als hermetisch, was sich nicht gleich umgangssprachlich ›enträtseln‹ ließ (1989: 45)

Nach der heutigen Forschung, wird es vermutet, dass die *Todesfuge* „um 1944 in Czernowitz geschrieben worden ist“ (Börnsen 2015: 3). Dennoch wurde sie in Bukarest im Jahre 1945 zu Ende geschrieben (ebd.). Es ist nachvollziehbar, dass Celan den Tod seiner Eltern, die Flucht aus dem Arbeitslager in Moldawien in stark ausgeprägter und markanter Erinnerung hatte, was auch Auswirkung auf seine Poesie, hervorhebend die *Todesfuge* hatte. Als das Gedicht zum ersten Mal veröffentlicht wurde, trug es den Titelnamen „*Tangoul Mortii*“ in rumänischer Sprache gefasst, wobei die Punkte auf den Buchstaben 'ii' als zwei Hakenkreuze erschienen (ebd.). Ob das als eine Art Hinweiszeichen für die Thematik, den Inhalt des Gedichts war oder doch eine Art Verspottung des Hakenkreuzes als Symbol der Nationalsozialisten in der Verbindung mit den Worten Tod und Tango ist, kann als eine offene Frage gelassen werden. Nach Celans Begründung wurde „die musikalische Anlehnung des Titels“ mit einem Artikel, den er las, welcher „über Juden berichtete, die in einem Konzentrationslager Tanzmusik spielen mussten“ (ebd.) folgend argumentiert: „In dem Titel wird also auf die musikalische, sehr strenge Form verwiesen, die dem inhaltlichen und emotionalen Chaos entgegengesetzt wird“ und eine *Fuge* wird als „eine nach strengen Regeln aufgebaute musikalische Kunstform, bei der ein Thema nacheinander durch verschiedene Stimme vorgetragen wird“ bezeichnet (ebd.).

Ein Leser kann während des Lesens der *Todesfuge* unterschiedliche Kontemplationskonzepte ausarbeiten, dennoch gibt es ein wiederholend vorkommendes Prinzip – in diesem Fall die *Fuge* – was ein schwer beschreibbares und spezifisches Gefühl erwecken kann, in anderen Worten eine Aufzählung oder Enumeration.

Ich gehe nun über zu einigen wichtigen Daten in Bezug auf die Entstehung des Gedichts *Todesfuge*. Im Jahr 1947, am zweiten Mai, wurde in einer Zeitschrift die *Todesfuge* unter einem anderen Titel publiziert; die Zeitschrift lautete *Contemporanul* und der Titel: *Tangoul mortii*, übersetzt von einem Freund Celans namens Petre Solomon (vgl. May et al. 2007: 10). Unterschiedlich wird die Herkunft, die Idee der Übersetzung gedeutet. Jedoch war die Rolle der Musik, als ein Bestandteil in unterschiedlichen und zahlreichen Konzentrationslagern, äußerst wichtig und präsent, wie für die Inhaftierten, um zu überleben, so auch für die Nationalszialisten während des NS-Regimes aber auch danach, um sich zu amüsieren. „Die Bezeichnung *Fuge* lässt in erster Linie die Struktur des Gedichttextes einsichtig werden, wohingegen das Wort *Tango* eine inhaltliche Akzentsetzung vornimmt“ (Börnsen 2015: 2). Der Titel *Tangoul mortii* war der erstmalige Titel, bevor es überhaupt in die deutsche Sprache aus der rumänischen übersetzt wurde und entsprach dem deutschen Wort *Todestango*. Im Gegensatz dazu, bezeichnet der Tango „neben der populären Tanzform auch eine Liedtradition, auf die der frühere Titel des Gedichts [...] Bezug nimmt“ (ebd.). Es bestehen zahlreiche Informationen über Musik die in Verbindung mit der *Todesfuge* stehen und weitere mit denen ein Bezug gezogen werden kann, aber dies wird in dieser Arbeit nicht so ausführlich bearbeitet, sondern nur markante Bezüge aus der Musik, die zum Inhalt und der Form mit der *Todesfuge* gezogen werden können. Der sogenannte *Tango von Auschwitz* steht in keinem direkten und festen Verhältnis zu diesem Gedicht Celans, aber es wird jedoch eine spezifische und eher indirekte Beziehung für einen Leser, eine Analyse nachweisbar. *Tango fun Oshvientshim* ist das eben vorher auf Deutsch genannte Lied.

Im folgenden Absatz gehe ich etwas konkreter auf die Bedeutung der Fuge in Bezug auf die Form des Gedichts *Todesfuge* ein, aber auch wie die Bereiche der Künste: Musik und Literatur, als ein Ganzes einheitlich in einem Gedicht korrespondieren können.

Von Vers 27 bis zu 34, um genauer zu sein gegen das Ende des Gedichts, reihen sich die zentralen Motive an, denn da „entsteht ein der musikalischen Engführung entsprechender Effekt“ ebenfalls „als Engführung wird der Schlussteil einer Fuge bezeichnet, bei dem zur Steigerung des Ausdrucks in einer Stimme ein Thema erklingt, bevor die vorangehende Stimme es zu Ende führt“ (May et al. 2007: 274). Ein Merkmal, welches hervorsteht und „auf das Kompositionsprinzip der Fuge“ zurückführt „ist die Variation eines festen Themenbestands“ in einer Art und Form von Wendungen die immer erneut wiederkehren (Börnsen 2015: 2-3). Es ist auch durch das Gedicht, genauer gesagt die wiederholenden Verse veranschaulicht konzipiert. „Eine Fuge ist eben ein entsubjektivierendes Formprinzip“ und „das Grauen des Konzentrationslagers spiegelt sich darin weit wirkungsmächtiger als in individueller Aussprache“ (Börnsen 2015: 4) aus diesem Grund steht

das Wort „Wir“ und ist als ein Kollektiv zu verstehen. Folgendes veranschaulicht es: „*wir trinken sie abends / wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts / wir schaufeln ein Grab in den Lüften*“ (V. 3-4). Hier in der ersten Strophe werden Tätigkeiten, die das Kollektiv „Wir“ durchführt, aufgelistet, eins nach dem anderen und kann als eine Mehrheit von Tätigkeiten die sich andauernd im Kreis drehen und immer wieder gleich wiederholen, betrachtet werden. Jedenfalls gibt es Veränderungen im Gedicht. Nach Hoffmann, wechselt das *wir trinken sie* (V.1) zu *wir trinken dich* (V. 12) in der ersten Strophe und hängt mit der im Benennung des ersten metaphorischen Ausdrucks: *schwarze Milch der Frühe* (V. 1) zusammen (vgl. 2004: 250).

Die Fuge aus dem Bereich der Musik und Teil des Gedichttitels, kann auch als ein Thema betrachtet werden. Dieses o. g. Thema der „Verbindung zwischen Musik und Tod z.B. spielt in der ‚*Todesfuge*‘ [...] eine Rolle wie die Kritik einer sentimental verstandenen Romantik“ solch etwas wird vermittelt, aber nicht direkt (Wiedemann 1985: 58). Für dieses Gedicht werden „folgende musikalische Bezüge geltend gemacht: Bachs *Kunst der Fuge* sowie dessen Arie *Komm, süßer Tod*, Wagners *Meistersinger von Nürnberg*, eine Arie aus Puccinis *Tosca*“ und andere (May et. al. 2007: 273). Formlich betrachtet, korrespondiert der Titel des Gedichts mit der Form des Gedichts, denn die Fuge als ein Prinzip in der Musik wurde von Celan auf die Sprache übertragen, obwohl es unsicher ist, ob es mit gewisser Absicht durchgeführt wurde. Die Verbindung zwischen Gedichtsform und Fuge im musikalischen Sinne steht auch in einer oder vielleicht auch mehreren Verbindungen zu dem Inhalt der *Todesfuge*. „Man mißverstand die Fugentechnik, die offene Form“, denn „die Verdinglichung, der die ‚*Todesfuge*‘ im Kulturbetrieb anheimgefallen ist, läßt sich einstweilen nicht rückgängig machen“, ebenfalls würde jede mögliche aber auch neue Interpretation „dasselbe Schicksal erleiden wie das Gedicht selbst“ (Mayer 1967: 357). Gemeint wird auch vom Gedicht die „Rolle als Kulturgut“ welche bestätigt werde „und fände Anklang bei jenen, die die ‚*Todesfuge*‘ zum Konsumartikel gemacht und damit getötet haben“ (Mayer 1967: 357). In der Vergangenheit wurden unterschiedliche Themen im Bezug zu diesem Gedicht aufgenommen, aber auch in der Gegenwart kommt dies vor. Ebenfalls finden nicht nur Gespräche und Diskussionen im Alltag über die *Todesfuge* statt, sondern auch wissenschaftliche Arbeiten und gründliche Analysen in denen sich Akademiker und andere mit dem Gedicht befassen. Letztlich kann all dies von unterschiedlichen Menschen auf verschiedene Arten und Weisen aufgenommen werden, wie damals, so auch in der Gegenwart.

In diesem Gedicht sind zwei verschiedene metaphorische Ausdrücke gegenübergestellt, und zwar sind es: „Schwarze Milch der Frühe“ (V.1) und „Ein Mann wohnt im Haus“ (V. 5) (Hoffmann 2004: 249). Es werden auch das Sulamith- und Margaretmotiv am Ende des Unterkapitels

erwähnt, diese Motive können auch als metaphorische Ausdrücke oder Bildkomplexe in der Analyse bezeichnet werden. Diese Themen werden am Anfang des Gedichts auf eine für sich spezifische Weise vorgestellt, im Sinne von individuell, einzeln und beide Themen haben eine besondere Hervorhebung und zwar mittels der großen Anfangsbuchstaben (ebd.). Der Kehrreim „wird durch ‚*schwarze Milch der Frühe*‘ eingeleitet“ (V. 1), welches hier die Rolle der Stilfigur Oxymoron einnimmt (vgl. Suppan 2000: 28). Die Milch wird in der Bibel, im Alten Testament als ein Symbol für „reichliche, nicht versiegende Nahrung wie auch für Reinheit“ betrachtet, doch im Gedicht, mit der Farbe *schwarz*, mit diesem Adjektiv „bildet es sowohl von den symbolischen Bedeutungen wie auch vom Farbwert her ein Oxymoron“ (Wiedemann 1958: 78). Celan scheint dieses Gedicht so geschrieben zu haben, dass sich die Geschehnisse im Gedicht einen Tag nach dem anderen und dem anderen wiederholen, jahrelang. Wenn das Gedicht in Blöcke aufgeteilt werden würde, so gäbe es vier. Von diesen vier Blöcken beginnt jeder Block folgend: *Schwarze Milch der Frühe* und das Wiederholen des Ausdrucks *Schwarze Milch der Frühe* ist nicht in jedem Block in der gleichen Art und Weise wiederholt, die Tageszeiten ändern sich, aber es scheint als ob es hervorgehoben wurde, egal um welche Zeit, dem Tod zu entkommen scheint es nicht möglich, es sei „das unausweichliche Schicksal der jüdischen Gefangenen“ (Börnsen 2015: 3). Die stetige und unaufhörliche Wiederholung des Ausdrucks *Schwarze Milch der frühe wir trinken sie* in den Versen 1, 12, 23 und 31 illustrieren, „dass die Inhaftierten vermutlich nichts anderes zu essen bekommen haben, als den Tod selbst“ und deutet ebenfalls auf eine „Monotonie des Lageralltags“ hin (ebd.). Die erwähnte Monotonie wird durch den Inhalt des Gedichts klar sichtbar, da es sich mit einem spezifischen Rhythmus im Bezug zur Form der *Todesfuge* andauernd wiederholt. Wiederkehrend zum Anfang des Gedichts, ist es meine Absicht den Bezug zwischen Inhalt und Titel hervorzuheben: „Die erste Strophe des Gedichts entspricht dabei der Exposition der Fuge“ (Hoffmann 2004: 249), denn es werden in dieser die zwei erwähnten metaphorischen Ausdrücke oder auch Bildkomplexe genannt. In diesem Gedicht hat keines der Wörter eine außergewöhnliche Akzentuierung, denn „das gesamte Sinngeflecht [wird] verdichtet und tief und tiefer eingepägt“ (Suppan 2000: 28). Das Gedicht kann vom Leser unterschiedlich gelesen, so auch akzentuiert werden, besonders die metaphorischen Ausdrücke auf den ersten Blick erscheinen hervorstechend, denn ein klar erkennbares Fugenprinzip kann bei jedem Leser unterschiedlich erscheinen. Es schließen sich noch „drei weitere Durchführungen“ an und diese werden „in Strophe 3 und 5 jeweils von einem Zwischenspiel unterbrochen“ (Hoffmann 2004: 249). Die folgenden Angaben wurden Dieter Hoffman (2004: 249) entnommen. *Schwarze Milch in der Frühe* als Bildkomplex enthält ein Subjekt: „wir“ aber seine Stellung ist geschwächt und mit Umstellung nicht stark gekennzeichnet. Wenn förmlich betrachtet, ist der Trochäus ein erkennendes Merkmal: *schwarze*

*Milch der Frühe*, aber wie der Bildkomplex weitergeht, wird es durch einen weiterführenden Daktylus abgezeichnet. Im zehnten Vers schaltet der Daktylus in ein anderes Metrum um: *er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz* (V. 10) und hierdurch wird der Befehl stärker ausgedrückt (vgl. Suppan 2000: 28). Wenn man die Form weiter betrachtet, ist es dem Leser möglich zu erkennen, dass dieses Gedicht aus mehreren separaten Bildern besteht, denn viele Wiederholungen von Worten und Sätzen treten in Erscheinung und das Reimschema ist nicht einförmig (vgl. Börnsen 2015: 3). Zurück zum Subjekt „wir“. Die Zeit ist eindeutig im Präsens, deshalb ist nachvollziehbar, dass es nicht Menschen die sich erinnern das Kollektiv repräsentieren, sondern in der Gegenwart, die in verschiedenen Zeiten für jeden Leser vorkommen kann. Ebenfalls wird dem Kollektiv eine Betätigung verliehen welche sich auch ohne Unterbrechung ereignet und es handelt sich um das *trinken* (vgl. Hoffmann 2004: 249). Eine Art von Entfremdung der Zeit, verweist das Verwecheln „der Reihenfolge bei den Tageszeiten“ (ebd.). Im vierten Vers erscheint das, im ganzen Gedicht mehrmals erwähnte, Schaufeln eines Grabes in den Lüften als ein Bildkomplex der sich über schwer erfassende Zeiten und Räume dehnt. Somit kommt der Leser der Zeit in der diese Tätigkeit verläuft nicht näher, sondern eher weiter entfernt wie entfremdet. Die sich vorstellbaren Räume wirken blasser und nicht klarer. Der Raum, in dem sich das Schaufeln abspielt, löst sich aus den eigenen Grenzen. Ebenfalls ist aus der Geschichte, anhand bestehender Beweise, die Bestehung von Krematorien in Konzentrationslagern bekannt. Dieser Fakt verbunden mit dem o. g. Bildkomplex basiert auf der Grundlage einer Tatsache. Die folgenden Angaben wurden Dieter Hoffmann entnommen. Das zweite Thema folgt „einer einfachen Subjekt-Prädikat-Objekt-Struktur und vermittelt so den Eindruck eines problemlosen Bewirkens“ (Hoffmann 2004: 249). In diesem Thema handelt eine einzelne Person und oft werden die Personalpronomen „er“ oder auch „der“ im Gegensatz zu dem „wir“ aus dem ersten Thema betont (ebd.). „Im Gegensatz zu dem eng umgrenzten Tätigkeitskreis des Subjekts in Thema 1 sind die Tätigkeiten des Subjekts in Thema 2 vielfältiger Natur“ (ebd.). Drei der sogenannten „Tätigkeitsfelder“ lassen sich aufgliedern auf Folgende:

Das erste Tätigkeitsfeld bezieht sich auf das erste Thema und zwar „direkt auf das Subjekt“ in den Versen 8 und 9 (ebd.). Das zweite Tätigkeitsfeld betrifft „das Schreiben an ‚Margarete‘“ (vgl. Vers 5/6)“ und zuletzt das dritte Feld nimmt Bezug auf den Mann, dessen Benehmensart unmenschlich auch in einem dunklen, unbekanntem Sinne dargestellt werden, beispielsweise in fünften Vers: *spielt mit den Schlangen* (ebd.). Obwohl das Gedicht als ein selbständiges Ganzes betrachtet werden kann, ist durch die Form kein klar sichtbarer Überblick möglich. Hier ein Bezug der zwischen der Form und dem Inhalt besteht, fokussiert sich auf die unterschiedlichen Arbeiten der Gefangenen, als auch dem Mann. „Gemäß der Eigenart der Fuge, alle Motive und Themen eng aufeinander



zu beziehen und miteinander zu vermischen (...) treten jedoch Querverbindungen zwischen den einzelnen Tätigkeitsfeldern auf“ (ebd.). Vom Dichter wurde das Fugenprinzip im Gedicht nicht immer gleichartig an allen erkennbaren Versteilen angewendet. Die Zeilen haben eine spezifische Länge und Kürze, aber auch ihre Position ist unterschiedlich. Jedoch, an erster Stelle befindet sich „das ungebrochene rhythmische Witerströmen“, welches mit den langen Zeilen und dem Ausfall der Interpunktion erwirkt wird und entspricht „der Fugentechnik, die Celan in seinem Gedicht anwendet“ (Suppan 2000: 29). Auf den ersten Blick scheinen die schwer trennbaren die Strophen wie ein Rätsel, welches verschlüsselt ist. Aber durch die schon oft erwähnten metaphorischen Ausdrücke oder Bildkomplexe, fällt die Aufteilung klarer. In der zweiten Strophe „fällt zunächst die Einführung des neuen Motives ‚*Dein aschenes Haar Sulamith*‘ (15) auf“ und steht als eine Gegenthese zu einem anderen Motiv aus dem zweiten metaphorischen Ausdruck: *dein goldenes Margarete* (Hoffmann 2004: 250). Das Haar bedeckt mit Asche ist eine Art Andeutung der Verbrennungen der Juden. Der ‚Mann‘ „das Subjekt von Thema 2“ scheint „in seiner Handlungsweise nun stark verändert“ zu sein, denn dieser Mann, wie eine rohe Gewalt aus dem ersten Zwischenspiel in der dritten Strophe „nennt mehrere Befehle“ es handelt sich um die, „die der Mann den Juden erteilt“ doch im zweiten Zwischenspiel erkennt man „die veränderte Sicht des Mannes“ noch aus der vierten Strophe (ebd.). Der Mann, der als ein strenger und kalter Charakter dargestellt wird, scheint dem Ende des Gedichts nähernd, im Gegensatz zum Anfang, verfeinert zu sein. Im Sinne, dass alles was von ihm auf Kommando, auf Befehl angeordnet wird, nun die Ordnung die sich täglich abspielte, verschwindet. Als erwähnenswertes Beispiel: *spielt süßer Tod* (V. 27) (vgl. Hoffmann 2004: 250). Rückkehrend zu den Motiven, gehe ich zu einem selten erwähnten, welches aber in unterschiedlichen Arbeiten meistens auf zustimmende Kritik stoß. Es handelt sich um ein eingeführtes Motiv, welches nur drei Mal im Gedicht genannt wird, konkreter in den Versen 28, 30 und auch 34 und das *der Tod ist ein Meister aus Deutschland* (ebd.) lautet. Dieses neue Motiv harmonisiert und fügt auf eine spezifische Art und Weise zusammen die Aspekte aus beiden Themen und kann auch als das Ende vom ersten und der Anfang des zweiten Themas betrachtet werden (ebd.). Der Vers *er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau* (V. 35) symbolisiert unmenschliche Gewalt die auf Gefangenen im Lager ausgeführt wurde. Hier ist ein einziger Endreim im Gedicht vorhanden und zwar auffallend und nicht übersehbar, obwohl im ganzen Gedicht kein Reimschema zu erkennen ist. Der o. g. Vers steht in einem Inhalt-Bezug zum Gedicht *Espenbaum*, welches im Kapitel 3.2 Mutter, Mutter auch erwähnt wird. Der Vers *Meiner Mutter Herz ward wund von Blei* (V. 8) deutet auf die Ermordung von Celans Mutter im Konzentrationslager. Die direkte Beziehung durch die Worte „Blei“ und „bleierner“ schafft einen festen Bezug zwischen den beiden Gedichten. Da die Worte *ein Meister* im folgenden Vers durch andere Worte

erweitert wurden: *der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau* ist die Verbindung zum Tod und Deutschland nicht überschaubar. Die angewandte Gewalt führt zu einem weiteren metaphorischen Ausdruck und zwar: *er schenkt uns ein Grab in der Luft* genauer von Hoffmann so verfasst: „In Fortführung der Sichtweise des Mannes [wird] aus dem zweiten Zwischenspiel“ gesagt, dass „er ‚schenke‘ (33) den von ihm Gejagten ein Grab in der Luft“ (2004: 250).

In diesem Abschnitt gehe ich auf die letzten im Gedicht erwähnten Motive ein, Das Gedicht endet mit zwei Motiven: dem Margarte- aber auch Sulamith-Motiv, diese wurden „jeweils als eigener Vers behandelt und somit in ihrer zentralen Bedeutung für die beiden Themen herausgestellt“ (ebd.). Eine Art von starker Entgegensetzung der Motive von Margarete und Sulamith heben die „Inkompatibilität der beiden Themen sowie der geistigen Strukturen, auf denen sie jeweils aufbauen“ hervor (ebd.). Dass die zwei Namen, die zur gleichen Zeit im Gedicht zwei voneinander unterscheidende metaphorische Ausdrücke darstellen, sich gegenüberliegen zeigt eindeutig das Haar der beiden Frauen. Entgegengestellt sind nicht nur die Frauen, sondern auch der Mann und das Kollektiv *Wir*. Beide Seiten, die sich durch das Gedicht auswechseln, sich aber auch wiederholen werden, wie Hoffmann deutet, nicht als eine Konversation verstanden, sondern etwas anderes. „Das Ineinandergreifen der Themen im Verlauf der Fuge ist somit nicht als Dialog zwischen diesen zu verstehen, sondern als Prozess einer fortschreitenden Uminterpretation der Handlungen des ‚Mannes‘ durch das ‚Wir‘ des Gedichts“, denn aus der Sicht des *Wir* wird nämlich „das gesamte Geschehen geschildert“ (ebd.). Das Kollektiv ist gefangen in einem Kreis der sich ständig wiederholt, ohne Möglichkeit und Erlaubnis zu einem Ausweg. Das Gefangensein erfolgt nicht nur im körperlichen Sinne, sondern auch im psychischen. Eine Art „Banalität der geistigen Welt von Letzterem“ steht „der Freiheit des Geistes“ gegenüber und dabei meint man die Freiheit „die sich das ‚Wir‘ der *Todesfuge* der physischen Vernichtung durch den ‚Mann‘ zum Trotz bewahrt“ (ebd.).

Es folgt nun der letzte Abschnitt in diesem Unterkapitel in dem ich mich mit dem Wort ‚Tod‘ im Titel sowohl auch im Inhalt des Gedichts befassen werde. Der Höhepunkt der sogenannten Verknüpfung von der „romantischen Traumwelt mit der Tötungsmaschinerie der Nationalsozialisten“ ist im Vers 34 „in der alliterierenden Verbindung von ‚träumet‘ und ‚Tod‘“ (Hoffmann 2004: 253). In diesem Gedicht, wie auch der Titel das Wort ‚Tod‘ enthält, ist es Faktum, dass zwischen den Versen, sowohl als auch in ihnen, das Töten existent ist. In anderen Worten zieht es sich durch das ganze Gedicht wie eine Schlange, wenn von links nach rechts jeden Vers lesend, aber auch nur förmlich betrachtet wird (siehe Anhang S. 21). Beendete Leben von Menschen werden wie verflochten durch die Worte und Zeilen im Gedicht von Paul

Celan zu einem Fokus geführt in dessen Zentrum ein breiteres Spektrum von den Anfängen bis zu den Enden mehrerer erschütternden Tatsachen sich Dunkelheit und Licht befindet.

### 3.2 Mutter, Mutter

In diesem Kapitel wird der Bezug zwischen Inhalt und Form im Gedicht aber auch die Verhältnisse zwischen *Mutter, Mutter* und anderen Gedichten Celans, besonders der *Todesfuge* bearbeitet. Anfangs werden wichtige Hintergrundinformationen über das Gedicht gegeben, worauf die Beispiele der bestehenden Bezüge erläutert werden.

*Atemwende* ist ein Titel vom sechsten Gedichtband aus dem Jahr 1967 (vgl. Wiedemann 2017: 278). Celan schrieb mehrere Gedichte, die sich auf ein oder mehrere Bilder einer Mutter beziehen. Weiterhin können zahlreiche Bezüge von *Mutter, Mutter* auf die Inhalte vom Gedichtband *Die Niemandsrose* gezogen werden. Beispielsweise die Gedichte *Wolfsbohne*; *Schwarzerde* und *In der Luft*, sowohl aus einem anderen Gedichtband: *Mohn und Gedächtnis* die folgenden zwei Gedichte: *Todesfuge* und *Espenbaum*. Aus anderen Gedichtbänden können zahlreiche weitere Gedichte genannt werden um nur oberflächlich dem Leser den Einblick in die Zwischenbeziehungen der Gedichte Paul Celans zu gestatten, jedoch wird hier nicht weiter in Tiefen analysiert: *Es fällt nun, Mutter, Schnee in der Ukraine* und *Die Mutter, lautlos heilend, aus der Nähe* sind zwei Gedichte aus demselben Gedichtband (*Fadensonnen*) die neben dem Gedicht welches in diesem Kapitel bearbeitet wird, das Wort „Mutter“ enthalten. Schneider nennt es die „Spur der Mutter in der Lyrik Celans“ (2018: 189). Eindeutig können durch den Überblick der Poesie Celans Fragmente einer oder auch der seiner Mutterfigur gefunden werden, dennoch stehen die in dieser Arbeit bearbeiteten Gedichte in einem intensiv ausgeprägten Zusammenhang zueinander. Besonders das Gedicht *Espenbaum* nennt das Wort „Mutter“ genau einundzwanzig Mal und im Gedicht *Mutter, Mutter* wird dasselbe Wort nicht ein Mal genannt, außerhalb vom offensichtlichen Titel des Gedichts, nur zwei Mal.

Das Gedicht *Mutter, Mutter* ist eins von zahlreichen aus dem Nachlass publizierten Gedichten und entstand als Reaktion auf einen Aufsatz von Reinhard Baumgart mit dem Titel: *Unmenschlichkeit beschreiben. Weltkrieg und Faschismus in der Literatur* (Merkur, Stuttgart, Januar 1965, S. 37-50)“ (vgl. Wiedemann 2017: 937). In Baumgarts Aufsatz handelt es um das Diktum von Theodor Adorno, in dem das Verfassen eines Gedichts nach und über Auschwitz von Adorno kritisiert wurde (ebd.) Baumgart aber übte eine Art Kritik nicht auf das Gedicht *Mutter, Mutter*, sondern

*Todesfuge* aus. Die beiden Gedichte stehen in mehreren ähnlichen, aber auch unterschiedlichen starken Verbindungen zueinander, worauf näher am Ende dieses Absatzes eingegangen wird. Folgendes Zitat von Schneider beschreibt die Wichtigkeit des Bildes einer Mutter in Gedanken des Dichters, der in seinem Gedicht zum Bild der Mutter Bezug nimmt: „Die Imago der Mutter verbleibt vielmehr als nicht angemessen zu repräsentierendes Ur-Objekt im Zentrum der Psyche, die sich in Bezug auf dieses beherrschende Introjekt nur als immer schon zersetzt erfahren und entsprechend segmentiert äußern kann“ (2018: 186). Ein traumatisches Erlebnis, welches im künstlerischen Schaffen Celans zum Ausdruck kommt, ist der Tod, genauer die Ermordung seiner Mutter im Konzentrationslager während des NS-Regimes. Schneider stellt die sogenannte „Traumata“ als eine Art Auswirkung auf Celans Arbeit an dem Gedicht *Mutter, Mutter* in folgenden Worten dar: „Die daraufhin einsetzende und alles andere manisch absorbierende Arbeit an der Form, die in Sprache und Gedicht [...] zu den innovativsten Auseinandersetzungen mit der Shoah führen wird, muss in ihrer Intensität auch von dorthin verstanden werden“ (Schneider 2018: 187). Ich fange mit dem Inhalt an, genauer mit der Beziehung zum Gedicht *Todesfuge*, welches obwohl nicht im gleichen Gedichtband, aber trotzdem in einer starken Verbindung mit *Mutter, Mutter* steht. Besonders, wenn das Gedicht betrachtet wird in den ersten zwei Versen wird die Symbolik der Luft in beiden Gedichten als eine Symbolik, die für Auschwitz und den Holocaust steht, hervorgehoben: *Der Luft entrissne, / der Erde entrissne* (V. 1-2). In der *Todesfuge* steht dies in einer Verbindung mit den Versen vier: *wir schaufeln ein Grab in den Lüften, da liegt man nicht eng* und 17: *Er ruft stecht tiefer ins Erdreich*.

Das Entrissen-Sein Celans von seiner Mutter kann auch als eine physische Trennung gedeutet werden, da Paul Celan wie im zweiten Kapitel: „Der Autor und seine Zeit“ genannt wird, nach Moldawien entkommen ist. Doch die Entrissenheit bleibt nicht nur oberflächlich – im Sinne deren Körper wie zu der Zeit der Trennung als auch der Körper der Mutter allein – zu deuten, sondern reicht tiefer im Bereich der Psyche und Seele. Die Imago der Mutter wird nicht, wie es gewöhnlich ist, unter der Erde begraben, ob der Körper verbrannt wird und daraufhin die Asche in die Luft fortzieht, ist nicht bekannt. Doch sie wird wie der Erde so auch der Luft entrissen, was zur Unbekanntheit über den letzten Punkt, in oder auf dem sich die Mutter befindet, hindeutet. Schneider weist auf das Bild der Eltern mit der Wahl von Worten konkreter und detaillierter darauf hin: „Anstatt Instanzen der emotionalen und symbolischen Orientierung zu sein, werden die Eltern zu Imagines überhöht [...] und verbleiben [...] als imaginäre Introjekte von quasi archaischer Dimension im Zentrum der Psyche“ (Schneider 2018: 189). Weiterhin steht der Begriff *der Tod ist ein*

*Meister aus Deutschland* einem sehr intimen Bezug mit den Vers 15 in *Mutter, Mutter: meisterlich, deutsch*

Im Gedicht *Mutter, Mutter* befindet sich in den Versen 19 und 20 das Wort *wiesengründig* (oder auch *wiesen-gründig*) was wie eine Anmerkung zu Theodor Adorno interpretiert werden kann, denn früher lautete sein Name „Theodor Wiesengrund“ (Wiedemann 2017: 938). In was für einem Verhältnis dies mit Adorno steht, ist hier nicht äußerst klar, aber wenn man die nächsten Verse liest, wird ein Bezug auf die von Adorno geschriebene Kritik Celans Gedicht *Todesfuge* gemacht:

*ab-, nein wiesen- / gründig, / schreiben sie, die / Aber-Maligen, dich / vor / die / Messer*

Wenn die Form in diesem Gedicht betrachtet wird, scheint es eindeutig, dass mit der Setzung der Worte: *vor die Messer* in jeweils eine Zeile, sodass sie als jeweils ein Vers betrachtet werden können, eine Art Hervorhebung und Signalisierung der Wichtigkeit dieser Worte gezeigt werden wollte. Von der Form her unterscheidet sich in einigen Punkten *Mutter, Mutter* von *Todesfuge*. Dieses Gedicht ist kürzer (31 Verse) und enthält weniger Worte (52), die auch oft in die nächste Zeile mit einem Bindestrich übergehen:

*dem Filz-  
schreiber, auf Teakholztischen, anti-  
restaurativ, proto-  
kolarisch, prä-  
zise in der neu und gerecht*

Das Gedicht ist auch im Anhang (S. 16) zur Verfügung gestellt, damit der Leser einen Einblick in die Form des Gedichts bekommt. Das Gedicht, wenn gelesen, stellt „eine ausdrückliche und direkte Erinnerung an die Mutter“ dar (Schneider 2018: 190). Es ist aber auch nicht das einzige Gedicht, in dem es Verweise auf eine Mutterfigur oder auch die Mutter Paul Celans gibt.

#### 4. Schlussfolgerung

In dieser Arbeit wurden die Form-Inhalt Bezüge der Gedichte *Todesfuge* und *Mutter, Mutter* innerhalb der Gedichte selbst, aber auch zwischen den beiden Gedichten, sowohl auch von jedem der beiden Gedichte zu anderen Gedichten Celans bearbeitet. Paul Celan, als einer der wichtigsten Dichter der deutschen Nachkriegszeit, schrieb hermetische Lyrik die auf unterschiedliche Arten und Weisen gedeutet und interpretiert werden kann. Seine literarischen Aussagen können derartig komplex betrachtet werden, dass sogar heute noch diese schwer zu entziffern oder eben zu systematisieren sind. Das es nötig ist über geschichtliche Ereignisse zu sprechen, unabhängig davon wie unmenschlich sie waren und noch immer zu betrachten sind, stellt das Zentrum der Chiffre in der hermetischen Lyrik aber auch des kollektiven Gedächtnisses dar. Die Form-Inhalt-Bezüge in diesem Gedicht sind fest miteinander verbunden und führen zum Thema des Holocausts. Das Gedicht *Mutter, Mutter* hat ebenfalls das gleiche Thema. Der Form nach unterscheiden sie sich mehr voneinander, als ihren Inhalten nach. Das zweite bearbeitete Gedicht *Mutter, Mutter* umrundet die Imago der Mutterfigur des lyrischen Ichs. Imago stellt das Bild einer geliebten Person dar, die im Unterbewusstsein vergraben ist und das ganze Leben lang mit sich getragen wird. In dieser Arbeit wurde festgestellt, dass Paul Celans Gedichte nicht so eine starke Sprachlosigkeit enthalten, doch eher Schweigen wegen eines oder mehreren mysteriösen Elementen, die durch seine Poesie verflochten sind. Somit, kann die Poesie als ein hermetisch verschlossenes Rätsel betrachtet werden. Es ist ebenfalls nachvollziehbar, dass in einer anderen bildungssprachlichen Umschreibung, das Gesamtkunstwerk Celans auch als Enigma erkannt werden kann. Ziel der vorliegenden Arbeit war es, durch die Vermeidung der Ausdrücke „positiv“ und „negativ“, zu den Ergebnissen der Verbindungen und Ähnlichkeiten zwischen Form und Inhalt der Gedichte zu kommen. Im ersten bearbeiteten Gedicht, die *Todesfuge*, ist der Form-Inhalt-Bezug wie die hermetische Lyrik auffassbar, in verschlüsselten und sich wiederholenden Chiffren der enigmatische Inhalt, doch die Form – wie im Anhang sichtbar – kohärent, denn einige Strophen stehen miteinander in einer ununterbrochenen Beziehung. Zu solch einer Beziehung führt die abwesende Zeichensetzung; keine Kommas oder Bindestriche durch die Form sichtbar, ergeben einer fortlaufenden Natur des Gedichts. Im Gedicht *Mutter, Mutter* sind vier Strophen, unterschiedlicher Länge voneinander getrennt, dabei sind alle Bindestriche an den Enden der Verse im Fokus, wenn visuell die Form betrachtet. Hierbei korrespondieren die ersten zwei Verse, die das Wort „entrissne“ beinhalten, mit der Form der voneinander klar getrennten Strophen im Sinne, dass das Gedicht keine kompakte Einheit darstellt. Celan stellte das durch den Inhalt und die Form für das Auge des Lesers sichtbar. Abschließend

ist festzustellen, dass beide Gedichte in einer starken Beziehung zueinander stehen, sich auch in jedem Gedicht allein gegenseitig bestimmen und durch einen gemeinsamen Punkt verbunden sind, nämlich den Holocaust, der auf den Dichter Paul Celan einen unvergesslichen Eindruck hinterlassen hat, aber auch als Inspiration für sein literarisches Schaffen diente.

## 5. Anhang der Gedichte

### *Todesfuge*

Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends  
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts  
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 Rüden 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 aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den Lüften da  
liegt man nicht eng

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

Schwarze Milch 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 aschenes 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 Deutschland

dein goldenes Haar Margarete  
dein aschenes Haar Sulamith



*Mutter, Mutter*

Der Luft entrissne,  
der Erde entrissne.

Herunter-,  
Herauf-  
gezerzte.

Vor die Messer  
schreiben sie dich  
kulturflott, linksnibelungisch, mit  
dem Filz-  
schreiber, auf Teakholztischen, anti-  
restaurativ, proto-  
kolarisch, prä-  
zise, in der neu und gerecht  
zu verteilenden Un-  
menschlichkeit Namen,  
meisterlich, deutsch,  
manschmansnsch, nicht  
ab-, neune wiesen-  
gründig,  
schreiben sie, die  
Aber-Maligen, dich  
vor  
die  
Messer.

Etwas tun,  
etwas  
tun  
in der Höhe, der  
Tiefe.  
Etwas, auf Erden.

## 7. Literaturverzeichnis

### **Primärliteratur:**

Wiedemann, Barbara (2017): *Paul Celan. Die Gedichte*. Kommentierte Ausgabe. 6 Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

### **Sekundärliteratur:**

Börnsen, Annika (2015): *Paul Celans „Todesfuge“*. Interpretation und Analyse, Symbolik und Hermetik. München: GRIN Verlag.

Celan, Paul (2003): *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band, kommentiert und herausgegeben von Barbara Wiedemann*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Hoffmann, Dieter (2004): *Arbeitsbuch. Deutschsprachige Lyrik seit 1945*. Tübingen: A. Francke Verlag.

Lamping, Dieter (1998): *Von Kafka bis Celan. Jüdischer Diskurs in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Mayer, Hans (1967): *Zur deutschen Literatur der Zeit. Zusammenhänge Schriftsteller Bücher*. Reinbek: Rowohlt Verlag.

Meyerhofer, Nicholas J. (1981): *The Poetics of Paul Celan. Twentieth Century Literature*. Vol. 27, Nr. 1. S. 72–85. JSTOR, <[www.jstor.org/stable/441087](http://www.jstor.org/stable/441087)>, abgerufen am 30.07.2021.

Schneider, Thomas (2018): *Schwarze Mitte. Zur Spur der Mutter bei Paul Celan und Art Spiegelman*. Senkenberg: Universitätsbibliothek Johan Christian Senkenberg.

Suppan, Margareta (2000): *Die Lyrik Paul Celans*. Weishaupt: H Verlag.

Voswinckel, Klaus (1974): *Paul Celan. Verweigerte Poetisierung der Welt*. Heidelberg: Lothar Stiehm Verlag.

Wiedemann, Barbara (1985): *Antschel Paul – Paul Celan: Studien zum Frühwerk*. M. Niemeyer.

## **Sažetak**

U ovom radu prikazan je odnos forme i sadržaja u pjesmama Paula Celana. Vlastitim riječima sročeno, ono što je u pjesmi rečeno, će biti tumačeno kombinacijom motiva i informacijom, gdje se nalazi njihovo središte. U analizi je cilj izvesti opća promatranja života, ali i razmisliti o tome kako tekst čitatelju usmjerava asocijacije. U uvodu su objašnjeni pojedini pojmovi za analizu i dani su podaci o pjesmama koje su obrađene. Autor i njegovo vrijeme su predstavljeni u drugom poglavlju, nakon čega slijedi analiza. U ovom radu želim izbjeći „pozitivno“ i „negativno“ kao izraze, te prvobitno opisati točno kakav učinak pjesma može imati na čitatelja. Zaključak koji sadrži rezime, nalazi se na kraju rada, a obrađeni popis literature i pjesme, nalaze se u prilogu.

**Ključne riječi:** forma, sadržaj, pjesma, lirika, Celan