

Das besondere Buch

Paul Sars (Hg.), Paul Celan, Jaap Geraedts, Keinerlei „Silberstreifen“ am Horizont. Der Briefwechsel des Dichters mit dem Komponisten. LIT-Verlag, Münster 2013. 221 Seiten.

Es ist ein bemerkenswerter Briefwechsel, den der Celan-Forscher Paul Sars, Professor für Deutsche Sprache und Kultur / Niederlande-Deutschland-Studien an der Radboud Universität in Nimwegen, herausgegeben hat; nicht des Umfangs wegen, sondern aufgrund der Tatsache, dass Ende Mai 1957 ein junger niederländischer Komponist Kontakt mit Paul Celan, dem in Paris lebenden Dichter der *Todesfuge*, aufnahm, um ihn zu einer gemeinsamen Arbeit an einem Oratorium anzuregen, das den Genozid an den Juden ins Gedächtnis rufen sollte. Jaap Geraedts, geb. 1924, suchte einen jüdischen Dichter für ein Oratorium, von dessen Aufbau er genaue Vorstellungen hatte. Laut brieflichem Konzept an Paul Celan vom 25. Mai 1957 trägt es den Titel *Psalm 1943* und kulminiert im letzten Teil in dem Gedanken einer „Ewigen Erneuerung“, mit dem Geraedts die Erfahrung von Antisemitismus, ideologischer Verblendung, Gewalt und Schicksalsergebenheit nach seinen eigenen Worten „zu jedem Preis“ zu einer „Abrundung“ bringen will (Brief an Paul Celan vom 18. August 1957, S. 141). Der Komponist gibt zwar freimütig zu, dass „der Boden des religiösen Empfindens [...] nur eine schwache Insel im Zweifelmeer ist“. Der Glaube, den Geraedts meint, ist der Glaube an die Vollmacht des Künstlers, unter Aufbietung seiner schöpferischen Kräfte eine neue sittliche Haltung in der Gegenwart zu befördern und gegen den Zeitgeist auf Versöhnung zu setzen (S. 142).

In seinem Vorwort berichtet Sars, wie der Komponist selbst ihn 1990 davon in Kenntnis setzte, dass er mit Paul Celan in den Jahren 1957/58 über seinen Oratoriumsplan in einem brieflichen und persönlichen Gespräch war. Zu einem produktiven Gedankenaustausch, wie ihn Geraedts gewünscht hatte, kam es jedoch nie. Celan reagierte erst nach zwei weiteren Kontaktversu-

chen auf das Ansinnen des ihm unbekannten Komponisten. Und wiederum verzögert, da er sich zu diesem Zeitpunkt viel auf Reisen befand. Seinen ersten Antwortbrief vom 5. Juli 1957 brach Celan ab, um ihn schließlich zusammen mit einem zweiten Brief vom 25. Juli 1957 abzuschicken, der nach vielen Vorbehalten von seiner Seite am Ende die überraschende Mitteilung macht: „Ich will versuchen, den Text zu schreiben, den Sie von mir erwarten“ (S. 138). Um dann auf drei Briefe von Geraedts wieder nicht zu reagieren. Zu einer kurzen Begegnung kommt es erst im Zeitraum vom 8. bis 10. März 1958: Sie treffen sich auf einem Restaurant-Schiff auf der Seine (S. 219). Zu einer gemeinsamen Realisierung des Oratoriums wird es jedoch nie kommen.

Paul Sars führte über Jahre hinweg Gespräche mit Jaap Geraedts zu dessen Kontakt mit Paul Celan, zuletzt bei einem Besuch im August 2003. Drei Wochen später starb Geraedts mit 79 Jahren. Sars konnte für seine Nachforschungen nicht mehr auf das Privatarchiv des Komponisten zurückgreifen. So vergingen weitere zehn Jahre, bis Sars in Archiven in Marbach (Celan) und Den Haag (Geraedts) die Dokumente zum unvollendeten *Psalm 1943* einsehen und Edition und Kommentierung in Angriff nehmen konnte.

Das vorliegende Buch beginnt mit einer Einführung zum biografischen (persönlichen wie künstlerischen) und historischen Kontext von Geraedts geplantem Oratorium, das zur Kontaktaufnahme mit Celan führte. Insbesondere dessen Gedicht *Todesfuge* (1944/1945) hatte Geraedts nachhaltig beeindruckt. Sars beleuchtet auch die Situation Celans Mitte der fünfziger Jahre, als er einerseits begann, sich im deutschsprachigen Schriftstellerbetrieb zu profilieren, und andererseits verstörende Erfahrungen mit den Relikten des alten und mit einem neuen Antisemitismus machte, die seinen Erfolgen eine bittere Note verliehen. Faksimiles dokumentieren die Briefe (Maschinenschrift) von Geraedts und von Celan (Handschrift), gefolgt von einer Abschrift der Briefe mit umfangreichen Kommentierungen in den Fußnoten durch Paul Sars.

In einem größeren Essay (S. 77–120) erläutert Sars den detaillierten Plan des Oratoriums *Psalm 1943*. Es sollte aus drei Teilen bestehen, die in sich wiederum dreigeteilt sein und jeweils einen eigenen Charakter aufweisen und eine eigene Intention verfolgen sollten: „Teil I *Die Geburt des Wahns* (das Böse)“; „Teil II *Im Tale Hinnoms* (die Katastrophe)“; „Teil III *Ewige Erneuerung* (Trost und Besinnung, Versöhnung und Loblied)“.

Die Quellen von Geraedts Gedanken sind sozio-historische Untersuchungen zur Entstehung des Antisemitismus und zur Judenverfolgung im Dritten Reich sowie biblische Gattungen und Prophetenschriften (Psalmen, Jeremia, Jesaja). Geraedts sei überzeugt gewesen, dass nur die Miturheberschaft eines jüdischen Dichters sein Vorhaben legitimieren könne, das ihm selbst anstößig und fragwürdig erschienen sei. Erwartungsgemäß hatte Celan mit dem letzten Teil des Oratoriums, der die Katastrophe religiös unterfangen will und sich zu ihrer Aufhellung aufschwingt, die größten Probleme. Im Brief vom 5. Juli 1957 schreibt er an Geraedts: „Wenn ich meine Einstellung kurz charakterisieren darf: für mich bleiben diese Dinge, *auch heute noch*, in ein Dunkel getaucht, tiefer als man es gemeinhin wahrhaben will, ich sehe, wenn ich ehrlich sein soll, keinerlei ‚Silberstreifen‘ am Horizont, Besinnung und Umkehr bleiben, wo sie überhaupt noch angefochten werden, papierne Wirklichkeit, Vokabel, und dies selbst im Lager derjenigen, die gewillt scheinen, das vor kurzen historischen Augenblicken Geschehene im Gedächtnis zu bewahren“ (S. 63).

Sars' Essay folgt eine Dokumentation von weiteren Brief- und anderen Materialien, wobei die niederländischen Originale leider nicht ins Deutsche übersetzt sind. Die Edition schließt mit einem Verzeichnis der zitierten Literatur und der in der Edition genannten Personen sowie mit einer Synopse biografischer Daten von Geraedts und Celan während ihres Briefwechsels. Dass der Band keine Fotos der Briefpartner zum Zeitpunkt ihres Kontakts enthält, ist bedauerlich.

Die Leistung von Sars besteht darin, dass er in seinem Essay subtil die persönlichen und künstlerischen Begleitumstände der beiden ungleichen Briefpartner ausgelotet hat. Er erläutert Geraedts Oratoriumskonzept, er versucht ein Motiv für dessen ungewöhnlichen Plan festzumachen, als „Nicht-Betroffener“ der Verfolgung der Juden in der NS-Zeit einen künstlerischen Ausdruck zu verschaffen, der auch zu erwartenden Widerständen standhalten kann. Geraedts ist weder Täter noch Opfer; er ist Zeuge. Am 3. Juli 1990 schreibt er an Sars: „Der Krieg 1939–1945 vollzog sich während meines 15. bis 21. Lebensjahrs, also während meiner Adoleszenz. Die Ereignisse in jener Zeit – besonders in der Periode 1942 bis 1945 – haben meine Erinnerung und mein weiteres Leben unauslöschlich geprägt“ (S. 18).

Im Freundeskreis seiner Eltern waren viele jüdische Künstler, die aus Nazi-Deutschland in die Niederlande geflohen waren; jüdische Freunde und ihre

Familien wurden deportiert und ermordet oder schieden freiwillig aus dem Leben, um der Deportation zu entgehen. Rund zehn Jahre nach Kriegsende reifte in Geraedts der Plan, „eine Art Requiem zum Gedenken an unsere verstorbenen Freunde und die unzähligen anderen Opfer zu komponieren“ (S. 19).

Die Lektüre des Buchs *Het Derde Rijk en de Joden* (die niederländische Fassung von *Das Dritte Reich und die Juden* von Léon Poliakov und Josef Wulf aus dem Jahr 1955), das Celans *Todesfuge* auf Deutsch enthielt, gab den letzten Anstoß zum Oratorium *Psalm 1943*. Dafür wollte er Celan als jüdischen Augenzeugen gewinnen. Und genau dafür konnte Celan sich nicht hergeben, da er selbst noch zu sehr am Abgrund stand, um für Geraedts die feste Größe zu sein, die er brauchte, zumal Celan selbst sein Gedicht *Todesfuge* durch Missdeutungen aus Versöhnungssucht oder Hämie längst ausgeschlachtet und entwertet erschien.

Celan hatte sich erfolgreich weiterentwickelt, aber keinen sicheren Stand gefunden. Er hatte in Paris ein bürgerliches Leben begonnen, sich aber in Nebenbeziehungen verstrickt. Er suchte die Anerkennung durch nicht-jüdische Autoren in Westdeutschland und überforderte sie durch seine Erwartung einer besonderen Sensibilität für einen schreibenden Ost-Juden in der Nachkriegszeit.

Sars' Einbeziehung von Celans brieflichem Austausch mit seinen rheinischen Dichterfreunden Heinrich Böll, Paul Schallück und Rolf Schroers ist an dieser Stelle sehr erhellend. Er zeigt das Dunkel, in dem sich Paul Celan unvermutet wiederfindet, wenn er antisemitische Äußerungen hört (Affäre Laubach), als Jude in Lesungen verhöhnt wird (in Bonn, in Form einer Karikatur durch einen zuhörenden Studenten), als Plagiator diffamiert wird (Goll-Affäre) oder 1957 gemeinsam mit einem früheren NS-Propagandisten einen Literaturpreis erhält (Friedrich Sieburg; Preis des *Kulturkreises im Bundesverband der Deutschen Industrie*).

„Wieviele Hände, die Mörderisches geschrieben (und ausgeführt) haben, habe ich nicht schon gedrückt?“, schreibt Celan an Heinrich Böll am 14. September 1957 (zit. nach Sars, S. 94). Er vermag keinen „Silberstreifen“ am Horizont“ zu entdecken, denn die Möglichkeit einer „Umkehr“ würde ein ehrliches Schuldeingeständnis voraussetzen, einen wirklichen Neubeginn – und selbst die Redlichen scheitern durch Nicht-Verstehen und begrenzte Einfühlung.

Das Scheitern des Plans ist ein Zerbröseln: Geraedts macht sich abhängig von Celan, anstatt einen anderen jüdischen Autor zu suchen oder zu gewinnen, wie die von Celan empfohlene Dichterin Nelly Sachs in Stockholm; sein Schaffensprozess stagniert. Celan kann sich nicht einlassen auf ein Projekt, an dem er nur Teilhaber ist. Es wäre ein Widerspruch gewesen. Die einzige künstlerische Zusammenarbeit, die er hat zulassen können, war die mit seiner Frau, der Graphikerin Gisèle Celan-Lestrange.

Wenn das Projekt *Psalm 1943* auch nicht realisiert wird, so geht es doch nicht verloren: Beide Künstler, Geraedts wie Celan, arbeiten auf ihre Art jahrzehntelang daran weiter und ringen um den individuellen und persönlichen Ausdruck ihrer Kriegserlebnisse. Celan arbeitete, als Geraedts mit ihm Kontakt aufnahm, an seinem eigenen Oratorium, dem Gedicht *Stimmen* (1956–1958), mit dem er seinen Gedichtband *Sprachgitter* (1959) eröffnet, und an dem Langgedicht *Engführung* (1957–1958), mit dem er den Band beschließt und der das musikalische Prinzip der Fuge aufgreift.

Seinen zeitgenössischen Psalm der Negation und Invokation schreibt Celan drei Jahre später: das Gedicht *Psalm*, das Aufnahme in den Gedichtband *Die Niemandsrose* (1963) findet, der sich am intensivsten jüdischen Themen und Traditionen zuwendet. Doch auch Geraedts bleibt seiner Intention treu: Bei ihrem letzten Treffen übergibt der Komponist Sars ein Konzept vom Ende der sechziger Jahre über einen profanen Psalm aus drei Teilen, *Der mitternächtige Tag*, der Gedichte von Nelly Sachs und Paul Celan vertont, in der Mitte die *Todesfuge*. Aber auch hier bleibt der Entwurf unvollendet und wird nicht realisiert.

Aus heutiger Sicht überrascht das Ansinnen von Geraedts, als Nicht-Jude ein Oratorium zum Gedenken an die im Holocaust ermordeten Juden zu komponieren – und zwar aus einer angelesenen *jüdischen* Perspektive: Er übernimmt die religiöse Antwort auf die Katastrophe im Sinne des *Kiddusch haschem* und ihre Unergründlichkeit als modernes Hiobsschicksal, wie es beispielsweise Margarete Susman in ihrer Schrift *Das Buch Hiob und das Schicksal des jüdischen Volkes* von 1946 unternahm. Es überrascht sein Mut, mit dem er sich an Paul Celan wendet, um ihn als jüdischen Partner zu gewinnen, als säßen sie im gleichen Boot. Es überrascht ebenso, dass Paul Celan dieses Ansinnen zwar sehr zögerlich aufnimmt, aber nicht von Grund auf ablehnt. Das bedeutet, dass er Geraedts grundsätzlich das Recht zuspricht, eine zweite Zeugenschaft des Holocaust als nicht direkt Betroffener

auszuüben. Wobei er zum Zeitpunkt der Kontaktaufnahme durch Geraedts auch die Verbindung zu anderen nichtjüdischen Künstlern noch ausdrücklich sucht, von denen er sich später enttäuscht abwenden wird, wie er auch letztendlich nicht Geraedts Konzept folgen kann, das ihn in eine bereits fest umrissene Aufgabe hineinpresse will und im dritten Teil einen Versöhnungsgedanken postuliert, der ihm fragwürdig erscheinen muss. Geraedts hatte den „Teufelskreis des antisemitischen Wahns“ im zweiten Teil des Oratoriumskonzepts musikalisch als Wechselgesang von Stimmen gestaltet, basierend auf der Studie *Psychologie des Antisemitismus* (1934) des deutsch-niederländischen Naturwissenschaftlers und Pädagogen Philip Kohnstamm, der vom Judentum zum Christentum konvertiert war und im Zionismus die Lösung der jüdischen Frage sah.

Geraedt, so Paul Sars, versuchte mit *Psalm 1943* der Aporie, nämlich der Erkenntnis von der Unergründlichkeit des Geschehenen, innerhalb der Vorstellungswelt von Kohnstamm zu entkommen. Dies war für ihn nur als eine Art Übersteigen menschlicher Möglichkeiten denkbar: „im Sinne einer Erhebung, eines dialektischen Sprungs göttlicher Art, der Aussicht bietet auf das Friedensreich der ‚Versöhnung‘“ (S. 100) und einer menschlichen Mithilfe bedarf. Ein Konzept, das nach meiner Ansicht Paul Celan später mit der jüdisch-mystischen Vorstellung eines *Tikkun olam*, einer schöpfungstheologisch begründeten Ethik der Verantwortung für die Heilung der Welt, dichterisch aufgreifen wird (vgl. L. Koelle, *Paul Celans pneumatisches Judentum*, Mainz 1997, 378 ff.; Rez. in FrRu NF 5 [1998] 50 f.).

Ihren Endpunkt erreicht Jaap Geraedts persönliche und künstlerische Entwicklung mehr als vierzig Jahre nach dem Plan für das *Oratorium*: 1999 komponiert er die *Symfonie 1945 ‚Memento‘*, die aller im Krieg Gefallenen gedenkt (vgl. S. 119). Es ist, als hätte er die Grenzen seiner zweiten Zeugenschaft erkannt, als er nicht mehr aus einer *konstruierten jüdischen Zeugenschaft* seine Komposition schuf, sondern *sein* authentisches Involviertsein in das Geschehene zum Ausdruck brachte. Auf die Titelseite seiner Symphonie schrieb er (vgl. S. 120):

„Schon von vornherein meine ‚Pathétique‘ genannt! Allein schon wegen der langen Entstehungszeit (ca. 35 Jahre!). Wohl eher der Schatten einer (so mein ‚Psych[iater]‘) nicht bewältigten Kriegsvergangenheit – das machen die nächsten Generationen schon für mich, falls sie es fertig bringen!“

Lydia Koelle, Bonn