

# Sprache der Entfernung.

## Überlegungen zu Paul Celans ‚Todesfuge‘

Thomas SCHNEIDER

*Diese Welt ist zu rein.*

Peter Szondi: ‚Durch die Enge geführt‘

*Nur die Un-Reinheit kann uns vor dem  
ästhetischen Faschismus bewahren.*

Thomas Brasch, 16. 3. 1993

### 1.

Liest man die ‚Todesfuge‘<sup>1</sup> der musikalischen Struktur einer Fuge gemäß als die Exposition und Durchführung zweier Stimmen: einer Stimme, in der die jüdischen Häftlinge eines deutschen Vernichtungslagers ihr traumatisches Dasein zu fassen versuchen, und einer Stimme, die dem Aufseher des Lagers und dessen Handeln gilt, so fällt auf, dass dem repetitiven Duktus, in dem die Klage der Gefangenen sich vollzieht, auf der Seite des Aufsehers trotz der auch hier vorkommenden Wiederholungen ungleich differenziertere Bestimmungen entsprechen. Es ist nicht nur die Handlungsmacht der sich in der Figur des *Mannes* verkörpernden Täterseite, durch die sie sich von der verordneten Ohnmacht der als *wir* sprechenden Opfer unterscheidet, sondern vor allem die diskursive Aufspaltung in eine militärisch reduktive Sprache des Befehls und eine kulturell aufgeladene Sprache des Gefühls, die gegenüber dem Weltverlust der Opferstimme auffällt – eine Aufspaltung, die durch die Vielzahl der Zitate, Allusionen und Motive, die in dieser Stimme mitschwingen, um weitere Dimensionen ergänzt wird. Dem Ausdruck der ewigen Wiederkehr des Selben, der Hoffnungslosigkeit, zu der die jüdischen Opfer verurteilt sind: ihrem *wir trinken und trinken*, steht mit den der Figur des *Mannes* zugeordneten Diskursen nicht nur die imperativische Rede des Lager-Aufsehers, sondern eine auch sprachlich als solche ausgezeichnete Sphäre kulturellen Ausdrucks gegenüber. Der humanistische Anspruch bürgerlicher Kultur und Kunst ist gegenwärtig, wenn der *Mann spielt* und *schreibt*, wenn das *goldene Haar Margaretes* angerufen wird und *die Sterne blitzen*; wenn, um nur einige der möglichen Anspielungen zu benennen, Puccinis ‚Tosca‘, Goethes ‚Faust‘ und Heynes ‚Lore-Ley‘ evoziert und wie entfernt auch immer mit dem gestirnten Himmel noch Kants moralisches Gesetz und mit dem Spiel noch Schillers ästhetische Bestimmung des Menschen heraufbeschworen werden.<sup>2</sup> Was immer an Momenten humanen Versprechens aus dem Bereich der (deutschen) Kultur erinnert werden kann, es ist an dem Ort der deutschen Barbarei präsent. Die *Todesfuge* aktualisiert mit der Unreduzierbarkeit dieser Gegenwart mehr als deren zynisches Moment. Ihre Radikalität hat sie nicht zuletzt darin, ausgehend von der diskursiven Präsenz der

<sup>1</sup> Paul Celan: Todesfuge. In: *Mohn und Gedächtnis* (1952:39-42). Zitate aus ‚Todesfuge‘ im Folgenden kursiv und ohne weitere bibliographische Angaben; Zitate aus anderen Gedichten ebenfalls kursiv.

<sup>2</sup> Zum Zitatcharakter des Gedichts vgl. auch die Hinweise bei Buck (2002).

Versprechen bürgerlicher Kultur an den Orten, die in Deutschland an deren Ende stehen, nach möglichen Zusammenhängen mit den Verbrechen zu fragen. Und auch wenn die Zitate, Allusionen und Motive, von denen der Text wie von vielfachen Stimmen durchzogen ist, im Einzelnen aufzuschlüsseln und zu analysieren wären, um seine Referenzen und seine kritische Stellung zur Tradition zu konkretisieren: der Anspruch des Gedichts, Kultur und Barbarei rückhaltlos aufeinander zu beziehen, ja ineinander-zublenden, würde mit jedem Moment nur erhärtet. Zugleich muss die *Todesfuge* genau diesem Anspruch, zu dem sich der Raum des Sprechens verengt, ihre eigene Möglichkeit abgewinnen. Gegen die Präention imaginärer Totalität, den systematischen Anspruch von Kultur wie von Barbarei wie erst recht ihres Ineinanders, die ganze Realität zu sein, kann die Möglichkeit ihrer Rede weder die von reiner Opposition noch die von mimetischer Identifikation sein; sie ist – in dem genauen Sinne des nicht zu identifizierenden Zwischen der ambigüösen Diskurse selber – die von *Engführung*<sup>3</sup>. Indem die *Todesfuge* das Ineinander von Kultur und Barbarei weder aus sicherer Distanz verurteilt noch ästhetisch realisiert, sondern jener hohen Sprache, die auch und gerade an den Orten der Erniedrigung gesprochen wurde, in ihre Ambiguitäten folgt, um deren agonalen Implikationen nachzuhorchen, öffnet sie die imaginäre Geschlossenheit dieser Sprache auf die Differenzen, in denen sie – die Sprache der ‚Todesfuge‘ – sich als permanent kritische konstituiert. Als Bedingung ihrer Möglichkeit exponiert die *Todesfuge* die textuellen *Nahtstellen*<sup>4</sup>, die um der Abwehr des in ihnen drohenden Anderen und damit um der Abgeschlossenheit eines Ortes – des Lagers – willen je und je diskursiv verfuget werden. Sie ist (in) nichts als diese(n) Nicht-Orte(n): Aussatz der Rede.<sup>5</sup> Weder bildet sie das Geschehen mimetisch ab, noch überführt sie es ihrerseits in eine ästhetische Dimension. Wenn „Celans Welt (...) eine der vollkommenen Schändlichkeit (ist)“ (Hamacher 1988:88), so nicht in dem Sinne von Mimesis: dem einer mystisch auf Erlösung hoffenden ästhetischen Identifikation mit der Schande, sondern im Wissen um die minimalen Differenzen, die *Todes-Fugen*, die in der Schande, mit der Kultur identisch ist, aufgesucht und offen gehalten werden müssen. Diesen Differenzen fragen vor allem die späteren Gedichte Celans mikrologisch nach. Mit dem ästhetischen Modus von Mimesis verweigern sie sich zuletzt dem Gestus des Opfers, dem Ritual der Inversion, dessen Struktur sie vielmehr aufzuschließen und aufzulösen suchen, indem sie es beim Wort nehmen und *buch-, buch-, buch-stabierend*<sup>6</sup> auf jene Ambivalenzen öffnen, die zugunsten der ästhetischen Hypostasen imaginärer Einheit und Reinheit gerade durch das Opfer aufgehoben werden sollen und sich darin doch nur reproduzieren.<sup>7</sup> In dem Versuch, gegen die imaginären Schließungen von Diskursen, die apotropäischen Strategien kultureller Identität, „in eines Anderen Sache zu sprechen“<sup>8</sup>, ist ihr Modus ein

<sup>3</sup> Vgl. zu diesem eng mit der ‚Todesfuge‘ zusammenhängenden Gedicht, das den Band *Sprachgitter* (1959:195-204) abschließt, der poetischen Konzeption von *Engführung* und der antiaristotelischen Intention von Celans „Text-Realitäten“ Szondi (1996:348-349 u. passim).

<sup>4</sup> Paul Celan: *Engführung*. In: *Sprachgitter* (1959:199).

<sup>5</sup> Zum Topos des „Fehl-Ortes“ bei Celan vgl. Hamacher (1988:114).

<sup>6</sup> Vgl. Paul Celan: *Die Silbe Schmerz* (1963:280-281). Zum Verfahren der Buchstäblichkeit bei Celan vgl. Schestag (1994).

<sup>7</sup> Zur Figur der Inversion vgl. die auch für diese Ausführungen paradigmatische Kritik Hamachers (1988) an Rilkes ‚Archaischem Torso Apollos‘, darin „der klingende Blick des Gedichts selber zum Subjekt des in seiner Endlichkeit verstümmelten Lebens geworden ist und seine Endlichkeit in die Vollendung von Klang und Gestalt umkehrt“ (86). Hamacher arbeitet demgegenüber bei Celan ein selbstkritisches Verfahren heraus, „das mit der Formulierung einer Inversion der Inversion nur unzureichend gekennzeichnet ist“ (87) und weiter zu bestimmen bleibt.

<sup>8</sup> Paul Celan: *Der Meridian* (1961:196).

analytischer. Von diesem Anderen in seiner notwendigen Unbestimmbarkeit her spricht auch schon die *Todesfuge*; (in) ihm ist jedes ihrer Worte ausgesetzt. Die Substitution des ursprünglichen Titels *Tangoul mortii* mag auf die nachträgliche Einsicht des Autors in das nicht-mimetische Verfahren des Textes, das implizite Bilderverbot, verweisen. Die Ambivalenz des in der *Todesfuge* thematisierten Perfektionismus als dem eines Ineinanders der Techniken des Todes und der Kunst wird nicht metaphorisch reinszeniert und ästhetisch ausagiert, nicht *in eine ihrer bebilderten Sprachen umgelogen*<sup>9</sup>, sondern, dem variierenden Gewebe einer Fuge gemäß, in minimalen Differenzierungen auf die Strukturen eines Imaginären durchsichtig gemacht, das in Deutschland nach 1933 seine gleichermaßen ästhetische wie politische Erfüllung gefunden hat.

## 2.

Die Unterscheidungen, welche die *Todesfuge* als Momente eines ebenso bürgerlichen wie faschistischen Imaginären zitiert, zeichnen sich wesentlich durch den Anspruch auf die Herstellung und Absicherung eindeutiger Wirklichkeiten aus und sind zugleich doch auf eine Weise von Zweideutigkeit affiziert, dass die in ihnen konstituierte Welt sich zuletzt in einem gespenstischen Ineinander von Realität und Phantasma verliert. Indem die Seite der Täter sich in der Figur eines *Mannes* verkörpert, der in ebenso phallischer Selbstvergewisserung wie infantiler Selbstvergessenheit *mit den Schlangen spielt* und mit dem *goldenen Haar Margaretes* in romantisch-adorierender Sprache die Imago einer fernen Frau beschwört, thematisiert das Gedicht mit dem faschistoiden zentral auch den Diskurs eines männlichen Imaginären, dessen projektives Ineinander von Gewalt und Ästhetik die nazistische Phantasmagorie mitkonstituiert und dessen psychotische Potenz sich zuletzt in der Transformation der Wirklichkeit in eine des Todes realisiert. Diese Transformation ist in der schizoiden Aufspaltung in eine aggressiv-funktionale und eine libidinös-emotionale Seite, wie sie in der diskursiven Aufspaltung in eine militärisch reduzierte Sprache des Todes, die sich einsilbig vor allem in Imperativen realisiert: *pfeift herbei / pfeift hervor / läßt schaufeln / befiehlt / ruft / greift / hetzt*, und eine aufgeladene Sprache des Gefühls, die sich als eine wesentlich zitative und ästhetische zu erkennen gibt: *der schreibt wenn es dunkelt / es blitzen die Sterne / träumet*, zum Ausdruck kommt, als apotropäische angelegt. In der Absicht, Identität als eindeutige herstellen und absichern zu wollen, reagiert das männliche Imaginäre, das im militärisch-soldatischen seine vielleicht deutlichste Ausprägung findet, auf als identitätsbedrohend wahrgenommene Realitäten mit Abwehr.<sup>10</sup> Je zersetzter und aufgelöster komplexe Wirklichkeiten der je schon imaginären Wahrnehmung erscheinen, umso zwanghafter sind ihre Abwehrstrategien, und umgekehrt: je zwanghafter die Abwehr, um so drohender die Gegenbilder. Zu ideologischen Konzepten überhöhte Zwangsvorstellungen wie die von Einheit und Reinheit, die gegen die *res mixtae* der sozialen Realität ins Feld geführt werden, bilden dabei das erstarrte Negativ der Wünsche, die als solche nach dem in der imaginären Perspektive Tabuisierten nicht zugelassen werden dürfen und verleugnet

<sup>9</sup> Paul Celan: Bei Wein und Verlorenheit. In: *Die Niemandsrose* (1963:213): *sie (/) logen unser Gewieher (/) um in eine (/) ihrer bebilderten Sprachen*. Nichts bestätigt diese Zeilen und die hier im Folgenden thematisierte Problematik von Abwehr als einem Ineinander von Ästhetisierung und Sakralisierung so genau wie die verfehlte Sprache einer affirmativen Rezeption der *Todesfuge* in den 50er- und 60er-Jahren. Vgl. die Zusammenstellung entsprechender Äußerungen bei Emmerich (2001:94-95).

<sup>10</sup> Vgl. zu diesem Komplex und den mit ihm verbundenen Phantasmen von Grenzziehung / Panzerung und Entgrenzung / Vermischung das von Theweleit unter dem Titel *Männerphantasien* (1979) gesammelte und analysierte Material.

werden müssen. Der Imago einer starren Identität und ihren apotropäischen Strategien ist immer schon eingeschrieben, was abgewehrt werden soll, und diese Ambivalenz erklärt deren inneren und äußeren Furor. Die apotropäische Mimesis erinnert unabweisbar daran, dass das Abgewiesene das eigentlich Ersehnte ist. In dem Versuch, die unendliche Dialektik dieser Ambivalenz durch Aufspaltung, die Projektion des innerpsychisch Unauflösbaren auf äußerlich unterscheidbare Repräsentanten, stillzustellen, reproduziert sich diese Dialektik strukturell. Je eindeutiger die repräsentativen Extreme sein sollen, umso stärker bedürfen sie des unterscheidenden Verweises auf ihr Gegenteil; die Affektion mit dem Anderen ist nicht auszutreiben. Steigt mit der beabsichtigten Grenzziehung aber nichts als die Grenzenlosigkeit, so die Wut auf das sich identifikatorisch immer weiter Entziehende ins Maßlose. Der Mechanismus der Aufspaltung wird manichäisch: die Unterscheidungen reduzieren sich projektiv auf die eine zwischen Sein und Nichtsein, die als die abstrakteste und prekärste ihre Bestätigung nur noch durch ihre totale Verwirklichung zu erlangen vermag. Die psychotische Potenz der Abwehr wird realisiert, und der Furor der Identität, die Absicht auf Herstellung und Absicherung eindeutiger Wirklichkeiten, mündet in der Ununterscheidbarkeit von Wirklichkeit und Wahn – jener Ambivalenz, deren desaströse Unendlichkeit zuletzt noch die mit der endlichen Realisierung der Position Gottes angemessene Souveränität des *Mannes* unterminiert. Gerade die Anmaßung der Entscheidung über Leben und Tod, Sein und Nichtsein, wie der außerhalb der (im Lager selbst verorteten) bürgerlichen Normalität des *Hauses* zum allmächtigen *Er* werdende *Mann* sie trifft, bleibt von fundamentaler Zweideutigkeit gezeichnet, wenn in der Selektion zwischen den *einen* und den *andern* die Sphären von Tod und Kunst gerade durch ihre Trennung aufeinander bezogen sind und mit dem Wahn dieser letzten Unterscheidung, dem: *Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt* – auf die nirgend sonst als an der Stätte dieses Wahns: dem „Gelände, das zugleich der Tod und der Text ist“ (Szondi 1996:354), zu verhandelnde Funktion von Kunst verwiesen wird.

Die diskursive Spaltung in die Sprache als *Instrument* (des Todes) auf der einen und als *Medium* (der Kunst und des Lebens) auf der anderen Seite hält diesen apotropäischen Prozess als geronnenen fest; in ihr treten der aggressiv-funktionale und der libidinös-emotionale Impuls zunächst noch als inhaltlich und formal voneinander geschiedene auf. Die Funktionalität des realen Sprach- und Vernichtungshandelns wird durch keine Gefühlsregung gestört, die idealisierte Gefühlswelt und ihr ästhetischer Ausdruck entziehen sich in ihrer Überhöhung der Überprüfung an der Realität. Die Extreme verweisen aufeinander. Je entemotionalisierter die äußere Wirklichkeit der Aktion, umso derealisierter die innere der Emotionen: je kälter die Sprache des Todes, umso verzückter die des Lebens. Indem beide Seiten – die von allen libidinösen Impulsen entleerte Wirklichkeit des Tötens wie die von allen aggressiven Impulsen entleerte Wirklichkeit des Gefühls – durch ihre Scheidung aber in sich abstrakt sind, ist die Einheit, die durch die Scheidung gerade konstituiert werden soll, eine schizoide. Als solchermaßen prekäre ist sie zugleich die jener bürgerlichen Normalität, als welche die Lebenssituation des Täters mit den Worten *Ein Mann wohnt im Haus* eingeführt wird. Gegen die mit der Aufspaltung der Ambivalenz verbundene Drohung endgültiger Spaltung, der Überschreitung der Grenze zur Psychose, wie die unvermittelte Fügung von Sehnsuchtsmotiv und Befehlston im *es blitzen die Sterne er pfeift seine Rüden herbei* sie als Möglichkeit andeutet, muss Synthesis um der Einheit eines funktionierenden Selbst-Bewußtseins willen substitutiv als imaginäre, und das heißt ästhetische inszeniert werden. Der tödliche Inhalt, der im *spielt mit den Schlangen* zunächst noch häuslich geborgen ist, kehrt außerhalb des *Hauses* in der Transformation der imperativischen in

eine nun selber ästhetisierte, formal überhöhte Sprache wieder, deren Form genau die Synthesis leisten soll, die der Inhalt negiert. In den Imperativen: *spielt auf nun zum Tanz / spielt süßer den Tod / streicht dunkler die Geigen* – wird die schizoide Aufspaltung in blindwütige Aggression und idealisierte Libido, in reines Nichts und reines Sein, die ebenso um der Aufrechterhaltung bürgerlicher Normalität willen vorgenommen wird wie sie diese mit psychotischer Spaltung bedroht, ästhetisch aufgehoben und zum Toten-Tanz stilisiert. Als ästhetische aber bleibt die Synthesis prekär. Weil sie die Abwehr des Todes nur illusionär zu leisten vermag, fordert die ästhetische Mimesis des Todes immer schon die reale: der Totentanz muss wirklich, die Wirklichkeit zum Totentanz werden. Ihn haben die aufzuführen, die die Abwehr angeblich provozieren, und mit ihnen wird projektiv auch über die Kunst gerichtet, die zuletzt als Abwehr nicht hinreichen will. Sie soll dem Tod dienen, den sie nicht aufzuheben vermag. Die zynische Kunst des Opfers wird als Totentanz zum ernerischen Opfer der Kunst. Die Möglichkeit der Ästhetisierung von Gewalt ist nicht kontingent, sondern Moment einer Kunst, die ihre imaginären Gehalte nicht sowohl reflektiert als vielmehr effektiv inszeniert, bis im ästhetischen Schein als dem präbendierten Medium von Synthesis die Gewalt des Todes wiederkehrt, dessen Überwindung er verspricht. Das apotropäische Prinzip kehrt sich gegen sich selbst. Gerade als Versprechen absoluten Lebens wird Kunst an den Orten des Todes zitierbar.<sup>11</sup>

Zentral weist die projektive Aufspaltung der Frau in das Nebeneinander von *Margarete* und *Sulamith*, wie die *Todesfuge* es als ein sich ausschließendes in ihren letzten Zeilen festhält, das Imaginäre, das sich solchermaßen realisiert, als apotropäisches aus. *Margarete* fungiert in dieser Perspektive als die Figur eines männlichen Imaginären, in welchem die reale Frau nur als ästhetisch überhöhte und dadurch in ihrer Bedrohlichkeit entfernte existiert.<sup>12</sup> Die Überhöhung zur Imago, zitativ fixiert im Bild vom *goldenen Haar*, ist nur die andere Seite einer Verwerfung des Körpers, über die allein sie funktioniert: Derealisation und Desexualisierung sind gleichermaßen Modi der Absolution. Indem es jedoch als funktional notwendiges präsent ist, irritiert und unterminiert das Verworfenen, der negierte Körper, die intendierte Position körperloser Reinheit. Um der Auflösung der damit gegebenen Ambivalenz willen muss der verworfene Anteil wiederum auf eine Gegenfigur projiziert werden. Mit der absoluten Position der idealen Frau geht darum die absolute Negation der realen einher, und das *aschene Haar Sulamiths* erscheint als das reale Resultat der projektiven Aufspaltung.<sup>13</sup> Die Ambivalenz aber insistiert und ist in den aus der Aufspaltung hervorgehenden Extremen als potenzierte präsent. *Margarete*, die räumlich ferne, wird in ihrer Gegenwart beschworen, aber die Sprache der beschwörenden Vergegenwärtigung entfernt den realen Körper der

<sup>11</sup> Paradigmatisch für die *kritische* Arbeit an diesem Zusammenhang ist Tizians ‚Marsyas‘, wo zur Häutung Geige gespielt, die inszenatorische Drastik der Darstellung aber gebrochen wird durch den Blick, den das Kind aus dem Gemälde heraus unverwandt auf den Betrachter wirft. Zur nazistischen Phantasmagorie ästhetisierter Untergangsszenarien und dem darin ausagierten Ineinander von Kunst und Gewalt vgl. vor allem die Studie von Friedländer (1986).

<sup>12</sup> Als Erinnerung an die Figur des *Gretchens* aus Goethes ‚Faust‘ steht *Margarete* nicht zuletzt für die Frauen, die auch in der Literatur der irdischen Karriere deutscher Männer geopfert wurden, um als überirdische aufzuerstehen. Dass Faust bei Goethe erlöst wird, bezeichnet Thomas Brasch (2009:254) als den „größten Zynismus, den es in der deutschen Theaterliteratur gibt“.

<sup>13</sup> So wenig wie *Margarete* soll *Sulamith* damit auf eine imaginäre Funktion reduziert werden. Die Nennung der Namen ist durch das mit ihnen bezeichnete Phantasma hindurch Erinnerung an die wirklichen Frauen, die dem Phantasma zum Opfer fielen. Mit *Sulamith* und dem *Hohelied Salomos* wird zugleich eines lebendigen Eros gedacht, der im Kontext jüdischen Glaubens formulierbar ist und dessen Gedächtnis das Christentum seit seinen Anfängen zu tilgen sucht.

Frau durch seine Überhöhung ins Absolute. *Sulamith*, die räumlich nahe, wird ermordet, aber ihr realer Körper ist es, der im Moment des Todes als dem der absoluten Ferne unfehlbar getroffen wird. Die Perversion ist vollkommen: wie die Abwehr der realen Frau sich im vagen und überhöhten Wunsch nach idealer Gegenwart verbirgt, so strukturiert diese Ambivalenz im Doppelsinn des *triffst dich genau* noch und gerade den Akt der Tötung. Nur als körperlich entfernte darf die Frau gegenwärtig sein, und als je absoluter ihre Nähe imaginiert wird, um so absoluter ist ihre Ferne. Die romantisch adorierende Sprache der Entfernung ist von der instrumentell negierenden strukturell nicht zu unterscheiden. Im perversen Ineinander der Phantasmen von Präsenz und Absenz erweist sich der Mord auch als die Realisierung der psychotischen Potenz, die dem romantisierten Wünschen eingeschrieben ist.<sup>14</sup>

Die Analyse solchen Wunschs ermöglicht die Kritik einer Kunst, die sich um der Produktion des Effekts imaginärer Einfühlung willen jedem reflexiven Moment verweigert. Reproduziert wird mit der emotionalen Aufladung die in ihr implizierte Gewalt, in die im Genuss des schönen Scheins sich einzufühlen zur apotropäischen Übung wird. Wenn am Ende der Zeilen, die den Vorgang des Mordes ausdrücklich nennen, die technische Präzision des Tötens und die ästhetische des Reims zusammenfallen, so wird in ihnen auch jenes ambigüose Ineinander von Gewalt und Ästhetik zitiert:

*der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau  
er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau*

Die Fuge des Todes schließt sich, und die Verdichtung ist vollkommen. Die auf das Reimpaar verteilte Ambivalenz von Schönheit und Tod kehrt auf beiden Seiten wieder: *blau* ist die Farbe der Romantik, aber zugleich die der Kälte und des kalt zielenden Auges; *genau* ist dem Inhalt nach die Technik des Tötens, der Form nach aber der ästhetisch gelungene Reim. Zugleich gehen Archaik und Moderne ununterscheidbar ineinander über, indem die Reduktion auf das noch nicht zum menschlichen Blick differenzierte Ein-Auge (des Zyklopen) notwendiges Moment der hochentwickelten Technik des Tötens ist; analog zu der damit verbundenen optischen Reduktion des Raumes auf Zweidimensionalität wird die Zeit zurückgenommen, indem *blau* als die Farbe der Utopie, des Endes der Geschichte, auch die des vorgeschichtlichen Zyklopenauges ist. Der Reduktion von Raum und Zeit und damit von Wahrnehmung und Geschichte auf nichts als den Punkt des *triffst dich genau* entspricht mit dem Reimwort *blau* wiederum die so romantische wie expressionistische Phantasie einer virtuellen Entgrenzung und damit einer halluzinatorischen Wahrnehmung, in der gerade die Präzision der reduktiven Unterscheidungen sich verliert.<sup>15</sup> Im Bild von der *bleiernen Kugel*

<sup>14</sup> Es ist die Unüberbietbarkeit dieser Perversion, die Theweleit in seiner Analyse von *Männerphantasien* an den mit dem Vorgang des Tötens einhergehenden Phantasmen vielfach hat belegen können. Als ein Beispiel, das die hier thematisierten Ambivalenzen in nuce enthält, sei ein Satz Ernst Jüngers aus ‚Der Kampf als inneres Erlebnis‘ angeführt: „Ich tauche meine Blicke in die Augen vorüberschreitender Mädchen, flüchtig und eindringlich wie Pistolenschuss und freue mich, wenn sie lächeln müssen.“ Zit. n. Theweleit (1979:57).

<sup>15</sup> Um ein Beispiel für ein solches Ineinander von Phantasmen zu nennen, sei auf Franz Werfels (1992:33-34) Gedicht ‚Vater und Sohn‘ verwiesen, wo dem potentiell tödlichen Konflikt zwischen den Protagonisten im Bild von *des Atems Bläue* der (infantile) Zustand einer imaginären Entgrenzung entspricht, ohne dass die Genese des Verhältnisses von absoluter Differenz und absoluter Indifferenz und damit die Genese der agonalen Gewalt des Konfliktes irgend reflektiert würde. Mit der Figur des *Uranos*, die das Verdrängte erinnert, wird es zusätzlich mythologisiert. Ein solcher Text *spielt* mit den problematischen Emotionen, um nicht zu sagen *mit den Schlangen*, um durch die dadurch entstehende Aufladung

verschmilzt die Vorstellung ästhetischer Totalität endgültig mit der der Indifferenz und des Todes. Das hochverdichtete Imitat einer traditionellen Identität von Form und Inhalt verweist auf die Verfahrensweise einer Kunst, die im blinden Vertrauen auf die invertierende Kraft solcher Mimesis die irritierenden Ambivalenzen um eines psychotischen Effektes willen in sich selbst reproduziert, anstatt kritisch in sie einzugreifen. Kunst, die von den Zweideutigkeiten der Wirklichkeit, den wie auch immer verkörperten *res mixtae*, zu erlösen verspricht, indem sie diese durch Mimesis zu verwandeln trachtet, agiert die apotropäische Gewalt nur aus und wird in dem genauen Wortsinne einer der härtesten Fügungen Celans zur *mimetischen Panzerfaustklaue*<sup>16</sup>.

Die *Todesfuge* führt die manichäische Aufspaltung in eine instrumentelle Sprache des Todes und eine mediale Sprache des Lebens noch einmal eng, wenn sie die Inversion ausdrücklich als den Modus benennt, der die insistierenden Ambivalenzen bannen soll. Die Konflikte, die analytisch nicht ausgetragen werden, sollen sich im Medium von Kunst endgültig lösen; in diesem soll nicht nur die unerträgliche Kälte des bürgerlichen Lebens, sondern noch die der Vernichtung des fremden aufgehoben werden. Was als zynisches Zitat romantischer Kunst und als zynische Ästhetisierung des Mordes erscheint, verweist gerade in seiner Schändlichkeit auf das für wie implizit immer sakrale Konzeptionen des ästhetischen Scheins konstitutive Moment des Todes, durch das hindurch das Dasein als gesteigertes hergestellt werden soll. Die dem ästhetischen Modus der Inversion unterstellte Kraft der Transformation schlägt als im Nullpunkt des Todes gebannte notwendig um in tödliche Affirmation. In Umkehrung seines Versprechens erweist sich das ästhetische Gebilde in seinem Resultat als zuinnerst affiziert von dem Prozess, durch den es entsteht; der Zustand der Erlösung, der im mimetischen Durchgang durch den Tod hergestellt werden soll, ist mit diesem identisch:

*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*

Die kausale und temporale Indifferenz des transitorischen *dann* absorbiert mit der Realität von Raum und Zeit jede Hoffnung. Es markiert mit seinem Vorbild, dem Indifferenzpunkt der mystischen Erfahrung, in welchem das Nichts qualitätslos umschlägt in Sein, zugleich die Logik des abstrakten Tausches, die dem Opferritual innewohnt. Je sinnloser das in ihm imaginierte Widerspiel von Gabe und Gegengabe, je unabweisbarer das Moment der mit ihm verbundenen Täuschung, um so forcierter der Imperativ zur vollkommenen Hingabe, sei es der eigenen Person oder eines Stellvertreters. Weil die Lüge ihm strukturell eigen ist, wohnt dem Opfer zwanghaft die Tendenz inne, zu seinem eigenen Sinn zu werden; in ihm kommt die apotropäische Paradoxie: die Überwindung des Todes durch Mimesis an ihn, zu sich selbst. Der Versuch der Säkularisierung dieser Struktur und ihres Sinnversprechens in der Tradition romantischer Kunst wie in großen Teilen der modernen muss darum misslingen; die ungebrochen archaische Erbschaft schlägt die Versuche schon vor ihrer zynischen Beschwörung im Konzentrationslager mit Falschheit.

---

geradezu strategisch die emotionale Wirkung zu erzielen, die Werfels frühe Lyrik bei seinem vornehmlich aus Söhnen bestehenden Publikum auch hatte.

<sup>16</sup> Paul Celan: Hüttenfenster. In: *Die Niemandrose* (1963:278-279). Heißt es in dem Gedicht mit Bezug auf den tödlichen *Schwarzhagel*: *und sie, die ihn säten, sie (/) schreiben ihn weg (/) mit mimetischer Panzerfaustklaue!*, so analog bei Theweleit (1979:273) über die „Produktionsweise der soldatischen Männer (...), dass sich ihre Schreib- und Handlungsweise prinzipiell nicht zu unterscheiden scheinen. Die Art und Weise der Aneignung der Realität ist auf beiden Ebenen die gleiche“.

## 3.

Die Theorie solchen Kunstvollens hat Hugo von Hofmannsthal in seinem Dialog ‚Über Gedichte‘ geliefert, wo er „den symbolischen Opfertod“ mit dem dichterischen als einem wesentlich metaphorischen Prozess identifiziert und ausdrücklich als „die Wurzel aller Poesie“ (Hofmannsthal 2000:85) bestimmt. Der blinde Fleck des Opferrituals, das Strukturmoment der zu durchschreitenden Indifferenz: des Beschlossenseins gesteigerten Lebens im Durchgang durch den Tod, wird vom Autor nicht sowohl kritisch analysiert als vielmehr neopagan beschworen. Wie zur Illustration des in der ‚Todesfuge‘ in dem Endreim *blau / genau* und dem initiatorischen *dann* kritisch Verdichteten fokussiert Hofmannsthals Text exakt den Punkt der Vernichtung als den des Umschlagens in ein Sein, dessen imaginäre Aufladung sprachlich kaum mehr zu überbieten ist:

„was niemals da war, nie sich gab, jetzt ist es da, jetzt gibt es sich, ist Gegenwart, mehr als Gegenwart; was niemals zusammen war, jetzt ist es zugleich, ist es beisammen, schmilzt ineinander die Glut, den Glanz und das Leben“<sup>17</sup> (Hofmannsthal 2000:92).

Der als „ohne Grenzen“ halluzinierte Zustand von *Glanz* und *Leben* ist als Bedingung der grenzenlosen „Möglichkeit vollkommener Gedichte“ (Hofmannsthal 2000:92) in seiner Indifferenz beschlossen in der des Todes als dem Medium, das ihn zu vermitteln beschworen wird. Das wie vom Bild des Blutes ausgelöste Phantasma der Vermischung:

„(...) und einen Augenblick lang muss er geglaubt haben, es sei sein eigenes Blut; einen Augenblick lang, während ein Laut des wollüstigen Triumphes aus seiner Kehle sich mit dem ersterbenden Stöhnen des Tieres mischte, muss er die Wollust gesteigerten Daseins für die erste Zuckung des Todes genommen haben (...)“ (Hofmannsthal 2000: 84),

ist in seiner Unbestimmtheit mit dem ätherischen Telos der am Ende des Dialogs entworfenen „Landschaften der Seele“ (Hofmannsthal 2000:92) funktionell identisch – in genau jener Komplementarität von Unten und Oben, Gewalt und Kunst, Tod und Leben, deren Struktur Celans Gedicht als für solche Ästhetiken konstitutiv zitiert und in Fügungen wie der vom *Grab in den Wolken* in ihrer Ambivalenz offenlegt. Die Poesie ist eine des Schlachthofs: „weil sie sich von dem Mark der Dinge nährt, weil sie elend verlöschen würde, wenn sie dies nährende Gold nicht aus allen Fugen, allen Spalten in sich zöge“ (Hofmannsthal 2000:80). Damit die Kunst nicht elend verlöscht, müssen es andere tun. Als ungebrochenes Erbe der Figur des transformierenden Opfers geht das (neu)romantische Versprechen einer Erlösung durch Kunst bruchlos über in die Sprache der Vernichtung.<sup>18</sup>

Saul Friedländer hat den Zusammenhang von Kunst und Tod in Ästhetiken, „in denen, ganz wie man von der Musik Richard Wagners gesagt hat, 'der Glanz für den Tod Reklame' machte“ (Friedländer 1986:35-36) und wie Hofmannsthal sie bis in seine Metaphorik hinein ebenso unkritisch wie beispielhaft resümiert, in einer Analyse des

<sup>17</sup> Der Dialog offenbart die im Chandos-Brief noch unausgesprochenen Bedingungen jener medialen Verständigung, die den Gegenentwurf zur rein instrumentellen Sprache darstellen soll. – Eine wie differenzierte und dichterisch wie intellektuell überzeugende Kritik des Opfers als dem Medium quasi-transzendenter Erfahrungen zur gleichen Zeit möglich war, zeigen Robert Musils ‚Verwirrungen des Zöglings Törleß‘.

<sup>18</sup> Vgl. zu „dieser blutrünstigen Theorie des Symbols, welche die finsternen politischen Möglichkeiten der Neuromantik einbegreift“, Adorno (1976:278). Adorno arbeitet mit dem politischen zugleich das astro-päische und das opferlogische Moment der nur vordergründig rein ästhetischen Zusammenhänge heraus: „Angst zwingt den Dichter, die feindlichen Lebensmächte anzubeten: mit ihr rechtfertigt Hofmannsthal den symbolischen Vollzug. Im Namen der Schönheit weilt er sich der übermächtigen Dingwelt als Opfer.“



*Widerscheins des Nazismus* ausdrücklich als den einer Ästhetik des Kitsches zu bestimmen gesucht. Sein Versuch der „Aufdeckung einiger Strukturen des Imaginären in Gegenwart und Vergangenheit“ führt zu einer Analyse des Ineinanders von *Kitsch und Tod* als der „Grundlage einer gewissen religiösen Ästhetik und (...) der Nazi-Ästhetik“ (Friedländer 1986:21) wie auch der Kunst der Romantik und der ihr verpflichteten Moderne. In den „Szenerien eines politisierten Karfreitagszaubers“ kommt demnach nicht nur „Hitlers Vorstellung ästhetisierter Politik zur Deckung mit dem Begriff“ (Friedländer 1986:35-36), sondern

„das ganze Gewicht der romantischen Tradition, die sich am Thema des Todes nährt, vor allem die deutsche Romantik (...) zum Tragen. Auch der Einfluss der deutschen Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts: Rilke, George, Thomas Mann, die Expressionisten und der deutsche Film der zwanziger Jahre – eine Kunst, die den Nazis zwar als 'entartet' galt, deren Grundstimmung sie aber teilten, deren Themen sie ganz selbstverständlich aufgriffen und sich einverleibten. (...) Nur beginnt das romantische Todesmotiv bei den Nazis eine besondere Dimension, eine essentielle, fast religiöse und mythische Qualität. Ein Hang zum Tod an sich tritt hervor, zum Tod als einer elementaren, dunklen Kraft, die sich der Analyse entzieht: zum Tod als Offenbarung und Kommunion“ (Friedländer 1986: 36).<sup>19</sup>

Der von Friedländer angedeutete Zusammenhang seiner Diagnose einer „vergifteten Apotheose“ (Friedländer 1986:37) mit „der weitgefächerten und suggestiven Imagerie der christlichen Tradition, die den zitierten Evokationen ihre emotionale Kraft verleiht“ (Friedländer 1986:26), bleibt strukturell und historisch zu bestimmen. Als Moment von *Offenbarung* und *Kommunion* ist der Tod für die Struktur jeden Opfers konstitutiv. In seiner reinen Form kommt das archaische Versprechen aber im christlichen Phantasma des durch den Tod des Einen für Alle ein für allemal überwundenen Todes zu sich. Der *Römerbrief* erst erhebt die Logik des stellvertretenden Opfers historisch zum universellen System, zu dem die bürgerliche Gesellschaft sich in jedem Moment zu schließen droht. Um der Geltung des Versprechens von Auferstehung willen bürdet es den Nachfolgern ausdrücklich die fortgesetzte Mimesis des Todes auf. Eingesetzt ist mit dem Tod des Erlösers ein Bild reinen Lebens, das in dem Versuch seiner Imitation gerade die Ambivalenz von Leben und Tod, zu der dieser Versuch als innerweltlicher notwendig führt, zu tilgen suchen muss. Die endliche Nachahmung des unendlichen Opfers generiert das strukturelle Desaster unendlicher Ambivalenzen. Mehrfach greifen Celans Texte die Präntention der opferlogischen Herstellung absoluten Lebens und die damit unweigerlich gegebene Ambivalenz von Überhöhung und Verwerfung, wie sie geschichtlich immer wieder in notwendig manichäische Scheidungen umschlägt, kritisch auf.<sup>20</sup> In ebenso blasphemischer wie differenzierter Auseinandersetzung mit der Tradition des christlichen Heilsversprechens wirft Celan gegen die paulinische Lehre von der Erwählung, der kriterienlosen Selektion in die zur Herrlichkeit bestimmten Gefäße der Barmherzigkeit und die zum Verderben bestimmten Gefäße des Zorns, darum nüchtern ein:

<sup>19</sup> Zu einer analogen romantik- und in deren Konsequenz reformationskritischen Diagnose kommt in einem Vortrag von 1950 auch Hermann Broch (1975).

<sup>20</sup> Vgl. zu diesem impliziten Manichäismus und seinen politischen Folgen die von Flasch (1990) unter dem Titel einer *Logik des Schreckens* analysierte augustinische Verschärfung der im 9. Kapitel des *Römerbriefs* formulierten Lehre von der Erwählung. In seinem *Römerbrief*-Kommentar von 1994 hat auch Heiner Müller (1998) die diesem Text innewohnende Gewalt thematisiert.

*Füll die Krüge um.*<sup>21</sup> Und in geschichtsphilosophischer Perspektive heißt es darum in *Spät und Tief* mit Rekurs auch auf die ästhetische Dimension des christologischen Diskurses:

*Boshaft wie goldene Rede beginnt diese Nacht.*<sup>22</sup>

*Himmelfahrt: Gold*<sup>23</sup> –: Es ist *goldene Rede*, die wie zum Ideal des *goldenen Haars* zur Realität des *aschenen* führt. Das Phantasma absoluten Unwerts ist das Komplement einer phantasmatischen Verheißung absoluten Lebens, die sich ihrer Geltung im Wissen um ihre Uneinlösbarkeit einzig über die Vernichtung dessen, was sich ihr widersetzt, meint versichern zu können:

*Ihr mahlt in den Mühlen des Todes das weiße Mehl der Verheißung,*

*ihr setzt es vor unsern Brüdern und Schwestern* –<sup>24</sup>

Dem *weißen Mehl der Verheißung* entspricht die *Schwarze Milch der Frühe*. In der Differenz eines Gedankenstrichs insistiert das Unversöhnbare, das die als total behauptete Versöhnung perhorresziert:

*Glanz, der nicht trösten will, Glanz.*

*Die Toten – sie betteln noch, Franz.*<sup>25</sup>

## Literaturverzeichnis:

### Primärliteratur:

CELAN, Paul (1952): *Mohn und Gedächtnis. Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Erster Band. Hrsg. v. Beda ALLEMANN und Stefan REICHERT unter Mitwirkung von Rolf BÜCHER. Frankfurt am Main, 2000.

CELAN, Paul (1955): *Von Schwelle zu Schwelle. Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Erster Band. Hrsg. v. Beda ALLEMANN und Stefan REICHERT unter Mitwirkung von Rolf BÜCHER. Frankfurt am Main, 2000.

CELAN, Paul (1958): *[Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris (1958)]. Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Dritter Band. Hrsg. v. Beda ALLEMANN und Stefan REICHERT unter Mitwirkung von Rolf BÜCHER. Frankfurt am Main, 2000.

CELAN, Paul (1959): *Sprachgitter. Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Erster Band. Hrsg. v. Beda ALLEMANN und Stefan REICHERT unter Mitwirkung von Rolf BÜCHER. Frankfurt am Main, 2000.

---

<sup>21</sup> Paul Celan: Assisi. In: *Von Schwelle zu Schwelle* (1955:108). Zur Kritik des christlichen Erlösungsdiskurses in diesem Gedicht, speziell zur kritischen Arbeit „an der Metaphersprache der Paulinischen Mission“, vgl. Gehle (2002:124). Die Zeile *Laß das Grautier ein*. verweist bereits auf Celans Gegenentwurf einer ‚grauerer‘ Sprache“, die „nichts mehr mit jenem ‚Wohlklang‘ gemein hat, der noch mit und neben dem Furchtbarsten mehr oder minder unbekümmert einhertönte“ (1958:167).

<sup>22</sup> Paul Celan: *Spät und Tief*. In: *Mohn und Gedächtnis* (1952:35). Zu Szondis Kritik der Verkennung des Auschwitz-Bezuges gerade dieses Gedichts vgl. Emmerich (2001:126-128). Zu der blasphemischen Intention dieses und anderer Gedichte Celans vgl. Emmerich (2001:105).

<sup>23</sup> Paul Celan: Zürich, Zum Storchen. In: *Die Niemandrose* (1963:214-215).

<sup>24</sup> Paul Celan: *Spät und Tief*. In: *Mohn und Gedächtnis* (1952:35).

<sup>25</sup> Paul Celan: Assisi. In: *Von Schwelle zu Schwelle* (1955:108).

CELAN, Paul (1961): *Der Meridian. Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Dritter Band. Hrsg. v. Beda ALLEMANN und Stefan REICHERT unter Mitwirkung von Rolf BÜCHER.. Frankfurt am Main, 2000.

CELAN, Paul (1963): *Die Niemandrose. Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Erster Band. Hrsg. v. Beda ALLEMANN und Stefan REICHERT unter Mitwirkung von Rolf BÜCHER.. Frankfurt am Main, 2000.

### **Sekundärliteratur:**

ADORNO, Theodor W. (1976): George und Hofmannsthal. Zum Briefwechsel: 1891-1906. In: ADORNO, Theodor W. (Hrsg.): *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. Frankfurt am Main, S. 232-282.

BRASCH, Thomas (2009): Wie in den späten Komödien Shakespeares: Jeder bekommt den, den er nicht liebt. In: HANF, Martina (Hrsg.): „*Ich merke mich nur im Chaos*“. *Interviews 1976-2001*. In Zusammenarbeit mit Annette MAENNEL. Frankfurt am Main, S. 247-257.

BROCH, Hermann (1975): Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches. In: LÜTZELER, Paul Michael (Hrsg.): *Schriften zur Literatur 2: Theorie. Kommentierte Werkausgabe*. Band 9/2. Frankfurt am Main, S. 158-173.

BUCK, Theo (2002): Paul Celans Todesfuge. In: SPEIER, Hans-Michael (Hrsg.): *Interpretationen. Gedichte von Paul Celan*. Stuttgart, S. 11-27.

EMMERICH, Wolfgang (2001): *Paul Celan*. Reinbek bei Hamburg.

FLASCH, Kurt (1990): *Logik des Schreckens: Augustinus von Hippo: De diversis quaestionibus ad Simplicianum 12*. Mainz.

FRIEDLÄNDER, Saul (1986): *Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus*. München.

GEHLE, Holger (2002): Wie franziskanisch ist Paul Celans „Assisi“? In: BRAESE, Stephan/IRRO, Werner (Hrsg.): *Konterbande und Camouflage. Szenen aus der Vor- und Nachgeschichte von Heines marranischer Schreibweise*. Berlin, S. 113-129.

HAMACHER, Werner (1988): Die Sekunde der Inversion. Bewegungen einer Figur durch Celans Gedichte. In: HAMACHER, Werner/MENNINGHAUS, Winfried (Hrsg.): *Paul Celan*. Frankfurt am Main, S. 81-126.

HOFMANNSTHAL, Hugo von (2000): Über Gedichte. Ein Dialog. In: MAYER, Mathis (Hrsg.): *Der Brief des Lord Chandos. Schriften zur Literatur, Kultur und Geschichte*. Stuttgart, S. 76-92.

MÜLLER, Heiner (1998): Römerbrief. In: HÖRNIGK, Frank (Hrsg.): *Die Gedichte. Werke 1*. Frankfurt am Main, S. 290-291.

SCHESTAG, Thomas (1994): *buk. Paul Celan*. Klaus Boer Verlag. Ohne Ort.

SZONDI, Peter (1996): Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts. In: BOLLACK, Jean u. a. (Hrsg.): *Schriften II*. Frankfurt am Main, S. 345-389.

THEWELEIT, Klaus (1979): *Männerphantasien. 1. Band: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte*. Frankfurt am Main.

TROTTA, Margarethe von (1981): *Die bleierne Zeit*. Film. Deutschland.

WERFEL, Franz (1992): *Gedichte aus den Jahren 1908-1945. Gesammelte Werke in Einzelbänden*. Hrsg. v. Knut Beck. Frankfurt am Main.

## Résumé

Jazyk odloučení. Zamyšlení nad básní Paula Celana ‚Todesfuge‘

Článek se zabývá ambivalencí mluvy moci/smrti a umění/života v básni Paula Celana ‚Todesfuge‘ (1945). Autor nejprve poukazuje na vnitřní spojení mezi strukturami psychosociálních imaginací a ztvárnění represivní identity – dokonce uvnitř (německé) občanské společnosti – jako na podmínku přeměny v totalitní skutečnost smrti. Celanova báseň odmítá jak reprezentativní ztvárnění, tak i umělecké zkrášlení situace v koncentračních táborech a implikuje tím fundamentální kritiku tradičních estetických konceptů, především Aristotelova konceptu Mimesis a romantického konceptu inverze, tj. kritiku, která umožňuje inovativní psychoanalytické uchopení textu vzhledem k jeho tématu. S odvoláním na Celanovy vlastní názory v některých jeho blasfemických básních naznačuje článek v neposlední řadě historickou linii struktury křesťanských fantasmat k umělecké a sociální imaginaci romantiky a moderny.

## Summary

The language of distance: On Paul Celan's ‚Todesfuge‘

This essay traces the ambivalences in the discourses of power/death and art/life in Paul Celan's poem ‚Todesfuge‘ (1945). The interpretation first demonstrates an inner connection between structures of psycho-social imagination and concepts of repressive identity – even in (German) civil society – as one of the conditions of the turn to a totalitarian reality of death. Celan's poem strictly rejects a representational approach to its subject, as well as an artistic transformation of the situation in the death camps, and implies a fundamental criticism of traditional aesthetic concepts, especially of the Aristotelian concept of mimesis and the Romantic concept of inversion – a criticism which allows the text to take an innovative (psycho)analytical approach to its subject. Finally, drawing upon Celan's own critical insights in some of his blasphemic poems, the essay articulates a historic line from the structure of the Christian phantasm of sacrifice to the Romantic-Modern artistic and social imagination.