

Einspruch! Akutes Gegenwort
Studien zur späten Dichtung Paul Celans

D i s s e r t a t i o n

zur

Erlangung des akademischen Grades

Doktor der Philosophie

in der Philosophischen Fakultät

der Eberhard Karls Universität Tübingen

vorgelegt von

Michael Herrmann

aus

Villingen-Schwenningen

2016

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Eberhard Karls Universität Tübingen

Dekan: Prof. Dr. Jürgen Leonhardt

Hauptberichterstatter: Prof. Dr. Hans-Georg Kemper

Mitberichterstatter: Prof. Dr. Jürgen Schröder

Tag der mündlichen Prüfung: 24. Februar 2011

Inhalt

EINLEITUNG	5
I. METHODE UND GEGENSTAND	22
II. DURCHLEBTES SPRECHEN. Celans Poetik des Eingedenkens	38
1. Ein Sprechakt eröffnet ein Gespräch.....	38
Karl Bühler: <i>Sprachtheorie</i>	
2. Im Zwischenraum der Zeit.....	42
2. 1. Unterwegs zur Gegenwart.....	42
2. 2. Sprechen durch die Zeit.....	46
2. 3. Sprechen ins Offene.....	49
2. 4. Erinnernte Gegenwart.....	53
Edmund Husserl: <i>Vorlesungen zu Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins</i>	
2. 5. Erinnerungslücken.....	62
Ernst Bloch: <i>Eben jetzt</i>	
2. 6. Geschichtsbewusstsein.....	71
Walter Benjamin: <i>Geschichtsphilosophische Thesen [Über den Begriff der Geschichte]</i>	
2. 7. Akut versammelte Geschichte.....	88
Walter Benjamin: <i>Das bucklichte Männlein</i>	
III. PERIODISIERUNG DES DICHTERISCHEN WERKS	91
1. Vom Frühwerk zur mittleren Werkphase.....	91
2. Von der mittleren Werkphase zum Spätwerk.....	94
IV. KEINE SANDKUNST MEHR: Spuren im Schnee	101
1. Wende zur späten Dichtung.....	101
2. Annäherung an ein Sprechen.....	106
3. Auf ein Wort: (Selbst-)Verständigung im Gespräch.....	118
3. 1. Hörbare Interferenzen.....	118

3. 1. 1. Eine keineswegs zufällige Begegnung.....	120
Stéphane Mallarmé: <i>Un Coup de dés</i>	
3. 1. 2. Einspruch im Sinne der Sterblichen.....	128
Stéphane Mallarmé: <i>Igitur</i>	
3. 1. 3. Gegengesang.....	135
Hugo Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik	
3. 2. Weiße Flecken an Stelle der Weissagung.....	148
Gerhard Eis (Hg.): <i>Wahrsagetexte des Spätmittelalters</i>	
3. 3. Zwischenraum eines halben Jahrhunderts.....	153
3. 3. 1. Verhindertes Leben.....	153
Georg Trakl: <i>Grodek</i>	
3. 3. 2. Zurück zum Anfang nach dem Ende.....	157
Georg Trakl: <i>Traum und Umnachtung; An Novalis</i>	
3. 3. 3. Das Leben der Toten.....	172
Georg Trakl: <i>Helian</i>	
3. 4. Festhalten an den Resten.....	179
3. 5. Zeit als Gegenstand des Wissens.....	181
Rainer Maria Rilke: <i>Spiegel</i> Augustinus: <i>Bekenntnisse</i>	
3. 6. Spaltung in Bild und Ton.....	188
Ovid: <i>Metamorphosen</i>	
3. 7. Entstelltes sprechen / entstelltes Sprechen.....	190
Walter Benjamin: <i>Die Mummerehlen</i>	
3. 8. Ungestillte Sehnsucht nach dem Menschen.....	198
Bertolt Brecht: <i>Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny</i>	
3. 9. Spiegel in Scherben: deutscher Gesang.....	204
Friedrich Hölderlin: <i>Hyperion; Hälfte des Lebens; Patmos</i>	
3. 10. Atemwege.....	222
Walter Benjamin: <i>Franz Kafka</i> Franz Kafka: <i>Das Schloß</i>	
3. 11. Tief im Gedächtnis: Spuren der Herkunft.....	233
<i>Der Sohar</i> Das <i>Sepher Jesirah</i>	
3. 12. Der Weg durch den Schnee.....	248
3. 13. Ein nüchterner Blick auf die Gegenwart.....	250
Franz Kafka: <i>Beschreibung eines Kampfes</i>	

V. DAS GEDUNKELTE: Echo beschädigten Lebens	256
1. Entstehung im Kontext der späten Dichtung.....	256
2. DAS GEDUNKELTE als Erinnerungszeitraum.....	261
2. 1. Bilder einer Landschaft.....	261
A. Faller: <i>Der Körper des Menschen</i>	
Oskar Schultze: <i>Atlas und Grundriss der topographischen und angewandten Anatomie</i>	
2. 2. Landschaft eines Textes.....	279
2. 3. Text einer Stimme.....	293
2. 3. 1. Das Gedicht im Gedicht.....	293
2. 3. 2. Das Gedicht heute (1968/2016).....	298
2. 3. 3. Das Gespräch heute (1968/2016).....	303
3. Die Öffnung der Wunde: Eröffnung einer Konstellation.....	308
3. 1. Vergegenwärtigte Unmenschlichkeit.....	308
3. 2. Der Hof um die Wunde.....	317
Franz Wurm: <i>An Ecksteinen, in Pflanzenbüchern</i>	
Franz Kafka: <i>Ein Landarzt</i>	
Walter Benjamin: <i>Frühstücksstube</i>	
Friedrich Nietzsche: <i>Das Lied der Schwermut</i>	
3. 3. Traum und Trauma.....	329
Sigmund Freud: <i>Die Fixierung an das Trauma, das Unbewußte</i>	
Theodor W. Adorno: <i>Die Wunde Heine</i>	
3. 4. Zwischen Leben und Tod.....	338
Walter Benjamin: <i>Franz Kafka</i>	
Albert Camus: <i>Der Mythos von Sisyphos</i>	
Michel Foucault: <i>Was ist ein Autor?</i>	
3. 5. Vergegenwärtigte Menschlichkeit.....	350
Elieser Steinberg: <i>Rauch und Wolke</i>	
3. 6. Der rekursive Einspruch des Echos.....	355
3. 6. 1. Unheimliche Wiedergänger.....	355
Walter Benjamin: <i>Eine Todesnachricht</i>	
Heinrich von Kleist: <i>Das Bettelweib von Locarno</i>	
Sigmund Freud: <i>Das Unheimliche; Jenseits des Lustprinzips</i>	
3. 6. 2. Wiederholtes Beginnen.....	370
Albert Camus: <i>Der Mythos von Sisyphos</i>	
LITERATURVERZEICHNIS	374

EINLEITUNG

Die Dichtung Paul Celans ist dunkel. Beim ersten Kontakt mit einem Celanschen Gedicht sieht sich der Rezipient mit einem Sprechen konfrontiert, das seine Gegenstände nicht so bald erkennen und sich entsprechend auch nicht so bald verstehen lässt. Bereits seine frühesten Gedichte setzen in ihrer *unaufhebbaren* Dunkelheit eine intensive Auseinandersetzung mit den je spezifischen sprachlichen Gegebenheiten voraus; erst im Verlauf der entsprechend geduldigen Vergewisserung über mögliche Gegenstände lassen sich allmählich deutlichere Umrisse von etwas erkennen. Die annähernde Verständigung darüber, was hier jeweils sprechend und wahrnehmend intendiert ist, bedarf der gesteigerten Aufmerksamkeit. Celan verdunkelt nicht etwa um der Kunst willen (und mithin künstlich), was sich auch auf dem Wege des konventionellen Sprachgebrauchs artikulieren ließe, nur eben weniger dunkel und weniger kunstvoll. Seine Gedichte sprechen etwas an, was sich allein in dieser ihrer Dunkelheit wahrnehmen lässt, nur in solcher Dunkelheit begegnet.

In seiner Büchner-Preis-Rede *Der Meridian*, die als das komplexeste und differenzierteste Zeugnis seiner Poetik betrachtet werden darf, verwarft sich Celan gegenüber der Zumutung, Dichtung prinzipiell auf Klarheit verpflichtet zu wollen. Ein Gedicht ist nicht notwendig ein *Lehr*gedicht. Die Vorstellung, nach der ein Gedicht kunstvoll zu transportieren, in ästhetischer Hinsicht zum 'gültigen' Ausdruck zu bringen habe, worüber sich jemand bereits im Klaren ist, bevor er spricht (etwas, mit dem jemand bereits klar bzw. 'ins Reine' gekommen ist, bevor er es auf anspruchsvolle Art und Weise kund- und zu wissen gibt), ist durchaus *nicht* verallgemeinerungsfähig. Es gab und gibt Gedichte, die den Anspruch vertreten, sprechend zu vergegenwärtigen, was sich (zumindest teilweise) der vollständigen Klärung entzieht:

„Meine Damen und Herren, es ist heute gang und gäbe, der Dichtung ihre 'Dunkelheit' vorzuwerfen. – Erlauben sie mir, [...] hier ein Wort von Pascal zu zitieren, ein Wort, das ich vor einiger Zeit bei Leo Schestow gelesen habe: 'Ne nous reprochez pas le manque de clarté puisque nous en faisons profession!' – Das ist, glaube ich, wenn nicht die kongenitale, so doch wohl der Dichtung um einer Begegnung willen aus einer – vielleicht selbstentworfenen – Ferne oder Fremde zugeordnete Dunkelheit.“¹

Das Gedicht sucht jemandem oder etwas konkret zu begegnen; wäre es transparent, erlaubte es zwar den Durchblick auf irgend etwas hinter ihm stehendes, es selbst würde dabei jedoch zu dessen Gunsten verschwinden. Das dunkle Gedicht jedoch tritt mit dem Anspruch auf, als ein (zunächst fremdes) Gegenüber erkannt und anerkannt zu werden. So erscheint es zunächst opak, undurchschaubar, erratisch. Es repräsentiert in Gestalt seiner selbst jene Dunkelheit, in der es spricht, d. h. es verinnerlicht seine eigene Situation, wodurch es sie gleichzeitig verkörpert und damit anschaulich werden lässt. „La poésie ne s'impose plus, elle s'expose.“² In all seiner

¹ TA, *Der Meridian* (T 27), S. 7. Der Satz von Pascal ließe sich folgendermaßen übersetzen: „Werft uns den Mangel an Klarheit nicht vor, da wir uns doch zu ihm bekennen!“ (Übers. v. M. H.)

² GW III, S. 181. „Die Dichtung setzt sich nicht mehr durch, sie setzt sich aus.“ (Übers. v. M. H.) Dieser Satz, mit dem Celan am 26. 3. 1969 kaum mehr als ein Jahr vor seinem

Undurchschaubarkeit ist das dichterische Sprechen jedoch nicht nur ein anschauliches, sondern selbst ein wahrnehmendes, seine Umgebung vom eigenen (im Dunkeln nicht von vornherein klar ersichtlichen) Standpunkt aus abtastendes, mithin ein ebenso persönliches wie gegenständliches Sprechen.

Celans Auffassung lässt sich im Kontrast zu derjenigen eines prominenten philosophischen Sprachanalytikers trennscharf herausarbeiten. Ludwig Wittgenstein behauptet im *Tractatus*: „Alles was überhaupt gedacht werden kann, kann klar gedacht werden. Alles, was sich aussprechen lässt, lässt sich klar aussprechen.“³ Wittgenstein geht es darum, die Grenzen der Philosophie abzustecken. Die Behauptung steht im Kontext einer logisch-philosophischen Abhandlung, die er am Ende als ein bloßes technisches Hilfsmittel beschreibt, das als solches in dem Moment überflüssig wird, in dem der Leser ihn tatsächlich versteht. Die Sätze markieren lediglich den Weg, den der Leser zurückzulegen hat; am Ende soll er sie hinter sich lassen: „Meine Sätze erläutern dadurch, daß sie der, welcher mich versteht, am Ende als unsinnig erkennt, wenn er durch sie – auf ihnen – über sie hinausgestiegen ist. (Er muß sozusagen die Leiter wegwerfen, nachdem er auf ihr hinaufgestiegen ist.) / Er muß diese Sätze überwinden, dann sieht er die Welt richtig.“⁴ Das Denken hat am Ende die Lehrsätze hinter sich zu lassen.

Das „ahnungsvolle Geschäft der Poesie“⁵ zielt nicht auf die logische Klärung bestehender Tatsachen. Wovon immer es spricht: Das Gedicht spricht dabei immer auch sich selbst aus. Es tut *sich* kund, spricht für *sich selbst*. Das Gedicht verweigert sich der Indienstnahme, beharrt auf seiner Besonderheit, seinem Anderssein. Im dichterischen Sprechakt wird Sprache emphatisch freigesetzt, mit anderen Worten: kommunikatives Neuland erschlossen, ein neues Feld eröffnet, ein offenes, eigentümliches, singuläres Gespräch. *Innerhalb* dieses Gesprächs findet Begegnung statt. *Mise en abyme*: Im Gedicht (als einem Gesprächsraum) begegnet man dem Gedicht (als einem Sprechen) – und dabei womöglich auch anderem.

Sprache erscheint hier in Gestalt individuell menschlichen Sprechens, *mit* dem sich ein Mensch zeigt, der nicht über bzw. hinter dem Sprachphänomen steht. Es ist die Dunkelheit des Gedichts, welche die Präsenz der Person ermöglicht. Was das Gedicht dunkel erscheinen lässt, ist eben dasjenige, was an ihm persönlich ist, was den persönlichen Sprachgebrauch als solchen auszeichnet. Um es im Stil Wittgensteins zu formulieren: *Alles, was sich klar aussprechen lässt, ist (zumindest potenziell) der Allgemeinheit zugänglich. Es ist das Unpersönliche.* Was in Gestalt des Gedichts wahrnehmbar wird, ist ein sprechender Einwurf in der Absicht, ein persönliches Gespräch zu eröffnen; es ist ein Schritt, ein (Sprech-)Akt, der zunächst Einhalt gebietet, die Kontinuität öffentlicher Diskurse, den reibungslosen Fortgang des alltäglichen Geredes unterbricht.

Freitod einen Paradigmenwechsel in der Geschichte der Dichtung behauptet, wie er bestimmend für sein eigenes Schaffen geworden ist, ist als ein 'Leitmotiv' der vorliegenden Untersuchung aufzufassen. Er bildet einen wiederkehrenden Orientierungspunkt. Als solcher wird er in verschiedenen Zusammenhängen aus jeweils anderer Perspektive erneut ins Auge gefasst.

³ Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus* (4. 116). In: Ders.: *Werkausgabe*. Bd. 1: *Tractatus logico-philosophicus*. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen. 6., neu durchges. Aufl. Frankfurt/M. 1989 (im Folgenden Wittgenstein: WA 1), S. 7-85, hier S. 33.

⁴ Ebd. (6.54), S. 85.

⁵ TA, *Der Meridian* (M 117), S. 87.

Von unzulässigen Vereindeutigungen ist abzusehen. Was sich bei unterschiedlicher Betrachtung unterschiedlich präsentiert und insofern mehrdeutig ist, ist entsprechend zu benennen und wiederzugeben.⁶ Nicht alles, was wahrgenommen wird, lässt sich auch klar kommunizieren. Wittgenstein trägt solchen Phänomenen im *Tractatus* Rechnung: „Es gibt allerdings Unaussprechliches. Dies zeigt sich, es ist das Mystische.“⁷ Doch trifft er eine klare Unterscheidung: Er stellt dem (möglichen) Sprechen von etwas, das sich aussprechen lässt, das (notwendige) Schweigen über Unaussprechliches gegenüber. Wem es um die Klärung von (Sprach-)Problemen geht, der hat über mystische Visionen, die sich der Verbalisierung entziehen, Schweigen zu bewahren. „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.“⁸ Es gibt unerklärliche Phänomene, bei denen die Sprache an ihre Grenzen kommt. Die Tatsache, dass es sie gibt, lässt sich verbalisieren. Andererseits gilt: „Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt.“⁹ Nicht nur den (möglichen) Sinn der Welt positioniert Wittgenstein außerhalb derselben, auch die Ethik als dasjenige, was allem kontingenten Welt-Geschehen Wert verleiht, bezeichnet er als transzendental und mithin als „außerhalb der Welt“¹⁰ liegend. „Es ist klar, daß sich die Ethik nicht aussprechen läßt.“¹¹ Der sich daran anschließende Gedanke ist einer, in dessen Licht das, was nach Celan das dunkle Gedicht intendiert, womöglich klarer wird:

„Wenn das gute oder böse Wollen die Welt ändert, so kann es nur die Grenzen der Welt ändern, nicht die Tatsachen; nicht das, was durch die Sprache ausgedrückt werden kann. / Kurz, die Welt muß dann dadurch überhaupt eine andere werden. Sie muß sozusagen als Ganzes abnehmen oder zunehmen. / Die Welt des Glücklichen ist eine andere als die des Unglücklichen.“¹²

Das dunkle Gedicht begnügt sich nicht damit, bestehende Tatsachen klar auszusprechen. Das Sprechen bewegt sich hier nicht in einer von vornherein gegebenen Sprache, sondern es verhält sich zu ihr und überschreitet dabei bestehende Grenzen, geht einen Schritt über dieselben hinaus, um sie aktuell zu verschieben.

Es gibt historische Tatsachen, die wiederholter Aktualisierung bedürfen, wenn verhindert werden soll, dass sie totgeschwiegen werden. Ständige Wiederholung bringt jedoch die Gefahr mit sich, sie zu zerreden. Daraus ergibt sich für jede neuerliche Aktualisierung die Aufgabe, sie nicht etwa

⁶ Ein vergleichsweise simples Beispiel ist jene Kippfigur aus Jastrows *Fact and Faible in Psychology*, der Wittgenstein im Rahmen seiner *Philosophischen Untersuchungen* den Namen „H-E-Kopf“ gibt (vgl. Wittgenstein: WA 1, S. 519ff). Die Figur lässt sich entweder als Hasen- oder als Entenkopf lesen. Sie kann beides repräsentieren; lässt sich jedoch nicht gleichzeitig als Hasen- und als Entenkopf auffassen. Bei längerer Betrachtung kann das Signifikat wechseln, obwohl der Signifikant derselbe bleibt. Wer sich hier auf eine Bedeutung festlegt, unterschlägt nicht nur die andere, sondern auch die Irritation der Wahrnehmung, welche diese spezielle Figur mit sich bringen kann. Er verfehlt die spezifische Besonderheit der Figur.

⁷ Ebd. (6.522), S. 85.

⁸ Ebd. (7), S. 85.

⁹ Ebd. (5.6), S. 67.

¹⁰ Ebd. (6.41), S. 82.

¹¹ Ebd. (6.421), S. 83.

¹² Ebd. (6.43).

abschließend zu 'klären', sondern sie immer wieder neu zu Bewusstsein zu bringen und dabei unmissverständlich zu bewerten. Eine ethische Haltung, die nicht notwendig *expressis verbis* formuliert wird, sich jedoch wahrnehmbar zeigt, begleitet stillschweigend das Sprechen. Ein jedes neuerliche Zeugnis erweitert die Welt zumindest um eben jenes Zeugnis, das es ist. Die Toten werden dadurch nicht wieder lebendig. Doch mit jedem Sprechakt, der sie schweigend (im Eingedenken) mit anwesend sein lässt, wird neuerlich dafür gesorgt, dass die Toten als solche nicht aus der Welt der Lebenden verschwinden.

Beim Tod ändert sich die Welt nicht, sondern sie hört auf. Mit jedem Sterbenden stirbt eine Welt. Doch nicht nur der Verlust, nicht nur der Tod eines Sterblichen und seiner Welt lässt sich mittels erinnernder Vergegenwärtigung aktualisieren, sondern auch sein Leben davor und mithin seine Welt. „Der Tod ist kein Ereignis des Lebens. Den Tod erlebt man nicht. / Wenn man unter Ewigkeit nicht unendliche Zeitdauer, sondern Unzeitlichkeit versteht, dann lebt der ewig, der in der Gegenwart lebt“¹³ – *und sei es in der Gegenwart eines Anderen*. Wittgenstein verkürzt hier. Mag sein, dass man den *eigenen* Tod nicht erlebt; sehr wohl aber denjenigen jeder sterblichen Kreatur, die einem nahe steht. Den Tod des Anderen erlebt man. Die Erinnerung an ihn kann man lebendig halten.

Gibt es ein Sprechen, das darauf angelegt ist, immer wieder neu von immer neuen Rezipienten vergegenwärtigt zu werden, um damit (zumindest der Möglichkeit nach) auch einen Zugang zum Leben und zur Welt all jener offen zu halten, um deren Andenken es ihm geht? Ist ein Sprechen möglich, das das Unaussprechliche eben nicht ausspricht, aber die Möglichkeit offen hält, dass es sich an und in ihm zeigt? Celan hegt die Hoffnung, dass ein Gedicht solches zu leisten vermag. Es ist verhängnisvoll, das Grauen der Vernichtungslager als unaussprechlich zu bezeichnen. Es ist eine Tatsache. Es lässt sich nicht ermessen, nicht auf den Begriff bringen. Aber wer deshalb verordnet, davon und darüber zu schweigen, betreibt damit (womöglich im Gegensatz zum eigenen Interesse), dass es in Vergessenheit gerät. Was mit Formeln wie etwa derjenigen vom 'unaussprechlichen Leid' der Opfer betrieben wird, ist *Verklärung*. Die Opfer wurden zum Schweigen gebracht. Wer darüber wiederum Schweigen verordnet – und sei es aus Gründen der Pietät – spielt damit den Tätern und ihren Erben in die Hände.

Besteht die Möglichkeit, sich dezidiert gegen sie auszusprechen, immer wieder neu, und dennoch sowohl der Pietätlosigkeit als auch der Abnutzung durch den Gebrauch eingeübter Formeln und Versatzstücke wirksam zu begegnen? Kann es gelingen, das Schweigen der Toten präsent werden zu lassen, indem wiederholt zugelassen wird, dass das eigene Sprechen von Zeit zu Zeit stockt, die eigene Stimme hier und da bricht, das eigene Wort ab und an zurücktritt, auf dass mitten im dunklen Sprechen etwas anderes zum Vorschein komme? Weiße Flecken, die Zeugnis ablegen von (Sprach- und mithin Welt-)Verlusten. Verwerflich wäre es, die Toten ans Licht zu zerren, um sie auszustellen, Texte kunstvoll mit ihnen zu bebildern, sie auszubeuten, um ästhetischen Mehrwert zu produzieren. Entsprechende 'Kunstwerke' wären mit Adorno als barbarisch zu bezeichnen.

Celans Gedichte sind alles andere als das. Sie tragen der historischen Situation Rechnung, in der sie erscheinen. Hier wird nicht etwa versucht, die Leiden der Opfer erlebbar oder nachvollziehbar zu machen – was schlicht

¹³ Ebd. (6.4311), S. 84.

unmöglich ist. Ebenso wenig wird es jedoch verklärt, zu Zwecken der kathartischen Läuterung des Publikums in eine Tragödie verwandelt und mit den entsprechenden Insignien des Erhabenen ausgestattet. Die Dunkelheit des Gedichts, von der Celan spricht, ist nicht erkünstelt. Der Mangel an Klarheit ist hier weder künstlerischer Manier geschuldet, noch beruht er auf intellektueller oder sprachlicher Nachlässigkeit, gegen die Wittgenstein antritt. Er entspricht vielmehr der Situation, die dichterisch entworfen wird. Sollte sich tatsächlich alles, was sich tatsächlich aussprechen lässt, klar aussprechen lassen, so wäre es dennoch falsch, dem dunklen Gedicht sprachliche Ungenauigkeit zu attestieren. Seine Aussprache befremdet nicht deshalb, weil hier etwa versucht würde (einem traditionsreichen Topos entsprechend, der das Gedicht in die Ecke irrationaler Hybris stellt), das Unausprechliche auszusprechen, sondern deshalb, weil hier mit höchster sprachlicher Präzision einmal ausgesprochen wird, was sich klarer nicht aussprechen ließe, weil es sich anders nicht aussprechen ließe. Ein singulärer Sprechakt, der sich als solcher diskursiv (und damit u. a. auch philosophisch) nicht einholen, interpretativ weder eindeutig noch restlos auslegen lässt: klarer geht es *an dieser Stelle* nicht.

Es ist ein Sprechen (*parole*), das sich spannungsvoll zur Sprache (*langue*) verhält. Es behält stets etwas für sich, das sich der Einverleibung von anderer Seite verweigert. Beim dichterischen Sprechakt kommt die Sprachanalyse an ihre Grenzen, weil ihm ein irreduzibel singuläres Moment eignet. Das „Dunkel des gelebten Augenblicks“¹⁴ resultiert aus der Tatsache, dass die Reflexion auf denselben niemals gleichzeitig erfolgt, sondern notorisch zu spät kommt. Für das Gedicht als ein Sprechen, das „immer nur diese eine, einmalige, punktuelle Gegenwart“¹⁵ hat, gilt dasselbe.

Ein mystisches Erlebnis besteht laut Wittgenstein darin, dass sich einem etwas Unausprechliches zeigt; solches kann womöglich auch geschehen, wo einem ein Gedicht begegnet.¹⁶ Was sich mit ihm zeigt, ist nicht das was es spricht. Aber es kann sich nur deshalb zeigen, weil es so spricht, wie es spricht. Das Gedicht schafft kein mystisches Erlebnis, kriert es nicht, spricht es nicht aus. Resultiert es aus einem solchen? Indem es an die Grenzen des sprachlich Möglichen geht, eröffnet es jedenfalls einen Raum, innerhalb dessen ein solches Erlebnis möglich bleibt.

Celans dunkle Gedichte sind nicht der Schönheit verpflichtet, sondern der Wahrheit. „Wahr spricht, wer Schatten spricht“¹⁷ bzw. sprechend um sich versammelt. Und damit Einspruch dagegen einlegt, die Gegenstände, um die es geht, ständig ins falsche Licht zu rücken; indem man sie zum Beispiel im Lichte des so genannten historischen Fortschritts präsentiert – oder unter Zuhilfenahme desselben ausblendet. Was demgegenüber das Gedicht „mit

¹⁴ „Das Jetzt ist der Ort, worin der unmittelbare Herd des Erlebens überhaupt steht, in Frage steht; so ist das gerade Gelebte selber am meisten unmittelbar, also am wenigsten bereits erlebbar. Nur wenn ein Jetzt gerade vergangen ist oder wenn und solange es erwartet wird, ist es nicht nur ge-lebt, sondern auch er-lebt. Als unmittelbar daseiend, liegt es im Dunkel des Augenblicks“ (Ernst Bloch: Gesamtausgabe. Bd. V: Das Prinzip Hoffnung. In fünf Teilen. Frankfurt/M.1959 [im Folgenden Bloch: GA V], S. 334). An späterer Stelle spricht Bloch vom „Dunkel des gelebten Augenblicks“ als vom „blinde[n] Fleck in der Seele“ (ebd., S. 338). „[I]m gelebten Ansich, in punktueller Unmittelbarkeit ist alle Welt noch finster“ (ebd.).

¹⁵ TA, Der Meridian (T 36b), S. 9.

¹⁶ Ebd. (M 445), S. 135.

¹⁷ SPRICH AUCH DU, Vers 15; KG, S, 85.

seinen Bildern und Tropen“¹⁸ sucht, ist ein Ort „weit draußen“¹⁹: U-topos, Ort der Herkunft wie der Bestimmung, Heimat – etwas, worin nach der eingängigen Formulierung von Ernst Bloch „noch niemand war“²⁰. Einzig „im Lichte der U-topie“²¹ scheint sie erreichbar. Celan vermutet, dass „mit jedem wirklichen Gedicht“ die „unabweisbare Frage“ nach dem „Woher und Wohin“, nach dem (Richtungs-)Sinn des Lebens gegeben sei, sowie der „unerhörte[] Anspruch“²², der Infragestellung des Sinns aller kreatürlichen Existenz mittels „Unendlichsprechung von lauter Sterblichkeit und Umsonst“²³ Rechnung zu tragen. Die Sterblichkeit der Kreatur ist unendlich; die Vergeblichkeit der kreatürlichen Existenz ebenso. Wirkliche Gedichte haben den Anspruch, gültige Wahrheiten zu aktualisieren – und qua eigener Existenz dauerhaft aktualisierbar zu halten.

In *dieser* (und *nur* in *dieser*) Hinsicht ist die einmalige Augenblickserfahrung von Sterblichkeit und Umsonst, die im Gedicht zum Ausdruck kommt, exemplarisch. Anders gesagt: Entsprechende Erfahrungen treten immer wieder auf, stellen sich immer wieder ein; es handelt sich bei diesen Wahrheiten in dem Sinne um Konstanten, als sie zwar nicht etwa ständig konkret erfahren werden, aber doch jederzeit erfahrbar sind und bleiben. Diese Wahrheiten betreffen die *conditio humana*, ja die kreatürliche Existenz als solche notwendig und allgemein. Insofern ist dichterisches Sprechen nicht zufällig, sondern geschieht jeweils aus Notwendigkeit. So einmalig es auch immer ist, so betrifft es doch immer auch die ständige Frage nach dem Sinn der Existenz der sterblichen Kreatur. Jedes neuerliche Gedicht ist – bei all seiner Gebundenheit an eine bestimmte historische Situation, eine konkrete historische Erfahrung – eine neuerliche und dabei dauerhaft gültige Instanziierung dieser Frage und des entsprechenden Wahrheitsanspruchs.

Selten wurde die Bereitstellung gefälliger, dekorativer und problemlos konsumierbarer Artikel konsequenter verweigert als in Celans später Dichtung, die ihre dezidierte Schmucklosigkeit nicht verhehlt: „Verlorenes findet / in den Karstwannen / Kargheit, Klarheit.“²⁴ ERZFLITTER lautet der Titel des Gedichts, das mit dieser Strophe endet. Der besagte Flitter, der hier, „tief im Aufruhr“, mit den „Erzväter[n]“ in Verbindung gebracht wird, hat nichts Prächtiges an sich. Obwohl die Klarheit das letzte Wort behält, ist das Gedicht dunkel. Ein Dunkel, das auf Klarheit hinausläuft? Die Klarheit, die „Verlorenes“ hier auf verdichtetem Boden findet, mag die des Wassers sein, dass sich in Karstwannen staut. Aus solchen fließt so schnell nichts ab; und in ihnen versickert auch so schnell nichts. Sie bewahren jene Klarheit, deren Gefäß sie sind. Wären sie voll Klarheit, müssten sie davon überlaufen. Die Kargheit, die hier neben der Klarheit besteht – und dabei vom Verlorenen zuerst vorgefunden wird –, spricht dagegen, dass dies hier der Fall ist. Das Gedicht fungiert als Gefäß des Gefäßes. Wer hat hier was verloren? Der

¹⁸ TA, Der Meridian (T 37b), S.10.

¹⁹ Ebd. (T 36b).

²⁰ „Die Wurzel der Geschichte [...] ist der arbeitende, schaffende, die Gegebenheiten umbildende und überholende Mensch. Hat er sich erfaßt und das Seine ohne Entäußerung und Entfremdung in realer Demokratie begründet, so entsteht in der Welt etwas, das allen in die Kindheit scheint und worin noch niemand war: Heimat.“ Bloch: GA V, S. 1628.

²¹ Ebd., (T 40b).

²² Ebd., (T 38d).

²³ Ebd. (T 44), S. 11.

²⁴ ERZFLITTER, vierte und letzte Strophe; KG, S. 336.

Weg zur Klarheit führt über die wiederholte Lektüre. Insofern Kant recht hatte, gibt ein schönes Gedicht viel zu denken – ein dunkles aber womöglich nicht weniger. Mithin wäre Dunkelheit nicht zuletzt auch in ästhetisch-philosophischer Hinsicht eine wertvolle Eigenschaft. Dunkle Gedichte belohnen den akribischen Leser. Sie lassen sich mit gutem Grund als „Geschenke an die Aufmerksamen“²⁵ bezeichnen.

Celans Texte verlangen dem Leser außergewöhnlich viel an Aufmerksamkeit ab. Darüber hinaus sind sie äußerst voraussetzungsreich. Selbst jene Rezipienten, die sich breiter Belesenheit erfreuen, werden sich immer wieder genötigt sehen, vor allem ihr lexikalisches Wissen zu erweitern, wenn sie nicht ständig als Neologismen verkennen wollen, was in Wirklichkeit häufig (mehr oder minder entlegene) Fachtermini sind. Wer erwartet, bei der Lektüre von Dichtung auf die Konsultation diverser Lexika verzichten zu dürfen, weil er glaubt, das Bedeutungsspektrum der Worte hinreichend aus dem unmittelbar vorliegenden Textzusammenhang erschließen zu können, der wird hier sehr häufig in die Irre gehen. Vieles, was sich hier dem ersten Anschein nach als originelle Metapher liest, entpuppt sich bei entsprechender Recherche beispielsweise als geologischer oder anatomischer Terminus; die Unkenntnis solcher Tatsachen führt nahezu zwangsläufig zu interpretatorischen Fehlleistungen oder Schief lagen. Wer diese vermeiden will, muss sich bei der Lektüre ständig vergewissern, inwieweit er bereits die Sprache des jeweiligen Gedichts spricht. Es ist zunächst einmal ein fremdes 'Haus der Sprache', in das man eintritt, sofern man das Gespräch aufnimmt. Übliche Bauweisen finden sich hier in Frage gestellt. Die spezifische Architektonik ist gewöhnungsbedürftig. In (literatur)historischer Perspektive scheint es sich auf den ersten Blick manchmal nur noch um eine Ruine zu handeln; auf den zweiten erkennt man jedoch, dass die Reste und Bruchstücke durchaus nicht zufällig angeordnet sind; lassen sich diese Räumlichkeiten einerseits als Zeugnisse einer Katastrophe auffassen, so sind sie andererseits durchlässig für etwas, das selbst nicht Sprache ist, verschwiegen bleibt, jedoch in den Raum der Sprache eintreten, sich in ihm bewegen, in ihm wehen, sich in ihm zeigen kann. Das Haus der dichterischen Sprache mag sich hier als ein kaltes und zugiges präsentieren, das aus Resten besteht und in seiner Kargheit keine deutsche Gemütlichkeit mehr aufkommen lässt; eines lässt sich dann jedoch nicht leugnen, nämlich die Tatsache, dass es ein offenes ist.²⁶ Es ist alles andere als komfortabel eingerichtet; der Aufenthalt ist mit Entbehrungen

²⁵ GW III, S. 178.

²⁶ Dieser Umstand verträgt sich nicht mit der Bezeichnung solcher Dichtung als einer 'hermetischen'. Die entsprechende Charakterisierung ist ihrerseits als Versuch zu verstehen, der spezifischen Dunkelheit der Dichtung Rechnung zu tragen. Das Dunkle ist aber nicht mit dem in sich Abgeschlossenen und entsprechend Abweisenden zu verwechseln. Celan versteht Gedichte – bei aller möglichen Kargheit der 'Einrichtung' – als gastliche Gesprächs-Räume. Wenn diese nicht sehr einladend wirken, hat das nicht nur ästhetische Gründe. Die Unheimlichkeit dunkler Räume lässt sie nicht als Wohlfühlzonen erscheinen; das sind sie nicht. Nichtsdestotrotz ist der aufmerksame Rezipient eingeladen, sich in ihnen umzutun. Dazu muss er sich zunächst einmal orientieren. Manche Gedichte mögen geradezu als Ruinen erscheinen, mithin als als beschädigte, fragmentierte Räumlichkeiten. Gemütlichkeit kann hier gewiss keine aufkommen. Wer „zu den gastlichen Gletscherstuben und -tischen“ (WEGGEBEIZT, KA, S. 180f., hier S. 81) vorgedrungen ist, wird sich dort womöglich „mit Schnee bewirte[t]“ (DU DARFST, KA, S. 175) finden; mit erlesenen Delikatessen ist hier nicht zu rechnen. Dennoch bleiben die Gedichte offen, einladend zum Gespräch. „[O]ft ist es ein verzweifertes Gespräch“ (TA, Der Meridian [T 36a], S. 9).

verbunden, verspricht keine Erholung. Mit gepflegter Konversation ist hier nicht zu rechnen. Womit man rechnen darf, ist ein offenes Wort.

Ein Gedicht ist für Celan ein *Sprechen in Person*.²⁷ Person und Sprechen entsprechen einander. Im Sprechen spricht sich die Person aus. Das sprechende Ich *ist* überhaupt nur, insofern es spricht, oder besser gesagt: insofern (es) ein Sprechen ist, das sich an einen Anderen bzw. etwas Anderes richtet.²⁸ Im *Meridian* heißt es: „Das Gedicht will zu einem Anderen, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber. Es sucht es auf, es spricht sich ihm zu.“²⁹ Der Sprecher stimmt hier weitgehend mit seinem Sprechen überein; Akteur und Akt lassen sich nicht voneinander trennen, sie

²⁷ Die Formulierung erinnert an den Titel der Dissertation von Anke Sevenich: Sprache in Person. Versuche authentischen Sprechens am Beispiel Paul Celan. (Diss.) Düsseldorf 1985. Die Unterscheidung von Sprache (*langue*) und Sprechen (*parole*) ist hier allerdings entscheidend. Die entsprechende Passage im *Meridian* lautet: „[D]as Gedicht behauptet sich am Rande seiner selbst; es ruft und holt sich, um bestehen zu können, unausgesetzt aus seinem Schon-nicht-mehr in sein Immer-noch zurück. / Dieses Immer-noch kann doch wohl nur ein Sprechen sein. Also nicht Sprache schlechthin und vermutlich auch nicht erst vom Wort her 'Entsprechung'. / Sondern aktualisierte Sprache, freigesetzt unter dem Zeichen einer zwar radikalen, aber gleichzeitig auch der ihr von der Sprache gezogenen Grenzen, der ihr von der Sprache erschlossenen Möglichkeiten eingedenk bleibenden Individuation“ (TA, Der Meridian [T 32b-33b], S. 8f.). Sevenich geht vermutlich von einer anschließenden Passage aus, die aber nicht isoliert betrachtet werden darf, wenn ein folgenschweres Missverständnis vermieden werden soll: „Dann wäre das Gedicht [...] gestaltgewordene Sprache eines Einzelnen, – und seinem innersten Wesen nach Gegenwart und Präsenz“ (ebd., [T 33 d], S. 9). Aktualisierte, individuierte Sprache, wie sie sich in Gestalt individuellen Sprechens konkretisiert, ist nicht etwa mit 'Privatsprache' zu verwechseln – die es nicht geben kann. Individualität beruht auf dem Prinzip Unterscheidung. Das Individuelle verhält sich zum Allgemeinen, steht zu ihm in Relation, behauptet sich *ihm gegenüber*. Sprache wird entsprechend aktualisiert. 'Aktualisierung' ist insofern nicht gleichbedeutend mit 'Erfindung'. Das Sprechen (*parole*) wirkt auf die Sprache (*langue*) zurück. Insofern kann die Sprache qua Sprechen modifiziert werden. Kreativer, erfinderischer Sprachgebrauch hält die Sprache lebendig. Wer sich jedoch verständigen will, etwas mitteilen möchte, darf sich hinsichtlich seines individuellen Sprachgebrauchs nicht zu radikal von demjenigen eines möglichen Adressaten unterscheiden. Noch zur Selbstverständigung (im Selbstgespräch) bedarf es gewisser Regeln. Deren Infragestellung ist nicht zu verwechseln mit völliger Aufhebung. Dessen ist sich Celan bewusst. Im Kontext seiner Rede ist die „gestaltgewordene Sprache eines Einzelnen“ als '*gestaltgewordene Sprache* [= Sprechen] eines Einzelnen' zu lesen, nicht als '*gestaltgewordene Sprache eines Einzelnen*' [= Privatsprache]. Ziel ist die Verwirklichung von Kommunikation in Gestalt eines Gesprächs, das diesen Namen verdient. Wäre der Sprachgebrauch ein übertrieben individualisierter, so leistete Dichtung weniger einen Beitrag zum bewussteren Umgang mit Sprache und mithin zur Erschließung kommunikativer Möglichkeiten als vielmehr zu deren Verschüttung mittels zusätzlicher Sprachverwirrung. Es geht darum, der Selbstverständlichkeit, mit der Sprache gemeinhin benutzt wird, einen Sprachgebrauch entgegenzuhalten, der dem Anspruch wahrhaft persönlicher Kommunikation zu entsprechen sucht. Das Risiko des Scheiterns ist kein geringes. Der Rezipient vernimmt ein Sprechen, das ihn zunächst befremdet, da es gleichzeitig ein verbindliches Gesprächsangebot vorstellt und die sprachlichen Gemeinsamkeiten in Frage stellt, die ein solches voraussetzt. Seine persönliche Sprachkompetenz steht mit in Frage. Ist er fähig, sich so hinreichend auf den individuellen und entsprechend unkonventionellen Sprachgebrauch seines sprechenden Gegenübers einzulassen, dass Verständigung möglich wird? Souverän genug, einem außergewöhnlich eigenwilligen Sprechen offen zu begegnen, obwohl es als solches eine Zumutung darstellt? Celans Dichtung ist offen provokativ. Sie nötigt zur aktiven Teilnahme an der (Sprach-)Reflexion, die sie selbst betreibt, nötigt zur intensiven Arbeit an der Lektüre. Dabei versprechen die mit der Zeit zunehmend lakonischen, spröden, disparaten Texte auf den ersten Blick immer weniger ästhetischen Lustgewinn. Das

stimmen (spannungsvoll) zusammen.³⁰ Wenn Celan an späterer Stelle zwischen Akteur und Akt unterscheidet, so ist dies eine Inkonsequenz, die nicht wenig Verwirrung stiftet, obwohl sie vermutlich genau das Gegenteil bewirken soll: „Das Gedicht wird [...] zum Gedicht eines [...] Wahrnehmenden, dem Erscheinenden Zugewandten, dieses Erscheinende Befragenden und Ansprechenden; es wird Gespräch [...]“.³¹ Der Raum des Gedichts wird an dieser Stelle zum Raum des Gesprächs erweitert. Es ist ein multidimensionales Gespräch: ein Selbstgespräch, ein Gespräch mit einem (oder mehreren) anderen Menschen, ein Gespräch mit den sprechend wahrgenommenen Dingen, ein Gespräch mit der Sprache. Alles, was dem Wahrnehmenden an Gegenständen in der Welt begegnet, ist ein möglicher

Schöne, das viel zu denken gibt, ist eine stetige Quelle auch intellektuell förderlicher positiver Reize. Demgegenüber geben insbesondere Celans spätere Gedichte keine Gelegenheit mehr zu interesselosem Wohlgefallen. Ästhetische Gefälligkeiten werden hier keine mehr gewährt, keine Delikatessen mehr angeboten. Seine Dichtung liefert sprechende Entwürfe menschlicher Existenz „unter finsternen Himmeln“ (GW III, S. 178), stellt aus der Perspektive des Autors Versuche dar, „den Bereich des Gegebenen und des Möglichen auszumessen“ (GW III, S. 167), „Wirklichkeit zu entwerfen“ (GW III, S. 186). Auch seine Gedichte lassen sich als sprachliche Kunstwerke betrachten, die viel zu denken geben; letzteres allerdings nicht etwa aufgrund besonderer Schönheit, sondern aufgrund der Irritation der Wahrnehmung, die ihre hochgradig individualisierte (Sprach-)Gestalt mit sich bringt. Sie sind nicht etwa phänomenal schön, sondern phänomenal eigenartig. Hier wird nicht etwa besonders schön gesprochen, sondern schlicht besonders (ohne Beiwort) – und insofern (im buchstäblichen Sinne) merkwürdig.

²⁸ Die Vorstellung, die dem zugrunde liegt, ist die folgende: Alles, was der Rezipient vom sprechenden Ich des Gedichts in Erfahrung bringen kann, basiert hier allein auf der Kenntnis dessen, was es spricht. Jedes einzelne Gedicht, als ein einzelner Sprechakt verstanden, eröffnet eine bestimmte Kommunikationssituation, innerhalb derer sich der Rezipient als Beobachter eines sprechenden Akteurs versteht, dessen Sprechen er rezipiert. Jedes Gedicht impliziert ein sprechendes Ich, das ebenso einmalig ist wie der Sprechakt, den es ausführt. Das von ihm Gesprochene lässt den Rezipienten die Umrisse der sprechenden Person erkennen. Die Art und Weise, wie es Sprache verwendet, seine Wortwahl und seine Diktion, lassen darüber hinaus erkennen, dass es seine eigene Geschichte hat, zu der es sich in einer bestimmten Art und Weise verhält. Dazu kann sich nun der Rezipient seinerseits verhalten, indem er ausgehend von der aktuellen Kommunikationssituation, in der er sich gemeinsam mit dem Ich des Gedichts befindet, dessen Charakterisierung dieser aktuellen Situation auf Unterschiede bzw. Gemeinsamkeiten mit seiner eigenen hin untersucht. Der Sprecher versteht sich in dem Moment, in dem er mit dem Rezipienten kommuniziert, zu seiner Geschichte. Der Rezipient ist nun seinerseits aufgefordert, sich dazu zu verstehen, indem er sich im selben Moment zu seiner eigenen Geschichte verhält und dabei überprüft, inwiefern die eigene Geschichtserfahrung mit derjenigen des Sprechers übereinstimmt bzw. inwiefern sie sich von ihr unterscheidet. Der Rezipient hat sich also (1.) zu fragen, in wie weit er mit dem Sprecher eine gemeinsame Geschichte teilt und (2.) in wie weit seine Erfahrungen mit dieser geteilten Geschichte mit denjenigen des Sprechers übereinstimmen. Bezieht sich der Rezipient auf den sprechenden Anderen, so bezieht er sich auf jemanden, von dem er nur dasjenige erfährt, was sich ihm im aktuell rezipierten Sprechakt desselben unmittelbar mitteilt. Das sprechende Ich des Gedichts gewinnt seine Gestalt für den Rezipienten von dem her, was es spricht – und dabei gleichzeitig von dem her, was dieses Sprechen an darin sedimentierter geschichtlicher Erfahrung mit sich bringt. Entsprechend aufmerksam hat er sich dem Sprechakt als solchem zu widmen, bevor er (in mehr oder minder begrenztem Umfang) einzelne Aussagen zu diesem Ich formulieren kann, die für sich beanspruchen dürfen, (bis zu einem gewissen Grad) zutreffend zu sein.

²⁹ TA, Der Meridian (T 35a), S. 9.

³⁰ Nicht nach Art einer Hybride, die als Kreuzung eine neue Einheit vorstellt, sondern eher nach Art der Synchronisation von Bild und Ton im Film. Sprecher und Sprechen lassen sich demzufolge als zwei Aspekte der Wahrnehmung einer Person beschreiben. Das

Kandidat für die Position des Gesprächspartners, dem gegenüber das sprechende Ich sich seines eigenen Daseins in der Welt inne wird. Es wird selbst wahrnehmbar als ein inständig sich mit dem Anderen verständigendes.

„Erst im Raum dieses Gesprächs konstituiert sich das Angesprochene, versammelt es sich um das ansprechende und nennende Ich. Aber in diese Gegenwart bringt das Angesprochene und durch Nennung gleichsam zum Du gewordene auch sein Anderssein mit.“³²

Im Gedicht/Gespräch findet also neben dem sprechenden Ich auch dessen Gegenstand, das angesprochene Du, seinen Platz. Somit werden nicht nur einerseits Sprecher und Sprechen miteinander synchronisiert, sondern andererseits auch Besprochenes (Gegenstand) und Adressat (Gegenüber). Was hier 'Gedicht'/Gespräch' heißt, ist also nicht etwa nur die vom Sender an den Empfänger übermittelte Botschaft, sondern ein singulärer Kommunikations*zusammenhang* in einer entsprechend singulären Kommunikationssituation, in der Sender, Mitteilung und Empfänger aktuell miteinander synchronisiert sind. Das Gedicht/Gespräch ist nur insofern tatsächlich *da*, d. h. aktuell präsent, als alle drei gleichzeitig aktualisiert werden.

Es ist eine komplexe, zunächst undurchsichtige, als solche jedoch hinreichend präzise beschreibbare Situation, mit der man sich als außen stehender Beobachter aus der Distanz konfrontiert sieht. Aus einigem Abstand betrachtet, muss nicht im Ungefähren bleiben, woraus die spezifische Dunkelheit des Gedichts resultiert.³³ Damit ist jedoch zunächst nur die Außenperspektive der Rezeption bezeichnet. In dem Moment, in dem sich der Rezipient seinerseits persönlich vom Gedicht angesprochen fühlt, sich seinerseits auf, oder besser: in das Gespräch einlässt, wird er selbst ins Dunkel der Situation mit hineingezogen. Lesend bzw. hörend begibt er sich ins Dunkel. Der Rezipient befindet sich dem Sprechen in Person (= dem Ich des Gedichts) gegenüber in derselben Wahrnehmungssituation, in der dieses sich dem Gegenstand seines Sprechens, d. h. dem von ihm Angesprochenen gegenüber befindet. Für ihn gilt es dabei, sich nach Möglichkeit – und das heißt zunächst einmal vorsichtig tastend – in der Dunkelheit zurechtzufinden. Noch das kleinste Detail kann dabei für die Orientierung von entscheidender Bedeutung sein. Für beide, das sprechende Ich wie den hörenden Rezipienten, geht es nun gleichermaßen darum, im Dunkeln die Augen offen

Bild ist dunkel. Der Ton erlaubt eine akustische Ortung des Standpunkts des Sprechers. An der Stelle des dunklen Bildes, wo das Auge ihn aufgrund der Wahrnehmung seiner Stimme sucht, wird der Umriss seiner Person erkennbar.

³¹ TA, Der Meridian (T 36a), S. 9. Celan nimmt damit eine berühmte Figur aus Hölderlins *Friedensfeier* auf; die achte Strophe dieses Gedichts beginnt wie folgt: „Viel hat von Morgen an, / Seit ein Gespräch wir sind und hören voneinander, / Erfahren der Mensch; bald sind wir aber Gesang. / Und das Zeitbild, das der große Geist entfaltet, / Ein Zeichen liegt vor uns, daß zwischen ihm und andern / Ein Bündnis zwischen ihm und andern Mächten ist.“ Friedrich Hölderlin: *Friedensfeier*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Große Stuttgarter Ausgabe. Bd. 3: Hyperion. Hg. v. Friedrich Beißner. Stuttgart 1957 (im Folgenden Hölderlin: SW, GSA 3), S. 531-538, hier S. 536.

³² TA, Der Meridian (T 36b), S. 9.

³³ Hiermit wird der Auffassung widersprochen, die Rede vom 'dunklen Gedicht' müsse ihrerseits notwendig dunkel im Sinne eines raunenden Mystizismus sein. Das ist bei Celan nicht der Fall. Er beschreibt das Phänomen im Rahmen seiner Poetik durchaus präzise, bedient sich dabei allerdings wiederholt einer an Heidegger geschulten Terminologie – was das Verständnis nicht unbedingt erleichtert.

zu halten.³⁴ Dunkelheit ist dementsprechend nicht zu verwechseln mit völliger Finsternis.

Um die Dunkelheit des Gedichts *als solche* zu verstehen, sich *in ihr* zurechtzufinden, erscheint es wenig zweckmäßig, sie nicht als solche zur Kenntnis zu nehmen, zu leugnen – oder gar zu beseitigen. Das dunkle Phänomen verschwindet im selben Augenblick, in dem der Versuch unternommen wird, es bei Licht zu betrachten.³⁵ Das bedeutet *nicht*, Celans Gedichte für prinzipiell unverständlich zu erklären: eine solche Mystifikation wäre nichts anderes als eine Bankrotterklärung des Interpretieren. Jedoch hat sich jedes interpretative Verstehen nach der besonderen Eigenart des Phänomens zu richten, das es zum Gegenstand hat. Dabei hat jeder Interpret – also nicht etwa nur derjenige, der es mit erklärtermaßen 'dunklen' Gegenständen zu tun hat – fest damit zu rechnen, dass er nicht mit allem zu Rande kommt, was er vorfindet. 'Totales Verstehen' wäre nach dieser Auffassung (wie sie hier vertreten wird) ein Widerspruch in sich – insbesondere dann, wenn es sich um das Verstehen eines Gedichts handelt. Gedichte sind keine alltäglichen Texte. Im dichterischen Sprechen teilt sich immer auch etwas an (individualisierter) Sprache mit, das sich nicht zu verstehen gibt.

Nicht wenige Gedichte Celans, darunter vergleichsweise zahlreiche spätere Gedichte, sind zumindest teilweise elliptisch. Sie präsentieren sich hinsichtlich ihrer Syntax als fragmentierte Sprechakte. Sprechpausen sind als Bestandteile des Gedichts im Sinne eines Sprechakts zu verstehen. Ebenso sind sie als Bestandteile des Textes aufzufassen. Ein löchriges Gewebe ist nur dann angemessen beschrieben, wenn es *als* löchriges beschrieben wird. Der Interpret darf die Löcher nicht stopfen. Andererseits lässt sich wesentlich anschaulicher beschreiben, was fehlt, wenn an den entsprechenden Stellen versuchsweise etwas eingesetzt wird, das hineinpassen könnte – wobei man es anschließend wieder zu entfernen hat. In der Regel hat man dabei eine solche Vielzahl an Möglichkeiten, dass sich je nach temporärer 'Ergänzung' sehr unterschiedliche Bedeutungsmöglichkeiten ergeben, wobei es sich in der Regel nur sehr unzureichend begründen lässt, eine dieser Möglichkeiten gegenüber einer anderen zu bevorzugen. Andererseits bleibt es für die Interpretation unverzichtbar, die jeweilige Breite der entsprechenden Spielräume wenigstens anzudeuten. Sind die Leerstellen damit hinreichend

³⁴ „Das Gedicht als Vigilie“, so lautet eine einschlägige Notiz. TA, Der Meridian (M 139), S. 90; vgl. ebd. (M 147), S. 91. „Warum wachst du? Einer muß wachen, heißt es. Einer muß da sein“. Franz Kafka: Nachts. In: Ders.: Beschreibung eines Kampfes. Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlaß. Hg. v. Max Brod. Linzenausgabe. Frankfurt/New York 1946 (im Folgenden Kafka: Beschreibung eines Kampfes), S. 116.

³⁵ Ein Nachtgedicht muss nicht notwendig bei Nacht rezipiert, es kann als solches auch bei Tageslicht adäquat wahrgenommen werden. Insofern es aber nicht *über* die Nacht spricht, sondern eine nächtliche Situation impliziert, also ein Sprechen *bei* Nacht ist, so wird es verfälscht, wenn die entsprechende Wahrnehmung und das entsprechend Wahrgenommene im Zuge der Lektüre nachträglich aufgehellt wird. Phänomenal gegebene Dunkelheit darf nicht kassiert, Mehrdeutiges nicht vereindeutigt werden. Es ist ein Unterschied, ob etwas zunächst Schemenhaftes sich bei genauem Hinsehen oder im (erinnernden) Rückgriff auf entsprechende (!) Kontexte bis zu einem bestimmten Grad konkretisieren lässt, oder ob schlicht behauptet wird, 'bei Licht besehen' lasse sich problemlos feststellen, was es sei. Ein Sprechen, mit dem sich jemand im Dunkeln zu orientieren sucht, ist das genaue Gegenteil von künstlicher Verdunklung. Letztere kann auf verschiedene Art und Weise betrieben werden. Eine sehr effektive ist es, den Rezipienten, der im Dunkeln unterwegs ist, mit Licht zu blenden.

verstanden? 'Ganz' verstehen lassen sie sich prinzipiell nicht. Hier kann es keinen legitimen 'Vorgriff' auf irgendeine 'Totalität' des Verstehens geben. Und dennoch erscheint es verfehlt, deshalb keinen Versuch mehr zu unternehmen, das am Text zu verstehen, was sich an ihm verstehen lässt. Es ist illegitim, die Leerstellen dauerhaft aufzufüllen und damit zu beseitigen; aber *dass* sie auftreten, und zwar genau dort, *wo* sie auftreten, erscheint im Verlauf adäquater Lektüre womöglich sinnvoll. Es gibt verschiedene Möglichkeiten, einen (Sprach-)Verlust anzuzeigen. Darüber hinaus gibt es Phänomene, für welche (noch) keine Sprache – nicht einmal diejenige, die das Gedicht spricht – entsprechende Worte hergibt.³⁶

Längst nicht alles, was sich dem Leser eines Gedichts im Verlauf seiner

³⁶ Einem prominenten Topos zufolge soll just die Dichtung die Macht besitzen, das Unsagbare zu sagen – eine Potenz, die immer wieder in Anschlag gebracht wurde und wird, um den dichterischen Sprachgebrauch, der demgemäß von künstlerischer Meisterschaft bzw. von Sprachmagie zeugt, gegenüber dem alltäglichen zu adeln. Die Paradoxie wird hier zum Signum überlegener Ausdrucksfähigkeit, die das Unmögliche möglich macht. Und wo auch die Dichtung versagt? Stefan Georges Gedicht DAS WORT endet mit den Versen: „So lern ich traurig den Verzicht: / Kein Ding sei wo das Wort gebracht.“ (Stefan George: DAS WORT. In: Ders.: Das neue Reich. Berlin 1928, S. 134.) Das vom Sprechenden Ich gefundene „Kleinod“, ein „[w]under von ferne oder Traum“, für das die „graue Norn“, die altnordische Schicksalsfrau, mit der es – privilegiert, wie es ist – regelmäßig Kontakt pflegt, in ihrem „born“ keinen entsprechenden „namen“ zu finden vermag: es rinnt ihm durch die Finger. Das erträumte Fundstück wird erst in dem Moment konkretes Ding, in dem das Wort es als solches benennt. Die Vorstellung vom adamitischen Sprechen könnte hier Pate gestanden haben. Ist da also nichts gewesen? Nach Heideggers fragwürdiger Interpretation wäre dem so. Was er geflissentlich übersieht: Sowohl im Gedicht als auch im Gedächtnis des Lesers bleibt aufbewahrt, dass da etwas war. Das „Kleinod“ mag dem Sprechenden Ich am Ende verloren gehen; das kann jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass das Ich einst etwas gefunden und vorläufig als ein „Kleinod“ benannt hat, bevor es dessen wieder verlustig ging. Es muss auf die Konkretisierung desselben in Gestalt eines Dinges verzichten, weil kein entsprechendes Wort auffindbar ist. Die letztgültige Objektivierung des aus traumhafter Ferne mitgebrachten misslingt. Es erhält keinen dauerhaften Status als Ding, keinen bleibenden Sitz in heimatlichen 'nordischen' Gefilden diesseits der fremden, imaginären Zone. Aber ist der Verzicht auf die Verdinglichung mittels zutreffender Benennung so schmerzlich? Im Gegenteil. Georges Gedicht lässt sich auch als Selbstermächtigung lesen, mit der sich der Dichter über das Schicksal erhebt: DAS WORT, das dichterische Wort, das Gedicht kann selbst das noch beinhalten und in seinem Inneren aufbewahren, wofür selbst die Schicksalsfrau kein Wort findet, da ihre Quelle keinen passenden Namen dafür hergibt: ein nicht vor-gesehenes, nicht benennbares und mithin auch nicht identifizierbares, unfassbares Un-Ding. Es ist flüchtig, man kann seiner nicht habhaft werden, es nicht in den eigenen (Sprach-)Besitz überführen, nicht darüber verfügen. Aber: Was der Aneignung widersteht, ist deshalb nicht einfach ein Nichts. Insofern „Verzicht“ geübt wird, wird auf *etwas* verzichtet. Nicht alles, was existiert, existiert als ein Ding. Das undefinierbare „Kleinod“ ist und bleibt ein Phänomen, dessen Präsenz allerdings keine leibhafte, keine substanzuell greifbare, sondern eben eine geistige ist. Was es ist, bleibt *dunkel*. Das dichterische Wort zielt nicht darauf ab, das Phänomen auf den Begriff zu bringen. Es spricht, was ihm begegnet, nicht etwa letztgültig *aus*, sondern zunächst einmal *an*. Damit eröffnet es neuerlich einen (Selbst-)Verständigungsprozess darüber, was in sprachlicher Hinsicht menschenmöglich ist: ein unendliches Gespräch. Dem hat die Interpretation Rechnung zu tragen. „Erkenntnis hat keinen ihrer Gegenstände ganz inne. Sie soll nicht das Phantasma eines Ganzen bereiten“ (Theodor W. Adorno: Negative Dialektik. 9. Aufl. Frankfurt/M. 1997, S. 25. Die Erstausgabe erschien 1966; Celan hat sie studiert). Das dunkle Gedicht ist kein Lehrgedicht; es spricht nicht im Dienst der wissenschaftlichen Erkenntnis, betreibt nicht die Klärung von Sprachproblemen (wie Wittgenstein), sondern stellt deren (Un-)Möglichkeit aktuell in Frage. Es beinhaltet eine Ahnung von ursprünglichem Sprechen, spricht (zumindest tendenziell) eine *ungewohnte* Sprache. Man muss sich hier erst *einleben*, d. h. erst eine Weile mit ihr umgehen, Zeit investieren.

Rezeption mitteilt, fußt auf dem Verstehen des Textes. Womöglich führen just die unverstandenen Anteile zu besonders nachhaltigen Lektüreerfahrungen. Es ist dabei nicht zuletzt eine Frage des Sensoriums für lautliche und rhythmische Valeurs, der Empfänglichkeit für kommunikative Signale unterhalb der Bewusstseinschwelle, ob sich solche Erfahrungen einstellen oder nicht. Viele Gedichte – darunter auch solche, bei denen man zu keiner Zeit auf den Gedanken verfiel, sie etwa als 'Stimmungsgedichte' zu bezeichnen – sprechen unweigerlich und entsprechend unmissverständlich (!) die Affekte bestimmter Rezipienten an. Hier geht das Gedicht den Leser/Hörer im wahrsten Sinne des Wortes unwillkürlich an. Wenn ein Leser/Hörer plötzlich auf diese Art und Weise in Anspruch genommen wird, so kommt (zumindest für den Augenblick) das diskursive Verstehen *des Textes* kurzschlussartig zum Stillstand.³⁷ Es ist die Sprechgeste als solche, die schlagartig verstanden wird, die Tatsache, *dass* sich ihm jemand oder etwas mitteilt.³⁸ Der Rezipient wird in dem Moment ins Gespräch gezogen, in

Gedichte verlangen vom Rezipienten ein gewisses Maß an eben jene Mitwisser- bzw. Komplizenschaft, aus der sie den Autor in dem Moment entlassen, in dem sie sich verselbständigen, d. h. als solche einmal *da* sind (vgl. GW III, S. 177). Ein Gedicht darf nur dann hoffen, nicht nur in eigener, sondern auch in eines Anderen Sache zu sprechen (vgl. TA, Der Meridian [T 31b], S. 8), wenn es das Angebot beinhaltet, mit dem Anderen gemeinsame Sache zu machen; es muss ein Gesprächsangebot beinhalten. Der Andere wiederum muss sich darauf einlassen, den Dialog *mit* dem Gedicht aufzunehmen, statt von vornherein *über* es zu sprechen. Mit Gadamer gegen Gadamer: Es bedarf der Voraussetzung eines gemeinsamen Sprachhorizonts; das individuierte Sprechen bleibt dessen eingedenk, was im Deutschen möglich ist (vgl. ebd. [T 33b], S. 9); aber das individuelle Sprechen geht als solches niemals in der deutschen Sprache auf; es liefert kein 'frisches Blut', sondern ist als ein unlösliches, widerständiges 'Gerinnsel' aufzufassen. Celans Gedichte sind als Bereicherungen des Deutschen (bzw. als Beiträge zum so genannten kulturellen Erbe) nicht adäquat verstanden; sie lassen sich verstehen als massive Infragestellungen desselben. Sie stellen sich quer.

³⁷ Vergleichsweise könnte man hier bildhaft vom 'Überspringen des Funkens' sprechen. Um diesen Augenblick herum kristallisiert sich das Gedicht. Es ist der Augenblick, in dem das Verstehen *aussetzt*. Und gleichzeitig der Augenblick, in dem ein anderes Verstehen einsetzt. Ein Augenblick, in dem von Kunst keine Rede mehr sein kann, gleichsam ein Riß im Raum-Zeit-Kontinuum, ein Nullpunkt des Verstehens – eine Todeserfahrung. Aus einer solchen heraus wird das dichterische Sprechen geboren. Es ist das Echo, der Widerhall, die Gegenbewegung zum adamitischen Sprechen als einem, das am Anfang anfängt. Das Gegenwort fängt am Ende an. Es ist somit Anfang dessen, was auf den Ursprung der Kreatur zurückgeworfen ist, und gleichzeitig Wiederholung des Gewesenen. Luciles „Gegenwort“ in Büchners Drama *Dantons Tod*, das gleichzeitig ihr letztes Wort (im Verlauf des Dramas) ist, ihr „Es lebe der König!“ entsteht aus einem solchen Moment heraus. Es ist, indem es (aus Luciles Innenperspektive nach vorne, aus der Außenperspektive nach rückwärts, und damit) eben nicht auf das Ende der Geschichte, sondern vielmehr auf deren Anfang zielt, bereits über die Französische Revolution hinaus – allerdings über jenes Ende der Revolutionszeit, das der ungläubig staunende Historist schon ein für allemal hinter sich zu haben glaubte. Von dieser „Atemwende“ her wird das „Gegenwort“ gesprochen; von dieser „Atemwende“ her ist es zu verstehen. Die lebendige Wiederkehr des ein für allemal Vergangengeglaubten, die leibhaftige Wiederbegegnung mit dem, was im Gedächtnis begraben lag: das ist nach Freud die Erfahrung des Unheimlichen als eines „wiederkehrende[n] Verdrängte[n]“ (vgl. Sigmund Freud: Das Unheimliche (1919). In: Ders.: Studienausgabe, Bd. IV: Psychologische Schriften. Hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey. Limitierte Sonderausgabe. Frankfurt/M. 2000, S. 241-274, hier S. 263). Im *Meridian* kommt Celan wiederholt (!) auf das Unheimliche zu sprechen (vgl. TA, Der Meridian [T 17a, b; 22b; 42b], S. 5, 6, 10).

³⁸ Paul Celan hat Hans Bender am 18. Mai 1960 brieflich mitgeteilt, er „sehe keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Händedruck und Gedicht“ (GW III, S. 177). Der vorangehende Satz lautet: „Nur wahre Hände schreiben wahre Gedichte.“ Er heißt nicht:

dem er sich persönlich angesprochen fühlt. Mag der Sprecher sich gezielt an einen Anderen richten, mag er zu einem Du sprechen, mit dem nicht unmittelbar der Rezipient gemeint ist, so partizipiert letzterer dennoch an der Kommunikation und erfährt sich zumindest insofern als (mit)gemeint, als ihn das, was da gesprochen wird, seiner eigenen Auffassung nach etwas angeht.

Es mag trivial erscheinen, darauf hinzuweisen, dass der Rezipient im Text keine eigene Stimme gewinnt. Darüber wird in der Celan-Forschung jedoch nur allzu oft hinweggesehen. Insofern das Ich des Gedichts ein Du anspricht, lässt sich zwar berechtigtermaßen von einer *Dialogsituation* sprechen: allerdings spricht dabei zunächst einmal das Ich. Im Rahmen seines Sprechens werden jedoch auch andere Stimmen laut; sie hallen in einzelnen Worten oder Phrasen wieder (die in Celans Dichtung nur selten als Zitate ausgezeichnet sind). Das Ich nimmt sich der Sachen bestimmter Anderer an, es macht sie sich zu eigen; es leiht auch ihnen seine Stimme, während es gleichzeitig „immer nur in eigener Sache“ spricht. Die Doppel- oder Mehrfachkodierung einzelner Ausdrücke führt zu Interferenzen im Sprechen, die es erlauben, hier von Mehrstimmigkeit zu sprechen, wobei die Worte anderer Sprecher jeweils mit denen des einsam sprechenden Ich übereinstimmen. Es spricht in all seiner Einsamkeit nicht allein für sich, sondern auch für bestimmte Andere. Einsam, wie es ist, begegnet es im eigenen Sprechen den Worten verschiedener (und das heißt oft auch verstorbener) Anderer. Wenn dies im Dunklen geschieht, wird dies womöglich *deutlicher* hörbar: weil hier die hektische Geschäftigkeit des 'Alltags' ausgeblendet ist, nichts von der auditiven Erfahrung ablenkt.

Um etwas über die Dunkelheit in Erfahrung bringen zu können, ist es nicht nur erforderlich, sich ihr zunächst einmal auszusetzen, d. h. sich in sie hinein zu begeben und sich in ihr umzutun. Gesteigerte Aufmerksamkeit ist angebracht, d. h. eine geschärfte Wahrnehmung. In Anbetracht der problematischen Sichtverhältnisse empfiehlt es sich dabei, das Gehör und den Tastsinn nicht außer Acht zu lassen. Für die Lektüre eines Celanschen Gedichts bedeutet dies, dass es nicht ausreicht, allein nach Bildern zu suchen, sich allein auf die optische Wahrnehmung zu konzentrieren; ein solches Gedicht will laut gelesen, sein dunkler Raum akustisch ausgemessen werden; darüber hinaus erscheint es geboten, den einzelnen Text sehr genau auf seine sprachstrukturellen Besonderheiten hin abzuklopfen und diese in ihrem komplexen Zusammenspiel zu erfassen. Der Leser muss sich den dunklen Textraum tentativ erschließen – von innen wie von außen. Gefordert ist dabei vor allem sein Vorstellungs- und sein Erinnerungsvermögen.

In diesem Punkt unterscheidet sich Celans Dichtung noch nicht von einer langen Tradition dunklen Sprechens, wie es etwa charakteristisch für bestimmte Formen der inspirierten und dabei insbesondere der prophetischen Rede ist. Darüber hinaus ist die Dunkelheit nach Hugo

'Nur wahre *Dichter* (bzw. *Menschen*) schreiben wahre Gedichte.' Ein bloßes Pars pro toto? Nach Celan ist Handwerk „*Voraussetzung* aller Dichtung“ (Hervorh. v. M. H.), aber eben noch nicht hinreichend dafür, dass der Moment eintritt, in dem das Gedicht „wirklich *da*“ ist, mit anderen Worten: für die Existenz des Gedichts. Dazu genügt es noch nicht, dass ein Autor Verse schreibt. Wer drückt hier wessen Hand? Wenn es im Brief weiter heißt, Gedichte ließen sich auch als „Geschenke an die Aufmerksamen“ verstehen, so handelt es sich dabei nicht etwa um 'kleine Aufmerksamkeiten' im Sinne von Nettigkeiten, sondern um Gesten der Verbindlichkeit.

Friedrich, dessen 1956 erschienene Studie *Die Struktur der modernen Lyrik* enorm populär wurde, ein Charakteristikum 'moderner Lyrik'³⁹:

„Moderne Lyrik nötigt die Sprache zu der paradoxen Aufgabe, einen Sinn gleichzeitig auszusagen wie zu verbergen. Dunkelheit ist zum vorherrschenden ästhetischen Prinzip geworden. Sie ist es, die das Gedicht übermäßig absondert von der üblichen Mitteilungsfunktion der Sprache, um es in einer **Schwebe** zu halten, in der es sich eher **entziehen** als annähern kann. [...] Dunkle Lyrik spricht von Vorgängen, Wesen oder Dingen, über deren Ursache, Ort, Zeit der Leser **nicht informiert** ist und nicht informiert wird. Aussagen werden nicht gerundet, sondern abgebrochen.“⁴⁰ (Hervorh. v. M. H.)

Insofern ein dunkles Gedicht sich dadurch als ein solches auszeichnet, dass es die von ihm benannten Gegenstände nicht von vornherein mit einem Index versieht, was Raum, Zeit und Kausalität anbetrifft, so sind Celans Gedichte auch (aber nicht allein) in diesem Sinne dunkel. Andererseits hält er das „hypertrophierende Beiwort“⁴¹ 'modern' für ebenso ungeeignet zur Charakterisierung dessen, was er schreibt, wie das Etikett 'Lyrik'. Die Dunkelheit ist für ihn nicht in erster Linie ein „ästhetische[s] Prinzip“; sie wird als eine 'angeborene' Eigenschaft verstanden, die das dichterische Sprechen mit sich bringt, und ist mithin weder künstlich noch künstlerisch hinzugefügte Dunkelheit. Sie ergibt sich zwangsläufig im Zuge der aktuellen Verdichtung von Sprache zum Gedicht. Sprache wird im individuellen Sprechen aktualisiert, das sich *als* individuelles entsprechend undurchschaubar präsentiert. Es entzieht sich dem schnellen Verstehen, insofern es als das verstanden werden will, was es ist. Dass *individuelles* Sprechen dabei nicht einfach mit *subjektivem* Sprechen gleichzusetzen ist, zeigt sich an anderer Stelle bei Friedrich, wenn er expliziert, woraus seiner Ansicht nach die Dunkelheit der modernen Dichtung Rimbauds resultiert:

„Rückblickend schreibt RIMBAUD an einer späten Stelle: 'Ich notierte das Unausdrückbare, ich hielt Wirbel fest' [...], aber einige Seiten danach: 'Ich kann nicht mehr sprechen.' Zwischen diesen beiden Positionen, die selbst schon **weit draußen** liegen, spannt sich RIMBAUDS **dunkles** Dichten: **Dunkelheit** des noch nie Gesagten, und Dunkelheit des nicht mehr Sagbaren, **an der Grenze des Verstummens**. / Wer **für niemanden** mehr spricht, warum dichtet er? Die Frage wird wohl kaum zu beantworten sein. Es sei denn, man faßt solches Dichten auf als äußersten Versuch, im abnormen Sagen und in der Diktatur der Phantasie **die Freiheit des Geistes zu retten inmitten**

³⁹ Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts.* 162.-164.Tsd. Reinbek 1988 (im Folgenden Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik*). Die 'moderne Lyrik' Europas und Amerikas lässt Friedrich – nach theoretischen Vorspielen im 18. Jahrhundert und ersten Vorläufern in der Romantik (wie etwa Novalis und Poe) – um die Mitte des 19. Jahrhunderts mit Baudelaire beginnen. Celan hat dieses Buch besessen und mit Sicherheit genau studiert. Nach Erscheinen im Jahre 1956 wurde es schnell zum Klassiker. 1966 erschien es bereits in neunter Auflage als erweiterte Neuauflage. Zu einer unglücklich verpassten Begegnung von Celan und Friedrich im Sommer 1968 vgl. Gerhart Baumann: *Erinnerungen an Paul Celan.* Frankfurt/M. 1992, S. 81-83.

⁴⁰ Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik*, S. 178.

⁴¹ TA, *Der Meridian* (M 665), S. 170.

einer geschichtlichen Lage, wo wissenschaftliche Aufklärung, zivilisatorische, technische ökonomische Machtapparate die Freiheit organisiert und kollektiviert – also um ihr Wesen gebracht haben. **Ein Geist, dem alle Wohnstätten unwohnlich geworden sind, kann sich im Dichten die einzige Wohn- und Werkstätte seiner selbst schaffen.** Vielleicht dichtet er darum.⁴² (Hervor. v. M. H.)

Celan betont ebenfalls, dass das Gedicht einen Ort sucht, der „weit draußen“⁴³ zu finden ist, bei der Frage nach dem Woher und Wohin, einer „ins Offene und Leere und Freieweisenden Frage“. Es sucht seine eigene Position zu bestimmen. Auch seinem Verständnis nach zeichnet es sich dadurch aus, dass es „eine starke Neigung zum Verstummen“⁴⁴ zeigt. Es spricht insofern „für niemanden“, als es zunächst aus eigenem Antrieb für sich selbst spricht, da in dem Moment, in dem es wird, was es ist, niemand sein Adressat ist.⁴⁵ Es hält die Position des Adressaten vakant: offen für den, der es auf sich nimmt, ein Niemand zu sein, während es „immer nur in seiner eigenen, allereigensten Sache“⁴⁶ spricht – wobei es hofft, „auf diese Weise *in eines Anderen Sache* zu sprechen“⁴⁷. Es spricht sich für ein Gespräch aus. Insofern es Gespräch wird,⁴⁸ bezieht es das von ihm Angesprochene ins eigene Sprechen mit ein.

Friedrich zeichnet ein Bild,⁴⁹ nach dem die Dichtung gegen Ende des 19. Jahrhunderts zum letzten Refugium für einen freien „Geist“ (gemeint ist damit auch der Dichter Rimbaud) geworden ist, der in einer bestimmten „geschichtlichen Lage“, mit anderen Worten: in der Moderne keine andere Heimat mehr findet. Im Zusammenhang mit der obigen Beschreibung von moderner Lyrik liegt die Vorstellung nahe, dass der freie „Geist“, der sich allein in der Dichtung noch in der „Schwebe“ befindet, ein exilierter ist. Sowohl die Vorstellung vom 'Geist im Exil' als auch die von einer monadischen, Existenz waren Celan gewiss nicht fremd.

Was seine dunklen Gedichte angeht, betrachtet Celan deren Dunkelheit, mit der sie sich gegenüber den zudringlichen Blicken des Voyeurs verwehren, als ein Geburtsrecht derselben. Andererseits betont er die Möglichkeit, dass dieselben Gedichte sich demjenigen Anderen gegenüber, der sich ihnen zuwendet, ihnen Zeit und Aufmerksamkeit schenkt und die Bereitschaft mitbringt, sich intensiv mit ihnen auseinanderzusetzen, auf ein Gespräch hin öffnen. Den Anderen, der sie (und sich selbst) daraufhin befragt, was sie präsentieren, indem sie sich präsentieren, von woher nach wohin sie (ihm gegenüber) sprechen, wofür und wogegen sie sich (ihm gegenüber) aussprechen, wozu sie (ihm gegenüber) schweigen: *diesen* Anderen suchen sie, *ihm* kommen sie entgegen. Die Gedichte stellen hohe

⁴² Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik, S. 90.

⁴³ TA, Der Meridian (T 36c), S. 10.

⁴⁴ Ebd. (T 32a), S. 8.

⁴⁵ Vgl. eine entsprechende Notiz Celans in TA, Der Meridian (M 464), S. 137: „Der Adressat des Gedichts ist niemand. Niemand ist da, wenn das Gedicht zum Gedicht wird. Das Schicksal dieses Niemand auf sich zu nehmen, führt zum Gedicht. –“

⁴⁶ Ebd. (T 31a).

⁴⁷ Ebd. (T 31b).

⁴⁸ Ebd. (T 36a), S. 9.

⁴⁹ Was Friedrichs Wortwahl anbelangt, so dürfte die Rede von einem „*abnormen* Sagen“ und einer „*Diktatur* der Phantasie“ bei Celan – milde ausgedrückt – wenig Anklang gefunden haben.

Anforderungen an den Rezipienten. In ästhetischer wie in ethischer Hinsicht sind sie kompromisslos anspruchsvoll.

I. METHODE UND GEGENSTAND

Im Verlauf der vorliegenden Untersuchung werden zwei spätere Gedichte Paul Celans eingehend interpretiert: KEINE SANDKUNST MEHR und DAS GEDUNKELTE. Im Rahmen dieser beiden Interpretationen werden neben zahlreichen anderen Texten auch weitere Gedichte Celans herangezogen und insoweit interpretiert, als es zur ausführlichen Kontextualisierung der beiden oben genannten notwendig erscheint. Aus der Tatsache, dass sich die detaillierte Analyse (bis in die verschiedensten Einzelheiten hinein) auf zwei Gedichte beschränkt, geht bereits hervor, dass hierbei ein besonderer Weg eingeschlagen wird: Es handelt sich in beiden Fällen um dezidiert *forcierte Interpretationen*. Unter einer forcierten Interpretation ist eine solche zu verstehen, wie sie von denjenigen, die ihr ablehnend gegenüberstehen, gerne mit dem Begriff der *Überinterpretation* belegt wird. 'Überinterpretation' ist in diesem Sinne gleichbedeutend mit etwas, das Umberto Eco, um einen der prominentesten Vertreter ihrer Gegner namhaft zu machen, als *überzogene Textinterpretation*⁵⁰ betrachtet. Ecos ablehnende Haltung gegenüber solchen Interpretationen ist nicht unwidersprochen geblieben: Jonathan Culler hat auf Eco reagiert, indem er *Ein Plädoyer für die Überinterpretation*⁵¹ gehalten hat. Im Gegensatz zu Eco hegt Culler einige Sympathie für die Dekonstruktion, was gewiss nicht wenig mit seiner Entscheidung zu tun hat, für die so genannte Überinterpretation einzutreten. Er spricht sich dabei unmissverständlich für Interpretationen aus, über die sich streiten lässt: „Moderate Interpretationen, die einen Konsens artikulieren, mögen zwar unter Umständen wertvoll sein, sind aber wenig interessant.“⁵² Den „tendenziösen Begriff der Überinterpretation“ erklärt er für inakzeptabel und ersetzt ihn durch den des *Überfragens*: „*Unterfragen* [...] bedeutet, Fragen zu stellen und Antworten zu finden, die der Text erzwingt. [...] *Überfragen* heißt dagegen, Fragen aufzuwerfen, die der Text seinem exemplarischen Leser gar nicht stellt.“⁵³ Und er führt weiter aus: „Am interessantesten ist heute nicht, was ein Werk intendiert, sondern was es übergeht, nicht, was es sagt, sondern was es selbstverständlich voraussetzt.“ Das eine Interesse schließt das andere nicht aus. 'Forcierte Interpretation' soll dementsprechend nichts anderes bedeuten, als dass man beiderlei Interessen gerecht zu werden versucht. Sie zielt darauf ab, einen literarischen Text nicht auf seine Rolle innerhalb *eines spezifischen Diskurses* zu reduzieren, sondern ihn auf der Basis einer sorgfältigen Analyse seiner Strukturen in mehreren ausgewählten Kontexten bestimmten anderen Texten gegenüberzustellen, um ihn auf diesem Wege auf seine ganz spezifische Art und Weise sprechen zu lassen. Im Mittelpunkt des Interesses steht, wie und was jeweils *ein spezifisches Gedicht* zur Sprache bringt, indem es „in seiner eigenen, allereigensten Sache“ spricht, und inwiefern es ihm gelingt, „gerade auf diese Weise“ gleichzeitig „in eines

⁵⁰ So der gleichnamige Titel einer Vorlesung Ecos, welche er anlässlich der Tanner Lectures 1990 in Cambridge gehalten hat. Umberto Eco: *Überzogene Textinterpretation*. In: Ders.: *Zwischen Autor und Text. Interpretation und Überinterpretation*. Mit Einwüfen von Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose und Stefan Collini. 2. Aufl. München 2004 (im Folgenden ZAT), S. 52-74.

⁵¹ Jonathan Culler: *Ein Plädoyer für die Überinterpretation*. In: ZAT, S. 120-134.

⁵² Ebd., S. 121.

⁵³ Ebd., S. 125.

Anderen Sache zu sprechen⁵⁴. Mit welchem Anderen macht hier ein einzelnes Gedicht gemeinsame Sache – und mit welchem nicht? Und inwiefern prägt dies seinen Individualcharakter als „gestaltgewordene Sprache eines Einzelnen“⁵⁵? Damit begegnet die forcierte Interpretation einer merkwürdigen Irritation, von der sich auch Culler betroffen zeigt, wenn er sagt: „Mich verwirrt an Literaturstudien, daß viele Forscher gleichwohl Aspekte der Sprache, des Systems, sozusagen einzelne 'Menüs' der Literatur analysieren wollen, dabei aber vorgeben, literarische Werke zu 'interpretieren'.“⁵⁶ Wenn auch der Werkbegriff im Falle der Dichtung Paul Celans nicht unproblematisch erscheint, insofern er Gedichte eben nicht in erster Linie als (Kunst-)Produkte versteht, sondern als Sprechakte bzw. als Gespräche, so bleibt dennoch festzuhalten, dass es bei einer Gedichtinterpretation, die ihren Namen verdient, im Kern um die intensive Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Gedicht geht. Diese erfordert die wiederholte Lektüre des Textes auf verschiedenen Ebenen und aus verschiedenen Perspektiven.

„Roland Barthes, der mit Poetik und Interpretation liebäugelte, schrieb einmal, wer nicht immer wieder von vorne lese, verdamme sich dazu, überall dasselbe zu lesen, erkenne nur wieder, was er bereits denke oder wisse.⁵⁷ Letzten Endes meinte er damit, daß man irgendeine Methode der 'Überinterpretation' braucht – zum Beispiel ein willkürliches Verfahren, den Text zu zergliedern, um jede Sequenz genau zu analysieren und ihre Effekte zu beschreiben, selbst wenn sie scheinbar keine Interpretationsprobleme stellt –, wenn man etwas Neues entdecken will: über den Text sowie über die Codes und Praktiken, die einen für die Leserrolle befähigen. Am besten eignet sich hierfür eine Methode, die uns nicht nur zwingt, alle sperrigen Elemente in die Gesamtbedeutung einzufügen, sondern auch scheinbar nichtssagende Aspekte zu berücksichtigen – obwohl es hier, wie auch sonst, keine Garantie gibt; weniger produktiv ist es dagegen, nur jene Fragen zu beantworten, die der Text an seinen exemplarischen Leser richtet.“⁵⁸

Der 'exemplarische Leser' als derjenige, auf den der Text zielt und dessen Initiative vor allem darin besteht, Mutmaßungen über eben diese Textintention anzustellen,⁵⁹ ist nach Eco der idealtypische Leser. Er bildet hier den einen Pol des hermeneutischen Zirkels, dessen anderen die Textintention (bzw. ein exemplarischer Autor, der nicht mit dem empirischen übereinstimmt) bildet. Nach Culler ist jedoch diejenige Interpretation produktiver, die über diese *eine* intentionale Beziehung hinausfragt. Das muss nicht notwendig eine dekonstruktive sein, wie sie Culler hier womöglich vorschwebt. Es kann auch eine sein, in deren Verlauf irreduzible Mehrdeutigkeiten benannt werden, welche die Festlegung des Textes auf

⁵⁴ TA, *Der Meridian* (T 31a, b), S. 8.

⁵⁵ Ebd., (T 33 d), S. 9.

⁵⁶ Culler: Ein Plädoyer für Überinterpretation. In: ZAT, S. 128.

⁵⁷ Vgl. Roland Barthes: *S/Z*. Frankfurt/M. 1976, S. 20. Dort heißt es wörtlich: „[W]er es vernachlässigt, wiederholt zu lesen, ergibt sich dem Zwang, überall die gleiche Geschichte zu lesen“.

⁵⁸ Culler: Ein Plädoyer für Überinterpretation. In: ZAT, S.133.

⁵⁹ Vgl. Eco: Überzogene Textinterpretation. In: ZAT, S. 72.

einen bestimmten Sinn verhindern und ihn somit offen halten, ohne deshalb seine Individualität (in mehrdeutiger Gestalt) prinzipiell in Frage zu stellen.

Um es an einer prominenten Figur bildhaft zu veranschaulichen: Ovids Echo hat (nach ihrer Metamorphose) keinen homogenen Körper mehr; sie kann nicht sprechen, ohne angesprochen zu werden; sie spricht weder kontinuierlich, noch ist ihr Sprechen von Dauer; aber wenn es geschieht, spricht sie mit ihrer eigenen Stimme. Sie ist nicht kontinuierlich präsent, nicht dingfest zu machen, lässt sich nicht dauerhaft fixieren; was sie spricht, wechselt mit dem, der sie anspricht; wie sie spricht, wechselt mit dem, der sie anspricht; ihre Stimme mag sich über die Jahre ebenfalls verändern – sie bleibt dennoch stets die ihre. Echo ist eine unsichtbare, nur periodisch in Erscheinung tretende Gestalt. Ihr Richtungssinn ist – relativ zu dem, der ihr begegnet – immer derselbe, ohne sich immer genau auf denselben Punkt zu richten: sie spricht in Richtung auf den, der sie anspricht und wahrnimmt; sie spricht zurück. Sie spricht ein 'Gegenwort'. Sie lebt im Wald, bleibt im Dunklen, gibt sich nicht ein für allemal zu erkennen. Aufgrund ihrer charakteristischen Eigenschaften bleibt sie erkennbar Echo, obwohl sie sich von ihrem jeweiligen Erscheinungsbild her immer wieder verändert. Wie soll man das nennen? Virtuelle Identität? Jedenfalls ist es weder jene feste Einheit, die der klassische Hermeneut sucht, noch jene Zerstreutheit, die der klassische Dekonstruktivist behauptet. Beide haben dasselbe Problem: beide suchen ein nur diskontinuierlich erscheinendes Phänomen auf Dauer zu stellen: andauernde Präsenz des einen Sinns auf Seiten des klassischen Hermeneuten, andauernder Aufschub des einen Sinns auf Seiten des Dekonstruktivisten. Weshalb nicht anstatt des *einen* Sinns – ob nun aufgeschoben oder nicht – einfach so viel an Sinn, wie sich in verschiedenen Kontexten nur gewinnen lässt? Und dabei so viel Kohärenz wie nur irgend möglich ist, ohne die Risse zu leugnen oder zuzukleistern, die sich der Füllung mit Sinn verweigern, sich nicht schließen lassen, sich nicht auf den Begriff bringen lassen?

„Zu Beginn seiner zweiten Vorlesung sah Umberto Eco eine Analogie zwischen der Überinterpretation und dem 'übertriebenen Staunen', einer übertriebenen Neigung, Aspekte als bedeutsam zu nehmen, die rein zufällig sein könnten. Diese *deformation professionnelle*, so Eco, über Textelementen wie über Teilen eines Puzzles zu brüten, halte ich dagegen für die beste Quelle, um Einsichten in die Sprache und Literatur zu erlangen – eine Qualität, die es eher zu kultivieren als zu verbannen gilt.“⁶⁰

Culler lässt den Interpreten über den Teilen des Puzzles brüten, um den Text zu rekonstruieren und heißt diese Beschäftigung ausdrücklich gut. Unter der Voraussetzung, dass es ein Puzzle ist, das kein vollständiges Bild ergeben kann, weil einige Teile unwiederbringlich verloren gegangen sind, wäre dies eine brauchbare Beschreibung dessen, was im Rahmen der vorliegenden Studie mittels forcierter Interpretation angestrebt wird. Celans Gedichte sind per se lückenhafte Texte – sie bekennen ein, dass ihnen etwas fehlt. Sie sprechen wie Echo: sie machen aus der eigenen Sprachnot keine Tugend, sondern eben das Beste, das ihnen aufgrund dessen möglich ist, was ihnen in einer jeweils gegebenen Situation an Sprache zur Verfügung steht. Auch

⁶⁰ Culler: Ein Plädoyer für Überinterpretation. In: ZAT, S. 133f.

der Dichtung ist es nicht möglich, selbständig einen neuen Anfang zu machen: die kreatürliche Sprache ist nicht die des Schöpfers. Die Sprache ist dem in die Geschichte hineingeborenen Sprecher vorgegeben, so wie sie ist, wenn er sie sich aneignet. Bevor er selbst spricht, hat vorher immer schon ein Anderer gesprochen. Zwar kann der Sprecher die ihm zur Verfügung stehende Variationsbreite nutzen, um innerhalb der ihm von der Sprache vorgegebenen Grenzen dem eigenen Sprechen ein individuelles, unverwechselbares, eigenes Gesicht zu geben (indem er etwa Satz- oder Wortteile weglässt, Silben neu rekombiniert und neue Komposita bildet etc.): ursprünglich neu erfinden kann er sie nicht. Im Gegensatz zur adamitischen Sprache trägt die seine die Spuren der Geschichte, ist teilweise vom (übermäßigen) Gebrauch abgenutzt, teilweise vom Missbrauch gezeichnet. Das Sprechen (*parole*) arbeitet an der Sprache (*langue*), um ihr an Individualität abzugewinnen, was möglich ist. Bei aller Nachträglichkeit seines Sprechens beharrt ein Ich auf der Freiheit, vergangenes Sprechen nicht etwa einfach nur nachzusprechen, sondern lebendig zu erinnern, vermisstes Sprechen nicht verlorenzugeben, sondern schweigend im Gedächtnis zu behalten und sich mit der *nennenden* Versammlung dessen, was es immer noch wahrnimmt, als ein Echo des adamitischen Sprechens zu behaupten. Sprechend sucht es sich im Rahmen des Gesprächs mit dem Anderen neuerlich zu orientieren. Der Text, den es spricht, zeugt von dieser Suche. Potentiell bedeutsam sind dabei nicht nur diejenigen Elemente, aus denen er besteht, sondern auch diejenigen, die ihm fehlen.

Im Rahmen der Interpretation stellt sich der reflektierte Hermeneut nicht nur dem, was er an Text verstehend mitkonstituiert, indem er im Verlauf zunehmenden Verstehens abwechselnd am Text partizipiert (also versucht, mit dem Sprecher dieselbe Situation zu teilen, sich in relativer Nähe zu ihm zu bewegen) und von ihm zurücktritt (also versucht, die Sprechsituation von außen zu beobachten, sich in relativer Distanz zum Sprechen zu bewegen – wobei er sich jedoch beispielsweise in relativer Nähe zum Autor bewegen kann usw.). Er setzt und hält nicht allein den 'hermeneutischen Zirkel' in Gang, sondern stellt sich auch dem, was dieser *nicht* einholen kann. Die Omnipotenzphantasie, am Ende der hermeneutischen Tätigkeit quasi den Kreis stillstellen zu können, ist eben nichts anderes als ein Phantasma. Insofern kann es zwar immer plausible pragmatische Gründe geben, den Verstehensprozess vorläufig *abzubrechen*; so etwa dann, wenn entweder Textaussagen im begrenzten Kontext einer bestimmten Fragestellung *bis auf Weiteres hinreichend* geklärt erscheinen, oder auch dann, wenn eine solche bis auf Weiteres hinreichende Klärung aus bestimmbareren Gründen nicht möglich erscheint. Auch im ersteren Fall kann die Klärung insofern nur eine vorläufige sein, als sich in einem anderen (methodischen, thematischen, historischen etc.) Kontext nicht nur andere, die hinreichende Klärung bestätigende, sondern womöglich auch widersprüchliche Textaussagen ergeben könnten. Einen komplexen Text seinerseits auf *eine* Aussage reduzieren zu wollen – so komplex diese auch immer sei – erscheint wenig plausibel: er wird selbst innerhalb eines bestimmten Kontexts *mehrere* Aussagen beinhalten, die bis zu einem bestimmten Grad sinnkohärent sein können; bis zu welchem Grad sie es tatsächlich sind, ist im Einzelfall zu untersuchen. Einzelne Elemente des Textes können dabei allerdings auch in partiellen Sinnzusammenhängen stehen, *ohne* dass sich ein Gesamtzusammenhang herstellen ließe.

Der hermeneutisch operierende Interpret handelt sich ein Problem ein (das der Dekonstruktivist aufspießt), wenn er den Text auf *einen* Sinn begrenzt, den er *dessen* Sinn nennt, anstatt sich damit zu begnügen, herauszufinden, was am Text die Zuschreibung von Sinn zulässt – und was nicht. Der Grund hierfür liegt in der angeblichen Notwendigkeit, den Text zu begrenzen (was der Dekonstruktivist prinzipiell ablehnt), insofern man ihn intendiert bzw. ihm eine Intention zuschreibt, in der er angeblich aufgeht. Ein Text soll dadurch definiert sein, dass er sich im Verlauf einer Bewegung des Verstehens, die sich als 'hermeneutischer Zirkel' beschreiben lässt, eben als jener *eine* konstituiert, der er (als ein zu Beginn vom Leser bereits unterstellter, zu diesem Zeitpunkt jedoch nur *vorverstandener*) ist. Text und Leser intendieren einander dabei wechselseitig, wobei der Text etwas zu verstehen gibt, das der Leser versteht und ihn damit konkret zu dem macht, der er ist (und zuvor virtuell bereits war). Wäre der Text niemals zur Gänze verstanden, so wäre er niemals ganz da.

Warum aber sollte das ein Problem sein? Mehr noch: Warum sollte der Text etwas sein, das da ist, auch ohne dass die hermeneutische Zirkelbewegung aktuell in Gang ist? Das Problem ist hier eines der Motivation: Muss der Hermeneut partout zu Ende verstehen, d. h. *den* Sinn des Textes erfassen wollen? Oder genügt vielleicht auch ein Verstehen in pragmatischer Absicht, das sich damit begnügt, immer wieder neu bis zu einem bestimmten Punkt zu verstehen – wonach die Lektürepraxis eine kumulative wäre, die nicht länger auf Komplettierung, auf Erfassung eines (von vornherein unterstellten) Ganzen aus wäre und dabei ihren Sinn in sich selbst fände? Das Text-Residuum⁶¹, d. h. das, was im Buch steht, ist auch ohne den Rezipienten da – aber der Text eben nicht (was ein Dekonstruktivist bestreitet, der vom Text als von einer objektiven Gegebenheit ausgeht und ihn damit nicht als ein geschichtliches Phänomen betrachtet). Die Kehrseite ist: Der Hermeneut sollte sich dessen bewusst bleiben, dass er in einer Beziehung zum von ihm mitkonstituierten Text steht, die als solche nicht aufzulösen ist. Anders gesagt: *Der* Sinn des Textes lässt sich eben nicht *dauerhaft* fixieren, so lange Geschichte noch geschieht – womöglich gibt es ihn gar nicht (das ist eine Glaubensfrage). Warum sollte er als ein *bewusstseinsabhängiges* Phänomen nicht in dem Moment verschwinden, in dem er nicht mehr als solcher wahrgenommen wird? Verschwinden aus dem aktuellen Bewusstsein, was nicht etwa bedeutet: verschwinden schlechthin. Ein Verschwinden für eine gewisse Zeit (im Sinne eines zeitweiligen Abtauchens) ist noch kein endgültiges Vergessen. Sein eigentliches Residuum findet er im Gedächtnis derer, die ihn mitkonstituieren. Jedes Mal, wenn der Leser ihn konkret erinnert, feiert der Text in diesem Sinne erneut seine Auferstehung.

Im Vorliegenden wird von der These ausgegangen, *dass 'Text' immer nur als 'text in progress' zu verstehen ist*. Der Rezipient muss den Text nicht 'zur

⁶¹ „Was wir als Leser 'schwarz auf weiß vor Augen' haben, ist ein *Textresiduum*, das als dieses noch nicht der Text ist.“ Karlheinz Stierle: Literaturwissenschaft. In: Fischer Lexikon Literatur, Bd. 2. Hg. v. Ulfert Ricklefs. Frankfurt/M. 1990, S. 1156-1185, hier S. 1173. An späterer Stelle spricht Stierle von einer Kohärenz, die der Text in Gestalt des Diskurses gewinnt: „Erst im Akt des Lesens 'wird' aus dem Textresiduum, das doch nie ein unmittelbares Residuum des Textes selbst ist, der Text als eine intentionale und intentional einlösbare Kohärenz, die als diese ebenso den Text überschreitet, wie der Text das Textresiduum überschreitet. Kraft der Konstitution des Lesers wird der Text *Diskurs*, als in Bewegung gesetzter, verflüssigter Text.“ Ebd., S. 1174.

Gänze' verstehen, um sich wiederholt auf ihn richten zu können und kann ihn dennoch immer hinreichend als denselben identifizieren. Der Text ist als solcher ein radikal geschichtliches Phänomen. Er hat seine 'Geschichte', wie die Menschen ihre Lebensgeschichte haben, die ihn zur Kenntnis nehmen. Erst von daher gewinnt der Begriff der '*lebendigen* Überlieferung' seinen Sinn. Ein Text kann mithin als *einer* konstituiert, betrachtet, erinnert etc. werden, ohne notwendig als ein *ganzer* betrachtet werden zu müssen. Mehr noch: insofern er ein geschichtliches Phänomen ist, wäre er frühestens am Ende seiner Geschichte 'ganz'. Selbst das muss jedoch nicht zwangsläufig so sein. Ein Text kann sich sogar am Ende seiner Geschichte als ein heterogener Text erweisen. Nichts erzwingt *per se* seine Homogenisierung. Im Gegenteil entspräche die Homogenisierung eines heterogenen Textes einer unzutreffenden Interpretation.

Forcierte Interpretation impliziert also zunächst nicht etwa die forcierte Bemühung um das Verstehen *einer* 'Gesamtaussage', sondern die forcierte Suche danach, was an *verschiedenen* möglichen Textaussagen vorliegt und *inwiefern* diese kohärent sind. Es wird geordnet, was sich ordnen lässt – und andererseits benannt, was sich zwar wahrnehmen, aber eben *nicht* einordnen lässt. Wenn sich in Bezug auf einen Text womöglich kein umfassender singulärer Bedeutungszusammenhang herstellen lässt, so können jedoch sehr wohl *partielle* Bedeutungszusammenhänge feststellbar sein. Auch die Einsicht, dass ein Text (unter bestimmten Kontextbedingungen) nur partielle Einsichten zulässt, darf sich eine Erkenntnis im vollgültigen Sinne nennen. Komplexere Texte verlangen nach einem komplexeren Instrumentarium, um in ihrer Komplexität beschrieben werden zu können. Mit steigender Komplexität eines Textes steigt der Umfang an *verschiedenen* (Sinn-)Verknüpfungen, die sich in ihm erkennen lassen; es steigt damit auch der Umfang an unterschiedlichen Möglichkeiten, diese ihrerseits miteinander zu größeren (Sinn-)Zusammenhängen zu verknüpfen. Der Text ist nicht notwendig eine homogene Gesamtheit der erkennbaren Verknüpfungen im Sinne eines *geschlossenen* Komplexes; ein heterogener Text kann dennoch ein komplexes Gebilde sein, bei dem allerdings nicht alle Elemente in *einer* komplexen Ordnung aufgehen, die er erkennen lässt. Innere Widersprüche können sinnvoll sein, indem ein Text verschiedene Logiken miteinander konfrontiert. Daraus kann eine dynamische Struktur entstehen (beispielsweise eine dialektische), die dann einer höheren Ordnung entspricht. Ein solcher Text wäre dennoch im strengen Sinne kein homogener. Allerdings kann ein Text auch Elemente beinhalten, die in keiner Ordnung aufgehen, nicht einmal in einer bipolaren. Diese sind deshalb nicht prinzipiell unbedeutend und entsprechend vernachlässigbar. Elemente, denen sich nicht ohne weiteres Sinn zuschreiben lässt, müssen deshalb nicht sinnlos sein; er kann so tief versteckt liegen, dass man zunächst keinen Sinn darin erkennt, dass sie so sind, wie sie sind.⁶² Insofern diese Elemente zu erkennen geben, dass sie Sinn für sich beanspruchen, ist der Rezipient zur fortgesetzten Suche aufgerufen. Im textpragmatischen Sinne haben sie damit bereits einen Sinn.⁶³ Lässt der Text erkennen, dass implizit ein Geheimnis besteht,

⁶² Fraglos ist dies etwas, das Celans Gedichte zu intendieren scheinen. Dabei geht es nicht etwa darum, ein Geheimnis aus etwas zu machen, sondern vielmehr darum, ein Geheimnis zu bewahren (es *als ein solches* präsent zu halten und entsprechend nicht aufzulösen). Es geht hier um Verschwiegenheit, um Diskretion.

⁶³ Dies ist beispielsweise bei so genannten Nonsens-Texten der Fall. Auch solche

gewinnen seine undurchschaubaren Elemente von daher Sinn. Es entspricht in diesem Falle der Textintention, dass der Leser nicht versteht. Gälte dies für alle zunächst unerschlossenen Elemente eines Textes – was der Leser so lange nicht wissen kann, bis sich ihm der letzte Rest an geheimem Sinn erschließt –, so handelte es sich wiederum um keinen dauerhaft heterogenen, sondern um einen deutungsoffenen, mithin womöglich um einen homogenen *in spe*. Dies wird nun dunklen literarischen (oder auch anderen) Texten häufig unterstellt. 'Dunkler' Sinn ist demnach bis zum gegebenen Zeitpunkt noch unerschlossener, im Text jedoch angelegter, virtueller Sinn. Das hat mit Überzeugungen zu tun, die immun sind gegenüber Argumenten, die sich auf das beziehen, was sich zu einem gegebenen Zeitpunkt tatsächlich erkennen lässt. Der Hermeneut, der von der Historizität aller Erkenntnis ausgeht, kann die begründete Hoffnung aussprechen, dass ein Text Elemente enthalte, die sich eben erst in Zukunft als sinnvoll erwiesen. Er kann der Überzeugung sein, dass sich die Geschichte bisher als eine des Erkenntnisfortschritts gezeigt habe, die sich als solche prospektiv in die Zukunft verlängern lasse. Mit dem Hinweis auf die Kehrseite der Geschichte, die des (notwendig ungeschriebenen) Vergessens, ließe sich dies bezweifeln.

In diesem Zusammenhang lässt sich ein weiteres Problem benennen: das der Unterscheidung des 'Herauslesens' von Sinn aus dem Text und des 'Hineinlesens' von Sinn in den Text. Ersteres wird wie selbstverständlich privilegiert, weil sich nach dieser Vorstellung Sinn nicht als vom Leser (womöglich willkürlich) dem Text zugeschriebener präsentiert, sondern als ein dem Text entnommener. Insofern man jedoch die Bewegung des Verstehens, wie sie sich im Modell des hermeneutischen Zirkels präsentiert, tatsächlich ernst nimmt, so kann weder die eine noch die andere Beschreibung zutreffen. Sinn entsteht ausschließlich im Verlauf der gemeinsamen Beziehung *zwischen* Leser und Text. Er resultiert aus einer Praxis, in deren Verlauf der Leser am Text partizipiert und ihn mitkonstituiert. Der Leser erfährt Sinn in einer Bewegung, die dadurch charakterisiert ist, dass sie sowohl *durch* den Text als auch *durch* ihn selbst hindurch geht. Sinn ist nicht im Text und nicht im Leser, sondern für den Leser allein erfahrbar im Prozess der *Lektüre* des Textes. Er ist eine Begleiterscheinung der Lektürepraxis. In Büchern, Computern oder in welchem Medium auch immer sind Textresiduen gespeichert und nicht etwa Texte. Mithin speichern sie auch keinen Sinn, haben kein Bewusstsein. Allein im menschlichen Gedächtnis werden Texte gespeichert. Menschen können Texte erinnern, technische Medien nicht. Es gibt folglich weder ein Hineinlesen in noch ein Herauslesen aus dem Text, sondern nur ein (ihn gleichzeitig konstituierendes und an ihm partizipierendes) Lesen des Textes. Sinn wird vom Leser in der Begegnung mit dem Text erfahren (Empfang von Sinn) und dabei gleichzeitig diesem zugeschrieben (Verleihung von Sinn).

Was bedeutet das für die forcierte Interpretation? Sie erfordert eine vergleichsweise detaillierte Langzeitlektüre. Der Text wird ausführlicher als allgemein üblich konstituiert und es wird ausführlicher an ihm partizipiert. Es soll hier nicht behauptet werden, dass dabei notwendigerweise mehr Sinn entsteht. Aber es wird behauptet, dass auf diesem Wege eine intensivere

entgehen insofern der Sinnzuschreibung niemals vollständig. Lässt sich im (logisch nicht gerechtfertigten) Umkehrschluss sagen, dass ein Text, der Sinn intendiert, sich niemals vollständig mit Sinn erfüllen lässt? Wenn es so wäre, würde das dem Dekonstruktivisten entgegenkommen.

Texterfahrung möglich wird. Die Frage nach dem Grad und der Reichweite der Sinnkohärenz des Textes und einzelner seiner Teile wird in der Verknüpfung verschiedener Kontexte immer wieder neu gestellt und entsprechend länger offen gehalten. Dabei wird keine Schließung des Textes angezielt, sondern eine prinzipiell vorläufige, dabei jedoch Sinn erschließende Lektüre desselben, die hinreichend differenziert genug ausfällt, damit der Leser der Interpretation (im begleitenden Mitvollzug einer wiederholten Lektüre) vom vielschichtigen literarischen Text ein entsprechend vielschichtiges Bild gewinnt. Dass insbesondere Gedichten im Rahmen von Interpretationen oft schon rein quantitativ zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt, d. h. ihrer Lektüre zu wenig Zeit gewidmet wird, liegt sicherlich nicht zuletzt daran, dass es sich dabei typischerweise um nicht besonders umfangreiche Texte handelt. Der Sprechakt, den ein Gedicht vorstellt, ist typischerweise kurz – manchmal extrem kurz. Hingegen sind Gedichte jedoch mächtige Sprechakte, was die Intensität des Sprechens anbetrifft. Was die strukturelle Komplexität und das semantische Potential einzelner Textelemente anbetrifft, suchen sie ihresgleichen. Sie erfordern eine entsprechend intensive und dabei geduldige Lektüre. Mit anderen Worten: die Textkonstitution erfordert hier deutlich mehr Zeit als bei anderen Texten.

Um verstanden werden zu können, bedarf ein Text seiner Einbettung in einen Kontext – oder in mehrere, wie es im Vorliegenden geschieht. Die Gedichte werden im historischen Kontext, und das heißt sowohl im zeit- und im literaturgeschichtlichen Kontext als auch im Kontext der Entwicklung der Celanschen Dichtung gelesen. Daneben werden die Gedichte vor allem im poetologischen Kontext betrachtet; ohne Celans Poetik zu berücksichtigen, deren wichtigstes Zeugnis seine Büchner-Preis-Rede *Der Meridian* vorstellt, lassen sich die beiden hier interpretierten Gedichte schwer verstehen. Celan präsentiert sich im *Meridian* als *Leser* von Gedichten und spricht währenddessen selbst schon aus der Perspektive eines Hermeneuten. Er konstituiert das, was seiner Auffassung nach „ein Gedicht heute“ heißen soll, nicht etwa aus der Perspektive des Autors, sondern vielmehr aus der Sicht des Rezipienten. Schon Celan selbst räumt damit dem Gedicht ein Eigenrecht ein. Er beschreibt es dezidiert nicht als ein gemachtes – und entsprechend auch nicht als ein (Kunst-)Werk –, sondern als etwas, dem er selbst beobachtend und um Verstehen bemüht *gegenüber* steht. In Abgrenzung von produktionsästhetischen Ansätzen, die sich dafür interessieren, wie ein Gedicht (handwerklich) gemacht ist, wird hier die technische Seite der Verfertigung eines Textes weitestgehend ausgeblendet. Mit Informationen über die Tätigkeit des Autors hält er sich extrem zurück. Mit einem Wort: Celan nimmt selbst eine entschieden *rezeptionsästhetische* Haltung gegenüber dem Gedicht ein. In Ausweitung dessen spielen dabei gleichzeitig auch Celans weitere Lektüren von Texten anderer Autoren eine wichtige Rolle. Diese gehen – freilich in transformierter Form – in die Gedichte mit ein. Eine erstaunliche Fülle von direkten und indirekten intertextuellen Bezügen lässt sich feststellen: Nicht nur auf andere Gedichte Celans wird der Leser verwiesen, sondern auf eine Vielzahl literarischer und nichtliterarischer Texte anderer Autoren. Eine herausragende Rolle spielen dabei philosophische Studien zur Zeit- und Geschichtsphilosophie.

Im Mittelpunkt der Interpretationen stehen jedoch die beiden einzelnen Gedichte – die gleichzeitig als Sprechakte aufzufassen sind. Texte schweben

als solche nicht im luftleeren Raum, sondern sind im Rahmen einer *Kommunikationssituation* zu begreifen, innerhalb derer der Rezipient von einem Anderen angesprochen wird. Der *Text des Gedichts* ist ein Text, der als aus der Perspektive einer Sprechinstanz gesprochener vorzustellen ist. Das Gedicht ist zu verstehen als Sprechakt eines einzelnen Sprechers. Es handelt sich dabei um ein sprechendes Ich, das der Rezipient mit zu konstituieren hat, insofern er den Text konstituiert. Er partizipiert nicht nur an ihm, sondern auch an einer Situation, innerhalb derer ihm der Text von einem Anderen mitgeteilt wird. Im Falle eines Erzähltexts ist es der Erzähler; im Falle des Dramas in der Regel eine Figur (auf der Bühne dargestellt von einem Schauspieler); im Falle des Gedichts ist es ein *sprechendes Ich*, das ausschließlich von dem her Gestalt gewinnt, was es spricht. Insofern es sich beim Gedicht von der Gattungstradition her um einen wesentlich von musikalischen Strukturen geprägten Text handelt, hat die Bezeichnung 'lyrisches Ich' ihre Berechtigung; in Bezug auf die hier untersuchten Gedichte erscheint sie jedoch eher verfehlt, insofern sie mit der Vorstellung der Gestalt eines Rhapsoden in Verbindung gebracht wird. Deshalb wird hier die nüchterne Bezeichnung 'sprechendes Ich' gewählt. Andererseits bleiben jedoch in Bezug auf die Textgestalt musikalische Strukturen von einiger Bedeutung: klangliche und metrische Strukturen, wie sie die Zeiteinteilung des Sprechens und die Verteilung der Akzente betreffen, bleiben mit bestimmend für die Art und Weise, wie hier gesprochen wird. Demgemäß wird auch innerhalb der hier präsentierten Interpretationen nach wie vor von 'Strophen' und 'Versen' die Rede sein. Celans Gedichte verhalten sich keineswegs prinzipiell ablehnend gegenüber der Tradition der Lyrik bzw. des lyrischen Gesangs. Allerdings verwendet er diesen unzeitgemäßen Terminus im *Meridian* nicht mehr für „das Gedicht heute“, und wenn er darüber hinaus gattungsübergreifende Gemeinsamkeiten zwischen literarischen Texten fokussiert, spricht er von 'Dichtung'. Dem wird hier Rechnung getragen – nicht aus Autorenhörigkeit, sondern weil die Charakterisierung seiner Gedichte als 'Lyrik' aus den genannten Gründen irreführend sein könnte.

„Das Gedicht heute“⁶⁴ versteht sich als ein Sprechen im Bewusstsein seines geschichtlichen Standorts. Es ist ein Gedicht zwischen dem 'Gedicht gestern' und dem 'Gedicht morgen', wobei es letzteres womöglich erwarten, erhoffen, und sich insofern auch an dieser Hoffnung orientieren kann; es kann sich jedoch nicht zu ihm verhalten wie zu einem *faktischen* Gegenüber: der Text des zukünftigen Gedichts ist noch nicht geschrieben. Die Geschichte der Zukunft ist von der Gegenwart aus *mögliche* Geschichte – wobei utopische Geschichts-Vorstellungen faktisch gegeben sein können, als virtuell vorgestellte Geschichte, die ihrerseits tradierbar ist. Was als faktisch gegeben betrachtet werden kann, ist in Gestalt von Texten (nicht von Text-Residuen!) vorläufig auskristallisierte Geschichte. Mithin spricht das je gegenwärtige 'Gedicht heute' immer vom Ausgangspunkt möglicher Geschichte her, mit dem Ziel, sie (und sich in ihr) zu verwirklichen. Geschichte bedarf der Konkretisierung in Gestalt eines persönlichen Sprechens, das sich konkret zu ihren Möglichkeiten verhält. Solches Sprechen steht *in* einer bestimmten Tradition – in eben jener, deren neuerliche Konkretisierung ihm aufgegeben ist. In dem Moment, in dem das Gedicht zu sprechen beginnt, eröffnet es gleichzeitig den Möglichkeitshorizont einer Tradition, den es im Verlauf des Sprechens (mehr

⁶⁴ TA, Der Meridian (T 32a), S. 8.

oder minder) verwirklicht, d. h. zu einem wirklichen Traditionshorizont werden lässt. Im Sprechen verortet es sich innerhalb einer bestimmten historischen *Situation*, einer bestimmten historischen Umgebung; Text impliziert einen Kontext. Ein Gedicht gibt sich als ein besonderer Sprechakt nur zu verstehen im Kontext einer Sprache, die es stets mitaktualisiert. Als ein bestimmtes historisches Sprach-Ereignis lässt es sich nur verstehen innerhalb einer bestimmten *Konstellation* historischer Sprach-Ereignisse. Was sich also gleichzeitig mit dem Text auskristallisiert, ist eine einmalige historische Konstellation von Texten. So, wie es sich präsentiert, präsentiert sich das Gedicht in einer (mehr oder minder) bestimmten Tradition einmaligen Sprechens; es stellt sich dabei nicht einfach in eine Reihe mit anderen Gedichten, sondern stellt sich diesen gegenüber. Jedes Gedicht behauptet gegenüber den anderen, die es erinnernd mit aufruft, seine und deren jeweilige Einmaligkeit. Jede dieser Konstellationen fällt ihrerseits ebenso individuell aus, wie das einzelne Gedicht, das sie mit sich bringt. Von daher erscheint es im höchsten Maße kontraintuitiv, solche Konstellationen linear (in Form einer Reihe) abbilden zu wollen.

Forcierte Interpretation versteht sich als ein Versuch, den einzelnen Text innerhalb einer komplexen und dabei beweglichen Konstellation von Texten aus verschiedenen Perspektiven wiederholt zu fokussieren. Der Interpret bewegt sich dabei *innerhalb* einer ihrerseits beweglichen Konstellation. Damit wird der Anspruch aufgegeben, den einzelnen Text aus *allen* relevanten Perspektiven ins Auge fassen zu können; da diese sich im Lauf der Zeit verändern, besteht gar keine Möglichkeit, dies zu leisten – geschweige denn, einen Gesamtüberblick über die prinzipiell veränderliche historische Konstellation als solche geben zu können. Der Interpret kann der Geschichte nicht entgehen. Was forcierte Interpretation vorstellt, ist eine (nichtlineare) Folge von unterschiedlich perspektivierten Lektüren, d. h. von einzelnen Lektüresequenzen im Rahmen einer beweglichen Konstellation von Texten. Entsprechend wird nicht etwa ständig, sondern vielmehr diskontinuierlich der initiale Text fokussiert, dem kontinuierlich das Hauptinteresse der Interpretation gilt. Zwar ist und bleibt er der wichtigste (aber eben nicht andauernd fixierte) Bezugspunkt – der Text, um dessen Auslegung es vor allem anderen geht. Um ihn im Rahmen einer Konstellation zu verstehen, innerhalb derer er sich bewegt, bedarf es allerdings nicht nur der (multiperspektivischen) verstehenden *Annäherung* an ihn, sondern ebenso der verstehenden Annäherung an benachbarte Texte *ausgehend* von ihm. Der initiale Text gerät dabei unweigerlich in den Rücken des Interpreten, während er sich interpretierend einem der benachbarten Texte zuwendet. Um hinreichend Einsicht in die Konstellation zu gewinnen, innerhalb derer die Individualität des einzelnen Textes erst konkret sinnfällig wird, genügt es nicht, die anderen Texte als 'Paratexte' zu etikettieren, indem man sie jeweils mit dem initialen Text vergleicht und dabei Gemeinsamkeiten und Unterschiede benennt. Die benachbarten Texte müssen selbst hinreichend interpretiert werden, d. h. sie müssen selbst auch in *ihrer* jeweiligen Besonderheit wahrgenommen werden, bevor sich der Grad und die Art der nachbarschaftlichen Beziehungen hinreichend erfassen lässt. So sehr sich die forcierte Interpretation von einer rein textimmanenten unterscheidet (deren Plausibilität und Fruchtbarkeit bestritten werden), so wenig sympathisiert sie andererseits mit der Reduktion von Intertextualität auf anonymisierende Hypertextualität – die sich fragen lassen muss, ob sie nicht

lediglich im größeren Maßstab die Probleme der textimmanenten Interpretation reproduziert, vermehrt um das Problem totaler (!) Unübersichtlichkeit. Des weiteren birgt die Vorstellung eines solchen 'Universaltexts' die Gefahr in sich, den historischen (und eben nicht meta- oder gar posthistorischen) Kontext aus dem Auge zu verlieren, innerhalb dessen die entsprechenden Text-Konstellationen sich bewegen.

Ein Text ist als Text Bestandteil der Geschichte. Insofern er existiert, existiert er im geschichtlichen Kontext. Es ist jedoch ein Missverständnis, ihn als einen *festen* Bestandteil der Geschichte aufzufassen: er kann auch aus ihr verschwinden. Und selbst, insofern er als ein Bestandteil der Geschichte präsent ist, ist er nicht notwendig andauernd präsent: Er kann beiseite gelegt, vergessen, und – falls er Eindrücke im Gedächtnis hinterlassen hat, die sich später als Spuren lesen lassen – erinnert werden.⁶⁵ Ein Text lässt sich ebenso wenig ein für allemal festschreiben wie die Geschichte, deren Bestandteil er ist. Jeder Text präsentiert sich dem geschichtsbewussten Leser, der ihn aktualisiert (und dabei mitkonstituiert), als eine (offene, wechselhafte und insofern niemals ganze) GESCHICHTE⁶⁶ seiner Lektüren

⁶⁵ Um es noch einmal zu betonen: Das menschliche Gedächtnis wird im Vorliegenden als das einzige intelligente 'Archiv' (das als solches eben nicht in seiner Archivfunktion aufgeht) für virtuelle *Texte* betrachtet. Gedächtnisdaten sind virtuelle Erinnerungsdaten. Erinnerungsdaten treten immer nur in Verbindung mit (interpretierender) Erinnerungstätigkeit, mit Bewusstseinsaktivität in Erscheinung. Diese Aktivität kann willkürlich oder unwillkürlich auftreten und ebenso unterbrochen werden. Was sich jedoch im Hintergrund bzw. im Unterbewusstsein abspielt, ist andauernde Aktivität. Andere Archive wie Bibliotheken, Computer u. ä. speichern *Text-Residuen* wie Bücher, Dateien u. ä. Diese Speichermedien sind nicht mit dem Gedächtnis zu verwechseln – wie es die Alltagssprache leider oft nahelegt. Bewusstseinsunabhängige Speichermedien sind notwendige Datenarchive und wichtige *Gedächtnisstützen* – mehr aber auch nicht. Sie speichern wohlverstanden kein Wissen, sondern Daten zur möglichen Aneignung und Aktualisierung von Wissen. Um extern gespeicherte Daten bewusst verarbeiten zu können, muss man notwendig auf entsprechende interne Programme zurückgreifen, die das Gedächtnis mit zur Verfügung stellt; umgekehrt bedarf es jedoch nicht notwendig externer Gedächtnisstützen, um intern gespeicherte Daten bewusst verarbeiten zu können. Bücher kann man für eine gewisse Zeit beiseite legen, Computer für eine gewisse Zeit abschalten, kurz: auf den Zugriff auf externe Medien kann man für eine gewisse Zeit (wenn auch nicht für einen längeren Zeitraum) verzichten, ohne deshalb sofort einen persönlichen Gedächtnis- und Identitätsverlust zu erleiden – auf den Zugriff auf das persönliche Gedächtnis jedoch nicht. Gedächtnisverlust ist weit mehr als ein bloßer Datenverlust: dabei gehen virtuelle Texte verloren (wie sie eben in externen Archiven nicht zu finden sind, auch wenn diese und deren sachgemäße Benutzung dringend nötig sind, um die Möglichkeit der Textkonstitution aufrecht zu erhalten). Es werden dabei nicht allein Daten, sondern eben auch *unterbrochene* aber nicht *beendete* (Lektüre- und Interpretations-)Programme, d. h. virtuelle Texte gelöscht, die sich später womöglich nur schwer wieder rekonstruieren lassen. Die Textkonstitution setzt als ein kognitiver Prozess den begleitenden intelligenten Umgang mit *Wissensbeständen* voraus. Ohne beständigen Wissenshintergrund, d. h. ohne kognitiven Kontext gibt es auch keinen Text. Texte sind als Bewusstseinsphänomene zu betrachten. So auch Geschichte: Es gibt keine Geschichte ohne Geschichtsbewusstsein. Gerade das macht es notwendig, *lebendige* Überlieferungsprozesse aufrecht zu erhalten. Geschichte ist prinzipiell immer der Gefahr ausgesetzt, vergessen zu werden. Daran können auch Archive voller Text-Residuen nichts ändern. Es kommt darauf an, den kontinuierlichen Zugriff auf dieselben aufrecht zu erhalten. Archive halten zwar die Möglichkeit offen, Geschichte zu aktualisieren – das aber nur so lange, wie zumindest irgendjemand noch eine lebendige Vorstellung davon hat und im Gedächtnis behält, wie sich die Text-Residuen als Spuren der Geschichte (d. h. eben als geschichtliche Texte) lesen lassen.

⁶⁶ Um Verwirrung zu vermeiden, wird an dieser Stelle die GESCHICHTE des Textes innerhalb eines umfassenderen geschichtlichen Kontexts groß geschrieben. Damit ist

im Kontext der Geschichte. Er ist insofern eben keine fest umgrenzte 'Verschiebemasse', welche die Geschichte mit sich führt, kein beweglicher, für sich betrachtet jedoch statischer Festkörper, sondern er ist bereits für sich betrachtet ein GESCHICHTLICHES Phänomen.

Ein Text ist ein zeitliches Phänomen: Es bedarf einer gewissen Zeit, um ihn zu sprechen/lesen/hören, und es bedarf einer gewissen Zeit, um ihn *hinreichend* zu verstehen.⁶⁷ Bei komplexen Texten (wie es literarische in der Regel sind), bedarf es eines entsprechend größeren Zeitaufwands, um ihn in seiner Komplexität (und d. h. im Spezialfall des literarischen Textes eben auch: in seiner Literarizität) hinreichend zu verstehen. Bei Gedichten ist die Zeit des Sprechens knapp. Es ist schnell vorbei. Entsprechend bedarf es der gesteigerten Aufmerksamkeit, um den Text genau zu erfassen. Das ist keine leichte Aufgabe, insofern in Gedichten in der Regel auf *merkwürdige* Art und Weise gesprochen wird, und zwar im doppelten Sinne: dieses Sprechen ist ungewöhnlich (gemessen am alltäglichen) und deshalb (be)merkwürdiger.

Gedichte sprechen nicht zufällig so, wie sie sprechen, die Worte und die Art und Weise ihrer Kombination sind hier entschieden gewählt. Insofern handelt es sich hier um ein weit über das übliche Maß hinaus determiniertes Sprechen. Weshalb spricht jemand so? Weil es mit dem Anspruch verbunden ist, dass dasjenige, was hier gesagt wird, sich nur so und nicht anders sagen lässt. Dass Sprache hier anders zur Geltung kommt, weil sie hier nicht auf ihre Funktion als ein Träger von und ein Transportmedium für Informationen reduziert wird, mit denen sie als ein Reservoir von arbiträren Zeichen

keinerlei Werturteil verbunden, sondern es dient hier allein der Unterscheidung.

⁶⁷ Insofern ist auch ein Bild, als ein zu lesender Text betrachtet, ein zeitliches Phänomen. Es gibt das, was es an Sinn hergibt, während ihm vom verstehenden Betrachter Sinn zugeschrieben wird, nicht etwa auf einmal her, sondern erst im Verlauf des Verstehensprozesses. Der Unterschied betrifft (im Kontext verstehender Lektüre) die mediale Gegebenheitsweise des Textes. Im Falle des Bildes ist das Text-Residuum so beschaffen, dass sich der Text auf einmal zu verstehen gibt – ohne deshalb auch schlagartig verstanden zu werden. Im Medium des Schrifttextes gibt er sich erst im Verlauf der Zeit zu verstehen. Beim Bild stellt sich für den Leser die Aufgabe der zeitlichen Ausdehnung des Geschauten, um es als einen *Text* wahrnehmen zu können; beim Schrifttext stellt sich das Problem der Zusammenschau des zeitlich Ausgedehnten, um es als *einen* Text wahrnehmen zu können. Bildwahrnehmung ist zunächst tendenziell eine intensive, Schriftwahrnehmung zunächst tendenziell eine extensive. Umfangreichere bildliche Text-Residuen (wie z. B. Serien von Bildern) nähern sich dem Schriftmedium an; weniger umfangreiche schriftliche Text-Residuen nähern sich dem Bildmedium an. Zu letzteren gehören diejenigen von Gedichten. Auf den Akt der Kommunikation bezogen heißt das: Das Gedicht als ein typischerweise kurzer Sprechakt wird vom Rezipienten zunächst als ein besonders intensives Sprechen wahrgenommen, mithin als ein tendenziell *bildhaftes*. Hier wird innerhalb kürzester Zeit viel gesagt. Entsprechend wird hier im Zuge des Verstehens das Problem der Ausfaltung des Wahrgenommenen dominant. Somit bedarf es einer breiteren Auslegung dessen, was sich dem Rezipienten hier als ein konzentrierter, zeitlich *verdichteter* Sprechakt präsentiert, als *komprimiertes* Sprechen. Um Einsicht in einen die Wahrnehmung zunächst überfordernden Text gewinnen zu können, bedarf es intensiver Lektüeranstrengungen. So schnell der Text umrissen ist – wie das Bild in seinem Rahmen –, so lange dauert es, seine individuelle Physiognomie nicht nur wahrzunehmen sondern auch zu erkennen, was sich in ihr mitteilt. Die Kommunikation wird plötzlich eröffnet, aber erst allmählich vollzogen. So unmittelbar ein solches Sprechen als ein besonderes (und dabei womöglich befremdendes) erfahren wird, so markant die appellative Geste ist, der Nachdruck, mit dem es seine Präsenz anzeigt, so wenig lässt es sich auf eine allgemein verständliche Botschaft festlegen. Das Gedicht gibt *sich* als ein Sprechen zu verstehen, dessen eigentümliche Diktion hinreichend zu verstehen ist, wenn verständlich werden soll, wovon es spricht. Man kann sich nicht darin üben, im Dunklen etwas zu sehen, indem man Licht macht.

inklusive der entsprechenden Verknüpfungsregeln eigentlich nichts zu tun haben soll. Es ist das Prinzip der Separierung von Form und Inhalt, dem hier seine Allgemeingültigkeit abgesprochen wird. Die Sprachgestalt und der Aussagegehalt des Sprechens sind hier dem Anspruch nach untrennbar miteinander verknüpft. Entsprechend lässt sich ein dementsprechender Text aufgrund seiner Einzigartigkeit nicht vollständig in einen anderen übersetzen, sondern bestenfalls mit einem weitgehend korrespondierenden in Beziehung setzen – und das nicht erst im Kontext einer fremden/anderen Sprache (*langue*), sondern bereits im Kontext derjenigen, auf die hier das Sprechen (*parole*) zurückgreift, ohne sich dabei den Normen und Konventionen des herkömmlichen Sprachgebrauchs vollständig zu unterwerfen. Poetisches Sprechen beinhaltet insofern notwendig ein anarchisches Moment. Es nimmt sich auf dem Gebiet der Sprache individuelle Freiheiten heraus, und das nicht selten in einem Maß, das die Toleranzgrenzen eines Großteils der zeitgenössischen Sprachgemeinschaft überschreitet. Später heißt es dann entweder (im selteneren Falle der Nobilitierung), es sei seiner Zeit voraus gewesen, oder es ist vergessen.

Gedichte beanspruchen erinnert zu werden, und zwar möglichst genau. Dazu müssen sie zunächst Eingang ins Gedächtnis gefunden haben. Es gibt Mittel und Wege, den Rezipienten dazu zu bringen, sich ein genaues Bild davon einzuprägen, was er liest/hört. Zu diesen gehört insbesondere der Rückgriff auf einprägsame Muster bei der Gestaltung, mit anderen Worten: die Komposition des Textes auf der Basis rekursiver Strukturen. In mnemotechnischer Hinsicht äußerst zweckmäßig sind Assonanzen und Alliterationen, Reime und Reimschemata, ein gleichmäßiges Metrum, eine gleichmäßige Vers- und Strophengliederung, gegebenenfalls ein Refrain. Celan baut solche rekurrenten Strukturen innerhalb des einzelnen Gedichts im Verlauf seines dichterischen Schaffens tendenziell immer weiter ab; mehr oder minder ausgeprägte Reste blieben jedoch bis in seine späteste Dichtung hinein erhalten – und wollen *als* Spuren wahrgenommen, im Gedächtnis aufbewahrt und immer wieder erinnernd vergegenwärtigt werden. Der Anspruch des einzelnen individuellen Sprechakts auf Merkwürdigkeit (im doppelten Sinne) bleibt bestehen. Was an solchen Gedichten einprägsam ist, ist nicht nur dasjenige, was sich wiederholt, sondern auch dasjenige, was einmalig auftritt: das besondere Wort. Das kann im Extremfall ein (regelkonform konstruierter) Neologismus wie „Schneepart“ sein, es kann aber auch ein ungewöhnlicher (z. B. einem fachsprachlichen Spezialwortschatz entnommener) Terminus wie „Schneenadel“ sein; es sind insbesondere solche auffälligen und dabei einprägsamen Komposita, die nun gerade aufgrund ihrer Besonderheit im Gedächtnis bleiben. Hinzu kommt die immer weiter vorangetriebene zeitliche und sprachliche Kontraktion des Sprechakts. Wenn ein komplex strukturierter Text in seiner spezifischen Komplexität präzise speicherbar und damit (zumindest der Möglichkeit nach) ebenso präzise erinnerbar bleiben soll, ist es sinnvoll, sich auf das Wesentliche zu konzentrieren, mit anderen Worten: ihn kurz zu halten.

Insofern man solche Texte zunächst gemäß ihrer Intention verstehen will, empfiehlt es sich also für einen Hermeneuten, Gedichte mehrmals sprechen zu lassen. Aber nicht nur dann: In gesteigertem Maße gilt dies für einen Dekonstruktivisten, der *darüber hinaus* noch behaupten will, dass sich am Text etwas zeige, was außerhalb seiner Intention liege bzw. diese unterlaufe. Dieser sollte dabei nicht aus den Augen verlieren, dass es seiner Intention

entspricht, etwas Entsprechendes zu finden, und nicht so tun, als stelle es sich quasi von selbst ein. Wer das Unbeherrschbare, sich einer Instrumentalisierung von Seiten der Vernunft Verweigernde am Text zeigen will, das sich der (Zu-)Richtung widersetzt, hat zuvor plausibel zu machen, dass es eine solche (Zu-)Richtung gibt und worauf der Text dabei (zu)gerichtet ist.⁶⁸ Mit anderen Worten: Wer 'das Unbewusste am Text' analysieren möchte, kann 'das Bewusste am Text' nicht ignorieren. Eine subversive Bewegung gibt sich nur unter der Voraussetzung als solche zu erkennen, dass sie sich von einer normalen unterscheidet.

Das Celansche Gedicht stellt gleichzeitig einen Sprech- und einen Wahrnehmungsakt vor, die als Akte eines Einzelnen zu verstehen sind. Dieser Einzelne versucht eine Vorstellung von seiner Situation zu gewinnen, sich (und anderen) diese seine eigene (und gegebenenfalls auch deren) Situation sprechend vor Augen zu führen. Er versucht sich sprachlich seiner individuellen Situation zu vergewissern, sie zu erkunden und sich (und andere) über dasjenige ins Bild zu setzen, was ihm dabei begegnet. So dunkel wie der gelebte Augenblick ist das entsprechende Bild. Im Verlauf der Interpretation ergibt sich ein zunehmend deutliches Bild vom tendenziell bildhaften Text. Es ist ein komplexes Bild. Der Interpret macht sich ein Bild vom bildhaften Text und gewinnt dabei einen (mehr oder minder tiefen) Eindruck vom Text. Forcierte Interpretation geschieht im Verlauf der Lektüre. Entsprechend wird sie auch während der Lektüre aufgezeichnet. Andere, eine zuvorige Lektüre *nachvollziehende* und nach übergeordneten rationalen Kriterien systematisierende Aufzeichnungen sind ihrerseits oft nur schwer

⁶⁸ Wenn ein Dekonstruktivist einem Hermeneuten vorwirft, dass er den Text auf einen bestimmten Sinn (eine bestimmte Intention) zurichte, und dabei übersehe, dass es etwas gebe, das diesem Sinn zuwiderlaufe, so trifft das nur den Hermeneuten, der tatsächlich behauptet, der Text *gehe komplett darin auf*, eine bestimmte Intention zu verfolgen. Wieso sollte ein reflektierter Hermeneut das tun? Er kann die Position vertreten, dass ihn im Zuge des Verstehens (1.) nur das *am* Text interessiert, was sich in einer bestimmten Richtung deuten lässt, weil es auf etwas eindeutig Gemeintes zielt – was Culler für vergleichsweise uninteressant (aber dennoch für legitim) hält; oder (2.) auch das *am* Text, was sich in mehreren verschiedenen Richtungen deuten lässt, weil es auf Verschiedenes zielt, Verschiedenes meint; oder (3.) noch das *am* Text, was sich nur insofern deuten lässt, als es andeutungsweise in eine (oder mehrere) bestimmte Richtungen zielt, dies oder jenes meinen könnte; oder (4.) selbst das *am* Text, was undeutlich bleibt, weil es in keine bestimmbar Richtung zielt, nichts Bestimmtes meint. Was sich gegenüber dem aktuellen Verstehen verwahrt, und dabei gleichzeitig notwendige Bedingung der Möglichkeit allen Verstehens ist und bleibt, ist (5.) das, was *bei* allem, was zu irgendeinem Zeitpunkt *an* Text da ist, *immer noch an* offenen Möglichkeiten bleibt, noch nicht Text ist, deutungssoffen bleibt. Der Rezipient hat nur insofern die Möglichkeit, den Text zu verstehen, als er ihn niemals ganz verstanden (und damit *ad acta* gelegt) hat. So präsentiert sich Text in transzendentaler Perspektive als etwas Bewegliches, das nur in der Unterbrechung der Interpretation (zeitweise) still wird – insofern es während dieser Unterbrechung nicht im aktiven Bewusstsein präsent ist. Es kann aber während derselben etwas im passiven Gedächtnis präsent bleiben, das sich später im Zuge der Erinnerung als Spur bzw. als Echo der abgebrochenen Interpretation selbst wieder interpretieren lässt. Mit jeder Erinnerung vervielfacht sich der Text, er wird immer reicher an Schichten. All das lässt sich verstehen. Noch das Sinnlose, das Absurde lässt sich meinen – und als Gemeintes verstehen. Das vermeintlich unbedeutende Textelement kann interessant werden, insofern seine vermeintlich geringe Bedeutung in Frage gestellt wird. Leerzeilen und Spatien (bzw. Sprechpausen) sind mögliche Beispiele dafür. Sie lassen sich sowohl als trennende wie auch als verbindende Zeichen lesen. Die Verteilung der Atempausen ist konstitutiv für den Rhythmus eines Textes. Phasen des Schweigens können je nach Text mehr oder minder bedeutungsvoll sein. In Celans Gedichten kommt ihnen enorme Bedeutung zu.

mitzuvollziehen, weil sie notwendig eine größere Distanz zum unmittelbaren Lektürevollzug implizieren. Sie fixieren Erkenntnisse eher, als dass sie selbige herbeiführen. Das zwischenzeitliche Zurücktreten vom Text ist zwar unabdingbar, um ihn im Verlauf der Interpretation aus verschiedenen Perspektiven in den Blick nehmen zu können; für das parallele Verstehen von Text und Lektüre, mit der ja ein weiterer Text ins Spiel kommt – und dabei insbesondere für die kritische Überprüfung des letzteren anhand des ersteren – erscheint es jedoch kontraproduktiv, die Interpretation im Nachhinein vor allem (oder gar ausschließlich) nach *Übersichtlichkeitskriterien* zu ordnen. Demgegenüber wird hier die Einsicht (bzw. eine Folge von Einsichten im Verlauf eines periodisch unterbrochenen Gedankengangs) gegenüber der Übersicht privilegiert. Die Vorstellung, nach Abbruch (bzw. am 'Ende') der Lektüre ließe sich gleichsam ein archimedischer Standpunkt gegenüber dem Text einnehmen, ist nicht haltbar.

Demgegenüber wird hier dafür optiert, Interpretation als etwas zu begreifen, das vom Verlauf der Lektüre entscheidend mitbestimmt ist. Die Lektüre hat ihre eigene Ordnung, die dem Gedankengang entspricht. Plötzliche Einsichten implizieren Gedankensprünge, die nicht mit unmotiviertem Hin-und-her-Springen zu verwechseln sind. Der motivierte Gedankensprung im Sinne einer Einsicht ist eine wirkliche Glückserfahrung im Verlauf der Lektüre. Von daher erscheint es plausibel, ihn nach Möglichkeit als solchen an den Leser der Interpretation weiterzugeben. Was ein Text an Einsichten zulässt, gibt sich progredierend (und insofern vorläufig) zu erkennen; einzelne Erkenntnisse lassen sich dementsprechend *kumulieren*. Die Selbstreflexion hat den Lektüreprozess zu begleiten. Eine 'abschließende' reflexive Aufbereitung führt ihn jedoch fast schon ad absurdum. Man kann sich *zu* einem in sich zeitlich (bzw. geschichtlich) verfassten Text am besten verhalten, insofern man selbst beweglich, d. h. in Bewegung interpretiert.

Im Vorliegenden wird die Position einer dekonstruktivistisch belehrten Hermeneutik vertreten. Es wird daran festgehalten, dass ein Gedicht von Paul Celan verstanden sein will und sich bei entsprechend aufmerksamer Lektüre auch hinreichend verstehen lässt, um sich vorläufig sinnvoll charakterisieren zu lassen. An der Einheit des Textes wird festgehalten, allerdings mit der Einschränkung, dass es sich dabei nicht zwangsläufig um eine homogene Einheit handeln muss. Mit der forcierten Interpretation verbindet sich der Anspruch, eine sinnvolle Lektüre vorzustellen, die nicht darauf zielt, eine möglichen 'Gesamtintention' des Textes zu synthetisieren; vielmehr wird offen danach gefragt, was sich im Verlauf der Lektüre an einzelnen Hinweisen erkennen lässt, die sich womöglich nicht nur in einer, sondern in mehreren verschiedenen Bedeutungsrichtungen als sinnvoll erweisen. Verschiedene Aussagen des Textes – und hier wird mit bedacht der Plural verwendet – werden gesammelt und auf mögliche Sinnzusammenhänge hin überprüft, ohne die Textkohärenz von Sinnkohärenz abhängig zu machen. Was einen Text zu *einem* (aber eben nicht notwendig zu einem *ganzen*) macht, ist nicht 'sein' Sinn, sondern die schlichte Tatsache, dass er in der Vorstellung des Rezipienten eine hinreichend signifikante Gestalt gewinnt, anhand derer er hinreichend identifizierbar ist und bleibt. Unter geeigneten Bedingungen (falls etwa ein entsprechendes Text-Residuum vorliegt) ist ein Text als solcher bedingt reproduzierbar. Er bleibt dabei im Verlauf der Zeit weder vollständig derselbe,

noch ist er jemals 'ganz' derselbe im Bewusstsein verschiedener Leser. Frei nach Heraklit: Niemand liest zweimal denselben Text. Aber er bezieht sich dabei immer auf dasselbe *Gedicht* (oder denselben Roman oder dasselbe Drama) insofern es als ein (mehr oder minder zusammenhängender) Sprechakt (oder Ensemble von Sprechakten) betrachtet wird – ohne dessen Identität aufgrund seiner jeweiligen Physiognomie jemals dauerhaft fixieren zu können, da sich letztere im Verlauf der (Sprach-)Geschichte verändert. Das einmalige Sprachgeschehen bleibt als ein solches identifizierbar; der Text erscheint jedoch mit jeder Lektüre neu; er verwandelt sich ständig.

II. DURCHLEBTES SPRECHEN. Celans Poetik des Eingedenkens

II. 1. Ein Sprechakt eröffnet ein Gespräch

Karl Bühler: *Sprachtheorie*

„[D]as Gedicht behauptet sich am Rande seiner selbst; es ruft und holt sich, um bestehen zu können, unausgesetzt aus seinem Schon-nicht-mehr in sein Immer-noch zurück. / Dieses Immer-noch kann doch wohl nur ein Sprechen sein. Also nicht Sprache schlechthin und vermutlich auch nicht erst vom Wort her 'Entsprechung'.“⁶⁹

Celan spielt hier mit der Mehrdeutigkeit sowohl von 'behaupten' und 'bestehen' als auch von 'unausgesetzt'. Das Gedicht formuliert eine Behauptung: Es behauptet sich selbst. Es übt sich in Selbstbehauptung. Wo? Am Rande seiner selbst. Am Rande seiner selbst behauptet es sich als am Rande seiner selbst stehend. Es besteht nur, insofern es sich behauptet. Es besteht aus nichts anderem als aus der Behauptung seiner selbst. Ständig bedroht vom Verschwinden, behauptet es sich im eigenen Dasein, indem es behauptet, da zu sein. Dabei vervielfältigt sich das Gedicht: Es (I) agiert am Rande seiner selbst (II). Es (I) ruft sich (II) zurück. Wohin? Es (I) ruft sich (II) sich selbst (III) in Erinnerung. Und das sowohl um (1.) überhaupt sein, existieren, aus sich selbst bestehen zu können, als auch um (2.) im Augenblick der Gefahr (aus sich selbst heraus, aus eigener Kraft) zu bestehen, also der Gefahr zu widerstehen, und um damit (3.) die Prüfung zu bestehen, die in der Gefahr besteht. Unausgesetzt sieht es sich der Gefahr des eigenen Verschwindens ausgesetzt. Andauernd bleibt es dieser Gefahr ausgesetzt. Wie geht es mit dieser Gefahr um? Indem es sich Immer wieder zurückversetzt in sein eigenes Immer-noch. Indem es sich an sich selbst erinnert, sich seiner selbst inne bleibt – kurz: indem es sich treu bleibt. Es setzt sich nicht selbst dem Vergessen aus, sondern bleibt bei sich: Es bleibt bei Bewusstsein. Und das pausenlos, sein (Selbst-)Bewusstsein setzt niemals aus. Das Gedicht sorgt für sich selbst, indem es sich um sich kümmert. Es sorgt für sein Bestehen, indem es es sich dauernd um sein Bestehen sorgt. Es entgeht sich selbst – und holt sich wieder ein. Wo es sich ins Gedächtnis ruft, was es schon nicht mehr ist, sorgt es dafür, dass es als solches immer noch da ist. Es produziert selbst seinen eigenen Nachruf, immer wieder, immer noch: Indem es seinen eigenen Nachruf produziert, ruft es sich selbst aus dem Tod zurück ins Leben. Totgesagte leben länger.

Worauf es hier im vorliegenden Zusammenhang ankommt, ist die Verbindung von Ruf und Rückholbewegung, wie sie in der Erinnerung Gestalt annimmt. Das Gedicht wird hier vorgestellt als ein *perpetuum mobile*, als ein auf Dauer gestellter, nicht enden wollender Akt der Erinnerung. Als erinnernder Rückruf, der es ist, ist es nicht nur ein Bewusstseinsakt, ein Denktakt, eine Akt der Wahrnehmung seiner selbst und damit gleichzeitig seiner einzigen Chance, aus der Vergangenheit erneut ins Leben zurückzukehren – es ist bei alledem gleichzeitig auch ein Sprechakt. Als Celan 1960 seine Büchner-Preis-Rede *Der Meridian* verfasst, ist die Sprechakttheorie in der Form, wie Austin und Searle sie im Verlauf der 60er Jahre ausarbeiten werden, noch nicht geboren. Über ein Vierteljahrhundert zuvor geht jedoch bereits Karl Bühler im Rahmen seiner 1934 vorgelegten

⁶⁹ TA, *Der Meridian*, 32b-33a, S. 8f.

Sprachtheorie auf die nach seinen Aussagen „noch sehr umstritten[e] [...] Lehre von den *Sprechakten*“⁷⁰ ein. Wenn er es dabei auch bei einer sehr rudimentären Skizze belässt, so ist es zumindest extrem wahrscheinlich, dass Celan dieselbe zur Kenntnis genommen hat, und das vermutlich bereits vor dem Frühjahr 1953.⁷¹

Bühler unterscheidet (I.) „Sprechhandlungen“ und (II.) „Sprechakte“ (als subjektbezogene Phänomene auf niedrigerer bzw. höherer Formalisierungsstufe) einerseits, (1.) „Sprachwerke“ und (2.) „Sprachgebilde“ andererseits (als subjektentbundene, intersubjektiv fixierte Phänomene auf niedrigerer bzw. höherer Formalisierungsstufe).⁷² Im Sinne von Celans Poetik erscheint es durchaus plausibel, das Gedicht als ein auf einen einzelnen Sprecher bezogenes, formal (wenn auch nicht in logischer, sondern vielmehr in ästhetischer Hinsicht) determiniertes Sprechphänomen aufzufassen.

„[E]s gibt für uns alle Situationen, in denen das Problem des Augenblicks, die Aufgabe aus der Lebenslage redend gelöst wird: *Sprechhandlungen*. Und es gibt andere Gelegenheiten, wo wir schaffend an der adäquaten sprachlichen Fassung EINES gegebenen STOFFES arbeiten und ein *Sprachwerk* hervorbringen. [...] / Das Sprachwerk als solches will entbunden aus dem Standort im individuellen Leben und Erleben seines Erzeugers betrachtbar und betrachtet sein.“⁷³

Um Missverständnissen vorzubeugen: Celans Auffassung lässt sich vor dem Hintergrund von Bühlers Sprachtheorie präzisieren, ohne dass er etwa dessen eigene Betrachtungsweise übernimmt, was die Dichtung anbetrifft. Bühler betrachtet Gedichte seinerseits als Sprachwerke. Gedichte in erster Linie als Kunstprodukte zu betrachten, entspricht nun aber ausdrücklich *nicht* Celans Auffassung.

Bühler setzt das, was er „Sprechhandlung“ nennt, gleich mit der *parole*⁷⁴ im Sinne Ferdinand de Saussures, diese wiederum mit der *energeia* im Sinne Wilhelm von Humboldts.⁷⁵ Ein Sprechakt wäre mithin eine *parole* von höherem Formalisierungsgrad. Unter der Voraussetzung der besagten Modifikation, dass es sich im Falle des Gedichts um eine Sprechhandlung von einem höheren Grad an *ästhetischer* Durchformung handelt, wird es im Folgenden als eine ebensolche ästhetisch durchformte *parole* aufgefasst. Näherhin definiert Bühler 'Sprechakte' im Rückgriff auf die Husserlsche Terminologie als 'sinnverleihende Akte'.⁷⁶ Um als Rezipient den gemeinten

⁷⁰ Karl Bühler: *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Jena 1934 (im Folgenden Bühler: *Sprachtheorie*), S. 62.

⁷¹ Darauf lässt eine entsprechende Notiz schließen, die Celan in seinem Exemplar von Heideggers *Sein und Zeit* hinterlassen hat. Die im Buchdeckel vorne eingetragenen Lektüredaten lassen weiterhin darauf schließen, dass Celan dieses Buch im Februar/März 1953 gelesen hat. Vgl. Paul Celan: *La Bibliothèque philosophique*. Hg. v. d. Unité de Recherche Paul-Celan de L'École normale supérieure unter der Leitung v. Jean Paul Lefebvre u. Bertrand Badiou. Paris 2007 (im Folgenden *Bibliothèque philosophique*), S. 371, 378f. Für die Kenntnis spricht darüber hinaus die bibliographische Notiz „Nationalbibl.: Bühler – Sprechebenen“. TA, *Der Meridian* (M 919), S. 208.

⁷² Vgl. Bühler: *Sprachtheorie*, S. 49.

⁷³ Ebd., S. 53f.

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 56.

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 48.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 62f.

Sinn im Einzelfall eruieren zu können, bedarf es der Kontextualisierung des wahrgenommenen Sprechakts: „Man muß detektivisch gleichsam dem Kontexte oder den Umständen der Sprechsituation entnehmen, ob der Sprecher das eine oder das andere im Auge hat und *meint*.“⁷⁷ Das ist nicht immer unproblematisch. Bühler gibt sich in diesem Punkt allerdings extrem optimistisch:

„[D]ie sprachliche Darstellung läßt allenthalben *Spielräume* der Bedeutungsunbestimmtheit offen, die auf keine andere Weise wie durch den Hinblick auf die 'objektiven Möglichkeiten' geschlossen werden können und in jeder menschlichen Rede auch faktisch geschlossen werden.“⁷⁸

Dem würde Celan widersprechen: Im dichterischen Sprechen erfolgt eine solche Schließung eben gerade nicht. Seine irreduzible Offenheit – die nichts anderes ist als die Kehrseite jener Dunkelheit, die Celan für die Dichtung reklamiert –, zeichnet den dichterischen Sprechakt als solchen aus. Um eine sehr gebräuchliche (und ebenso häufig missbrauchte) Redewendung zu variieren: Das Gedicht ist im Hinblick auf sein Verhältnis zum Autor weniger ein Produkt immer schon bestehender 'dichterischer Freiheit', sondern entsteht vielmehr im Zusammenhang mit der Freisetzung einer *energeia* bzw. *parole*, die sich im Zuge dieser Freisetzung auch vom Autor emanzipiert – der ihr jedoch andererseits mitgegeben bleibt, in sublimierter Gestalt. Das Ich des Gedichts (Celan identifiziert es von Fall zu Fall auch mit dem Gedicht als solchem) ist eine zwiespältige Person bzw. ein zwiespältiges Sprechen in Person: In einer Hinsicht ist es just in der Weise der Andere des Autors, wie es (analog) auch der Andere des Rezipienten ist – was kaum überraschen kann: der Autor ist ja faktisch auch der erste Rezipient. In anderer Hinsicht nehmen Autor und Rezipient jedoch verschiedene Positionen ein: während das Gedicht des Rezipienten bedarf, um als Gespräch mit dem Anderen *konkret* zu werden, während es ihn *sucht*, um in der konkreten Begegnung mit ihm als Gespräch mit dem Anderen (das es virtuell bereits ist) verwirklicht zu werden, ist ihm der Autor bereits (mit)gegeben. Es bedarf seiner insofern nicht mehr, als es ihn nicht suchen muss, weil es ihn schon bei sich hat, mit sich bringt, kurz: weil es ihn ständig erinnert. Während das Gedicht auf den Anderen zugeht, indem es sich ihm mitteilt, teilt es dabei immer schon etwas mit dem Autor; während es zum Rezipienten noch unterwegs ist, teilt es mit dem Autor dasselbe Bedürfnis nach einem wirklichen Gespräch. In dem Moment, in dem sich das sprechende Ich als ein mit sich zerfallenes zu erkennen gibt, steht es dabei solidarisch zum Anderen (seiner selbst), zum Du – und steht dabei auch für den Autor ein. Der (Zwischen-)Raum, den das Gedicht eröffnet, wird zum geteilten Raum der Verzweiflung.

⁷⁷ Ebd., S. 63.

⁷⁸ Ebd., S. 66. Dass der Verzweiflung eine Spaltung innewohnt, deren Kehrseite das solidarische Zusammenstehen in dieser Situation bedeutet, hat Celan bewusst wahrgenommen: „Das Gedicht, so prekär und fragil es ist, es ist solidarisch; es steht zu dir, wenn du dich auf dich selbst besinnst; es ist das Zweite im Kern (Keim) (an) deiner Verzweiflung [bzw.] im Kern und Gehäus deiner Verzweiflung. –“ (TA, Der Meridian [M 476], S. 139). Im einmaligen Sprechen tut sich die Verzweiflung kund, in der das Ich im angesprochenen Du sich selbst begegnet. In ihr tut sich ein Abgrund auf. „Das Abgründige (ist tatsächlich) das Bodenlose“, heißt es an anderer Stelle (ebd. [M 151], S. 92).

„Das Gedicht wird – unter welchen Bedingungen! – zum Gedicht eines – immer noch – Wahrnehmenden, dem Erscheinenden Zugewandten, dieses Erscheinende Befragenden und Ansprechenden; es wird Gespräch – oft ist es verzweifelt Gespräch.“⁷⁹

Noch mitten in der beklemmendsten Verzweiflung sucht das Ich in der Wahrnehmung des Anderen, in dessen Befragung und im Ansprechen desselben eine Möglichkeit, sich zu behaupten. Mitten in einer Situation, in der ihm jede Bewegungsmöglichkeit genommen scheint, in der ausweglosen Vergegenwärtigung des eigenen Leids, sucht es nach einer Möglichkeit, dieser Umklammerung zu entgehen – und findet sie im Akt des 'Gegenworts', für das Büchners Lucile sich mit ihrem „Es lebe der König!“ als Patin qualifiziert.⁸⁰ Es ist ein Akt der freien Selbstbehauptung eines menschlichen Sprechens, das sich den Opfern der Gewalt zuwendet – so wie Lucile ihrem geliebten Camille zugewandt bleibt, während sie ihr Gegenwort spricht. Als ein solches versteht es sich dezidiert nicht als ein Beitrag zum Raumgewinn der Kunst: „Die Kunst erweitern? / Nein. Sondern geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei.“⁸¹ Der letzte Satz eröffnet erneut zwei verschiedene Bedeutungsmöglichkeiten – womit er tut, wovon er spricht. Die Freisetzung des Ich kann einerseits bedeuten, die eigene *energeia* freizusetzen, sich in Gestalt einer *parole* freizusetzen, und damit womöglich auf bestimmte Art und Weise seine Umwelt zu beeinflussen, eine bestimmte Wirkung zu erzielen; sie kann andererseits bedeuten, sich als ein (anderes) Ich frei zu setzen, das eigene Ich autonom zu behaupten. Beide Bedeutungen kommen im Celanschen Gedicht zum Tragen. Beides charakterisiert dieses als einen besonderen Sprechakt.

„Alles, was zusammenhängt mit dem Phänomen der Abstraktion, ist durch HUSSERLS Phänomenologie gereinigt und entscheidend gefördert worden. Auch alles, was zusammenhängt mit der *Freiheit* des Bedeutungsverleihens.“⁸²

Ist es bei Husserl das Phänomen der Abstraktion, so ist es bei Celan das Phänomen des Sprechens, das in Gestalt des Gedichts wieder unverstellt zur Geltung gebracht werden soll. Mit reinen Ideen ist es allerdings noch nicht getan. So fordert auch Bühler im weiteren Verlauf die 'Erdung' des Husserlschen Idealismus, d. h. den Transfer abstrakter Vorstellungen in eine an der konkreten Wirklichkeit orientierte praxisrelevante Sprachtheorie. Um von Husserl

„zu einem System wie 'die deutsche Sprache' [...] zurückzukehren, gehört [...] nach dem Einklammern [im Zuge der eidetischen Reduktion] das ebenso notwendige *Wiederausklammern* und das Verlassen des Monadenraums mit seiner nichts als intendierten (vorgestellten) Welt.“⁸³

Celan pocht stets auf den konkreten Realitätsbezug seiner Gedichte. Und er ist sich nur allzu schmerzlich dessen bewusst, dass er nicht nur in seiner

⁷⁹ TA, Der Meridian, S. 9.

⁸⁰ Vgl. TA, Der Meridian (T 5-9), S. 3f.

⁸¹ Ebd. (T 42d-e), S 10f.

⁸² Bühler: Sprachtheorie, S. 67.

⁸³ Ebd., S. 68.

Muttersprache dichtet, sondern gleichzeitig auch in einer Sprache, die hindurchgegangen ist „durch die tausend Finsternisse todbringender Rede“⁸⁴.

„Wohl wahr, daß wie alles andere, was wir ererbt von den Vätern haben, so auch 'die Sprache' rezipiert sein will und ihre Auferstehung erleben muß im Monadenraum des Sprechers. Allein *Rezeption* und Selbstschaffen (Entnahme und Setzung) ist zweierlei; gehört zum Setzen die HUSSERLSCHER Freiheit der bedeutungsverleihenden Akte, so gehört als Grenze dieser Freiheit und korrelativ zu ihr die *Bindung* des Entnehmens, beim Entnehmen.“⁸⁵

Dem entspricht es, wenn Celan das dichterische Sprechen bezeichnet als

„aktualisierte Sprache, freigesetzt unter dem Zeichen einer zwar radikalen, aber gleichzeitig auch der ihr von der Sprache gezogenen Grenzen, der ihr von der Sprache erschlossenen Möglichkeiten eingedenk bleibenden Individuation.“⁸⁶

Die Radikalität der Individuation des Sprechakts wird im Verlauf der Entwicklung der Celanschen Dichtung immer weiter vorangetrieben. Insbesondere mit Blick auf die späte Dichtung sind verhältnismäßig zahlreiche Gedichte diesbezüglich als heikle Gratwanderungen zu bezeichnen. Zwar werden die grammatikalischen Regeln prinzipiell beachtet; aber wieviele Leerstellen, wieviele Ellipsen, wieviele in einzelne Silben und Silbengruppen zersplitterte Worte verträgt ein Text, bevor man von einer sprachlichen Grenzverletzung sprechen darf? Insbesondere was die forcierte Kondensation anbetrifft, die ständig weiter verknappte Diktion, die zunehmende metrische und syntaktische Fragmentierung, werden die Möglichkeiten so häufig bis zum Äußersten ausgereizt, dass es auf die Dauer weh tut. Das Sprechen stellt seine Beschädigungen unmissverständlich aus. Wer sucht, sich an der Kunst schadlos zu halten, der wird hier nicht auf seine Kosten kommen. Wer Zeit mitbringt und bereit ist, seine Augen und Ohren auch dann noch offen zu halten, wenn es eng wird – und das nicht nur für die Kunst –, dem kann sich hier etwas eröffnen.

II. 2. Im Zwischenraum der Zeit

II. 2. 1. Unterwegs zur Gegenwart

Celans Poetik zufolge liegt die eigentliche Existenz, das Zu-sich-Kommen des Gedichts in der aktualisierenden Wahrnehmung der Gestalt einer sprechenden Person. Das Gedicht wird somit nicht als ein Kunstwerk betrachtet, sondern als ein lebendiger Sprechakt, der von Rezipienten als ein *persönlicher* wahrgenommen wird: als ein *Sprechen in Person*. Diese Auffassung, wie sie Celan zufolge das 'Gedicht heute' auszeichnet, steht in deutlichem Kontrast zur klassisch-modernen Poetik eines Gottfried Benn:

⁸⁴ So formuliert es Celan in seiner *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen* am 26. Januar 1958 (GW III, S. 185f., hier S. 186).

⁸⁵ Bühler: Sprachtheorie, S. 68f.

⁸⁶ TA, Der Meridian (T 33b), S. 9.

„[D]as Gedicht ist schon fertig, ehe es begonnen hat, er [der Autor] weiß nur seinen Text noch nicht. Das Gedicht kann gar nicht anders lauten, als es eben lautet, wenn es fertig ist.“⁸⁷ Dieses *Fertig*-Sein trifft sich in einem Punkt mit dem *Da*-Sein des Celanschen Gedichts: im Autonomieanspruch des Gedichts – der bei Celan allerdings mit einem weiter reichenden *Individualitätsanspruch* verbunden ist. Diese Individualität ist nicht etwa die eines 'fertiggestellten' Kunstwerks, sondern die eines persönlichen Sprechens. Sie ist, im Gegensatz zur Individualität des 'statischen' Gedichts, dynamisch und dialogisch aufzufassen und bleibt selbst für den Fall, dass das Gedicht als Stimme beim Anderen ankommt, dynamisch verfasst: als lebendige, gelebte, im Gespräch gemeinsam von den Dialogpartnern gesuchte und (im Falle des Gelingens) gefundene Wirklichkeit.

Es ist hier nicht der Autor, der das Gedicht *verwirklicht*, indem er mittels sprachlicher Formgebung etwas zuvor schon Existierendes *verfertigt*, wobei die Sprache zu einem Artefakt gerinnt. Der Autor bringt hier vielmehr Bewegung in die Sprache, er bringt in der Sprache etwas auf den Weg zur Wirklichkeit, das in seiner Textgestalt als Gedicht erst in dem Moment seine eigene Wirklichkeit als einen *Zugewinn* erfährt, in dem es als Stimme eines Einzelnen von einem Anderen wahrgenommen wird. So dieser Andere diese Stimme als eine solche anerkennt, die auch in seiner Sache spricht, erfüllt sich dabei die ureigene Hoffnung des Gedichts. Schon Benn greift zur Veranschaulichung seiner Vorstellungen vom Gedicht auf die geometrische Struktur des Kreises zurück. Er kommt bei seiner Konstruktion mit drei Größen aus: zwei Pole, gebildet vom Ich – wobei Autor-Ich und lyrisches Ich in eins gesetzt werden⁸⁸ – und der Sprache, werden vom Gedicht umspannt.⁸⁹ Celans Meridian ergibt sich demgegenüber aus der Umkreisung einer gemeinsamen Welt von Ich und Du, die als *Bewegung* durch die Pole dieser Welt charakterisiert ist. Ich und Du sind dabei als einander zugewandte Partner zu denken, erst im Durchgang durch die Begegnung mit dem Anderen wird eine Selbstbegegnung möglich. „Jedes Ding, jeder Mensch ist dem Gedicht, das auf das Andere zuhält, eine Gestalt dieses Anderen.“⁹⁰ Der aus der Mitwisserschaft entlassene Autor ist hiervon nicht ausgenommen. Allerdings zeigt ihm das Gedicht – wie potentiell auch anderen Lesern – einen Weg zur Begegnung mit sich selbst. Das Ich des Autors wird im Rahmen dieser Konzeption vom Ich des Gedichts unterschieden, obwohl der Autor, wie Celan ausdrücklich sagt, dem Gedicht

⁸⁷ Gottfried Benn: Probleme der Lyrik. In: Ders.: Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke. Bd. 3: Essays und Reden in der Fassung der Erstdrucke. Hg. v. Bruno Hillebrand. Frankfurt/M. 1989, S. 505-535, hier S. 515. Zum Verhältnis zwischen Celans und Benn Poetik vgl. Agis Sideras: Paul Celan und Gottfried Benn. Zwei Poetologien nach 1945. Würzburg 2005.

⁸⁸ Hierfür lassen sich innerhalb der Rede *Probleme der Lyrik* zahlreiche Belege finden. So etwa, wenn Benn an einer Stelle vom "Veranlasser dieser Dinge [...], dem lyrischen Ich" spricht, um im nächsten Satz "diese Lyriker" als den Gegenstand seiner Betrachtungen zu benennen (Benn: Probleme der Lyrik, S. 522), oder wenn an anderer Stelle, aus der Perspektive des lyrischen Ich gesprochen, zu lesen steht: "Ich meinerseits, sagt das lyrische Ich, werde im Höchsthfall siebzig Jahre [...]" (ebd., S. 525). Ein solches lyrisches Ich, das der Lyriker ist, der "sein [!] Gedicht abdichten [muss] gegen Einbrüche, Störungsmöglichkeiten, sprachlich abdichten" und der "seine Fronten [!] selbst bereinigen" muss (ebd., S. 529), ein solches lyrisches Ich hat in der Celanschen Konzeption von Dichtung selbstverständlich keinen Platz, da es ja dezidiert an der Verhinderung des Dialogs arbeitet.

⁸⁹ Vgl. ebd., S. 524.

⁹⁰ TA, Der Meridian (35b), S. 9.

"mitgegeben" bleibt. Insofern ist die Begegnung des späteren Rezipienten mit dem Gedicht *auch* eine Begegnung mit dem, was ihm vom Autor "mitgegeben" wurde. Schließlich wird in Celans BÜchner-Preis-Rede noch eine dritte Kreisbewegung namhaft gemacht, die man mitvollzieht, wenn man mit Gedichten unterwegs ist: man geht "Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird"⁹¹. Wege also, auf denen die Sprache durch die Stimme zu sich selbst kommt, auf denen sie erneut freigesetzt, erneut lebendig wird. Kunst und Dichtung, Ich und Du, Sprache und Stimme: drei Spannungsfelder, innerhalb derer das Gedicht sich bewegt, dreierlei Möglichkeiten der Begegnung, für die das Gedicht einen Raum eröffnet. Dabei dreht sich die Bewegung auf der Bahn des Meridians um die Welt: Gedichte sind insofern welthaltig, als die Bahn, die sie beschreiben, die Welt einbeschreibt. Sie sind nicht von der Welt abgehoben, sondern sie kreisen um eine Welt, die sie immer nur in Bezugnahme auf das Andere, auf das Gegenüber als den notwendigen Bezugspunkt der eigenen Bewegung mit ihm gemeinsam konstituieren können. Ohne dieses Andere ließe sich die gemeinsame Welt im Raum gar nicht aufspannen.

Im Unterschied zur Bennischen Poetik sind es hier mindestens acht Größen, die zueinander in Beziehung gesetzt werden: die obigen drei Paare sowie das Gedicht und der Autor. Letzterer spielt dabei die undurchsichtigste Rolle, er schreibt das Gedicht, aber er 'macht' es nicht; er ist dem Gedicht „mitgegeben“, wird aber vom Ich des Gedichts deutlich unterschieden, da jenes ein Du impliziert, das er nicht ist. Mit dem „lyrischen Ich“, so betont Celan, der diesem Begriff eher ablehnend gegenübersteht, kann bestenfalls das lyrische Ich des jeweiligen Gedichts⁹² gemeint sein, nur insofern ist der Gebrauch dieses Terminus seiner Ansicht nach sinnvoll. Da er den Ursprung des Gedichts bewusst im Dunkeln lässt, bleibt auch die exakte Bestimmung der Autorfunktion im Dunkel: dessen 'Mitgegebensein' wird von Celan bewusst nicht näher bestimmt. Die hier vorliegende Offenheit ist die notwendige Voraussetzung für die Öffnung des Gedichts auf einen Dialog hin, der mehr sein soll als bloß ein mehr oder minder geglückter Nachvollzug des Dialogs zwischen dem Gedicht und dem Autor. „[M]it dem *hier* und *solcherart* freigesetzten befremdeten Ich“⁹³, freigesetzt als einmalige, individuelle Stimme und insofern auch freigesetzt als befremdlich befremdete Sprache, mit diesem Ich soll der Hoffnung des Gedichts nach auch das Du freigesetzt sein, insofern es als dessen einmaliges, individuelles Gegenüber angesprochen ist.

Der Leser erfährt Individualität in zweifacher Hinsicht: zunächst auf der Ebene der Beobachtung als sprachliche Individualität eines Textes, der in seiner Einmaligkeit von der prinzipiellen Möglichkeit individuellen Sprechens zeugt; zum anderen erfährt er sie auf der Ebene der Wahrnehmung des Dialogs als die eigene Individualität des angesprochenen Du, des einmaligen Anderen, der im Vernehmen der Stimme eines Ich die Identität desselben mit konstituiert, indem er dessen Stimme *als* individuelle Stimme eines Einzelnen empfängt, der er selbst sein könnte. Die Dialektik von Individualität und Allgemeinheit ist aufgehoben im Raum des Gedichts, insofern das sprechende Ich jenen Anderen mit umfasst, dem es sich zuspricht, insofern

⁹¹ Ebd. (T 46), S. 11.

⁹² Vgl. Hans Mayer: Interview zu Paul Celan. Interview zu Paul Celan. Gespräch von Jürgen Wertheimer mit Hans Mayer über Paul Celan am 11. 03. 1997. In: Celan und/in Europa. arcadia 32, Heft 1 (1997), S. 298-300, dort S. 300.

⁹³ TA, Der Meridian (T 29b), S. 7.

es also in seiner Bewegung durch den Anderen hindurch zu sich selbst findet. Das Präsens des Gedichts benötigt die Präsenz des Anderen, um seine eigene zu realisieren, seine Wirklichkeit zu finden. Wo dies stattfindet, wird der Raum des Gedichts zum Zeitraum des Gesprächs. „Noch im Hier und Jetzt des Gedichts [...], noch in dieser Unmittelbarkeit und Nähe lässt es das ihm, dem Anderen, Eigenste mitsprechen: dessen Zeit.“⁹⁴ In diese Gesprächssituation, die das Gedicht eröffnet, kann sich nun der Rezipient mit hineinversetzen, er kann in sie hineinspringen⁹⁵ – *ohne sich dabei mit dem Ich identifizieren zu dürfen!* Es ist eine schlichte Tatsache, dass der Rezipient, der in die Dialogsituation mit einsteigt, im Gedicht nicht spricht – wie sollte er auch. Er hört (insofern er nicht einfach *unbeteiligt*, also etwa nach Art eines distanzierenden Beobachters, liest, sondern sich vom Gelesenen *angesprochen* fühlt) und sieht (insofern sich in seiner Vorstellung beim Hören die Umrisse einer menschlichen Sprecher-Gestalt abzeichnen), d. h. er nimmt ein Sprechen wahr, das *nicht* sein eigenes ist. Es ist und *bleibt* die Stimme eines Anderen, die hier spricht. Allerdings besteht durchaus die Möglichkeit – und eben darauf hofft laut Celan das Gedicht –, dass der Hörer dem Sprecher *zustimmt*, dass seine eigene Auffassung in einer bestimmten Hinsicht mit der des Sprechers *übereinstimmt*, dass er den Eindruck gewinnt: 'Was ich hier höre, spricht mir aus der Seele.' Das Gedicht spricht für sich. Was der Hörer hört, soll für sich sprechen. Die Hoffnung richtet sich darauf, dass Einigkeit in der Sache besteht, um die es geht. Es hofft, indem es für sich spricht, nicht *ausschließlich* für sich zu sprechen, sondern gleichzeitig Fürsprecher für den Anderen zu sein.

„[D]as Gedicht spricht [...] immer nur in seiner eigenen, allereigensten Sache. / Aber ich denke [...], daß es von jeher zu den Hoffnungen des Gedichts gehört, [...] gerade auf diese Weise *in eines Anderen Sache* zu sprechen – wer weiß, vielleicht in eines *ganz Anderen* Sache.“⁹⁶

Klingt nicht eben hier genau jene „prophetische Aufgabe“⁹⁷ an, von der nach Auskunft Janouchs auch Kafka überzeugt war? Wenn es so wäre, so verschöbe Celan dieselbe jedenfalls vom Dichter auf das Gedicht. Unabhängig davon ist und bleibt Einigkeit in der Sache nicht mit Einheit zu verwechseln. Das andere Sprechen bzw. das Sprechen des Anderen ist als solches zu respektieren, wenn man nicht in die Position derer geraten will, die nichts als „das bunte Gerede des An- / erlebten“ produzieren, von dem WEGGEBEIZT spricht. Die Missachtung der Individualität des Gegenübers (und das heißt hier: des sprechenden Anderen) ist die 'Kardinalssünde' schlechthin: Nivellierung und solidarische Mitmenschlichkeit schließen einander aus. Was das entsprechende 'Ethos der Lektüre' anbetrifft, ist Celans Position in diesem Punkt unmissverständlich.

Problematischer ist in dieser Hinsicht die Position des Du. Darf bzw. soll sich der Rezipient in diese Position einschreiben, insofern er sich ins Gespräch begibt? Anders gefragt: Findet das Gespräch mit dem Ich des Gedichts *im* Gedicht statt? Oder ist es ein Gespräch *mit* dem Gedicht – das seinerseits bereits zwei Positionen beinhaltet, nämlich die des sprechenden

⁹⁴ Ebd. (T 36b), S. 9f.

⁹⁵ Vgl. ebd. (M 428, 429), S. 133.

⁹⁶ Ebd. (T 31a,b), S. 8.

⁹⁷ Gustav Janouch: Gespräche mit Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen. Erw. Ausg. Frankfurt/M. 1968 (im Folgenden Janouch: Gespräche mit Kafka), S. 231.

Ich und die des angesprochenen Du? Kurz: ist der Rezipient in der Position des Zweiten (d. h. des Du) oder des Dritten (d. h. in einer Position diesseits von Ich *und* Du)? Im letzteren Falle bliebe dem Hörer, der sich doch ins Gedicht/Gespräch begeben soll, nichts anderes übrig, als sich in die *Leerstellen* einzutragen. Diese sollen aber doch dem (spirituell aufgeladenen) Atem, dem menschlichen Geist Durchlass gewähren. Worin also besteht die besetzbare Vakanz: im Du oder in der Leerstelle? Nicht nur insofern, als die am Gespräch Beteiligten der Luft zum Atmen bedürfen, sondern auch in Erinnerung an Benjamins Überlegung, wonach im Namen so vieles Platz findet, erscheint die erstere als die plausiblere Alternative. 'Du' wäre somit ein Name (nicht zu verwechseln mit einem Sammelbegriff) für das Andere – mit einer wichtigen Einschränkung: 'Du' wäre nicht etwa der Name für das Andere schlechthin, sondern vielmehr für das jeweils vom Sprechenden Ich *Gemeinte*. Der Rezipient, der sich vom Gedicht angesprochen fühlt, fühlt sich gemeint, wenn das Ich 'du' sagt. Er sollte sich jedoch dessen bewusst sein, dass er sich in diesem Punkt irren könnte. Woher kann er das wissen? Er kann es letztendlich nicht mit letzter Sicherheit. Doch es gibt immerhin ein Indiz, das dafür spricht. Wenn er sich in der Position des 'Du' nicht allein vorfindet, sondern dort noch auf Andere trifft – denen er sich ähnlich findet.

II. 2. 2. Sprechen durch die Zeit

Celan betont ausdrücklich den Ereignischarakter des Schreibens von Gedichten. Die Frage nach der Zeit wird dabei zu einer der wesentlichen Fragen seiner Poetik:

„[W]enn ich es [das Schreiben] nach seinem Sinn befrage, so glaube ich, mir sagen zu müssen, daß in dieser Frage auch die Frage nach dem Uhrzeigersinn mitspricht. / Denn das Gedicht ist nicht zeitlos. Gewiß, es erhebt einen Unendlichkeitsanspruch, es sucht, durch die Zeit hindurchzugreifen – durch sie hindurch, nicht über sie hinweg.“⁹⁸

Das Hindurchgreifen des Gedichts (nicht des Dichters) durch die Zeit, von dem Celan hier in der BREMER REDE spricht, findet später eine Entsprechung in seiner Büchner-Preis-Rede: Es findet sich im Bild des Meridians wieder, der die Pole durchkreuzt und dabei miteinander verbindet, während er eine Welt umfasst bzw. einbeschreibt.

Der Längengrad ist ein vorgestellter, der Welt zugedachter. Er ist ein virtueller, ein Konstrukt – mit dessen Hilfe sich jedoch (auch in einer Situation, in der man sich „weit draußen“ im Offenen befindet, beispielsweise auf offener See) die jeweils eigene Position in der Welt hinreichend präzise bestimmen und entsprechend navigieren lässt. Er lässt sich seinerseits mit Hilfe der Zeitmessung, also mit Hilfe von Uhren bestimmen, indem man die Abweichung der jeweils eigenen Tageszeit von derjenigen misst, die im selben Moment auf einem Referenzmeridian – dem Nullmeridian – gegeben ist. Mit anderen Worten: Die gleichzeitige (synchrone) Erfassung zweier (Tages-)Zeiten, der eigenen und der eines Zeitgenossen, und die Bestimmung der Differenz zwischen beiden ist eine Voraussetzung für die

⁹⁸ GW, III, S. 186.

Bestimmung der eigenen gegenwärtigen Position in der Welt. Zur Bestimmung der gegenwärtigen eigenen Position in der Welt bedarf es zunächst der Bestimmung der eigenen (tages-)zeitlichen Situation; diese wird mit einer anderen verglichen, die gleichzeitig auf einem Referenz-Meridian gegeben ist; die andere (tages-)zeitliche Situation lässt sich einer entsprechend gestellten Uhr entnehmen, die man mit sich führt; so lässt sich mittels Feststellung der Zeitverschiebung der Meridian bestimmen, auf dem man sich augenblicklich befindet.

Wenn Celan bekundet, sich mit Hilfe von Gedichten in der Welt zu orientieren, spricht er ihnen dann die Funktion einer solchen Uhr zu? Am Gedicht wäre dann stets die Zeit ablesbar, auf die es dauerhaft eingestellt wäre und bliebe; wann immer es aktuell gelesen würde, gäbe es Auskunft über diese Zeit; anhand der Differenz zur eigenen Zeit könnte der Leser seine eigene aktuelle Position in der Welt bestimmen – insofern er wüsste, auf welche Position sich die Zeitangabe des Gedichts bezieht.

Das Gedicht, das durch die Zeit hindurchgreift, bleibt dabei stets „seiner Daten eingedenk“. Es behält (im historischen Sinne) seinen Ausgangspunkt, seine ursprüngliche Position im Gedächtnis, von der es aus es zunächst einen Ort „weit draußen“ sucht, um von dort her auf einen Anderen zuzugehen, sich ihm zuzusprechen, ihm zu begegnen – und von dessen Zuwendung her (erneut) zu werden, was es ist, d. h. im Vollzug des Dialogs (erneut) auf sich selbst und seine eigene Position zu sprechen zu kommen.

Es ist nicht zeitlose Gültigkeit im Sinne von Klassizität, die das Celansche Gedicht für sich reklamiert, indem es einen Unendlichkeitsanspruch vertritt; es beansprucht dabei just nicht, ein idealer Leitstern für alle und jeden zu sein. Als „Unendlichsprechung von lauter Sterblichkeit und Umsonst“ beansprucht es vielmehr, auf singuläre Art und Weise zur Sprache zu bringen, was allen lebendigen Kreaturen als solchen gemeinsam ist: die Einmaligkeit, die sie jeweils von allen anderen unterscheidet.

Das Gedicht bringt sprechend auf den Punkt, worin die Einmaligkeit besteht, die es dauerhaft für sich in Anspruch nimmt: Es ist das Einholen einer endlosen, nicht zur Ruhe kommenden und mithin beunruhigenden (Sprach-)Bewegung durch die Zeit in die eigene "einmalige, punktuelle Gegenwart"⁹⁹. Die Einladung des Rezipienten zur Teilnahme am Gespräch beinhaltet, dass noch Andere an diesem Gespräch teilnehmen, die im Verlauf gezielt angesprochen werden:

„Erst im Raum dieses Gesprächs konstituiert sich das Angesprochene, versammelt es sich um das es ansprechende und nennende Ich. Aber in diese Gegenwart bringt das Angesprochene und durch Nennung gleichsam zum Du Gewordene auch sein Anderssein mit.“¹⁰⁰

Die Gegenwart des Gedichts ist die des Gesprächs, in dem sich das Ich und das Du des Gedichts konstituieren. Dabei wird das Angesprochene „gleichsam zum Du“ durch Nennung von Seiten des Ich. Das „gleichsam“ verrät eine spezifische Verlegenheit im Rahmen der vorliegenden Konstruktion: ist es tatsächlich so, dass das Ich des Gedichts das Du mittels bloßer Nennung desselben (quasi magisch) attrahiert, oder ist es nur so, *a/s ob* dies geschähe? Handelt es sich hierbei um einen „Anspruch“ des

⁹⁹ TA, Der Meridian (T 36b), S. 9.

¹⁰⁰ Ebd.

Gedichts, der seine Verwirklichung erst in dem Moment findet, in dem ein real existierender Hörer dessen Stimme als eine solche versteht, die auch in seiner Sache spricht, oder nimmt das Gedicht dessen Dasein bereits in dem Moment vorweg, in dem es ihn als solchen benennt?

Das Problem ist hier ein zeitliches, genauer gesagt: eines der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Die Gegenwart des Gedichts soll die Zeit dessen *mitsprechen* lassen, dem es sich zuspricht: beide Zeiten werden folglich unterschieden. Objektiv ist die Zeit, in der das Ich spricht, und die Zeit, in der das Du angesprochen wird, *im* Text ein und dieselbe. Als virtueller Text ist das Gedicht aber bereits existent, bevor es seinen Leser findet. Es existiert bereits als individuelle sprachliche Manifestation in Gestalt eines Text-Residuums, das eines einmaligen Sprechakt in virtueller Form aufbewahrt, bis er sich in der konkreten Rezeption neuerlich manifestiert.¹⁰¹ Mithin ist auch das Du des Empfängers der Überlieferung im Text bereits antizipiert, noch ehe es konkret besetzt ist. Wird es besetzt, so ist es im selben Moment mehrfach besetzt. Der spätere Rezipient, der die Stelle lebendig ausfüllt, vergegenwärtigt sich im Angesprochen-Sein die Stimme des Einzelnen, der spricht. Sie gewinnt erneut Präsenz, wo der Rezipient sie nicht etwa als eine *vergangene* aktualisiert, sondern als eine für ihn *neue, aktuelle*. Aber sie spricht als solche nicht etwa ausschließlich zu ihm. Andere werden dabei mit aktualisiert. Das nennende Ich benennt eine Situation, in der ihm *zunächst* etwas Anderes begegnet, in der er *zunächst* etwas Anderes wahrnimmt, als etwa den Rezipienten. So bezieht es *neben* dem aktuellen Rezipienten auch dasjenige bzw. diejenigen ins Gespräch mit ein, das bzw. der konkret von ihm benannt wird. Das kann im Einzelfall ein bestimmter Stein oder eine bestimmte Landschaft sein, ein bestimmter Freund, ein vermisster Verstorbener, eine Gruppe von Menschen, ein Dichter, ja selbst eine erdichtete Figur. Was es auch sei: Es wird im Gespräch lebendig vergegenwärtigt. Insofern man diese Beschreibung als eine angemessene akzeptiert, erkennt man damit auch den entsprechend erweiterten Anspruch des Gedichts an, *in verschiedenen Richtungen gleichzeitig* gezielt durch die Zeit hindurchzugreifen – und damit Geschichte(n) zu versammeln.

Über den exakten Zeitpunkt der Entstehung des Gedichts wird damit nach wie vor keine zuverlässige Aussage getroffen, er bleibt im Dunkel. Insofern das Gedicht *da* ist, existiert es als eine sprachlich freigesetzte Bewegung, als ein Sprechen auf ein Gespräch hin, als Stimme eines Einzelnen, die sich in einer prekären Situation befindet. Sie tendiert zum völligen Verstummen, welches ihr Tod wäre. Das Gedicht, das immer nur in der Gegenwart existiert, behauptet diese seine Gegenwart nur im Durchgriff durch die Zeit, indem es – bei jeder neuerlichen Aktualisierung – erneut aus der Versenkung auftaucht:

„[D]as Gedicht behauptet sich am Rande seiner selbst; es ruft und holt sich, um bestehen zu können, unausgesetzt aus seinem Schon-nicht-mehr in sein Immer-noch zurück.“¹⁰²

¹⁰¹ In Celans Worten: „Alles Überlieferte ist nur einmal, als Stimme, da; sein abermaliges Erscheinen, seine jeweilige Gegenwart ist ein Stimmhaftwerden des ins Stimmlose zurückgetretenen und dort Aufbewahrten; entscheidend bei seinem neuen Hervortreten ist die neue Stimme“ (TA, Der Meridian [M 336], S. 118).

¹⁰² Ebd. (T 32b), S. 8.

Celan spricht hier *vom* Gedicht – aus der Position eines Fürsprechers. Er spricht von etwas, das sich ihm als „sterbliches Seelenwesen“ präsentiert. Als ein solches sieht er es an. Er sieht es ständig damit beschäftigt, sich aus der eigenen Vergangenheit zurück in die eigene Gegenwart zu rufen/holen „um bestehen zu können“. Vor wem bzw. wem gegenüber sucht es zu bestehen? Gegenüber all jenem, dem es aktuell begegnet? Also nicht zuletzt auch dem jeweiligen Rezipienten gegenüber? Aus Celans Sicht pocht es sprechend auf (relative) Selbständigkeit, auf (relative) Autonomie, „spricht immer nur in seiner eigenen, allereigensten Sache“¹⁰³ und ausschließlich auf diese Weise womöglich auch in eines Anderen Sache.

Die Fähigkeit, sich laufend ins Leben zu rufen bzw. zurückzuholen, die dem Gedicht hier zugesprochen wird, ist insofern eine dialogische, als es dazu notwendigerweise eines Gegenübers bedarf: nur im aktuellen Gespräch mit einem Anderen kann das Gedicht seine eigene Aktualität behaupten. Diesem Verständnis nach ist es nicht etwa ein simulierter Dialog, ein bloßes Dialog-Schema, welches das Gedicht vorstellt, kein unverbindlicher Entwurf von Wirklichkeit, sondern die akute Beanspruchung der eigenen (qua Selbstbehauptung) als einer ausgesprochen konkreten Lebenswirklichkeit im Rahmen eines konkreten Dialogs. In seiner *Meridian*-Rede siedelt Celan die gleichzeitige Freisetzung der sprechenden Person (Ich) und des angesprochenen Anderen (Du) im lebendigen und offenen Dialog vorsichtig im Bereich des Möglichen an, indem er die entsprechenden Aussagen jeweils mit einem einschränkenden 'Vielleicht' versieht.¹⁰⁴

Wenn es dem Gedicht gelänge, die genannte Bewegung, das Hindurchgreifen durch die Zeit, aus sich selbst heraus zu vollziehen, so wäre es tatsächlich in der Lage, seine Existenz am Rande des Verstummens (welches seinen Tod bedeutete) auf Dauer zu stellen. Dichtung wäre dann nicht bloß 'immer wieder' die „Unendlichsprechung von lauter Sterblichkeit und Umsonst“¹⁰⁵, keine in einem Akt der Vergegenwärtigung wiederholbare Sprechhandlung, sondern sie würde quasi magisch das Erlebnis des Stehens an der Grenze zum Tod durch die Zeit hindurch faktisch gegenwärtig halten. Ein solches Gedicht, das keiner Begegnung mit einem entgegenkommenden Anderen mehr bedürfte, wäre ein absolutes. Celan bestreitet jedoch nachdrücklich die Möglichkeit der Existenz eines solchen.¹⁰⁶

II. 2. 3. Sprechen ins Offene

Das Hindurchgreifen durch die Zeit lässt sich am Modell des Länglenkreises beschreiben, auf das Celan im *Meridian* rekurriert. Entsprechend dem Titel gibt sich die Büchner-Preis-Rede als eine Kreiskomposition zu erkennen. Celan inszeniert mit dieser Rede eine Suchbewegung. Gesucht wird die eigene Identität. Der Redner ist auf der Suche nach sich selbst. Dabei *verfolgt* er einen bestimmten Weg, indem er einen bestimmten Daseins-Entwurf verfolgt: den einer dichterischen Existenz. Gedichte sind u. a. „Wege

¹⁰³ Ebd. (T 31a).

¹⁰⁴ Vgl. ebd. (T 28b), S. 7: "Vielleicht wird hier [...] noch ein Anderes frei?", oder ebd. (T 29c) S. 8: "Vielleicht ist das Gedicht von da her es selbst [...]?", um nur zwei Beispiele zu nennen. Folgerichtig bricht Celan die betreffenden Überlegungen auch mit der Bemerkung ab: "Welche Fragen! Welche Forderungen!" Ebd. (T 41a), S. 10.

¹⁰⁵ Ebd. (T 44), S. 11.

¹⁰⁶ Vgl. ebd. (T 38c), S. 10.

einer Stimme zu einem wahrnehmenden Du, kreatürliche Wege, Daseinsentwürfe vielleicht, ein Sichvorausschicken zu sich selbst, auf der Suche nach sich selbst ... Eine Art Heimkehr.“¹⁰⁷ Als *eine Art* Heimkehr ist sie offensichtlich noch nicht *die* Heimkehr, die sich inmitten des kreatürlichen Daseins in der Möglichkeit des Todes abzeichnet. Celans Überlegungen bewegen sich hier in den Bahnen der Existenzphilosophie Martin Heideggers, wie dieser sie in *Sein und Zeit* formuliert hat.¹⁰⁸ Vor diesem Hintergrund lässt sich ein tieferes Verständnis vom Celanschen Gedicht gewinnen. Im Blick auf ein Gedicht an der Schwelle von der frühen zur mittleren Phase seiner Dichtung zeigt sich dies besonders deutlich.¹⁰⁹

SPRICH AUCH DU

Sprich auch du,
sprich als letzter,
sag deinen Spruch.

Sprich –
doch scheidet das Nein nicht vom Ja.
Gib deinem Spruch auch den Sinn:
gib ihm den Schatten.

¹⁰⁷ TA, Der Meridian (T 46), S. 11. Der Terminus 'Daseinsentwurf' gibt zu erkennen, dass Celan sich an dieser Stelle in die Nähe zur Existenzphilosophie Martin Heideggers begibt. Im ersten Kapitel des zweiten Abschnitts von *Sein und Zeit*, der – im Rahmen der Frage nach dem Verhältnis von *Dasein und Zeitlichkeit* – *Das mögliche Ganzsein des Daseins und das Sein zum Tode* zum Thema hat, wird am Ende in § 53 der *Existenziale* [] *Entwurf eines eigentlichen Seins zum Tode* verhandelt (Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. 16. Aufl. Tübingen 1986, S. 260-267). Celan hat *Sein und Zeit* spätestens seit März 1952 besonders intensiv studiert (vgl. *Bibliothèque philosophique*, S. 371-385, zur Datierung der Lektüre insbes. S. 371).

¹⁰⁸ Dies kann im vorliegenden Kontext nicht angemessen verhandelt werden. Selbst eine Zusammenfassung, die der Komplexität der Materie auch nur annähernd gerecht würde, lässt sich im Rahmen der vorliegenden Untersuchung nicht leisten. Eine ungefähre Ahnung davon, welche Implikationen damit verbunden wären, vermittelt eine Zusammenfassung von Oliver Jahraus: „Der Tod legt [...] den Horizont der Zeit fest. Er eröffnet überhaupt erst die Möglichkeit, das Potenzial des Sinnes aus der Zeit im Dasein zu aktualisieren. Insofern ist der Tod genuine Möglichkeit. Er ermöglicht Sinn. Der Tod versetzt den Horizont der Zeit in das Dasein und macht die daraus resultierenden Möglichkeiten möglich. Es gilt also den Tod zu verstehen. Heidegger hat dafür eine drastische Metapher gefunden: Wenn das eigentliche Verstehen als Zeitigungsmodus in der Perspektive des Entwurfs das Vorlaufen ist und der Tod als Möglichkeit eigentlich verstanden werden soll, dann gilt es, in den Tod vorzulaufen. Wie makaber man es auch verstehen mag, gemeint ist hier das Ergreifen einer Möglichkeit. Vorlaufen ist das eigentliche Verstehen der Zeit, Vorlaufen ist die eigentliche Art und Weise, mit der Zeitlichkeit der Zeit und des eigenen Daseins umzugehen. Den Tod als Möglichkeit zu verstehen heißt insofern, ihn als Möglichkeit zu eröffnen“ (Oliver Jahraus: *Martin Heidegger. Eine Einführung*. Stuttgart 2004, S. 140). Wenn Celan „[d]as Gedicht als das sich buchstäblich zu-Tode-Sprechende“ (TA, Der Meridian [M 304], S. 113) bezeichnet, klingt dabei auch Heidegger mit an.

¹⁰⁹ KA, S. 85. Das Gedicht, dessen genaues Entstehungsdatum unbekannt ist (wobei es vor dem 13. 11. 1954 liegen muss; vgl. KG, S. 639) findet sich im Band *VON SCHWELLE ZU SCHWELLE*.

Gib ihm Schatten genug,
 gib ihm so viel,
 als du um dich verteilt weißt zwischen
 Mitternacht und Mittag und Mitternacht.

Blicke umher:
 sieh, wie's lebendig wird rings –
 Beim Tode! Lebendig!
 Wahr spricht, wer Schatten spricht.

Nun aber schrumpft der Ort, wo du stehst:
 Wohin jetzt, Schattenentblößter, wohin?
 Steige. Taste empor.
 Dünner wirst du, unkenntlicher, feiner!
 Feiner: ein Faden,
 an dem er herabwill, der Stern:
 um unten zu schwimmen, unten,
 wo er sich schimmern sieht: in der Dünung
 wandernder Worte.

Das Gedicht beginnt als ein Aufruf. Ein Du wird aufgefordert, „auch“ zu sprechen, auch seinen „Spruch“ zu sagen. Das sprechende Ich ruft zu einem solchen (dunklen) Sprechen auf, wie es selbst eines vorführt – woraus sich schließen lässt, dass es sich hierbei (zumindest auch) um eine Selbstansprache handelt. Es fordert ein Nach-Wort, ein letztes Wort. Weiterhin wird gefordert, im Sprechen den Akt der Verneinung nicht von dem der Bejahung zu scheiden, also beide in Tateinheit zu realisieren. Das Du soll seinem Spruch einen (nicht näher) bestimmten „Sinn“ geben; der wird eng mit einem (nicht näher) bestimmten „Schatten“ verknüpft, den es ihm zu geben habe. In diesem einen Schatten soll es alles versammeln, was es an Schatten um sich „verteilt“ weiß. „Schatten“ kann auch ein Name für einen Toten sein. Von daher wird verständlich, weshalb im „Spruch“ das „Nein“ nicht vom „Ja“ getrennt werden soll: die Toten weilen zwar nicht mehr körperlich unter den Lebenden, im Geist, im lebendigen Gedächtnis, bleiben sie jedoch präsent. Sind die Toten noch *da*? Ja und nein. Wer die Schatten, d. h. die Toten um sich herum wahrnimmt, nimmt dabei gleichzeitig sich selbst in ihrem Sinne wahr. Wo in der Nähe des Todes gesprochen wird, verbürgt dieser die Wahrheit des Spruchs, der im Sinne der Toten ein lebendiges Zeugnis davon ablegt, dass sie um ihn sind. Beim Tode wird die Anwesenheit der Toten beschworen. Ihre Seelen sind lebendig. Sie versammeln sich um das sprechende Ich, dessen schattenhaftes Sprechen ihrem Ansinnen entspricht, nicht dem Vergessen preisgegeben zu werden. Der Dichter, der nicht nur das Totengedächtnis pflegt, sondern es in einen Sprechakt überführt, indem er die Schatten zu dem eines Wortes bündelt, wird zum Fürsprecher der Toten, indem er ihre lebendige Anwesenheit bezeugt. Der spricht, legt alles, was er an Schatten um sich hat, in seinen Spruch. Er entkleidet sich seines Schattens, gibt ihn ans Sprechen ab.¹¹⁰ Das

¹¹⁰ Zu den schwerwiegenden Folgen einer solchen (Ver-)Äußerung des Schattens kann es gehören, dass der „Schattenentblößte[]“ aus seiner Sozialgemeinschaft ausgestoßen wird, weil ihm fürderhin ein wichtiges Erkennungsmerkmal fehlt, an dem die 'Artgenossen' einander als solche erkennen. Zu denken ist dabei vor allem an *Peter*

hat seinen Preis: Er selbst verliert dabei immer mehr an Boden, sein Spielraum wird immer enger, sodass er in die Vertikale ausweichen muss, die Gestalt eines immer feineren Fadens annimmt, der zum Himmel aufsteigt. Möglicherweise schafft er auf diesem Wege dereinst eine Verbindung zwischen einem fernen Stern „weit draußen“ im Weltraum und einer Sprachbewegung, in der sich ersterer spiegelt; eine Verbindung, an der entlang sich der Stern ins Medium der irdischen Sprache herabbegeben könnte, um sich seinerseits in ihm zu bewegen. Die Person des Sprechers nähert sich im Sprechen hinsichtlich ihrer körperlichen Präsenz immer weiter den Toten an – zugunsten des Spruchs als solchem. Mit der Freisetzung des Sprechens geht hier zwar kein Verlust an Substanz des Sprechers, jedoch sehr wohl eine extreme Einengung seiner Entfaltungsmöglichkeiten einher. Die Worte gewinnen an Dynamik – und das sprechende Ich? Es sieht sich zur Metamorphose genötigt. Dabei gewinnt es allerdings auch etwas: seine Existenz nimmt damit eine bestimmte Richtung. Es geht (s)einem „Stern“, (s)einem Schicksal entgegen. In dem Moment, in dem sich dieses Schicksal nicht nur in den Worten spiegelte, sondern sich tatsächlich im Medium derselben bewegte, hätte der Sprecher seinen Auftrag erfüllt. Ein sinnvoller Tod? Sein Schicksal jedenfalls bliebe den Worten fortan mitgegeben, es hätte – auf dem Weg über das Sprechen – Eingang in die Sprache gefunden.

Das dichterische Sprechen ist eines, in dem sich ein Einzelner zur Welt verhält, in der er lebt. Das Ich existiert im Bewusstsein von einer Welt, die es als seinen Lebensraum erfährt. Es erfährt sich als ein Lebewesen in einer bestimmten Welt. Im Sprechen fokussiert es seine menschliche Existenz, indem es sich selbst als ein Geschöpf unter anderen begreift und auf dieser Basis sich und die Anderen als sterbliche Wesen in einer gemeinsamen Welt wahrnimmt. Der Sprechakt, den das Ich vollzieht, ist einer, mit der es sich zu seiner Welt verhält. Er führt ein irdisches Leben, das Leben eines sterblichen Erdbewohners. Es befindet sich zu einem zunächst noch unbestimmten Zeitpunkt seines Lebens an einem bestimmten Punkt auf der Erde, während diese sich – vom Nordpol aus gesehen im Uhrzeigersinn – ständig weiterdreht. Das Ich versucht nunmehr, sich in der Welt bzw. auf der Erde zu orientieren, um seinen augenblicklichen Standort bestimmen zu können. Es fragt sich, wo in der Welt es zum jeweils aktuellen Zeitpunkt steht. Die Erde dreht sich währenddessen relativ zur *Sonne* weiter, das Ich dreht sich mit – wobei es sich senkrecht zu dieser Bewegung auf einen Anderen zubewegt. Bei alldem sucht es die Koordinaten seines jeweiligen Standpunkts zu bestimmen.

Das kann nur aus der Distanz geschehen. Es gilt also, sowohl den eigenen Standpunkt in der Welt nicht zu verlassen, den Kontakt zu ihr nicht zu verlieren, als auch den nötigen Abstand zu gewinnen, um ihn von außen im Kontext der Welt betrachten zu können. Ein dementsprechender 'Spagat' ist ein heikles Unterfangen: Wie weit lässt sich der eigene Körper dehnen? Wie lange lässt sich eine solche Spannung aufrecht erhalten? In SPRICH AUCH DU wird deutlich, wie risikoreich ein solches Unterfangen ist: Der seinen Schatten abgibt, ihn seinem Spruch überantwortet, damit der Spruch aus ihm seine Wahrheit, seinen Sinn gewinnt, dehnt sich in Richtung auf (s)einen Stern in den Weltraum aus – und büßt dabei mehr und mehr an Spielraum in der Welt ein. Wann reißt die Verbindung zur Welt ab? Wenn das Sprechen abreißt?

„Wir sind, wenn wir so mit den Dingen sprechen, immer auch bei der Frage nach ihrem Woher und Wohin: bei einer 'offenbleibenden', 'zu keinem Ende kommenden', ins Offene und Leere und Freieweisenden Frage – **wir sind weit draußen**. / Das Gedicht sucht, glaube ich, auch diesen Ort.“¹¹¹ (Hervorh. v. M. H.)

Das Gedicht sucht diesen Ort, indem es sich zu erinnern sucht. Es sucht den Weg zu erinnern, auf dem es zu dem wurde und immer wieder wird, was es ist. Es sucht Abstand zu gewinnen, sich in den offenen Raum „weit draußen“ zu begeben, um von dort aus seine Welt und damit auch sich selbst auf deren bzw. seinen Ursprung und auf deren bzw. seine Zukunft hin befragen zu können. Es sucht seine immanente Zeitlichkeit zu objektivieren, sie herauszustellen und damit beobachtbar zu machen. Dies versucht es zu erreichen, indem es die immanente Zeitlichkeit seiner selbst und seines jeweiligen Gegenstands herausstellt, die immanente Zeitlichkeit des Anderen, sei es ein Ding oder ein Mensch, dem es sich zuspricht, indem es das Andere *hier und jetzt* aufruft, wahrnimmt, beim Namen nennt. Der Name ist 'Du'. Von der Wahrnehmung des Anderen im Ansprechen desselben her gewinnt das sprechende Ich seine Gegenwart. Das Gedicht gewinnt sein Eigenleben, seine Bewegung, seine Präsenz von diesem seinem inneren Zeitbewusstsein her. Als ein gegenwärtiger Sprechakt wird es mit jedem Rezeptionsakt, mit dem ihm ein Gegenüber seine Aufmerksamkeit schenkt, erneut 'wiedergeboren' – nur um am Ende, wenn es gesagt hat, was zu sagen war, auch wieder erneut zu 'sterben'. Damit fällt dem Gedicht die Rolle eines Wanderers zwischen den Welten des Diesseits und des Jenseits zu. Diskontinuierlich erscheint es am Rande einer der beiden; kreisend durchmisst es unausgesetzt den Zwischenraum zwischen beiden. Die Ewigkeit bildet im dichterischen Sprechen die Kehrseite der Gegenwart.¹¹²

II. 2. 4. Erinnerter Gegenwart

Edmund Husserl: *Vorlesungen zu Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*

Um diesen Gedanken weiter auszuführen, bietet sich der Rückgriff auf eine phänomenologische Studie an,¹¹³ die als eine der einflussreichsten

¹¹¹ TA, Der Meridian (36c,d), S. 10.

¹¹² Akzeptiert man diese These, so drängt sich die Vermutung eines engeren Bezugs dieser Gedichte zur Phänomenologie geradezu auf. Nach Jean-Paul Sartre ist der Dualismus des Endlichen und des Unendlichen *das* Grundproblem der Phänomenologie, welches neben anderen auch das philosophiegeschichtlich frühere des Dualismus von Wesen und Erscheinung abgelöst hat. Vgl. Jean-Paul Sartre: *L'être et le néant*. Paris 1943. 52. Aufl. Paris 1957, S. 12 f. Schon Husserl stellte diesen Dualismus ins Zentrum seiner phänomenologischen Zeitbewusstseinsanalyse. Das erste Kapitel der Einleitung mit dem Titel *L'idée de phénomène* bietet eine fassliche Skizze dessen, was nach Sartre unter 'Phänomenologie' zu verstehen ist (ebd., S. 11-14).

¹¹³ Die Frage eines möglichen phänomenologischen Zugangs zu den Gedichten Celans wurde bereits von Hans-Georg Gadamer erörtert. Vgl. ders.: *Phänomenologischer und semantischer Zugang zu Celan?* In: Paul Celan. *Atemwende*. Materialien. Hg. v. Gerhard Buhr u. Roland Reuß. Würzburg 1991, S. 311-317. Gadamer verwirft sowohl die Befolgung einer 'hermeneutischen Methode' (wobei er diese selbst in Anführungszeichen setzt! Vgl. ebd., S. 311), als auch die Befolgung einer semantischen oder phänomenologischen (vgl. ebd.). Was man die letztere nennt, sei, so Gadamer, "in Wahrheit nichts anderes, als daß man der Sprache als Leser folgt, die hier geführt wird und die etwas zur Erscheinung bringt. Eben dieses, was sie zeigt und sehen läßt, die

theoretischen Grundlagen für Celans eigene Überlegungen zur Zeitlichkeit des Gedichts anzusehen ist: Edmund Husserls *Analyse des Zeitbewußtseins*, die er im Rahmen seiner *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins* angestellt hat.¹¹⁴ Es wird im Folgenden zu zeigen sein, dass Celan bis in die Begrifflichkeit seiner Büchner-Preis-Rede hinein weitgehend an die Überlegungen Husserls anknüpft.

Den Gegenstand der Erinnerung nennt Husserl ein „Zeitobjekt“, welches er definiert wie folgt: „Unter Zeitobjekten im speziellen Sinn verstehen wir Objekte, die nicht nur Einheiten in der Zeit sind, sondern die Zeitextension auch in sich enthalten.“¹¹⁵ Was im Falle der Erinnerung vor sich geht, ist eine Vergegenwärtigung solcher Zeitobjekte. Eine bestimmte Form von

'Phänomene', gilt es in sich aufzubauen. Die semantischen Mittel, mit denen dieses Zeigen erfolgt, muß man als Deuter gewiß isolieren, um sie dann wieder in die Einheit der Rede zurückzusetzen. Auch die sogenannte Vielstelligkeit der Worte bestimmt sich ja, wie alle Bedeutung von Worten, aus der Sinneinheit, die das Ganze der Rede portiert. Auf ihr beruht die Einheit eines Gedichts" (ebd., S. 312). Der ersten Hälfte des Zitats ist zuzustimmen. Wenn Gadamer dann aber von der "Einheit eines Gedichts" als von der "Sinneinheit" des Ganzen der Rede spricht, so bedarf dies der Präzisierung. Aus der Sicht des Rezipienten bildet das Gedicht als geschriebener Text unlegbar eine räumliche, als gelesener bzw. gehörter ebenso unlegbar eine zeitliche Einheit. Dies scheint Gadamer aber nicht zu meinen, wenn er auf der "Grundstruktur der Sinneinheit von Rede" (ebd.) besteht. Wenn er auch, ganz im Sinne Celans, "die letzte Aufgabe jedes Lesers" darin sieht, "einen Text wieder zum Sprechen zu bringen" (ebd.), so liegt dieser Aussage doch ein Textbegriff zugrunde, der sich mit Celans Poetik ebenso wenig verträgt wie der Begriff des 'absoluten Gedichts'. Die "Einsamkeit" der Celanschen Gedichte ist im Zusammenhang mit deren "Unterwegssein" als Bedürftigkeit charakterisiert. Das "Gegenwort" ist ein solches, das seinen 'Sinn' in der Vielstelligkeit eines extrem individuierten Sprechens *sucht*; es präsentiert sich als radikale *Infragestellung* des 'Sinns', wobei die Antwort *offen* bleibt. Wenn aber Gadamer demgegenüber behauptet, "[d]as Gedicht selbst vereinigt immer wieder das Ganze" (ebd., S. 311), so geht dies an Celans Verständnis von Dichtung mit Sicherheit vorbei. Zumindest seine späteren Gedichte führen keineswegs zur "Allseitigkeit einer dichterischen Gegenwart" (ebd.), sondern verzweigen sich vielmehr, sind von ihrer Struktur her ähnlich einem Schneekristall, mit dem sie neben seiner äußeren Gestalt auch das prekäre seiner Existenz teilen.

¹¹⁴ Edmund Husserl: *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*. Hg. v. Martin Heidegger. 3. Aufl. Unveränd. Nachdr. [d.] 1. Aufl. 1928. Tübingen 2000 (im Folgenden Husserl: VPiZ), S. 382-427. Celans Beschäftigung mit diesem Werk wie auch mit anderen Werken Husserls zu Zeiten der Vorarbeiten am *Meridian* ist durch mehrere entsprechende Notizen belegt (vgl. TA, *Der Meridian* [M 928, 936, 939, 942, 943, 947, 948, 955], S. 209-212). Käte Hamburger knüpft insofern an Husserl an, als sie 'Erlebnis' als umfassenden Begriff für alle Bewusstseinsvorgänge versteht. Nach Husserl handele es sich dabei um intentionale Erlebnisse, Erlebnisse 'von etwas'. Was nun allerdings das 'lyrische Ich' als Erlebnis- und Aussagesubjekt anbetrifft, nimmt sie eine folgenschwere Modifikation vor. Die entscheidende Passage lautet: "Wenn aber das sich in der mitteilenden Aussage manifestierende Erlebnissubjekt, d. i. im Sinne Husserls das Erlebnis selbst, intentional auf ein Objekt gerichtet ist, so ersetzt, wie man sagen kann, das sich in der lyrischen Aussage manifestierende Erlebnissubjekt, das 'lyrische Ich', die Intentionalität durch die Einbeziehung des Objekts in sich selbst, gleichgültig in welchem Grade. Man kann das Verhältnis so formulieren: das lyrische Aussagesubjekt macht nicht das Objekt des Erlebnisses, sondern das Erlebnis des Objekts zu seinem Aussageinhalt" (Käte Hamburger: *Die Logik der Dichtung*. München 1987, S. 246. Der Text folgt der 3. Aufl. Stuttgart 1977; Erstveröffentlichung Stuttgart 1957). Hamburger geht so weit, zu behaupten, dass es im Extremfall „keine außersubjektive Gegenständlichkeit, keinen Objektzusammenhang“ (Hamburger: *Logik der Dichtung*, S. 226) mehr gebe. Celans Gedicht *INS NEBELHORN* (KG, S. 42f.) wird als ein solcher Extremfall apostrophiert. „Das Gedicht scheint, wenn unsere Deutung annähernd adäquat ist, nur Metaphern eines möglichen Identitäts- oder Nichtidentitätserlebens des Ich mit sich selbst auszusagen“ (ebd.). Diese Deutung ist

Erinnerung – Husserl nennt sie die „primäre Erinnerung“ oder „Retention“ – ist also schon immer notwendig, um ein Zeitobjekt in seiner notwendig *ausgedehnten* Gegenwart zu konstituieren. Die Wahrnehmung eines Zeitobjekts setzt mit einer "Urimpression" ein, wobei in der Folge „das *impressionale* Bewußtsein [...] ständig fließend über[geht] in immer neues *retentionales* Bewußtsein"¹¹⁶. Dabei ist nun „[j]ede spätere Retention [...] nicht bloß kontinuierliche Modifikation, hervorgegangen aus der Urimpression, sondern kontinuierliche Modifikation desselben Einsatzpunktes“¹¹⁷. Die Vergegenwärtigung eines Zeitobjekts ist nicht etwa Erinnerung an etwas Abwesendes anhand eines anwesenden Objekts, das diesem lediglich mimetisch nachgebildet wäre:

„In Frage steht nicht eine Repräsentation durch ein ähnliches Objekt

fragwürdig. Der Mund, das Knie und die Hand, an die sich das sprechende Ich des Gedichts ausdrücklich richtet, lassen sich als Gegenstände subjektiver Erfahrung deuten. Wenn es sich dabei um Objekte einer imaginären Welt handelt, so ist auch das Aussagesubjekt selbst Teil dieser imaginären Welt und bezieht sich *innerhalb* derselben auf sie. Nun ist aber das 'lyrische Ich' bei Hamburger *per definitionem* immer ein reales, mithin niemals ein imaginäres bzw. fiktives Aussagesubjekt. So real wie das 'lyrische Ich' sind seine Erlebnisse. Hamburgers Problem, im vorliegenden Fall einen Objektzusammenhang zu erkennen, resultiert daraus, dass sie es sich versagt, in jene Welt einzutauchen, in die hinein das sprechende Ich sich entwirft. Sie hält Distanz, bleibt in der 'Realität'. Die in Celans Gedicht vom Ich angesprochenen Gegenstände sollen für den Rezipienten keine Objekte sein, obwohl das 'lyrischen Ich' sich zu ihnen verhält, Stellung zu ihnen nimmt? Eine problematische Konstruktion. Inhalt der Aussage ist angeblich ein Erlebnis des Ich, das keinen Bezug zur außersubjektiven Realität mehr erkennen lässt. Das Aussagesubjekt teilt insofern außer sich selbst nichts mehr mit, aufgrund fehlender Welthaltigkeit kreist die Aussage des 'lyrischen Ich' nur noch um das Erlebnis seiner selbst. Der Rezipient kann sich das Gedicht allenfalls von deiner möglichen Sinnkohärenz der Aussage her erschließen. Zu *seiner* Welt (in der es sich akut befindet und auf Gegenstände Bezug nimmt) hat der Rezipient angeblich keinen direkten Zugang. Das stimmt aber so nicht: auch imaginäre Welten sind *intersubjektiv* teilbar und mitteilbar – und mitnichten gegenstandslos. Hamburgers Konstruktion ist schief: Das sprechende Ich hat ein Erlebnis und sagt etwas darüber aus. Damit wird jedoch die Intentionalität keineswegs ersetzt. Das Objekt des Erlebens und das Erlebnis des Objekts sind keine *alternativen* Inhalte der Aussage. Was Hamburger womöglich meint, ist eine Verschiebung des Fokus der Aussage vom Erlebten auf das Erleben. Wie sollte sich jedoch letzteres ohne Rücksicht auf ersteres beschreiben lassen? Hamburgers Deutung von INS NEBELHORN führt die Verlegenheit vor: metaphorische Rede wird unterstellt. Diese Deutung ist unverträglich mit Celans Poetik des dialogischen Sprechens, bei dem das sprechende Ich stets auf etwas Anderes bezogen bleibt, dem es begegnet, mit dem es ein gemeinsames Gespräch aufnimmt, ohne es dabei etwa komplett zu vereinnahmen: „Erst im Raum [des] Gesprächs konstituiert sich sich das Angesprochene, versammelt es sich um das es ansprechende und nennende Ich. Aber in diese Gegenwart bringt das Angesprochene und durch Nennung gleichsam zum Du gewordene auch sein Anderssein mit“ (TA, Der Meridian [T 36b] S. 9). Mit anderen Worten: Der Raum wechselseitiger und damit „gleichsam“ intersubjektiver Kommunikation ist die Voraussetzung dafür, dass Gegenstände überhaupt erst als solche in Erscheinung treten können, indem ein Ich sie als solche benennt. Der Benennung geht eine schweigsame Kommunikation voraus. Der zunächst schweigsame unbenannte Gegenstand motiviert das Sprechen. Mit Husserl gesprochen: Es muss *etwas* geben, gegenwärtig *etwas* präsent sein, worauf (und wonach) sich das Bewusstsein des sprechende Ich richtet. Im Benanntwerden von Seiten des sprechenden Ich nimmt es konkrete (Sprach-)Gestalt an. Das Ich bannt *etwas*, vergegenständlicht es, indem es dasselbe namhaft macht, bei seinem Namen nennt. Hier zeigt sich die Verwandtschaft des dichterischen Sprechens mit dem adamitischen.

¹¹⁵ Husserl: VPIZ, S. 384.

¹¹⁶ Ebd., S. 390.

¹¹⁷ Ebd.

wie im Falle bewußter Bildlichkeit (Gemälde, Büste u. dgl.). Diesem Bildbewußtsein gegenüber haben die Reproduktionen den Charakter der Selbstvergegenwärtigung. [...] Erinnerung ist Selbstvergegenwärtigung im Sinne des Vergangenen."¹¹⁸

Die Übereinstimmung dieser Aussage mit Celans Auffassungen vom Gedicht ist augenfällig. Das Gedicht ist nicht zu verwechseln mit einem Artefakt; es ist vielmehr die Gestaltung eines solchen Akts der Selbstvergegenwärtigung eines Einzelnen im Modus der Erinnerung. Was mit dem „Erinnerungsbild“¹¹⁹ gesetzt wird, ist „das Dauernde als sich in dieser Erscheinung darstellend, und das erscheinende Jetzt setzen wir und das immer neue Jetzt usw.; aber wir setzen es nicht *als* 'vergangen'."¹²⁰ Die im Erinnerungsbild gegenwärtige Dauer ist nicht als Wiedergabe zu verstehen. Erinnerung impliziert als solche kein Bildbewusstsein, sondern „originäres“¹²¹ Zeitbewusstsein, gegenwärtiges Bewusstsein des Erinnerten. Das Erinnerte ist im Moment des Erinnerns radikal präsent: „Die Gegenwart kann ich nachleben, aber sie kann nicht wiedergegeben sein.“¹²² Dieses Nachleben, welches die Erinnerung ist, geschieht im Vollzug einer Wahrnehmung. Dabei handelt es sich um eine innere Anschauung, die nicht die einstige Wahrnehmung vorstellt, sondern vielmehr das einst in ihr Wahrgenommene repräsentiert. Der einstige Wahrnehmungsgegenstand wird vergegenwärtigt, und nicht der vergangene Akt der Wahrnehmung: „Im Jetzt schaue ich das Nicht-Jetzt. Wahrnehmung konstituiert Gegenwart.“¹²³

Um nicht weniger als eine solche Konstitution von Gegenwart qua Wahrnehmung geht es dem Celanschen Gedicht.¹²⁴ Das von ihm Wahrgenommene soll von ihm als das gegenwärtig Erscheinende vorgestellt werden. Dieses Erscheinende steht nun seinerseits in einem bestimmten Erscheinungszusammenhang. Als in Beziehung auf diesen Gesetztes hat es, wie Husserl es ausdrückt, „motivierenden Charakter: die Umgebungsintention ergibt für die 'möglichen' Erscheinungen selbst je einen Hof von Intentionen.“¹²⁵ Es ist nicht zuletzt dieser „Hof von Intentionen“, der die von Celan apostrophierte „Vielstelligkeit“ des Gedichts impliziert. Diese Vielstelligkeit ist folglich aber keinesfalls mit Beliebigkeit zu verwechseln: es ist jeweils ein ganz bestimmter 'Hof', in dem sich ein Gedicht situiert.

Die Wahrnehmung eines Zeitobjekts, welche die Gegenwart konstituiert, geht, phänomenologisch betrachtet, mit der Auffassung desselben *als* ein solches einher:

¹¹⁸ Ebd., S. 416. Vgl. auch ebd., S. 392 sowie S. 394. Celan selbst spricht ausdrücklich vom "phänomenalen, durch Anschauung erkennbaren Zug" des Bildes im Gedicht. TA, Der Meridian (M 384), S. 125.

¹¹⁹ Husserl selbst setzt diesen augenscheinlich bloß heuristischen Begriff in Anführungszeichen. Vgl. ebd., S. 417.

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Vgl. ebd., S. 409.

¹²² Ebd., S. 402f.

¹²³ Ebd., S. 415.

¹²⁴ In einer Notiz spricht Celan von "Wahrnehmung: im aller-wörtlichsten Sinne" TA, Der Meridian (M 463), S. 137).

¹²⁵ Husserl: VPIZ, S. 418.

„Mit dem Moment, wo die Auffassung anhebt, setzt die Wahrnehmung ein, vorher kann von Wahrnehmung nicht die Rede sein. Die Auffassung ist 'Beseelung' des Empfindungsdatums.“¹²⁶

Was Husserl hier „Auffassung“ nennt, findet sich im *Meridian* als „Aufmerksamkeit“ wieder, „die das Gedicht allem ihm Begegnenden zu widmen sucht“, und Celan gebraucht diesen Begriff äquivok mit dem für seine Poetik so zentralen Begriff 'Konzentration'. Gegen Ende des entsprechenden Abschnitts reiht er sich mithilfe eines Zitats in eine bestimmte Traditionslinie ein, wobei er wie Husserl auf die Seele zu sprechen kommt: „Aufmerksamkeit“ - erlauben Sie mir hier, nach dem Kafka-Essay Walter Benjamins, ein Wort von Malebranche zu zitieren -, 'Aufmerksamkeit ist das natürliche Gebet der Seele'.“¹²⁷ Diese besondere Aufmerksamkeit, die das Gedicht seinem Gegenstand entgegenbringt, erwartet Celan später auch vom Rezipienten, der das Gedicht zum Gegenstand hat. Dabei lässt sich die Erinnerungsleistung, die er dem Rezipienten abverlangt, mit Husserl noch genauer spezifizieren. Husserl unterscheidet zwei Formen von Erinnerung: die „primäre Erinnerung“ oder „Retention“ und die „sekundäre Erinnerung“ oder „Wiedererinnerung“.

„Wir bezeichnen die primäre Erinnerung oder Retention als einen Kometenschweif, der sich an die jeweilige Wahrnehmung anschließt. Durchaus davon zu scheiden ist die sekundäre Erinnerung, die Wiedererinnerung.“¹²⁸

In Bezug auf das Gedicht heißt das: Die primäre Erinnerung ist die Erinnerung an das jeweils bereits Gesprochene bzw. Gelesene *im* Hören bzw. Lesen des Gedichts. Die sekundäre Erinnerung wäre die Erinnerung an das Gedicht als in der Vergangenheit gehörtes bzw. gelesenes. Erstere zeichnet verantwortlich für die Konstitution, letztere für die Reproduktion eines vergangenen Zeitobjekts als einer Gesamtheit. Das Gebot der Aufmerksamkeit bezieht sich insbesondere auf die *primäre* Erinnerung. Sie ist es, auf die Celan hinsichtlich eines adäquaten Umgangs mit Gedichten besonderen Wert legt.

Die dem Zeitobjekt angemessene Wahrnehmung desselben definiert Husserl folgendermaßen: „Der konstituierte, aus Jetztbewußtsein und retentionalem Bewußtsein gebaute Akt ist *adäquate Wahrnehmung des Zeitobjekts*.“¹²⁹ Der ideale Leser eines Gedichts ist folglich, insofern er es als ein Zeitobjekt adäquat wahrnimmt, ein hochkonzentrierter: er ist in der Lage, sich gleichermaßen auf jeden einzelnen Jetzt-Punkt des Zeitobjekts 'Gedicht' – weiter gefasst: auf jedes einzelne Wort, enger gefasst: auf jeden einzelnen Laut bzw. Buchstaben – zu konzentrieren und dabei auch noch den Gesamtverlauf des Zeitobjekts 'Gedicht' im Ohr bzw. Auge zu behalten. Eine dementsprechende Rezeption von Gedichten erfordert eine gesteigerte Wahrnehmung, im Verlaufe derer jede Einzelwahrnehmung außer mit Jetzt-Bewusstsein auch mit retentionalem und protentionalem Bewusstsein verbunden ist.

¹²⁶ Ebd., S. 462.

¹²⁷ TA, *Der Meridian* (35d), S. 9.

¹²⁸ Husserl: *VPIZ*, S. 395.

¹²⁹ Ebd., S. 398.

Bei letzterem handelt es sich, analog zur Erinnerung des bereits realisierten Teils der Kette von Jetzt-Punkten, um die Erwartung der noch ausstehenden Jetzt-Punkte des Zeitobjekts zum jeweiligen aktuellen Zeitpunkt der Wahrnehmung bis hin zu deren Endpunkt. „Jede Wahrnehmung hat ihren retentionalen und protentionalen Hof.“¹³⁰ Diesen Hof – der vom zuvor genannten intentionalen Hof zu unterscheiden ist – bezeichnet Husserl an anderer Stelle als den „Zeithof“, den ein Jetzt-Punkt in der Wahrnehmung für das Bewusstsein hat. Er beschreibt ihn am Beispiel der Rezeption von Musik, genauer gesagt, am Beispiel der Erinnerung einer Melodie:

„Mit der Auffassung des jetzt erscheinenden, gleichsam jetzt gehörten Tones verschmelzen die primäre Erinnerung an die soeben gleichsam gehörten Töne und die Erwartung (Protention) der ausstehenden. Der Jetztpunkt hat für das Bewusstsein wieder einen **Zeithof**, der sich in einer Kontinuität von Erinnerungsauffassungen vollzieht. Die gesamte Erinnerung der Melodie besteht in einem Kontinuum von solchen Zeitkontinuen bzw. von Auffassungskontinuen der beschriebenen Art.“¹³¹
[Hervorh. v. M. H.]

„Zeithöfe, durchatmet, umatmet“¹³² vom Gedicht: eine dementsprechende Rezeption ist es, die Celan dem Publikum seiner *Meridian*-Rede nahezubringen versucht, da sie das Pendant zum konzentrierten Wirklichkeitsentwurf wäre, den das Gedicht vorstellt:

„Zeithöfe / Der Wah[r]ne[h]m[en]de[?] – der Aufmerksame, der Anwesende – / in ihrer Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit: die ersten und zugleich die letzten Dinge –“¹³³

„Wahrnehmung – das bedeutet im Gedicht nicht sprachliche Wiedergabe, sondern Vergegenwärtigung durch Sprache – / Erst Indem [sic!] die Dinge Zeit, d. h. Jetzt Vorher Nachher zeitliche Extension haben, haben sie Individualität / Erst im wahrnehmenden Auge konstituiert sich der Gegenstand / Zum Zeitbewusstsein gehört Erinnerung und Erwartung [...]“¹³⁴

Husserls *Analyse des Zeitbewusstseins* ist offensichtlich als eine der wichtigsten Voraussetzungen für Celans *Meridian* anzusehen, seine *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* stellen einen philosophischen Prätext zum bedeutendsten poetologischen Dokument Celans dar. Dessen Beharren auf der Individualität des Gedichts, auf der Gleichzeitigkeit seiner Bestandteile und auf der eminenten Wichtigkeit konzentrierter Wahrnehmung wird von Husserls Überlegungen her bedeutend verständlicher.

Dass dabei die Wirklichkeit des Gedichts als eine vom Gedicht *gesuchte* bezeichnet wird, auf die hin es orientiert ist, die es aufzusuchen und

¹³⁰ Ebd., S. 457.

¹³¹ Ebd., S. 396.

¹³² TA, *Der Meridian* (M 280), S. 110.

¹³³ Ebd. (M 524), S. 147.

¹³⁴ Ebd. (M 486), S. 141.

wahrzunehmen strebt, die es aber nicht per se schon *hat*, lässt sich nun ebenfalls mit Husserl erklären, denn

„es ist nicht gesagt, daß ein – objektives – Ereignis *wirklich* in dem Sinne statthat, in dem ich es auffasse. Die einzelnen Auffassungen können falsche sein, solche, denen keine *Wirklichkeit* entspricht.“¹³⁵

Hieran knüpft Celans Bild von der „Flaschenpost“ an. Das Gedicht gewinnt seine Wirklichkeit erst in einem zweiten, weiteren zeitlichen Kontext: seine Botschaft bedarf stets noch ihrer Erfüllung. Diese könnte sie der Möglichkeit nach im Prozess der Wiedererinnerung finden.¹³⁶

„Die Wiedererinnerung ist nicht Erwartung, sie hat aber einen auf die Zukunft und zwar auf die Zukunft des Wiedererinnerten gerichteten Horizont, der gesetzter Horizont ist. Dieser Horizont wird im Fortschreiten des wiedererinnernden Prozesses immer neu eröffnet und lebendiger, reicher. Und dabei erfüllt sich dieser Horizont mit immer neuen wiedererinnerten Ereignissen. Die vordem nur vorgedeutet waren, sind nun quasigegegenwärtig, quasi im Modus der **verwirklichenden** Gegenwart.“¹³⁷ [Hervorh. v. M. H.]

Sie ist also nicht Erwartung im eschatologischen Sinne, sondern sie eröffnet einen Horizont, einen Möglichkeitsraum für die immer wieder neue, je gegenwärtige Erfahrbarkeit jener Ereignisse, auf die sie gerichtet ist. Die Wiedererinnerung ist auch eine Wiedererinnerung dessen, was in der primären Erinnerung stattfand, eine Wiedererinnerung von „Ereignis, Bewegung, Unterwegssein“, Bewusstsein von der Form dieser Bewegung.

„Verbleibend ist vor allem die formale Struktur des Flusses, die Form des Flusses. [...] Die Form besteht darin, daß ein Jetzt sich konstituiert durch eine Impression und daß an diese ein Schwanz von Retentionen sich angliedert und ein Horizont der Protentionen. Diese bleibende Form trägt aber das Bewußtsein des ständigen Wandels, das eine Ur Tatsache ist [...]“¹³⁸

Wo nur das Bewusstsein des Flusses und seiner formalen Struktur von Dauer ist, bleibt die Realisierung dieser Struktur prinzipiell offen. Diese Offenheit des Unterwegsseins reklamiert Celan für das Gedicht. Seine Form sucht der formalen Struktur des Flusses zu entsprechen, und nicht dem Ideal

¹³⁵ Husserl: VPiZ, S. 408.

¹³⁶ Wie prekär diese bloße Möglichkeit der Erfüllung ist, illustriert beispielsweise Franz Kafkas Erzählung *Eine kaiserliche Botschaft*. Die Ankunft einer kaiserlichen Botschaft beim Adressaten, dessen Position der Erzähler dem Leser ansinnt, wird in Frage gestellt. Es wird vom Erzähler als nahezu unmöglich vorgestellt, dass es dem Boten gelingen könnte, auch nur den kaiserlichen Palast zu durchqueren, geschweige denn den erweiterten Bereich der kaiserlichen Stadt: zu lang, zu gewunden, zu beschwerlich ist der Weg. Die Infragestellung der tatsächlichen Ankunft der Botschaft, des Erreichens ihres Adressaten – der zu allem Überfluss nicht näher bestimmt ist –, motiviert erst die Erzählung. Vgl. Franz Kafka: *Eine kaiserliche Botschaft*. In: Ders.: *Erzählungen*. Hg. v. Max Brod. Lizenzausgabe. Frankfurt/New York 1946 (im Folgenden *Kafka: Erzählungen*), S. 169f.

¹³⁷ Husserl: VPiZ, S. 411.

¹³⁸ Ebd., S. 467. Vgl. auch ebd., S. 427.

zeitenthobener Klassizität. Die Gedichte gewinnen ihre spezifische Existenzform von dem Versuch her, *in* der Zeit *durch* die Zeit hindurchzugreifen. Ihre Existenz ist nur insofern eine faktisch konkrete, als sie in der Wahrnehmung als gegenwärtige erfahren wird, nicht jedoch von ihrer zwischenzeitlichen Suchbewegung her, die so lange auf Dauer gestellt ist, bis das Gedicht erneut von Seiten eines Anderen vergegenwärtigt wird.

Husserl bezeichnet die „Erwartungsanschauung“ als „umgestülpte Erinnerungsanschauung“, wobei der Gegenstand der „anschaulichen Antizipation“ ein konkretes Bild „künftige[r] Wirklichkeit“ ist.¹³⁹ Dieses Bild „ist von vornherein charakterisiert als Offenheit“¹⁴⁰. Celans Gedichte lassen sich als Versuche begreifen, in diesem Zusammenhang ein Bild höherer Ordnung vorzustellen, dem selbst noch die hier genannte Bewegung des Umstülpens eingeschrieben ist, indem es sie beschreibt. Wenn Husserl sagt, dass „jedes Ding in der Wahrnehmung seine Rückseite als Hintergrund [hat]“¹⁴¹, so versucht Celan diesen Hintergrund mit in den Vordergrund zu stellen, indem er versucht, ihn als das vakante Andere in einen Dialog mit dem vordergründig sprechenden Ich zu verwickeln. Erwartung und Erinnerung werden hier als zwei Pole verstanden, durch die die *eine* Kreisbewegung des Gedichts immer wieder hindurchgeht. Die *eine* Stimme des Gedichts nimmt sich der Sache *beider* Pole an, indem sie die Position des Anderen in den eigenen Sprechakt integriert. Andererseits legen erst die Pole jene Bahn fest, auf der die Bewegung des Gedichts sich vollzieht. Hierin liegt die Ursache der Dunkelheit des Ursprungs¹⁴² des Gedichts: Sind zuerst die Pole da, oder geht ihrer Entstehung die des Kreises voraus, der erst in dem Moment ein Meridian genannt werden darf, in dem die Pole ihm die dafür wesentlichen Koordinaten liefern? Die Existenz (das *Da*-Sein) des Gedichts ist jedenfalls abhängig von deren gleichzeitiger Anwesenheit (deren Ko-Präsenz) und das heißt auch: von deren gleichzeitiger Gegenwart (deren Ko-Präsenz). Der Ursprung und die Zukunft des Gedichts bleiben dabei jedoch radikal offen.

Diese Offenheit steht im engen Zusammenhang mit der "Freiheit" des Gedichts, mit seiner Suchbewegung auf den „weit draußen“ liegenden Ort hin. „*A priori* liegt Vergegenwärtigung eines Erlebnisses im Bereich meiner 'Freiheit'“¹⁴³, so Husserl. Diese Vergegenwärtigung wird vom Ich, das sich das Erlebnis vergegenwärtigt, frei gesetzt. Das Recht auf eine solche Setzung nimmt nun auch das Ich des Celanschen Gedichts für sich in Anspruch. Es gewinnt seine Identität im Dialog mit dem Du von der gegenwärtigen Freisetzung¹⁴⁴ seiner individuellen Stimme her. Als solche ist sie als eine vom Autor emanzipierte zu betrachten. In der aktualisierten Sprache, die das Gedicht vorstellt, findet das Ich des Gedichts seine „Entsprechung“¹⁴⁵, die auch eine 'Ent-Sprechung' ist, d. h. eine 'Frei-Setzung'

¹³⁹ Vgl. ebd., S. 413.

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Ebd., S. 412. Eine spätere Formulierung lautet: "Vordergrund ist nichts ohne Hintergrund. Die erscheinende Seite ist nichts ohne nicht erscheinende."

¹⁴² Husserl spricht an anderer Stelle von der "apriorische[n] Notwendigkeit des Vorangehens einer entsprechenden Wahrnehmung bzw. *Urimpression* vor der Retention" (Hervorh. v. M. H.). Husserl: VPiZ, S. 393.

¹⁴³ Ebd., S. 402.

¹⁴⁴ Vgl. TA, Der Meridian, S. 6f. Freisetzung tritt hier in Erscheinung als Freisetzung der Dichtung im Durchgang durch die Kunst (T 22b, S. 6) sowie als Freisetzung der Person als ein befremdetes Ich (T 25a, S. 7).

¹⁴⁵ Vgl. ebd. (T 33b), S. 9. Hier tritt die Freisetzung nochmals in Erscheinung, diesmal als Freisetzung aktualisierter Sprache.

von individueller Sprache im neuerlich belebten Sprechen (*parole*) der Sprache (*langue*). Es ist dabei nicht nur ein anderes Sprechen *in* der Sprache, welches das Celansche Gedicht präsentiert, indem es in Bewegung bleibt: auch die Rückseite *der* Sprache selbst, das Schweigen, hat seinen Ort im Raum und seine Zeit in der Gegenwart der Gesprächs-Situation, das das Gedicht eröffnet. Es kommt zur Geltung in den Unterbrechungen, den Atempausen, die den Sprechakt rhythmisieren. Das völlige Verstummen, zu dem das Gedicht neigt, wäre die völlige Auflösung des Raum-Zeit-Kontinuums, vergleichbar dem astronomischen Phänomen des 'Schwarzen Lochs'.¹⁴⁶ Die Neigung des Gedichts zum Verstummen, die sich im lapidaren Sprechen erkennen lässt, ließe sich dementsprechend als einer der Gründe für seine Dunkelheit namhaft machen.

Diese Dunkelheit, die sich leicht in Zusammenhang mit dem Begriff der Hermetik bringen ließe, rührt von der in den Sprech-Zeitraum mit eingeholten Rückseite der Sprache her. Die völlige Abwesenheit von Sprache würde dem Schweigen jede Beredtheit nehmen, da diese nur aus der dialektischen Spannung von Sprache und Schweigen resultiert. Völliges Schweigen wäre trivialerweise der Tod des Gedichts, das Aussetzen jener Rückholbewegung vom Schon-nicht-mehr ins Immer-noch. Diese Dunkelheit des Todes ist gleichzusetzen mit jener, die mit der völligen Preisgabe des Zeitobjekts 'Gedicht' an die Vergangenheit einträte:

„Eine reflektive Versenkung in die Einheit eines gegliederten Vorgangs läßt uns beobachten, daß ein artikuliertes Stück des Vorgangs beim Zurücksinken in die Vergangenheit sich '*zusammenzieht*' – eine Art zeitlicher Perspektive (innerhalb der originären zeitlichen Erscheinung) als Analogon zur räumlichen Perspektive. Indem das zeitliche Objekt in die Vergangenheit rückt, zieht es sich zusammen und wird dabei zugleich *dunkel*."¹⁴⁷

Eine wesentlich andere Dunkelheit als eine solche, die gleichbedeutend mit 'Unklarheit' wäre, ist diejenige, die sich im vorliegenden Zusammenhang aus der Spannung zwischen dem einmaligen individuellen Sprache und deren schweigender Rückseite, der Gegenwart und der Ewigkeit (des Todes) ergibt. Diese Dunkelheit steht – in Anlehnung an Husserls Vorstellung vom inneren Zeitbewusstsein formuliert – nicht im Hintergrund, stellt keine bloße Kontrastfolie dar, sondern es handelt sich um eine apriorische Dunkelheit, die das Phänomen als solches charakterisiert.¹⁴⁸ Mit Husserls Worten ist

¹⁴⁶ Celan hat sich zeitweise intensiver mit Astronomie befasst. Einige der zunächst befremdlich wirkenden Worte, die sich innerhalb seines Spätwerks finden, sind Fachtermini aus dem Bereich der Astronomie oder basieren auf solchen. Zudem befanden sich auch einige wissenschaftliche und populärwissenschaftliche Werke zu diesem Thema in Celans Besitz, bspw. Karl Stumpff (Hg.): Fischer Lexikon Astronomie. Frankfurt a. M. 1957; Vincent de Callatay: Atlas du Ciel. Paris 1955; Walter Widmann u. Karl Schütte: Welcher Stern ist das? Stuttgart 1955. Vgl. Bonner Arbeitsstelle für die Celan-Ausgabe: Katalog der Bibliothek Paul Celans (Paris und Moisville) in vier Bänden. Erarbeitet in den Jahren 1972-1974 (Paris) und 1987 (Moisville) von Dietlind Meinecke und Stefan Reichert. Kopie des Deutschen Literaturarchivs Marbach / Neckar 1988 (im Folgenden Marbacher Katalog), Bd. 1, S. 55 sowie Bd. 4, S. 111.

¹⁴⁷ Husserl: VPIZ, S. 387f. Zur Analogisierung von zeitlicher und räumlicher Perspektive vgl. ebd., S. 456.

¹⁴⁸ „Die Dunkelheit des Gedichts = die Dunkelheit des Todes. Die Menschen = die Sterblichen. Darum zählt das Gedicht, als das des Todes eingedenk bleibende, zum Menschlichsten am Menschen. Das Menschliche ist aber nicht [...] das Hauptmerkmal

festzuhalten: „schon das 'Klare' [...] steht wie durch einen Schleier gesehen, unklar da, und zwar mehr oder minder unklar usw. Also die einen und anderen Unklarheiten sind nicht zu verwechseln.“¹⁴⁹ Als „Gestalt gewordene Sprache eines Einzelnen“ ist das Gedicht schon allein deshalb mehr oder minder dunkel, weil es sich als ein extrem individuiertes Sprechen präsentiert. Es ist ein Sprechen, das die Rückseite der Sprache nicht nur bedenkt, sondern im Sprechen mit anwesend sein lässt. Die Stimme des Gedichts erscheint von daher zunächst fremd – und dabei mit anderen Stimmen durchsetzt, die es aus dem ewigen Schweigen für einen Augenblick in die Gegenwart zurückholt. Der Hörer muss sich auch mit ihrer Eigenart vertraut machen, sich auch mit ihnen auseinandersetzen. Nur indem er aufmerksam erkundet, *wie* hier gesprochen wird, kann er ansatzweise verstehen, *wovon* hier gesprochen wird.

Das „Zurücksinken“ in die Tiefe der Zeit lässt sich alternativ beschreiben als ein Zurücksinken ins Dunkel des Gedächtnisses – aus dem der Vorgang mittels Erinnerung jedoch wieder hervorgeholt werden kann. Die Möglichkeit zur Erinnerung eröffnet sich in jenen (Denk-)Pausen, während derer der kontinuierliche (Ab-)Fluss der Zeit dem inneren Zeitbewusstsein nach zum Stillstand kommt.¹⁵⁰ Die „Atemwende“, die das Gedicht darstellt, sein „Gegenwort“-Charakter, ist abhängig von der Atembewegung. Außerhalb derselben kann dieses Phänomen nicht existieren. Umgekehrt bedarf die Atembewegung des wiederholten Umschlags, da sich nur mittels abwechselnden Ein- und Ausatmens die Kontinuität des Lebens aufrecht erhalten lässt. Um fortleben zu können – und das heißt auch: um als Mensch, als eine sterbliche Kreatur, dem eigenen Tod entgegenleben zu können –, bedarf es des ständig wiederholten Wechsels der Richtung des Atems. Jede einzelne Atemwende markiert jeweils einen einzelnen Umschlagpunkt, eine Unterbrechung, eine Zäsur. Diese Unterbrechungen sind notwendig für die Kontinuität der *nichtlinearen* Atembewegung. Je nach Regelmäßigkeit in der Abfolge einzelner Atemsequenzen (Einatmen – Wende – Ausatmen – Wende) ergibt sich ein bestimmter Atemrhythmus und mittelbar auch ein bestimmter Herzrhythmus, da Atmung und Herzschlag einander wechselseitig beeinflussen.

II. 2. 5. Erinnerungslücken

Ernst Bloch: *Eben jetzt*

Der Moment der Atemwende kann nun aber auch plötzlich eintreten, wobei der gewohnte Atemrhythmus seinerseits unterbrochen wird. In einer Schrecksekunde bleibt einem plötzlich 'die Luft weg', es bleibt einem vor

der Humanisten. Die Humanisten sind diejenigen, die über den konkreten Menschen hinweg in das Unverbindliche der Menschheit blicken. – “ TA, Der Meridian (M 130), S. 89.

¹⁴⁹ Husserl: VPIZ, S. 407. In diesem Sinne ist nach Celans Auffassung auch Hölderlin nicht etwa als ein Dichter zu verstehen, der mit seinen Gedichten (bewusst oder unbewusst) verunklärt, was sich auf andere Art und Weise auch klar sagen ließe, vielmehr ist „noch das 'exoterischste', offenste Gedicht [...] dunkel; [...] wenn irgendein Dichter, so war Hölderlin ein *vir clarus*.“ TA, Der Meridian (M 106), S. 85.

¹⁵⁰ Die Uhren der äußeren Welt ticken währenddessen zwar weiter – was sie anzeigen ist jedoch für die innere nicht von Belang. Wo es einem Erlebnissubjekt den Atem verschlägt, kommt das Leben für einen Moment zum Erliegen. In einem solchen Intervall kommt der Tod zum Vorschein.

Schreck 'der Atem stehen'. Schockartig erwacht etwas zum Leben, wird wahrgenommen, durchzuckt blitzartig das Bewusstsein. Das kann, insofern es unverhofft passiert, ein traumatische Erfahrung sein. Oder aber es kann, wenn es 'verhofft' geschieht, d. h. wenn es erwünschtermaßen stattfindet, ein Moment der Einsicht sein. Es ist dann jener Augenblick, in dem 'der Groschen fällt', der 'Durchblick' sich einstellt, die Situation sich klärt. Insofern sich das Klärungsbegehren dabei auf einen dunklen Gegenstand richtet, mit dem man bereits Erfahrungen gemacht zu haben glaubt, der einem eigentlich bekannt und vertraut sein sollte und an den man sich erinnern, den man sich bewusst vor Augen führen will, um sich zu ihm verhalten zu können.

In seiner Sammlung *Spuren* eröffnet Ernst Bloch das Kapitel *Dasein* mit einem kurzen Text, der den Titel *Eben jetzt* trägt:

„Wann kommen wir denn an uns selber näher heraus? Kommt man im Bett zu sich oder reisend oder zu Hause, wo uns manches wieder besser scheint? Jeder kennt doch das Gefühl, **in seinem bewußten Leben etwas vergessen zu haben, das nicht mitkam und klar wurde**. Deshalb erscheint auch oft so bedeutend, was man eben jetzt sagen wollte und einem entfallen ist. Und verläßt man ein Zimmer, in dem man länger gewohnt hat, so sieht man sich sonderbar um, bevor man geht. **Auch hier blieb noch etwas zurück, auf das man nicht kam. Man nimmt es ebenso mit und fängt woanders damit an.**“¹⁵¹
(Hervorh. v. M. H.)

Bloch spricht hier zunächst vom Erwachen, oder besser: vom Problem, das Erwachen herbeiführen zu wollen. Das Zu-sich-Kommen, das er hier als paradoxe Bewegung des Näher-Herauskommens an sich selbst beschreibt und dabei in Frage stellt, ist „eben jetzt“ das akute Problem. Es ist ein im alltäglichen Leben ständig sich wiederholendes Problem: das Problem des Erinnerns. In Frage steht die Fähigkeit, sich seiner selbst oder eines anderen Gegenstands innezuwerden, die Fähigkeit, sich das eigene Selbst oder einen anderen Gegenstand zu vergegenwärtigen, zu präsentieren, *konkret* vorzustellen. Eine Situation wird aktuell bewusst erlebt, aber deshalb noch nicht als die eigene erlebt; ein Gegenstand wird als präsent empfunden, obwohl man ihn sich momentan nicht konkret vorstellen, ihn nicht vergegenständlichen kann. Man findet den Gegenstand nicht, begegnet ihm noch nicht oder nicht mehr, das dunkle Bewusstsein von seiner Existenz findet keinen Anhalt in Form einer konkreten Vorstellung: das als anwesend empfundene nimmt keine rechte Gestalt an.

Mit diesem Bewusstseinszustand setzt sich Celan wieder und wieder auseinander. Sprache die sich in Gestalt eines Sprechens (oder Sprechakts) aktualisiert: das ist nach seiner Vorstellung ein Gedicht; als „gestaltgewordene Sprache eines Einzelnen“ wäre es „seinem innersten Wesen nach Gegenwart und Präsenz“¹⁵² Die Wege der Gedichte sind „Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird“¹⁵³, konkret wird, konkret als individuierte wahrgenommen wird. Das Gedicht bleibt dunkel – was nicht bedeutet, dass man sich in dieser Dunkelheit nicht orientieren könnte: es

¹⁵¹ Ernst Bloch: *Spuren*. Frankfurt/M. 1985, S. 97. Celan besaß dieses Buch (in der Ausgabe von 1959) spätestens seit dem 15. März 1960. Vgl. *Bibliothèque philosophique*, S. 336.

¹⁵² TA, *Der Meridian* (T 33d), S. 9.

¹⁵³ Ebd. (T 46), S. 11.

bedarf dazu allerdings einer gesteigerten Aufmerksamkeit – und wiederholter Gänge ins Dunkel, auf dunklen Wegen, d. h.: es erfordert Zeit.

Das Leben eilt dem Bewusstsein vom Leben voraus. Die äußere Zeit (I) und die des inneren Zeitbewusstseins (II) laufen nicht synchron nebeneinander her; es gibt keine übergeordnete Zeit, in der beide aufgehoben wären.¹⁵⁴ Die äußere, physikalisch messbare Zeit läuft kontinuierlich weiter, ebenso pausen- wie gnadenlos, ohne jemals einzuhalten; hier gibt es keine Zeit zu verlieren, keine zu gewinnen, keine zu verschenken. Die innere hingegen lässt Sprünge zu, Vor- und Rückgriffe, Erwartung und Erinnerung; sie ist Lebenszeit und als solche *erlebte* Zeit, Zeit des Erlebens. Das 'äußere Leben' des Menschen spielt sich in einer Zeit ab, die nicht die seine ist. Es ist eine Zeit der Bewusstlosigkeit, in der er nicht bei sich ist – und auch nicht bei anderen Lebewesen. In dieser 'seelenlosen' Zeit kann nichts wirklich existieren. Allein in der erlebten Zeit existieren die sterblichen Seelenwesen – und mithin nach Celan auch Gedichte. Warum sind sie sterblich? In dem Moment, in dem es kein Bewusstsein mehr gäbe, würden sowohl die Lebenden als auch die Toten aufhören zu existieren. Die Toten leben nach ihrem 'Ableben' weiter im Bewusstsein der Lebenden – und nur dort. Stirbt dieses Bewusstsein, so sterben im selben Moment auch sie.

An sich bleibt die physikalisch messbare Zeit niemals stehen: 'Das Leben geht weiter.' Was in diesem Gemeinplatz zum Ausdruck kommt, ist jedoch bereits vom Kreatürlichen her gedacht – und dabei von einer Krise, von einer Unterbrechung des kontinuierlichen Lebensverlaufs her. Die äußere Zeit ist jedoch selbst dem äußeren Leben noch äußerlich: Sie ginge sogar noch weiter, wenn niemand mehr lebte. Physikalisch messbare Zeit ist *per se* noch keine Lebenszeit. Sie ist *nicht* die Zeit der Sterblichen. Celan geht es häufig um Krisensituationen, in denen die Zeit des äußeren Lebens mit der Zeit des inneren Erlebens in Konflikt gerät. Zu Zeiten des wahrnehmenden, des reflektierenden oder des erinnernden Bewusstseins spielt sich das Leben im Inneren der Seele ab, im Gegensatz zu Zeiten des dumpfen, mechanischen, bewusstlosen Dahinlebens. Diese sind auf keinen Fall mit den Zeiten des Träumens zu verwechseln: Träume werden erlebt. Traumbewusstsein ist lediglich eine andere Form des Bewusstseins als Wachbewusstsein; es ist unwillkürliches, unkontrollierbares Bewusstsein. Es gibt auch Tagträume; die Phantasietätigkeit entgleitet der Kontrolle des Phantasierenden; das Bewusstsein geht in solchen Phasen seine eigenen Wege, es enträt der Kontrolle des Subjekts, lässt sich nicht von ihm beherrschen. Solche Zustände sind enger verwandt mit der *mémoire involontaire*. Eine solche unwillkürliche Erinnerung stellt sich anlässlich eines Ereignisses im äußeren Leben ein, das kurzschlussartig in Verbindung mit einem früheren gebracht wird, weil etwas am gegenwärtigen Erlebnis sich in der Wahrnehmung als Wiederholung von etwas am früheren Erlebnis präsentiert. Das gegenwärtige Erlebnis wird (teilweise) als ein Echo des früheren erlebt. In solchen Momenten kommt es zur Überschneidung eines aktuellen und eines früheren Erlebnisses. Die kontinuierliche Zeit des Erlebens bekommt einen Sprung.

Solche Kurzschlüsse zweier Lebens(strom)kreise lassen sich als Momente des Todes im inneren Bewusstseinsleben beschreiben: für einen kurzen Augenblick steht das aktuelle Erleben still – bevor das vergangene bewusst

¹⁵⁴ Mithin kann hier von einer 'prästabilierten Harmonie' nicht die Rede sein. Die äußeren Uhren laufen strikt gleichförmig; die inneren (die in Verbindung mit Herzschlag und Atemrhythmus stehen) kennen keine solche Kontinuität.

aktualisiert, d. h. erneut erlebt wird. Im Moment der „Atemwende“ zieht sich das Leben plötzlich zu einem (ausdehnungslosen) Punkt zusammen; aus dieser Kontraktion heraus erfolgt das „Gegenwort“, mit dem sich der Raum des lebendigen Gesprächs erneut eröffnet – als ein Zeit-Raum historischer (Selbst-)Erfahrung, als Zeit-Raum der Begegnung mit dem Anderen. Der Atem wird eingeatmet, angehalten – um dann wieder auszuatmen. Im Moment des Umschlags öffnet sich ein 'Portal' zu einer anderen Zeit-Dimension. Durch die Öffnung hindurch wird das Gespräch mit einer anderen Zeit möglich: das Gespräch eines Ich mit dem vergegenwärtigten Anderen der Vergangenheit als einem Du (d. h. einem Gegenüber auf der anderen Seite des Portals). Im Blick auf die sprachliche (und dabei auch sprachgeschichtliche) Dimension des Gedichts bezeichnet Celan dieses 'Portal' als ein „Sprachgitter“ (ein Gitter *aus* Sprache), das gleichzeitig auch ein Sprechgitter ist (ein Gitter, *durch* das hindurchgesprochen wird). Der Rezipient, der ins Gedicht hinein 'springt', versetzt sich in eben dieselbe Situation hinein. Dieser 'Sprung' ist seinerseits ein Sprung in die Vergangenheit. Er bringt aus der Perspektive des Ich die Dimension der Zukunft mit ein in die Gegenwart des Gesprächs. Der Rezipient, der sich das Gespräch vergegenwärtigt, gibt damit sowohl dem Ich als auch dem, was es wahrnimmt, dem anderen Du, eine konkrete Zukunft!

Was war zuvor? Die Rezeption des Gedichts beginnt an einem Nullpunkt des Sprechens. Aus einem Nichts an Zeit taucht ein einzelnes Gedicht als ein individuelles Sprechen auf. Von einem Moment der Erfahrung des Stillstands, des Todes mitten im Leben und damit auch des Einstands mit den Toten nimmt das dichterische Sprechen seinen Ausgang. Dieser Moment lässt sich auch charakterisieren als „Dunkel des gelebten Augenblicks“. Wenn laut Celan das Gedicht „keinen zureichenden Grund“ außerhalb seiner selbst hat, so eignet ihm von daher „seine spezifische Dunkelheit“¹⁵⁵. Der von Bloch beschriebene Zustand, in dem etwas (Noch-)Nicht-Erinnertes dem Bewusstsein in Form einer dunklen Ahnung gegeben ist, dass da etwas war, dass ihm präsent sein sollte, sich jedoch augenblicklich nicht repräsentieren lässt, ist der des Begehrens nach Klärung: Was unklar blieb, soll klar werden. Im Bewusstsein der Leerstelle spricht sich die Sehnsucht nach deren Erfüllung aus. Bei jedem Neuanfang fängt man erneut mit dem an, was noch immer ungeklärt blieb. Man verspürt erneut denselben Wunsch, sich an etwas zu erinnern, dass einem überhaupt noch nie klar bewusst war. *Dass* dem so ist, *dass* man sich in dieser Verlegenheit befindet, wird seinerseits völlig klar gesehen. Klar zu sehen, *dass etwas fehlt*, sich dies bewusst vor Augen zu führen, zeichnet im vorliegenden Fall denjenigen, der es tut, als einen Aufklärungswilligen aus. Es ist nicht etwa die dunkle/unklare Wahrnehmung klar zutage liegender Fakten, sondern vielmehr die klare Wahrnehmung einer dunklen/unklaren Situation, die sich im Gedicht ausspricht. Die Situation ist klarerweise bestimmt vom Mangel, von der Leerstelle, vom Loch im Bewusstsein. Mit dem Wunsch, (in der Begegnung mit dem Anderen) *zu sich* zu kommen, indem einem zu Bewusstsein kommt, was einem fehlt, fängt auch das Celansche Gedicht *bei sich* an. 'Ich' und 'Gedicht' sind Namen für die Suche eines einzelnen Sterblichen nach sich selbst auf dem Weg zum Anderen – und auf dem Weg in den Tod.

Im je eigenen Tod – also nicht im Tod schlechthin – verlässt die Seele des einzelnen Menschen den Leib; der Einzelne gerät außer sich, um sich, derart

¹⁵⁵ TA, Der Meridian (M 123), S. 88.

'freigesetzt', womöglich in ätherischer Gestalt, als ein „Seelenwesen“, unter den Seinen wiederzufinden.¹⁵⁶ Der entscheidende Punkt dabei ist: dieses Seelenwesen bleibt – aus der *menschlichen* Perspektive gesehen – sterblich. Der Raum der Toten ist, insofern er nicht als ein Raum *an sich*, sondern als ein Raum *für den Menschen* zu denken ist, ein Raum, der notwendig im Gedächtnis der Lebenden verankert bleiben muss, um offen, zugänglich, ja um überhaupt für den Menschen existent zu bleiben. Insofern sterben die Toten in dem Moment noch einmal, in dem sie endgültig vergessen werden. Das Celansche Gedicht übernimmt nicht nur die Aufgabe, Celan im Gedächtnis zu behalten – „der es schreibt, bleibt ihm mitgegeben“ –, sondern damit gleichzeitig auch diejenigen Anderen, deren Leben und Sterben sich in Celans Gedächtnis eingepägt hat, dort dauerhafte Spuren hinterlassen hat.

Das Eingedenken ist die bewusste Verfolgung einer Spur, die zur Vergegenwärtigung des Anderen führt, der somit im Gedächtnis vor dem 'zweiten Tod' bewahrt wird. Diese Spur macht sich auch im Sprechen eines Einzelnen geltend, der im Zuge der erinnernden Vergegenwärtigung des Anderen die Chance wahrnimmt, sich aus seiner eigenen Zeit heraus gleichzeitig diesen und anderen Anderen zuzusprechen: sowohl den Toten als auch den (virtuellen) Rezipienten. Das Gedicht ist ein Sprechen, das sich selbst (und gegebenenfalls einzelnen Rezipienten) die Toten sprechend in Erinnerung ruft. Damit eröffnet es die Möglichkeit zur Begegnung mit ihnen. Mit jedem Rezipienten, der in der persönlichen Auseinandersetzung die Gestalt des Gedichts verinnerlicht, dieses als ein 'Sprechen in Person' wahrnimmt und dabei nicht allein die Person namens Paul Celan¹⁵⁷, sondern vielmehr auch andere Personen wiedererinnert, an die das Gedicht entweder *ausdrücklich* erinnert (indem es sie beispielsweise namentlich nennt oder zitiert), oder insofern, als es jenen ähnlich sieht (indem es ähnliche Worte verwendet, ohne sie als Zitate zu kennzeichnen), erfüllt das Gedicht konkret die Funktion eines Mediums des Eingedenkens.

¹⁵⁶ Hier besteht eine enge Verbindung zur Sprachmystik, mit der sich Celan intensiv beschäftigt hat. „Begegnung mit der Sprache ist Begegnung mit Unsichtbarem“ (TA, Der Meridian [M 242], S. 105). Im Gedicht gewinnt Sprache individuelle Gestalt, im dichterischen Sprechen wird sie stimmhaft als Stimme einer Person. „Dem Gedicht ist der Dichter als Person mitgegeben –“ (ebd. [M 325], S. 116) *als Person!* „Du bist, wenn dein Atem es durchwächst, deinem Gedicht mitgegeben“ (ebd. [M 328], S. 117). Insofern es der Atem (Pneuma) des Dichters ist, der das Gedicht durchwirkt, ist es etwas, das der Dichter von sich gibt, äußert, freisetzt. Er spendet Atem, gibt ihn ans Gedicht ab. Die Person durchlebt im Sprechen das Gesprochene, und gewinnt dabei ein *Eigenleben*. Das Gedicht erinnert die Person, die es verinnerlicht hat. Es nimmt Anteil an der Person des Dichters. Dichter und Gedicht partizipieren am selben Atem, an derselben Person, sie haben in ihr etwas gemeinsam: „Im Singulären spricht das Gemeinsame. –“ (ebd. [M 331], S. 117).

¹⁵⁷ Wohlgermerkt: die Person, den Menschen Paul Celan, nicht etwa nur den Autor des Textes bzw. den Künstler, der ein Sprachkunstwerk geschaffen hat. Das Begehren, anderen Menschen im Gedächtnis zu bleiben, ist ein ebenso altes wie legitimes Begehren. Um es noch einmal zuzuspitzen: Es geht dabei nicht um ewigen Ruhm, um Unsterblichkeit, um die Aufnahme in den Parthenon der Dichtkunst. Es geht um das Offenhalten der Möglichkeit der Erinnerung an einen Menschen, der gestorben ist, und dabei mittelbar auch an diejenigen, die er seinerseits zu Lebzeiten im Gedächtnis behalten hat. Das Gedicht ist dabei ebenfalls an einen sterblichen 'Leib' gebunden: an seinen individuellen 'Sprachleib'. Wo sich dieser als solcher nicht mehr vergegenwärtigen ließe, wäre es 'gestorben' – 'tote' Sprache. Wo es keinen Anderen mehr findet, der es – so wie Lucile ihren Geliebten Camille – sprechen hört, sprechen 'sieht', es mithin als lebendigen Sprechakt einer sprechenden Person wahrnimmt (wie schattenhaft deren Gestalt auch immer erscheinen mag), ist es gescheitert.

Weshalb nennen die Celanschen Gedichte dabei nur selten konkrete Eigennamen? Schlicht deshalb, weil das jeweilige sprechende Ich sie für sich selbst nicht herbeizitieren muss,¹⁵⁸ um sich ihrer zu erinnern. Das sprechende Ich weiß ja, von wem es spricht. Wenn ihm dennoch daran gelegen ist, Eigennamen auszusprechen, so nennt es sie. Selten erinnert ein Gedicht Celans namentlich an eine oder mehrere Personen. Die Gefahr der Nennung eines bestimmten Personennamens besteht nicht zuletzt darin, dass der Rezipient sich im Rahmen seiner Lektüre womöglich damit begnügt, neben der Person Celans nur diese eine weitere Person erinnernd zu vergegenwärtigen. Der Anspruch darauf, einen wesentlich größeren „Zeithof“ mit sich zu führen, wesentlich mehr an aktualisierbaren Gestalten des Anderen um sich zu versammeln und damit einen wesentlich größeren Gesprächsraum zu eröffnen, wie ihn Celan mit dem einzelnen Gedicht verbindet, geht weit über den der Zeichnung von Einzelportraits hinaus. Zwar ist und bleibt das jeweilige Gespräch mit dem Rezipienten, welches das Gedicht sucht, ein intimes persönliches Gespräch; was allerdings in diesem Gespräch nicht vom Sprecher ausbuchstabiert wird (was der Bequemlichkeit des Rezipienten Vorschub leistete), sondern was sich der Hörer vom Gehörten her selbst zu Bewusstsein bringen soll, ist die (geschichtliche) Tiefendimension des (Zeit-)Raumes, innerhalb dessen das aktuelle Gespräch sich ereignet. Die erinnernde Vergegenwärtigung des Gedichts (am Ende des konkreten Sprechakts, in dessen Verlauf es sich allererst in seiner Einmaligkeit konstituiert) impliziert gleichzeitig die Wiedererinnerung an das, woran das Gedicht seinerseits erinnert. Damit sich aber der Rezipient zuvor persönlich angesprochen fühlen kann, damit er den entsprechenden Appell auch *unmittelbar* auf sich selbst beziehen kann, ist es geradezu notwendig, dass sich das sprechende Ich nicht an ein Du wendet, das mit einem konkreten Eigennamen belegt ist, sondern dass die Du-Stelle zunächst *vakant* erscheint. Wenn sich dann im Verlauf der Rezeption die Erfahrung einstellt, dass noch ein Anderer mit diesem Du gemeint ist, so hat diese gleichzeitig den Effekt, dass sich der Rezipient damit auseinandersetzt, was er denn persönlich mit diesem Anderen zu tun hat, was ihn von jenem unterscheidet – und was ihn möglicherweise mit jenem verbindet.

Das Zeit-Intervall, welches das gegenwärtige Sprechen in Anspruch nimmt, ist als ein solches notwendig ausgedehnt. Es bedarf weiterhin eines anschließenden, zeitlich gegenüber dem ersten (wenigstens minimal) verschobenen Zeitraums des Hörens, um das Gesprochene als solches wahrzunehmen. Einen dritten, wiederum zeitlich gegenüber dem zweiten verschobenen Zeitraum nimmt das Verstehen (zunächst der sprachlichen Äußerung als solcher und anschließend womöglich auch des Gegenstands derselben) in Anspruch. Die drei damit verbundenen Akte des Sprechens, Hörens und Verstehens können von einer einzigen Person oder von jeweils verschiedenen Personen ausgeführt werden. Im Sinne physikalischer

¹⁵⁸ Nur selten werden in Celans Gedichten Personennamen genannt. Dabei sind es manchmal nur Vornamen, manchmal nur Nachnamen. Gedichte, in denen nur Vornamen genannt werden, zeigen eine intimere Beziehung des sprechenden Ich zur genannten Person an. Hier rücken – in der Wahrnehmung des Rezipienten – sprechendes Ich und Autor näher zusammen, als in anderen Gedichten. Das ist nicht unproblematisch, wenn es darum geht, die Selbständigkeit des Gedichts gegenüber dem Autor zu wahren. Dessen Entlassung aus der ursprünglichen Mitwisserschaft in dem Moment, in dem das Gedicht wirklich da ist, (vgl. GW III, S. 177) wird hier tendenziell fragwürdig.

Ereignisse, die sich mithilfe einer Uhr messen lassen, überschneiden sie sich teilweise, d. h. sie ereignen sich teilweise gleichzeitig, ohne dabei allerdings zu irgendeinem Zeitpunkt miteinander zum Einstand zu kommen. Sie sind wie drei Läufer auf einer Bahn, wobei der dritte (= das Verstehen) den zweiten (= die Wahrnehmung), der zweiten den ersten (= das Sprechen) niemals einholt. Es ist unschwer zu erkennen, dass eine solche Beschreibung unzureichend ist. Das Problem dabei ist, dass es den dabei vorausgesetzten Nullpunkt des Sprechens so nicht gibt. Das akute Sprechen *ist* erst in dem Moment *ein Sprechen*, in dem es als ein solches wahrgenommen wird. Und es wird erst in dem Moment als ein Sprechen wahrgenommen, in dem es als ein solches verstanden wird: die Anschauung ohne Begriff ist blind, der Begriff ohne Anschauung ist leer. Eins muss jeweils aufs Andere zugreifen, d. h. im Sinne der physikalischen Zeit aufs Andere vor- bzw. zurückgreifen, um das sein zu können, was es jeweils ist. Sprechen, Hören und Verstehen: keiner der drei Akte kann jeweils unabhängig von den beiden anderen bestehen: es gibt sie jeweils nur *in Gegenwart* der anderen. Für sich allein haben sie keinen Sinn. Erst im wechselseitigen Zugriff aufeinander, d. h. in Verbindung miteinander, gewinnen alle drei ihre eigene Gegenwart, die mithin notwendig eine gemeinsame ist.

Jedes der drei Momente – wie plötzlich es sich auch immer ereignen mag – impliziert notwendig eine gewisse zeitliche Ausdehnung, einen gewissen Zeit-Raum, in dem es sich mit den anderen versammelt; es bedarf zumindest eines minimalen Ereignis-Zeitraums, in dem sich das Zusammentreffen ereignet. Von einem 'Zeitpunkt' im mathematisch-physikalischen Sinne kann hier nicht die Rede sein, da dieser ausdehnungslos zu denken ist. Ein Punkt im Sinne der Mathematik ist eine abstrakte Größe; er ist durch seine Ausdehnungslosigkeit definiert. Im mathematischen Sinne wäre ein Zeitpunkt ein Nichts an Zeit. Demgegenüber spricht sich im Wort 'Gegenwart' eine spezifische Situation aus: etwas *begegnet*, ein Ereignis findet statt – und ist als ein solches notwendig zeitlich ausgedehnt. Wenn es also auch *eine* ganz *akute* (Gesprächs-)Situation ist, die das Gedicht eröffnet, so lässt sich diese doch niemals im mathematischen Sinne fixieren. Lebendig erfahrene Gegenwart, lebendig erfahrene Kommunikation benötigt Zeit – und zwar sowohl auf Seiten des Sprechers als auch auf Seiten des Hörers. Um die eigene Gegenwart (bewusst oder unbewusst) erfahren zu können, muss man eigens dafür eigene Zeit investieren. Ein Bewusstsein von der *eigenen* Gegenwart lässt sich dabei in Auseinandersetzung mit der Gegenwart des Anderen gewinnen. Erst in Gegenwart des Anderen kann der Einzelne seine eigene Gegenwart bewusst *als seine eigene* erfahren. Erst im Gespräch gewinnt das sprechende Ich seine individuelle Kontur:

„Erst im Raum des Gesprächs konstituiert sich das Angesprochene, versammelt es sich um um das es ansprechende und nennende Ich. Aber in diese Gegenwart bringt das Angesprochene und durch Nennung gleichsam zum Du Gewordene auch sein Anderssein mit. Noch im Hier und Jetzt des Gedichts – das Gedicht hat ja immer nur diese eine, einmalige, punktuelle Gegenwart –, noch in dieser Unmittelbarkeit und Nähe lässt es das ihm, dem Anderen, Eigenste mitsprechen: dessen Zeit.“¹⁵⁹

¹⁵⁹ TA, Der Meridian (T 36b), S. 9f.

Im Zusammenhang mit den obigen Überlegungen zeigt sich, dass die Rede von „punktuelle[r] Gegenwart“ hier nicht missverstanden werden sollte als eine, nach der es sich bei der eigenen Gegenwart des Gedichts etwa *generell* um ein 'punktförmiges' Phänomen im Sinne der Mathematik handelt. Die Ausdehnungslosigkeit gilt für die 'äußere' Zeit, die physikalisch messbare, homogene, bewusste (Uhr-)Zeit. In *dieser* hat das Gedicht als Seelenwesen, als Bewusstseinsphänomen keinen Raum. In der 'inneren' Zeit des Bewusstseins (des Rezipienten), innerhalb der Eigenzeit des bewusst wahrnehmenden Menschen eröffnet sich jener Gesprächs-Zeit-Raum, innerhalb dessen allein das sprechende Ich hörbar werden kann als eines, das sich inmitten einer einmaligen Situation wiederfindet. Seine *Sprechsituation* ist dadurch charakterisiert, dass es *inständig* spricht: es spricht im wachen Bewusstsein des Anderen, den bzw. das es benennt. Es geht nicht zuletzt darum, das „Hier und Jetzt des Gedichts“ gegenüber jenem andauernden, endlosen Strom unpointierten, gegenstandslosen Geredes zu profilieren, wie es ohne Punkt und Komma ständig weitergeht. Hier wird die Zeit nicht verplaudert, sondern hier wird bewusst gehandelt, ein tatsächlicher Sprechakt vollzogen – und dabei konkret durch die Zeit hindurchgegriffen, wahr-*nehmend* auf das Andere zu- bzw. zurückgegriffen, das Andere wahrhaftig ins Auge gefasst. Das eigene Sprechen des Ich greift hier, im Zeit-Raum des Gesprächs, durch die geschichtliche Zeit hindurch, indem es durch die Eigen-Zeit des Du, die persönliche Gegenwart des angesprochenen Anderen, hindurchgeht und sie insofern mitsprechen lässt. Es lässt den Anderen qua Benennung – in Gestalt des Namens 'Du' – im eigenen Sprechen anwesend sein, lässt ihn präsent werden.

Gesprächsweise wird hier der Versuch unternommen, die eigene Situation zu fokussieren und sprechend auf den Punkt zu bringen, ohne sie dabei zu einem 'unsterblichen' Sprachkunstwerk gerinnen zu lassen. Die vollständige Beschreibung eines wahrgenommenen Phänomens ist und bleibt unmöglich; möglich ist jedoch eine ansatzweise, *vorläufige*, bis auf Weiteres hinreichende Beschreibung, die sich im Prozess der Verständigung vertiefen lässt, um sich so dem Wesen, dem Kern des Phänomens anzunähern. Das Gespräch kann prinzipiell zu keinem absoluten Ende kommen, weil 'das absolute Gespräch' ebenso eine *contradictio in adjecto* ist, wie 'das absolute Gedicht', insofern Gedicht und Gespräch als Vollzüge einer kommunikativen *Praxis* mit dem Ziel der Verständigung betrachtet werden. Wo die Verständigung über etwas aufhört, weil behauptet wird, etwas sei hinreichend verstanden (und nicht bloß hinreichend *vorverstanden*, um sich im weiteren Verlauf des Gesprächs noch eingehender darüber verständigen zu können), ist das Gespräch 'gestorben'. Daraus ergibt sich für die hermeneutische Praxis der deutenden Auslegung des Gedichts/Gesprächs ein notorisches Problem: das der Beendigung – das prinzipiell nicht zu lösen ist.¹⁶⁰ Diese

¹⁶⁰ Das Problem einer Hermeneutik Gadamerischer Prägung ist das Prinzip umfassender Übereinkunft, auf dem sie aufruht. Ausgehend von der Überzeugung, die *Einigung* auf einen gemeinsamen Kontext – in Gadamer's Terminologie: die „Horizontverschmelzung“ – sei im Dialog nicht nur möglich, sondern auch allerseits erwünscht, wird weiterhin unterstellt, es ließe sich von daher hinreichend genau bestimmen, was der sprechende Andere jeweils meint, wenn er spricht. *Der* Sinn dessen, was er sagt, teile sich dem Rezipienten im Kontext eines solchen gemeinsamen Horizonts mit und ließe sich mithin von ihm auch als ein solcher fixieren. Dem wird hier entgegengehalten, dass es einen solchen *umfassenden* Horizont nach Überzeugung des Verfassers der vorliegenden Studie nicht gibt. Was es gibt, ist eine Pluralität von Zeit-, Wissens-, Erfahrungs- und zahlreichen anderen Horizonten, über die man sich verständigen kann, nicht jedoch

Unlösbarkeit ist jedoch insofern *sinnvoll*, als die Beendigung der wechselseitigen Verständigung von Gesprächspartnern alles andere als wünschenswert erscheint. Die jeweilige Beendigung des Gesprächs ist *idealiter* immer nur eine *zwischenzeitliche*, vorläufige Beendigung, d. h. eine *Unterbrechung auf Zeit*. Gespräche von Mensch zu Mensch sind, wo sie länger dauern, notwendig unterbrochene Gespräche. Menschliche Gesprächspartner, zumal konzentrierte, bedürfen in bestimmten Abständen einer Gesprächspause. Davon unbenommen ist die Praxis des Dialogs als eine dauerhafte zu verstehen. Jede Unterbrechung ist prinzipiell nur eine vorläufige, im jeweiligen Moment vorläufig notwendige. 'Absolutes Verstehen' wäre der Tod der Verständigung. Allein schon dem Anspruch nach ist es

einen umfassenden Sinnhorizont, ein Sinn Ganzes. Jeder komplexere Sprechakt – und einige dichterische gehören zu den komplexesten – ist geprägt von Verwerfungen, Mehrdeutigkeiten, inneren Spannungen, die einer unhintergehbaren Vervielfältigung von Sinn entsprechen, und darüber hinaus von Dunkelzonen, die sich eigensinnig der Festlegung auf *einen bestimmten Sinn* widersetzen, Sinn nicht hergeben, womöglich Sinn für sich behalten – wenn sie denn welchen haben. Sinn ist kein herstellbares Produkt. Und Sinn ist nicht zu verwechseln mit Wahrheit. Sinn *erscheint* (wo er erscheint) vorübergehend im Verlauf der Ausübung einer Praxis, die sich Lektüre nennt. Hermeneutik wird hier verstanden als eine Praxis, die Sinnkomplexionen verstehend zu beschreiben sucht, Alternativen aufzeigt, Sinn und Gegensinn in ihrem Verhältnis zueinander bestimmt – und dabei von Zeit zu Zeit (vorläufig bzw. zwischenzeitlich) sowohl Übereinstimmungen als auch Differenzen findet und als solche benennt. Insbesondere haftet Sinn nicht auf irgendeine Art und Weise den Gegenständen (der Wahrnehmung oder der Erkenntnis) an. Sinn ist keine intrinsische Eigenschaft von Gegenständen – und damit auch nicht von Texten oder Kunstwerken. 'Sinnvoll' ist ein Prädikat, das einem bestimmten *Handeln*, d. h. einem bestimmten *Gebrauch* zukommt, den man jeweils vom Denken, von der Sprache, vom eigenen Körper, von Werkzeugen etc. macht. Ein Gedicht hat als ein Sprechakt seinen Sinn (wenn es einen hat) im Gebrauch, den hier ein Sprecher von seiner Sprache macht. Der wird als ein Anderer in sprachlicher Hinsicht nur insoweit verstanden, als sich der spezifische Gebrauch verstehen lässt, den er von einer Sprache macht, die ihrerseits nur insoweit verstanden wird, als sich deren Vokabeln und Grammatik verstehen lassen. Sinn haftet also weder dem Anderen noch der Sprache (oder gar den Worten oder Zeichen), die er verwendet, von vornherein an, sondern wird diesem bzw. dieser bei entsprechender Verwendung bewusst zugeschrieben. Das ist durchaus kein Akt der Vergewaltigung, sondern die angemessene Reaktion auf den Appell von Gedichten, die verstanden werden wollen. Sinnzuschreibungen sind kontextabhängig. Mehrdeutiges Sprechen erfordert nicht nur die Berücksichtigung verschiedener Kontexte: es lässt sich als solches eben auch prinzipiell nicht vollständig in einen dieser Kontexte einbetten. Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung werden deshalb nicht etwa zahlreiche Gedichte in einem privilegierten Kontext betrachtet, sondern umgekehrt wird jeweils ein einzelnes Gedicht privilegiert betrachtet und dabei herausgearbeitet, inwiefern es gleichzeitig zahlreiche Kontexte aufruft, um eines vielschichtigen, multidimensionalen Sprechens willen. Letzteres widersetzt sich vehement der Tendenz zum eindimensionalen Menschen, wie sie Herbert Marcuse 1964 in ideologiekritischer Perspektive entworfen hat – und dementsprechend auch einer „begriffliche[n] Auslegung“, die der „überlegene[n] Allgemeinheit“ der Vernunft das Wort redet. Verstehen und Sprache, so Gadamer, „umgreifen alles, was je Gegenstand werden kann“ (Hans-Georg Gadamer: *Gesammelte Werke*. Bd. I: *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. 5., durchges. u. erw. Aufl. Tübingen 1986, S. 408). An Celans Dichtung zeigt sich, dass das nicht stimmt, insofern sich diese als ein durchlässiges Sprechen präsentiert, in dessen Verlauf Phänomene zum Gegenstand der Wahrnehmung werden können, die sich weder positiv verstehen (sondern nur unverständlich vergegenwärtigen) noch positiv artikulieren (sondern nur schweigend vergegenwärtigen) und somit *nicht* auf den Begriff bringen lassen. Solche Dichtung kommuniziert Unaussprechliches, indem sie es im Akt des Sprechens wahrnehmbar werden lässt. Ein Beispiel: 'Unaussprechliches Leid' lässt sich *per definitionem* nicht aussprechen. Ein Sprechakt jedoch, in dem sich 'unaussprechliches Leid' negativ (also

anmaßend. Der Wunsch, sich und den Anderen besser kennen und verstehen zu lernen, ist ebenso legitim und begrüßenswert, wie bereits die Annahme eines dauerhaft hinreichenden Verstehens des Eigenen und des Fremden den Dialog abschneidet und das eigene Sprechen zum Zeugnis besserwisserischer Ignoranz verkommen lässt. Demgegenüber behauptet sich in Celans Gedichten ein Sprechen, mit dem das jeweilige Ich auf seinen eigenen Standpunkt reflektiert, indem es im Medium des Gesprächs mit dem Anderen (und dabei gleichzeitig mit dem Anderen seiner selbst) versucht, sich der (entwicklungs)geschichtlichen Bedingtheit dieses seines augenblicklichen Standpunkts bewusst zu werden. Es setzt seine konkrete gegenwärtige Situation in Beziehung zur Geschichte, indem es im eigenen Sprechen Interferenzen wahrnimmt und aufzeichnet.

II. 2. 6. Geschichtsbewusstsein

Walter Benjamin: *Geschichtsphilosophische Thesen (Über den Begriff der Geschichte)*

Es gibt eine besondere Form des Erinnerns, bei der *willkürlich* etwas erinnert, aus dem Dunkel des Gedächtnisses zu Bewusstsein gerufen wird. Das Erinnerte lässt sich mit der bewussten Wahrnehmung der Gegenwart zu einer *Bild-Konstellation* verknüpfen – was nach Walter Benjamin die notwendige Bedingung einer wirklichen historischen Erfahrung ist. Dabei wirkt die Gegenwart aktiv auf die Vergangenheit ein – und gewinnt dabei eine andere Vorstellung vom Vergangenen. So kann beispielsweise das Leid eines Menschen, das mit dessen Tod nach gängiger Vorstellung ein Ende gefunden hat, anders, nämlich als als ein noch nicht beendetes, bis zum jüngsten Tage andauerndes vorgestellt werden. Diese Form des Erinnerns heißt *Eingedenken*.

„Als zentrale Kategorie der **'Jetztzeit'** unterscheidet sich das **Eingedenken** darin, daß es Akt des Bewußtseins ist, von der unwillkürlichen Erinnerung. [...] Im Unterschied jedoch zur willentlichen Erinnerung begnügt sich das Eingedenken nicht damit, einen Augenblick der Vergangenheit zu *evozieren*, vielmehr ist es darauf aus, ihn zu *transformieren* [...]; es ist das Instrument einer nach Rückwärts tätigen Einwirkung der Gegenwart auf die Vergangenheit; ihm ist es zu verdanken, daß die geschichtliche Zeit aufhört, als irreversibel zu erscheinen. Daß das Gesetz der geschichtlichen Zeit damit in Gegensatz gerät zu dem der physikalischen Zeit, 'das ist', wie Benjamin sagt, 'Theologie'. [...] Die 'theologische' Dimension der geschichtlichen Zeitlichkeit bezieht sich [...] keinesfalls darauf, daß in ihr irgendeine Spielart des Irrationalen präsent wäre; sie macht lediglich noch einmal deutlich, daß Benjamin nunmehr [d. h. in der historisch-materialistisch orientierten Spätphase seines Denkens; Anm. v. M. H.] die geschichtliche Zeit als innere Erfahrung auffaßt, als ein Ereignis des seelischen Lebens.“¹⁶¹

schweigend) mit ausspricht, führt die begriffliche Definition als solche *ad absurdum* – wie es das „Gegenwort“ Luciles tut, das für Celan „die Dichtung“ repräsentiert. Vgl. TA, Der Meridian (T 6c-9), S. 3f.

¹⁶¹ Stéphane Mosès: Der Engel der Geschichte. Franz Rosenzweig. Walter Benjamin. Gershom Scholem. Frankfurt/M. 1994, S. 153f.

Im Folgenden wird es darum gehen, einen Eindruck davon zu vermitteln, was Benjamin in der Spätphase seines geschichtsphilosophischen Denkens mit 'Jetztzeit' meint und was diese mit historischer Erfahrung zu tun hat. Dies ist im Kontext der vorliegenden Celan-Studien deshalb von besonderem Interesse, weil sich auf dieser Folie Celans Verständnis von Geschichtsbewusstsein herausarbeiten lässt, wie es ein Gedicht, das „seiner Daten eingedenk“ bleibt, notwendig mit sich bringt.

„Die Vergangenheit führt einen zeitlichen Index mit, durch den sie auf die Erlösung verwiesen wird. Es besteht eine geheime Verabredung zwischen den gewesenen Geschlechtern und unserem. Wir sind auf der Erde erwartet worden. Uns ist wie jedem Geschlecht, das vor uns war, eine *schwache* messianische Kraft mitgegeben, an welche die Vergangenheit Anspruch hat.“¹⁶²

In der zweiten seiner 18 *Geschichtsphilosophischen Thesen* nimmt Walter Benjamin seine Zeitgenossen in die Pflicht. Es geht um einen „geheime[n]“ Generationenvertrag:¹⁶³ Der gegenwärtige Mensch ist und bleibt seinen Vorfahren verpflichtet, insofern er dem eigenen Anspruch auf Menschlichkeit gerecht werden will. Menschlichkeit impliziert Solidarität mit den Vorfahren, was den Anspruch auf Erlösung von unmenschlichen Zuständen anbetrifft, wie er allen Menschen allerorts und jederzeit gemeinsam ist. Mit anderen Worten: die Lebenden haben den Glücksanspruch der Toten mit zu vertreten, den diese nicht mehr artikulieren können. Für die Opfer der Geschichte gilt, das ihrem legitimen Glücksanspruch nicht nur nicht entsprochen, sondern ihm vielmehr von den Tätern widersprochen wurde. Dem hat der geschichtsbewusste Mensch seinerseits lautstark zu widersprechen. Die Opfer der von den Tätern diktierten Geschichte haben Anspruch darauf, dass

¹⁶² Walter Benjamin: Geschichtsphilosophische Thesen. In: Ders.: Schriften. Bd. I. Hg. v. Theodor W. Adorno u. Gretel Adorno unter Mitwirkung v. Friedrich Podszus. Frankfurt/M. 1955 (im Folgenden Benjamin: Schriften I), S. 494-506, hier S. 495. Die erste zweibändige Ausgabe ausgewählter Schriften Benjamins hat Celan besessen und intensiv studiert. Vgl. Bibliothèque philosophique, S. 268-303.

¹⁶³ Bei Celan heißt es im *Meridian*: Das Gedicht ist einsam. Es ist einsam und Unterwegs. Wer es schreibt, bleibt ihm mitgegeben. / Aber steht das Gedicht nicht gerade dadurch, also schon hier, in der Begegnung – *im Geheimnis der Begegnung?*“ TA, Der Meridian (T 34a, b), S. 9. Das Unterwegssein des Gedichts lässt sich auch als ein Unterwegssein in der Geschichte verstehen; es ist unterwegs zu einem unbestimmten Adressaten (man denke etwa an das Bild vom Gedicht als einer „Flaschenpost“). Schon vor dieser Begegnung steht es jedoch bereits immer schon dem gegenüber, den es mit sich bringt, dem, der es schreibt: dem Autor. Unabhängig davon, dass das „*Geheimnis der Begegnung*“ auch religionsphilosophische Implikationen hat, wie sie etwa aus den Schriften Martin Bubers erhellen, so hat es doch auch etwas mit der „geheime[n] Verabredung“ zu tun, von der Benjamin spricht – indem er an dieser Stelle Geschichtsphilosophie und Messianismus kurzschließt. Wenn das Gedicht den Rezipienten anspricht, so kommt darin auch ein Anspruch vergangener Generationen zum Tragen: Der Nachgeborene sucht legitimerweise sein eigenes Glück (bzw. die Erlösung vom eigenen Unglück); dies schließt aber die Verpflichtung mit ein, solidarisch mit den vergangenen Generationen nach dem Menschheitsglück (bzw. der Erlösung der Menschheit vom Unglück) zu suchen. Die eigene Glückssuche ist als Fortsetzung der Glückssuche der Vorfahren zu begreifen. Die Toten, die einst ihre Nachfolger gezeugt haben, haben damit ein Anrecht darauf erworben, dass im (Richtungs-)Sinne ihrer Suche weitergesucht wird, d. h. dass ihre Nachfahren im Sinne der Fortsetzung des Projekts 'Menschheit' an der Stelle anknüpfen, an der die Vorfahren vom Tod zur Unterbrechung genötigt wurden.

ihre Interessen nicht fortgesetzt verschwiegen, vergessen oder geleugnet, sondern als solche im Gedächtnis verankert, erinnert und aktiv vertreten werden. Der Historiker hat dem Anspruch der Toten gerecht zu werden, der darin besteht, dass ihr legitimer Anspruch auf Glück erneut artikuliert wird – insbesondere dann, wenn ihm in der Vergangenheit aktiv widersprochen wurde. Eine Geschichtsschreibung, welche die Opfer mundtot macht, sie dem Vergessen preisgibt, verfehlt nicht nur das Ziel, eine menschenwürdigere Zukunft zu ermöglichen, sondern betreibt deren Verhinderung.

Es bedarf wohl keiner näheren Erläuterung, dass eine solche Konzeption von Geschichte bei Celan Anklang findet. Was allerdings die Erlösungshoffnung angeht, so ist Celan zumindest verschwiegener. Bei allem historischen Materialismus spricht Benjamin als ein Geschichtsphilosoph jüdischen Glaubens. Wenn Celan sich dezidiert zum Judentum bekennt, so handelt es sich dabei um etwas anderes als das, was gemeinhin darunter verstanden wird. Seine 'Konfession' gründet im Abgrund der Verzweiflung angesichts der Erinnerung an die Toten, an seine ermordeten Eltern,¹⁶⁴ an diejenigen, die den Nazis zum Opfer fielen, an die Opfer von Hiroshima und Nagasaki – die Liste ist lang. Nicht nur was den Glauben anbetrifft, sondern auch was die politische Orientierung angeht, steht Celan den großen Entwürfen skeptisch bis ablehnend gegenüber. Dabei macht er auch vor jenen Denkern, die ihn nachweislich beeinflusst haben, nicht halt. Dies betrifft nicht etwa nur Heidegger, sondern eben auch Benjamin, die er an einer Stelle nebeneinander stellt, um sich mit seiner Auffassung von Judentum von beiden angebotenen Denkwegen kritisch zu distanzieren:

„Man kann verjuden; das ist zwar, zugegeben, schwer und ist, warum nicht auch das zugeben, schon manchem Juden mißlungen; gerade deshalb halte ich es für empfehlenswert: Es ist letzten Endes nur ein Wort für das Sich-im-Anderen-Erkennen, es ist Einkehr beim Anderen als bei sich selbst, es ist Umkehr. // Umkehr: es ist, wie oft! davon die Rede. Selten geschieht es. / Es gibt zuviel **Einbahnstraßen**. Und Gegenverkehr und Umkehr sind zweierlei. Und ach, auch auf **Feldwegen** scheint es wenig Gelegenheit dazu zu geben.“¹⁶⁵ (Hervorh. v. M. H.)

Insofern wäre es ein Missverständnis, die hier behauptete Affinität zu Benjamins Auffassung von Geschichte und geschichtlicher Erfahrung etwa mit einem Bekenntnis zum Historischen Materialismus zu verwechseln. Ein solches liegt Celan fern – nicht zuletzt aus dem Grund, dass es seiner Ansicht nach in der Dichtung weder um 'Gegenverkehr' noch um eine 'Kehre' geht. Wer sich im Anderen wiedererkennen will, muss ihm zugekehrt sein, muss sich ihm zuwenden. Dass sich die eigene Perspektive von der des Anderen unterscheidet, das habe ich mit dem Anderen gemeinsam, das

¹⁶⁴ Am 1. Juli 1944 schreibt Celan an seinen Freund Erich Einhorn: „Meine Eltern sind von den Deutschen erschossen worden. In Krasnopolka am Bug. Erich, ach Erich.“ Zit. n.: Wolfgang Emmerich: Paul Celan. Reinbek 1999, S. 46.

¹⁶⁵ TA, Der Meridian (M 847), S. 199. Benjamins *Einbahnstraße* wird hier ebenso wenig als gangbarer Weg angesehen wie Heideggers *Holzwege* – die hier deshalb zu 'Feldwegen' werden, weil das Wortspiel hier unnötig verwirren würde; im sprichwörtlichen Sinne ist man selbstverständlich nicht auf dem richtigen Weg, wenn man 'auf dem Holzweg' ist. Dennoch drängt sich die Assoziation mit Heidegger förmlich auf.

verbindet uns beide. Vom Anderen her sehe ich mich aus umgekehrter Perspektive. Es ist eine Umkehr in doppelter Hinsicht: (1.) von der Außenperspektive auf den Anderen zur Innenperspektive des Anderen (2.) vom schauenden Ich zum angeschauten Ich. Das Ich im Anderen / der Andere in mir: zwei Kehrseiten einer Medaille. Im Augenblick der „Atemwende“ geschieht eine Inversion. Was aus Büchners Lucile spricht, wenn sie ihr „Gegenwort“ (ihr „Es lebe der König!“) spricht, spricht aus einer Anderen als der, die sie bis zur Enthauptung Camilles war. Die Einkehr beim Anderen als bei sich selbst ist hier die Einkehr im Tod. Lucile kommt sich selbst abhandeln, sie gerät außer sich. Was die außer sich Geratene wahrnimmt, ist die Kehrseite der Revolution, die Restauration der 'höheren' Gewalt. Im einmaligen Tod des Geliebten wiederholt sich die Geburt der Gewalt; Lucile ist durch den Tod des geliebten Anderen, durch den Tod Camilles gegangen und sieht mit invertiertem Blick die Kehrseite dessen, was die Bürger sehen. Wo diese in ihrem Stumpsinn noch angesichts des Todes (im Allgemeinen) nichts erkennen können, erkennt sie angesichts dieses einen Todes (im Speziellen) die Sinnlosigkeit. So spricht sie ihr „Gegenwort“, mit dem sie eben jenen König wieder ins Leben ruft, den der Bürger erfolgreich verdrängt zu haben glaubt: die „Majestät des Absurden“¹⁶⁶. Es ist dies ein zutiefst verstörender Ruf. Plötzlich taucht hier unvermittelt etwas aus dem Gedächtnis auf – und ruft unwillkürlich Erinnerungen an die Vergangenheit wach. Es ist ein Echo aus der Vergangenheit, das in diesem „Gegenwort“ widerhallt.

Das Phänomen des Echos zeichnet sich dadurch aus, das ihm gegenüber dem ursprünglichen Ruf etwas fehlt, und zwar typischerweise der Anfang – so wie auch hier. Die vollständige Formel lautet: 'Der König ist tot. Es lebe der König!' Das Bild, das Luciles Gegenwort liefert, ist also unvollständig. Es lässt sich jedoch mithilfe der Rekonstruktion des historischen Kontexts wiederherstellen. Nach dieser Rekonstruktion zeigt sich, wie stimmig es ist, dass Lucile nur die zweite Hälfte der Formel spricht. Das „Gegenwort“ kommt von der „Atemwende“ her, die eine Zäsur darstellt. Innerhalb der besagten Formel verläuft diese Zäsur exakt zwischen den beiden Sätzen, aus denen sie besteht. Auch hier wird eine Medaille gewendet: mit dem Tod des alten Königs tritt der neue seine Regentschaft an. Die Kontinuität der Herrschaft bleibt gewahrt. Im Kontext von Büchners Drama *Dantons Tod* ist es für Lucile der Tod ihres Geliebten Camille, der die Zäsur bezeichnet. Sinnfälliger als mittels des Fallbeils lässt sich eine solche Zäsur wohl kaum inszenieren. Was Lucile betrifft, so gibt es für Camille keinen Nachfolger, der als 'König ihres Herzens' in Frage käme. Das macht ihr „Es lebe der König!“ zu einem verzweifelten Ruf, mit dem sie einen unerfüllbaren Wunsch artikuliert – es sei denn, er lebt in ihrer Erinnerung fort. Dazu muss Lucile in der Erinnerung hinter Camilles Tod zurückgreifen. Der erste Teil der Formel wird damit obsolet, der zweite findet sein Ziel nicht länger in der Zukunft sondern in der Vergangenheit. Nicht etwa irgendein Thronfolger soll zum gegenwärtigen König werden, sondern der ehemalige König selbst wird wieder als solcher eingesetzt – in der lebendigen Erinnerung Luciles. Dementsprechend gewinnt das Echo aus der Vergangenheit, die unvollständige Formel, im „Gegenwort“ ein anderes Gesicht. Die halbierte Formel wird zur Beschwörungsformel, mit dem die vollständige Wiederherstellung des Königs (in der Erinnerung) beschworen wird. Camille erhält seine Krone (bzw. sein

¹⁶⁶ TA, Der Meridian (T 7c), S. 3.

Haupt) zurück – und wird somit als unangefochtener Regent über das Herz Luciles bestätigt. Nicht der Nachfolger des Königs wird hier ins Leben gerufen, es ist vielmehr der eine und einzige König, der in Erinnerung gerufen wird. 'König' wird hier zum Titel Camilles. Er ist nicht länger an ein Amt, sondern an ein Individuum geknüpft. Der Titel ist und bleibt an eine einzige Person gebunden. Er ist nicht übertragbar. Nach dieser Lesart wäre das „Gegenwort“ Ausdruck einer Liebe, die den Tod überdauert – überdauert, nicht überwindet. Es kann nicht nur (lebens)gefährlich werden, wenn jemand dauerhaft in der Erinnerung zu leben sucht, sondern es ist auf die Dauer unmöglich, den Tod zu verdrängen. Er lässt sich nicht dauerhaft leugnen. Die traumatische Erfahrung, die noch nicht zu Bewusstsein gekommen ist, hat im Gedächtnis ihre Spuren hinterlassen. Wenn sie aus dessen Tiefe wieder auftaucht, ohne dass sich (mangels entsprechender Trauerarbeit) eine Erinnerung damit verknüpft, so markiert dies in der Regel den Beginn einer dauerhaften und tiefgreifenden seelischen Krise.

Das Pendant zum Problem, sich an eine bestimmte traumatisierende Erfahrung zu erinnern, ist das ebenfalls unwillkürliche Aufblitzen eines Bildes der Vergangenheit, das so plötzlich erscheint (und sofort wieder vorbei ist), dass es sich nur insofern wahrnehmen und artikulieren lässt, als der Rezipient sich selbst darin wiedererkennt. Die Vergangenheit ist in ihrer Existenz gefährdet: es besteht die Gefahr, dass sie nicht wahrgenommen wird. Dieser Gefahr entgeht sie nur dann, wenn sie so, wie sie sich im Medium des blitzartig aufscheinenden Bildes präsentiert, direkt im Anschluss erinnernd vergegenwärtigt wird. Mit Husserl gesprochen: erst im retentionalen Bewusstsein kann ein solcher 'Blitz' überhaupt erst *als solcher* bewusst werden. Der Rezipient ist jedoch nur dann hinreichend motiviert, diese Erinnerungsleistung zu erbringen, wenn er den 'Blitz' direkt auf sich bezieht, d. h. wenn er das Bild als eines wahrnimmt, das ihn angeht, ihn betrifft. Er muss die Vergangenheit als eine vom Verschwinden bedrohte begreifen, indem er sie mit seinem eigenen vom Verschwinden Bedroht-Sein in Verbindung bringt, d. h. die Bedrohung als eine erkennt, welche die Vergangenheit und ihn gleichermaßen bedroht. Er muss die Flüchtigkeit des Bildes zum Anlass nehmen, sich seiner eigenen Flüchtigkeit bewusst zu werden. Im Zuge dieser Erfahrung wird der Wille zur Erhaltung des Bildes mit dem Willen zur Selbsterhaltung verknüpft. Das Verschwinden wird als Bedrohung erfahren, die beide gemeinsam betrifft und gegen die es solidarisch zusammenzuhalten gilt. So heißt es bei Benjamin:

„Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten. [...] [E]s ist ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit, das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht, die sich nicht als in ihm gemeint erkannte.“¹⁶⁷

Was vergangen ist, bleibt vergangen. Es wird nicht wieder. Aber die Vergangenheit als solche ist deshalb noch nicht verschwunden, im Gegenteil: *als* Vergangenheit gibt es sie gegenwärtig noch. Es gibt das Bild der Vergangenheit, das blitzartig zu Bewusstsein kommt. An ihm lässt sich festhalten, insofern man sich als dessen Empfänger begreift und entsprechend in Beziehung zu ihm setzt. Im Bild der Vergangenheit ist die

¹⁶⁷ Benjamin: Schriften I, S. 496.

Gegenwart gemeint. Der gegenwärtige kurze Augenblick der Erinnerung bleibt oder verschwindet mit dem Bild, das in ihm aufblitzt. Celan ist sich der Bedrohung des Verschwindens sehr bewusst. Wenn er im *Meridian* das Gedicht als die „Unendlichsprechung von lauter Sterblichkeit und Umsonst“¹⁶⁸ bezeichnet, so ist dies nicht etwa als Defaitismus zu verstehen, sondern ganz im Gegenteil als ein Aufbegehren gegen das Verschwinden. Sterblichkeit impliziert sowohl Lebendigkeit als auch die Tatsache, nach dem Ableben vom Verschwinden bedroht zu sein. Was unendlich sterblich und vergeblich ist, ist unendlich lebendig – gegenüber den Toten, denen es nah ist. Das Gedicht spricht die gefährdete Existenz der Sterblichen unendlich. Es artikuliert die Notwendigkeit, das Vergangene immer wieder historisch zu artikulieren, sich zu ihm zu verhalten, sich zu ihm in Beziehung zu setzen, sich mit ihm auseinandersetzen, um es vor dem Verschwinden zu bewahren und dabei gleichzeitig der eigenen Vernichtung entgegenzuwirken. Wer dasjenige bekämpft, was die Auslöschung der Erinnerung an die Opfer betreibt, bekämpft dasselbe, das auch die eigene Existenz bedroht. Es sind immer die Täter von heute, die daran interessiert sind, die Opfer als 'Opfer von gestern' vergessen zu machen, damit sie das Werk ihrer Vorfahren möglichst ungehindert fortsetzen können.

„Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen 'wie es denn eigentlich gewesen ist'. Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt. [...] [D]ie Gefahr droht sowohl dem Bestand der Tradition wie ihren Empfängern.“¹⁶⁹

Es geht also nicht etwa darum, die Opfer in den Annalen der Geschichte zu 'verewigen', sie zu verzeichnen, sie aufzulisten, die entsprechenden Listen in den Archiven abzulegen – und auf diesem Wege in Vergessenheit geraten zu lassen. Es geht vielmehr darum, sich ihrer persönlich immer wieder aufs Neue zu erinnern – was *nicht* bedeutet, sich in das Leben eines Verstorbenen einzufühlen, um ihn damit vermeintlich 'wieder zu beleben', sein Leben nachzuempfinden. In der Erinnerung sieht sich der Erinnernde aktuell dem Erinnerten *gegenüber*, er ist *bei* ihm, aber er steckt dabei eben nicht in dessen Haut. Erinnerung findet immer in der jeweiligen Gegenwart des Erinnernden (also in seiner Zeit) statt, während dieser sich als einer in Gegenwart des Erinnerten (also in einer gemeinsamen Zeit) erlebt. Jede Erinnerung hat ihren Sitz in der Zeit des Erinnernden. Auch wenn es – insbesondere aus heutiger Perspektive, d. h. mit mehreren Jahrzehnten Abstand – nicht immer auf den ersten Blick zu erkennen ist, so nehmen doch zahlreiche Gedichte Celans Bezug auf das aktuelle Zeitgeschehen. Celan verfolgt die politischen Entwicklungen seiner Zeit sehr genau. Das gilt insbesondere für den Umgang seiner Zeitgenossen mit der jüngsten Geschichte, mit dem Nationalsozialismus in Deutschland, mit den Tätern – und vor allem mit den Opfern. Er registriert empfindlich das Überleben des Antisemitismus, wie er sich unabhängig von der jeweiligen politischen Couleur der Akteure parteienübergreifend äußert, und das nicht etwa nur im Untergrund, sondern teilweise in aller Öffentlichkeit. Nicht nur der „Bestand der Tradition“ und deren „Empfänger“ sind in Gefahr. Gerade durch das

¹⁶⁸ TA, *Der Meridian* (T 44), S. 11.

¹⁶⁹ Benjamin: *Schriften I*, S. 496.

neuerliche Anknüpfen an (Kultur-)Traditionen, die in Deutschland spätestens 1933 mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten von der Bildfläche verschwanden, besteht nach 1945 die Gefahr, jene zwölf Jahre vergessen zu machen, in der Millionen von Juden auf menschenverachtende Weise misshandelt und ermordet wurden.

„Wer immer bis zu diesem Tage den Sieg davontrug, der marschiert mit in dem Triumphzug, der die heute Herrschenden über die dahinführt, die heute am Boden liegen. Die Beute wird, wie das immer so üblich war, im Triumphzug mitgeführt. Man bezeichnet sie als die Kulturgüter. Sie werden im historischen Materialisten mit einem distanzierten Betrachter zu rechnen haben. Denn was er an Kulturgütern überblickt, das ist ihm samt und sonders von einer Abkunft, die er nicht ohne Grauen bedenken kann. [...] Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein. Der historische Materialist [...] betrachtet es als seine Aufgabe, die Geschichte gegen den Strich zu bürsten.“¹⁷⁰

Damit gibt sich Celan nicht zufrieden. So sehr sich Benjamins Diagnose mit seiner kritisch-skeptischen Haltung deckt, was „Dokument[e] der Kultur“ und dabei insbesondere eine ubiquitäre Kunst anbetrifft, von der immer und überall „gut reden“¹⁷¹ ist, so wenig genügt es ihm, wenn der historische Materialist sich damit bescheidet, die Rolle des „Gegenverkehr[s]“ zu übernehmen, statt auf „Umkehr“ zu setzen. Celan geht es nicht darum, die Geschichte auf eine andere Art und Weise zu „bürsten“, um damit womöglich das Denken vom Kopf auf die Füße zu stellen. Es geht ihm um das „Sich-im-Anderen-Erkennen“, wobei die daraus resultierende Solidargemeinschaft nicht auf einer gemeinsamen Ideologie, nicht auf einem gemeinsamen politischen Interesse beruht, sondern auf der gemeinsamen Kreatürlichkeit alles Sterblichen. Wenn er im *Meridian* Georg Büchner als den „Dichter der Kreatur“¹⁷² anspricht, so erkennt er dabei auch sich selbst in ihm wieder. Wenn er sich, während er das *Gespräch im Gebirg* schreibt, von *seinem* (Celans) '20. Jänner' herschreibt, so besteht die Gemeinsamkeit mit Büchner darin, dass dieser sich, während er *Lenz* schreibt, ebenfalls von *seinem* (Büchners) '20. Jänner' herschreibt. Die „Umkehr“ ist keine politische Bewegung (wenn sie auch fraglos Konsequenzen für des politische Handeln hat), sondern eine höchst persönliche – und dabei eminent (persönlichkeits)geschichtliche. Der Autor schreibt sich, indem er schreibt, von etwas *her*. Er schreibt sich von einem geschichtlichen Datum her, das bestimmend für sein weiteres Leben wurde. Es hat sich tief in sein Gedächtnis eingepägt. Wenn nun auch das Gedicht eine Umkehr bewirken soll: Ist es dann eine (erinnernde) Umkehr in der Zeit? Und wenn Paul Celan umkehrt: Wird dann aus ihm wieder Paul Ancel (was der rumänischen Schreibweise seines Geburtsnamens Paul Antschel entspräche)?

„Geht man also, wenn man **an** Gedichte **denkt**, geht man mit Gedichten solche Wege? Sind diese Wege nur **Um**-Wege, Umwege von dir zu dir? Aber es sind ja zugleich auch, unter wie vielen anderen Wegen, Wege,

¹⁷⁰ Benjamin: Schriften I, S. 497f.

¹⁷¹ TA, Der Meridian (T 4b), S. 2. Zur Ubiquität der Kunst vgl. ebd. (T 11), S. 4.

¹⁷² Ebd. (T 19), S. 5.

auf denen die Sprache stimmhaft wird, es sind Begegnungen, Wege einer Stimme zu einem wahrnehmenden Du, kreatürliche Wege, Daseinsentwürfe vielleicht, ein Sichvorausschicken zu sich selbst auf der Suche nach sich selbst ... Eine Art **Heimkehr**.¹⁷³ (Hervorh. v. M. H.)

Der Gedichte wird hier gedacht, sie werden erinnert, und im Zuge dieser Erinnerung tritt ihr Name („Gedichte“) mitten im Andenken auf. Wer „mit Gedichten“ geht, befindet sich mitten im Andenken – und mitten in einer Frage: der Frage nach dem Weg, den man mit Gedichten geht. Kommt man, wenn man mit Gedichten geht, auf Umwegen wieder zu sich selbst? Dann wäre die Lektüre eines Gedichts ein möglicher Weg zur Selbstfindung. Celan führt diese Überlegungen nicht aus; stattdessen deutet er sie im Zuge seiner Rede lediglich an. Dem Rezipienten wird die Suche nach seiner eigenen Antwort auf diese Fragen und Forderungen nicht erspart. Die Antwort wird nicht gegeben: sie wird in eine Heimkehrbewegung überführt – die eine Rückkehrbewegung zur Ausgangsfrage ist, zur Frage nach dem eigenen Standort:

„Toposforschung? / Gewiß. Aber im Lichte des zu Erforschenden: im Lichte der U-topie. / Und der Mensch? Und die Kreatur? / In diesem Licht. // Welche Fragen! Welche Forderungen! / Es ist Zeit, umzukehren.“¹⁷⁴

Bei Benjamin weiß sich Celan in guter Gesellschaft, wenn es um aufmerksame Wahrnehmung geht.¹⁷⁵ Das gilt für die Wahrnehmung der Kunst und der Literatur ebenso wie für die der Geschichte – und dabei nicht zuletzt auch für die Selbstwahrnehmung. Benjamin besaß ein Bild von Klee, das jahrelang über seinem Schreibtisch hing und angesichts dessen er schrieb:

„Es gibt ein Bild von Klee, das **Angelus Novus** heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen, und seine Flügel sind ausgespannt. Der **Engel der Geschichte** muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er **eine einzige Katastrophe**, die unablässig **Trümmer auf Trümmer** häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der **Trümmerhaufen** vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.“¹⁷⁶

Benjamin deutet das Bild allegorisch. Der Engel der Geschichte, der seine ganz eigene Sicht auf die Vergangenheit hat, dem sich Geschichte als ein kontinuierliches katastrophales Geschehen präsentiert, ist ein vom Fortschritt

¹⁷³ Ebd., (T 46), S. 11.

¹⁷⁴ Ebd. (T 40a-41b), S. 10.

¹⁷⁵ Vgl. ebd. (T 35d), S.9.

¹⁷⁶ Benjamin: Schriften I, S. 499.

getriebener und dabei – wie der Mensch – ein aus dem Paradies vertriebener. Es behält es jedoch am fernen Horizont im Blick, es bildet den Hintergrund der Vergangenheit als einer andauernden Katastrophe. „Das, was wir Fortschritt nennen“, ist nichts anderes als die fortschreitende Vertreibung aus dem Paradies. Die Zukunft befindet sich im Rücken des Engels, er kann sie folglich nicht sehen. Wie er stumm zu den Menschen spricht, indem er ihnen sein entstelltes Gesicht präsentiert, spiegelt das Gesicht der (personifizierten) Geschichte die Vergangenheit der Menschheit wider. Das entstellte Gesicht spricht die unaufhörliche Geschichte der Gewalt; die Entstellung entspricht einer Vergangenheit, die sich aus geschichtlicher Perspektive als eine Ansammlung von Verstümmelungen präsentiert. Gegenüber der Vergangenheit bewegt sich die Geschichte nach Rückwärts in die Zukunft. Die Aufgabe dessen, der Geschichte treibt, besteht in der Wahrnehmung (und dabei der Widerspiegelung) von Vergangenheit. Im (Richtungs-)Sinne des Fortschritts erscheint er den Menschen als einer, der ihnen vorausgeht; im Sinne eines Reflektors (und damit als allegorische Figur der Reflexion), der Position gegenüber der Vergangenheit und dabei gleichzeitig gegenüber dem Paradies bezieht, weiß er sich von letzterem am weitesten entfernt – in dieser Hinsicht bleibt er sogar noch hinter der Vergangenheit zurück. Der Engel teilt mit den Menschen der Vergangenheit die Bewegungsrichtung weg vom Anfang, weg vom Ursprung – er entfernt sich gemeinsam mit ihnen vom Garten Eden. Der Blick ins Paradies wird ihm dabei zunehmend von der Vergangenheit verstellt: die Anhäufung eines wachsenden Berges von „Trümmer[n]“, die ihm unablässig vor die Füße geschleudert werden, könnte am Ende womöglich dazu führen, dass selbst der Engel (also die personifizierte Wahrnehmung der Vergangenheit in geschichtlicher Perspektive) das Paradies nicht mehr erkennen kann. Ohnehin bedarf es aufgrund der zunehmenden Entfernung einiger Weitsicht, um es womöglich am Rande des Wahrnehmungshorizonts noch ausmachen zu können.

Der Geschichtsphilosoph Benjamin teilt mit dem Engel der Geschichte dieselbe Perspektive auf die Vergangenheit. Wird das Bild von Klee damit als ein Selbstportrait gelesen? Dann würde die Gefahr, welcher der Engel ausgesetzt ist, als die eigene aufgefasst. Die Analogie einer solchen Bildbetrachtung zur dialogischen Ich-Du-Konstellation im Celanschen Gedicht ist frappierend. Dort nimmt ein sprechendes Ich ein Du als *alter ego* wahr, nimmt dessen Position ein, wechselt entsprechend die Perspektive – und kommt von daher zu sich. Die zugrunde liegende Operation ist die der doppelten Negation: etwas, das dem sprechenden *ego* begegnet, wird zunächst als *alter* angesprochen, dann als *alter ego* wahrgenommen; von diesem her nimmt er sich als *alter alter ego* wahr – d. h. als (verändertes) *ego*. Auf dem 'Umweg'¹⁷⁷ über die Wahrnehmung des Anderen (das auch ein Bild sein kann) als eines Anderen seiner selbst (als eines Bildes, das ihm ähnlich sieht) gewinnt das sprechende Ich letztlich ein anders Selbst(bild), ein anderes Bewusstsein von sich selbst. Mit der Wahrnehmung des Anderen verändert sich die Selbstwahrnehmung, das Ich-Bewusstsein, mit einem Wort: die eigene Auffassung von der eigenen Identität.¹⁷⁸

¹⁷⁷ Vgl. TA, Der Meridian (T 46), S. 11.

¹⁷⁸ Problematisch wird diese Begegnung mit dem Anderen, wenn das Ich sich im Du wiedererkennt, obwohl es ihm gleichzeitig fremd gegenübertritt (weil es sich *eigenmächtig* bewegt und dabei *anders* verhält, als es dem augenblicklichen Selbstbild entspricht). Dann ist diese Begegnung eine mit einem Doppelgänger – und damit eine

Wenn Celan „auch die Katastrophen, Erschütterungen, Verwerfungen im Innern der Sprache wahrnehmen“¹⁷⁹ will, das „furchtbare[] Verstummen“ und die „tausend Finsternisse todbringender Rede“¹⁸⁰, durch die sie hindurchgegangen ist, so entspricht dies einer Intention auf die Sprache in geschichtlicher Perspektive. Diese Perspektive lässt sich als verwandt mit derjenigen des Benjaminschen Engels charakterisieren. Es ist der Blick auf einen „Trümmerhaufen“ (sprach)geschichtlicher Ereignisse, wie er auf einmal vor Augen steht – plötzlich, mächtig, undurchschaubar –, der sich nicht in die (künstliche bzw. künstlerische) Ordnung einer „Kette von Begebenheiten“, und entsprechend auch nicht in eine lineare Narration überführen lässt. Die Sprache bleibt „unverloren, ja, trotz allem“¹⁸¹ – kann dabei jedoch die Spuren all jener 'todbringenden Reden' nicht verleugnen, die sie im Verlauf der Geschichte ihres Gebrauchs gezeichnet haben. „Erreichbar, nah“ bleibt sie in ihrer historisch gewachsenen Gestalt. Die Ursprache jedoch, die adamitische Sprache des Paradieses bleibt allenfalls tief hinter der Vergangenheit erahnbar, am entferntesten Horizont – weit draußen. Sucht das Gedicht (auch) diesen Ort? Scheint womöglich von dort her jenes „Licht[] der Utopie“, in dem die Dichtung „Toposforschung“¹⁸² betreibt? Celan bleibt diesbezüglich verschwiegen.

„Die Vorstellung eines Fortschritts des Menschengeschlechts in der Geschichte ist von der Vorstellung ihres eine **homogene und leere Zeit** durchlaufenden Fortgangs nicht abzulösen. Die Kritik an der Vorstellung dieses Fortgangs muß die Grundlage der Kritik an der Vorstellung des Fortschritts überhaupt bilden.“¹⁸³ (Hervorh. v. M. H.)

Was Benjamin hier angreift, ist ein Geschichtsverständnis, das sich an der mechanisch messbaren (Uhr-)Zeit orientiert, anstatt Geschichte von der Lebenszeit ihrer Akteure her zu denken, von der tatsächlich erlebten (Eigen-)Zeit der Menschen her – und das heißt für den Historiker: von seiner ureigensten Gegenwart her. Der Historiker hat die Vergangenheit lebendig zu betrachten, mit anderen Worten: er hat sie erinnernd zu vergegenwärtigen. Geschichte ist in diesem Sinne konkret gelebte und erlebte Geschichte, oder sie ist überhaupt nicht. Wie aber sollte sich etwas nie erlebtes erinnern lassen? Die Antwort kann nur lauten: qua Imagination. Der Historiker muss sich persönlich ein Bild von der Geschichte machen, um sie angemessen beschreiben zu können. Dazu hat er sich in die geschichtliche Situation hineinzusetzen. Geschichtliche Erfahrung ist aktuelle Selbsterfahrung im Kontext des Vergangenen.

„Die Geschichte ist Gegenstand einer **Konstruktion**, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit, sondern die von „**Jetztzeit**“ erfüllte bildet. [...] Die Mode hat die Witterung für das Aktuelle, wo immer es sich im Dickicht des Einst bewegt. Sie ist der **Tigersprung ins Vergangene**. Nur findet er in einer Arena statt, in der die herrschende Klasse kommandiert. Derselbe Sprung unter dem freien Himmel der

unheimliche.

¹⁷⁹ TA, Der Meridian (M 465), S. 137.

¹⁸⁰ So Celan in seiner Bremer Rede; GW III, S. 186.

¹⁸¹ Ebd., S. 185.

¹⁸² TA, Der Meridian (T 40a,b), S. 10.

¹⁸³ Benjamin: Schriften I, S. 502.

Geschichte ist der dialektische, als den Marx die Revolution begriffen hat.“¹⁸⁴ (Hervorh. v. M. H.)

Als „Jetztzeit“ ließe sich auch die Zeit des Gedichts begreifen, das laut Celan „immer nur diese eine, einmalige, punktuelle Gegenwart“¹⁸⁵ hat – wäre da nicht die Tatsache, dass sich ein Punkt nicht mit Zeit erfüllen lässt, weil er keine räumliche Ausdehnung hat. Erst in dem Moment, in dem das Gedicht Gespräch wird, indem es von einem Rezipienten konkret wahrgenommen wird, der seine eigene Lebenszeit in dieses Gespräch investiert, erst in diesem Moment erfüllt sich das Gedicht in Gegenwart des Empfängers mit „Jetztzeit“. Das Sprechen gewinnt seine Zeit erst vom Hörenden her, der es als ein Sprechen wahrnimmt. Außerhalb einer solchen Gesprächssituation bleibt es „einsam und unterwegs“¹⁸⁶ zum Anderen als ein aktualisierbares, aber eben (noch) nicht aktualisiertes Sprechen auf diesen hin. Es geht ihm entgegen, um bei ihm anzukommen, bei ihm einzukehren und damit erneut zu werden, was es ist. Es bedarf dazu der konkreten Gegenwart eines Anderen. Erst wenn der Hörer in jenen Gesprächsraum eintritt, den das Gedicht ihm in dem Moment eröffnet, in dem er ihm Gehör (und damit Zeit) schenkt, eröffnet sich damit eine historische Situation im Sinne Benjamins. Das ist nicht notwendig der Moment einer (politischen) Revolution.

Celan spricht von einem Moment der Umkehr. Dieser ist kein Sprung *im Freien*, sondern vielmehr ein Sprung *ins Freie*, der mit einigem Risiko verbunden ist. Wenn auch *das Sprechen* sich in Gegenwart des Hörers an diesen richtet, und sich dadurch behauptet, dass es seinen eigenen Standpunkt behauptet, so ist doch die Wahrnehmung dieser Chance gleichzeitig an die Wahrnehmung der Vergangenheit geknüpft. Mag einerseits der Sprung ins Gespräch auch ein befreiender sein, indem er offene Kommunikation ermöglicht, so bleibt doch andererseits der „Tigersprung in die Vergangenheit“ ein Sprung in den Abgrund der Geschichte. Das kann ein Sprung in die unmittelbare Nähe des Todes sein, insofern erlebte Geschichte die Beobachtung des Sterbens der Opfer aus nächster Nähe bedeuten kann. Es kann ein Sprung in eine verkehrte Welt sein, und damit einer, der in die unmittelbare Nähe zum Wahnsinn führt. Celan verdeutlicht dies im *Meridian* an Büchners Lenz, wenn dieser sich unwohl fühlt, weil er nicht auf dem Kopf gehen kann. „[W]er auf dem Kopf geht, der hat den Himmel als Abgrund unter sich.“¹⁸⁷ Das wäre vielleicht nicht das Schlimmste. Es ist andererseits nicht unbedingt damit zu rechnen, dass man im Himmel ankommt, wenn man in den Abgrund der Geschichte springt – wenn man dem Engel der Geschichte glauben darf, ist es mehr als wahrscheinlich, dass man in der Katastrophe landet. Im Einstand mit dem Tod

¹⁸⁴ Ebd., S. 503. Wenn Benjamin hier auf die Mode zu sprechen kommt, so geschieht das nicht von ungefähr. Historische Erfahrung ist Selbsterfahrung im historischen Gewand. Geschichte wird – schlagartig – am eigenen Leib erfahren. Nach Benjamins Vorstellung handelt es sich dabei also um eine deutlich intensivere Erfahrung als eine weiträumige „Horizontverschmelzung“. Das Subjekt der historischen Erfahrung erweitert hier nicht etwa seinen gegenwärtigen Horizont um denjenigen der Vergangenheit, es springt in einen *anderen* Zeit-Raum hinein, und erfährt ihn *im selben Moment* als seinen *eigenen*. Hier geht es um *Geistesgegenwart*. Alles hängt an der bewussten Wahrnehmung einer augenblicklichen Erfahrung, nicht eines Zeit-Kontinuums. Geschichtliche Erfahrung stellt sich plötzlich ein – oder eben nicht.

¹⁸⁵ TA, Der Meridian (T 36b), S. 9.

¹⁸⁶ Ebd. (T 34a).

¹⁸⁷ Ebd. (T 26b), S. 7.

käme das Leben zum Stillstand. Wie verträgt sich das mit lebendiger Gegenwart?

„Auf den Begriff einer **Gegenwart**, die nicht Übergang ist, sondern in der Zeit einsteht und **zum Stillstand gekommen** ist, kann der historische Materialist nicht verzichten. Denn dieser Begriff definiert eben die Gegenwart, in der er für seine Person Geschichte schreibt. Der Historismus stellt das 'ewige' Bild der Vergangenheit, der historische Materialist eine Erfahrung mit ihr, die einzig dasteht [...] Manns genug, das Kontinuum der Geschichte aufzusprengen.“¹⁸⁸
(Hervorh. v. M. H.)

Was Benjamin hier formuliert, ist ein methodisches Prinzip, nämlich dasjenige des synchronen Schnitts. Um eine bildhafte Vorstellung von Vergangenheit und Gegenwart gewinnen, sie in ihrer jeweiligen Physiognomie erkennen zu können, ist es notwendig, die Bewegung der Zeit zum Stillstand zu bringen, das Lebendige *künstlich* zu fixieren. Benjamin ist sich dessen bewusst, dass ein Bild der Vergangenheit ein Bild des Todes ist. Der bildende Historiker muss nicht allein das Vergangene *als* Totes zeichnen, sondern auch sich selbst 'totstellen', seine alltäglichen Lebensvollzüge einstellen, um die Vergangenheit ins Bild setzen zu können, bedarf es auf Seiten des bildenden Historikers eines festen Standpunkts. Entsprechend kalt und nüchtern hat er bei der Produktion des Bildes der Vergangenheit vorzugehen – um damit die lebendige Rezeption eines gegenständlichen Bildes zu ermöglichen, das als solches Leben hat, eine lebendige Vorstellung von der Vergangenheit gibt. In einem solchen Bild kann der Rezipient seine eigene Welt wiedererkennen, er kann sich selbst darin wiederfinden. Es entsteht eine spannungsvolle Konstellation zwischen Bild (Vergangenheit) und Betrachter (Gegenwart). Die Vergangenheit erwacht im Auge des Betrachters zu neuem Leben; in der Reflexion auf diese Erfahrung erkennt er sich als ein ebenso sterbliches Lebewesen wie diejenigen, die er lebendig wahrnimmt – im gleichzeitigen Wissen darum, dass sie verstorben sind. Sterblichkeit wird erfahrbar als eine verbindende Eigenschaft, die allen irdischen Lebewesen gemeinsam ist. Die Lebendigkeit des Bildes, die sich in der Konstellation von Bild und Betrachter ergibt, entsteht aus der dialektischen Spannung zwischen Leben und Tod; was sich *zwischen* Bild und Betrachter abspielt, ist das gemeinsame Drama der Sterblichkeit.

Die zeitliche Übereinkunft von Betrachter und Betrachtetem ergibt sich aus der Abbildung eines Schnitts durch die Vergangenheit auf einen Schnitt durch die Gegenwart, genauer: die Einfügung eines Ausschnitts aus der Vergangenheit in jenen Spalt, in jenen Freiraum, der sich in der Gegenwart dadurch auftut, dass der kontinuierliche Zeitverlauf, genauer: der synchrone Ablauf von Uhrzeit und Eigenzeit unterbrochen wird. Die Uhrzeit läuft weiter, während die Eigenzeit stehen bleibt. In den dabei entstehenden Zwischenraum zwischen weiterlaufender Uhrzeit und stehengebliebener Eigenzeit wird eine entsprechende Sequenz aus der Vergangenheit *ingeschnitten*. Genau das ist es, was beim Erinnern passiert: derjenige, der sich erinnert, lebt weiter – aber er lebt währenddessen in der Erinnerung. Wo es nicht bei einer plötzlich unwillkürlich auftretenden *mémoire involontaire* bleibt, sondern die Vergangenheit (im Anschluss an eine solche) lebendig vor

¹⁸⁸ Benjamin: Schriften I, S. 504.

Augen geführt wird, wo aktuell bewusst an ihr festgehalten wird, geschieht Erinnerung in Form des *Eingedenkens*.

Diskontinuität ist nach Celan ein wesentliches Charakteristikum des Gedichts. Wenn Benjamin hier der Ansicht, die Vergangenheit lasse sich in Gestalt eines in sich homogenen Kolossalgemäldes 'verewigen', eine deutliche Absage erteilt, und stattdessen auf der persönlichen Erfahrung mit Vergangenheit beharrt, so stimmt dies mit Celans Poetik überein. Seine Gedichte liefern keine historischen Puzzle-Bilder; nicht einmal solche, bei denen womöglich diverse Stücke fehlen. Ebenso wenig lassen sie sich als kunstvolle Collagen oder Montagen begreifen. Der Weg der Kunst wird hier durchaus beschritten – aber er findet seine Grenze an den Rändern jener Abgründe, die sich im Augenblick des Erinnerns auftun. Es ist ein Augenblick der Gefahr. Der Moment der Gemeinsamkeit ist flüchtig, vom Verschwinden bedroht; die Vergangenheit droht mit ihm zu verschwinden. Vergangenheit bleibt in Gestalt einer Konstellation mit der Gegenwart geschichtlich erfahrbar, wie sie sich *aus* der Gegenwart betrachtet *für* die Gegenwart darstellt – als ein Abgrund. Aus der Tiefe dieses Abgrunds taucht ein Fragment auf, das möglicherweise selbst schon keine einheitliche Sequenz mehr vorstellt, sondern seinerseits bereits eine heterogene Folge (mehr oder minder willkürlich) aneinandergeschnittener Fragmente verschiedener Zeiten. Als ein Sprechen von der Wahrnehmung einer solchen präsentieren sich zahlreiche Gedichte Celans.

Der Stillstand, von dem Benjamin spricht, um damit die Vorstellung von einem dialektischen Geschichts-*Bild* zu artikulieren, wird bei Celan übersetzt in einen Atem-Stillstand. Benjamin ist darauf aus, ein Bild festzuhalten, in dem Vergangenheit schlagartig aufblitzt. Celan sucht nach einem Sprechen, das sich als *Unterbrechung* des andauernden Geredes versteht, welches das Eingedenken und die Möglichkeit, in dessen Verlauf zur Besinnung zu kommen, kontinuierlich verhindert. Das Sich-treiben-Lassen im Diskurs verhindert, dass sich ein Mensch der Vergangenheit zuwendet und dabei in seiner eigenen Geschichte und Geschichtlichkeit erfährt. Geschichtserfahrung ist diskursiv eigentlich nicht zu haben, schon gar nicht in Gestalt in sich homogener, kontinuierlicher Narration. Geschichte, wie Benjamin und Celan sie verstehen, lässt sich nicht erzählen. Benjamin wählt im *Passagen*-Werk das Verfahren der Konstellierung von Zitaten. Celan wählt das Sprechen in (durchbrochener) Person, in Gestalt des (viestimmigen, dabei „monoton[en]“) Gedichts. Das Gedicht muss – ganz im Sinne der sprachlichen Verdichtung – notwendig ein kompaktes Sprechen sein, das sich in Schweigen hüllt, will es den Fehler endloser Rede nicht selbst wiederholen. Je größer der „Zeithof“ ist, den es mit sich führt, desto mehr an vergangenen Stimmen kann es erinnernd um sich versammeln. Zweitens kann es im Binnenraum des Sprechens Zäsuren setzen, Atempausen ermöglichen, Einschlüsse des Schweigens ausbilden. Und es kann drittens im eigenen Sprechen andere Stimmen aus der Vergangenheit mit anklingen lassen, die ihrerseits ihre eigenen „Zeithöfe“ mit sich führen. Der Augenblick der Umkehr als ein Augenblick, in dem ein sprechendes Ich sucht, zur Besinnung zu kommen, indem es im eigenen Sprechen auf das Andere hört, es um sich versammelt, ihm seine ungeteilte Aufmerksamkeit schenkt, findet bei Benjamin seine Entsprechung in der Stillstellung der Gedanken im dialektischen Bild:

„Zum Denken gehört nicht nur die Bewegung der Gedanken, sondern ebenso ihre Stillstellung. Wo das Denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation plötzlich einhält, da erteilt es derselben einen Chok, durch den es sich als Monade kristallisiert. Der historische Materialist geht an einen geschichtlichen Gegenstand einzig und allein da heran, wo er ihm als Monade entgegentritt. [...] Der Ertrag seines Verfahrens besteht darin, daß *im* Werk das Lebenswerk, *im* Lebenswerk die Epoche und *in* der Epoche der gesamte Geschichtsverlauf aufbewahrt ist und aufgehoben. Die nahrhafte Frucht des historisch Begriffenen hat **die Zeit** als den kostbaren, aber des Geschmacks entratenden **Samen** in ihrem Innern.“¹⁸⁹ (Hervorh. v. M. H.)

Benjamin propagiert hier eine Form von Geschichtskonstruktion, die sich von der Erfahrung der *mémoire involontaire* absetzt, indem sie den Gedächtnis-Schock bewusst produziert. Das Denken hält in dem Augenblick ein, in dem sich eine spannungsgeladene geschichtliche Konstellation von Vergangenheit und Gegenwart zeigt. In diesem Augenblick der historischen Einsicht – einer persönlichen inständigen Geschichtserfahrung, d. h. einer Erfahrung der persönlichen Nähe zum geschichtlichen Gegenstand im Eingedenken – „kristallisiert“ geschichtliches Denken. Das Schockmoment ist mit dem eines traumatischen Ereignisses vergleichbar, das ebenfalls eine tiefe Spur im Gedächtnis hinterlässt; im Eingedenken wird der Schock jedoch *provziert*, indem das Bewusstsein bei einem Bild einhält, das es bereits *hat*; die Wahrnehmung der Gegenwart (der äußeren Welt des Wahrnehmenden) und die der Vergangenheit (der inneren Welt im Gedächtnis des Wahrnehmenden) bestehen bereits nebeneinander, werden *gemeinsam* als eine Konstellation wahrgenommen – die schockartig 'eingefroren' wird, wobei das Bewusstsein sich als Monade „kristallisiert“. Allein eine solche Monade, dieser *kristallisierte Seelenzustand*, in dem sich eine Konstellation von Vergangenheit und Gegenwart in Gestalt eines dialektischen Bildes zu erkennen gibt, ist ein möglicher Gegenstand historischer Betrachtung.

Die Auffassung vom geschichtlichen Gegenstand als einer Monade ist eng verwandt mit Celans Vorstellung vom Gedicht in seiner „punktuelle[n] Gegenwart“, seiner Diskontinuität. Sein Bekenntnis zum „Seelenrealismus“¹⁹⁰ und die Tatsache, dass er das Gedicht als ein *Sprechen in Person* auffasst, schließen daran nahtlos an. Das Gedicht wäre nach dieser Vorstellung als ein mit Geschichtsbewusstsein gesättigtes zu verstehen, das eine besondere historische Konstellation in Gestalt eines Sprechakts (analog zum dialektischen Bild) vorstellt, in dem sich ein einmaliger, kristallisierter Seelenzustand ausspricht. In all seiner Individualität präsentierte es sich nach außen abgeschlossen, 'fensterlos'. Wer zu einem solchen Gedicht in Beziehung treten möchte, kann dies nur unter der Voraussetzung, dass eine seelische Verbindung besteht, die den 'Sprung' ins Innere der Monade erlaubt – so wie Benjamins Historiker den „Tigersprung ins Vergangene“ exerziert. Der Sprechakt des Gedichts beruht dementsprechend ebenso notwendig auf einer persönlichen historischen Erfahrung nach dem Muster forcierten Eingedenkens, wie andererseits das Verstehen des Gesprochenen als persönlich erinnerndes Eintauchen des Hörers in den Zeit-Raum des

¹⁸⁹ Ebd., S. 504f.

¹⁹⁰ Hugo Huppert: „Spirituell“. Ein Gespräch mit Paul Celan. In: Paul Celan. Materialien. Hg. v. Werner Hamacher u. Winfried Menninghaus. Frankfurt/M. 1988, S. 321.

Gesprächs. Der Appell des Gedichts ergeht plötzlich, blitzartig, in Form eines flüchtigen Sich-zu-erkennen-Gebens. Die historische Erfahrung, die es verinnerlicht hat, kann sich nur dem erschließen, der diese seinerseits mit eigenen Gedächtnisspuren zu einer Konstellation zusammentreten lässt – den sie also persönlich angeht. Ohne den Kontext, den der Rezipient aus dem eigenen Gedächtnis beibringen muss, bleibt der Text unverständlich.

Voraussetzung für den Eintritt ins Gespräch ist zunächst die Unterbrechung der kontinuierlichen Nebeneinanderherlaufens von Uhrzeit und Eigenzeit. Der eigene Herzschlag des Rezipienten ist die einzige Uhr, auf die es hier ankommt. Wache Aufmerksamkeit und gesteigerte Konzentration sind gefordert. Der Sprechakt wird rezipiert und am Ende, sobald die Stimme nicht mehr spricht, sobald er *vergangen* ist, im retentionalen Bewusstsein zu einem ('toten') Text versammelt, als *einer* erinnert. Die Struktur des Einschnitts wiederholt sich auf allen Ebenen: Im inneren eines spatialen Zeitraums, einer historischen Zäsur, welche die Kontinuität bewusstloser Subsistenz unterbricht, wird im erinnernden Bewusstsein ein vergangener Einschnitt repräsentiert; das kann der Tod eines Menschen sein (als der ultimative Einschnitt); es kann auch eine (seelische oder körperliche) Verwundung sein; Präsentiert wird der Einschnitt in Gestalt eines individuellen Sprechakts, in dem sich Sprache konkretisiert und gleichzeitig ein Seelenzustand als Text kristallisiert. Die Zeit des Gesprächs zwischen den Zeiten findet – ins geologische Bild übersetzt – ihr Analogon in einer Druse, d. h. einem Hohlraum, der sich beispielsweise aufgrund von Verwerfungen (bzw. Katastrophen) bildet; hier können sich verschiedene Substanzen (bzw. Kommunikationspartner) sammeln; was sich dabei herauskristallisiert, ist eine monadische Struktur.

Benjamin würde von einem dialektischen Bild sprechen, in dem sich Vergangenheit und Gegenwart innerhalb des Zwischen-Zeit-Raums der „Jetztzeit“ begegnen. Es ist die Figur der Allegorie, die hier zum Tragen kommt: Die historische Konstellation lässt sich von verschiedenen Seiten aus betrachten; der Kristall, in dem sie objektiviert erscheint, ist gleichzeitig das unterscheidende wie auch das verbindende Moment der historischen Auseinander-Setzung. Celan hat hierfür das Bild des „Sprachgitter[s]“ gefunden. Aufgrund seiner Gitter-Struktur ist es atemdurchlässig; der Geist kann durch die Zwischenräume des Gitters vom einen Zeit-Raum in den anderen hinüberwechseln. Infolge einer *einmal und einmalig gegebenen*, immer wieder neu aktualisierbaren Gesprächs-Konstellation bleibt das Erscheinen des Geistes (der Seele, des Kreatürlichen) in der Zeit und die Bewegung desselben durch die Zeit möglich. Die Zeit des Gedichts, die Zeit der einmal und einmalig gegebenen (Gesprächs- und Geschichts-)Konstellation, ist diejenige, die Benjamin 'Jetztzeit' nennt. Sie ist dadurch charakterisiert, dass sie einen spatialen Zeitraum bezeichnet: (uhrzeitlich) stillgestellte Gegenwart, die sich (eigenzeitlich) öffnet, um die Vergangenheit einzulassen.

„Die **Jetztzeit**, die als **Modell der messianischen** in einer ungeheuren Abkürzung die **Geschichte der ganzen Menschheit** zusammenfaßt, fällt haarscharf mit der Figur zusammen, die die **Geschichte der Menschheit im Universum** macht. [...] Der [belehrte] Historiker [...] erfaßt die **Konstellation**, in die seine eigene Epoche mit einer ganz bestimmten früheren getreten ist. Er begründet so einen Begriff der Gegenwart als der 'Jetztzeit', in welcher **Splitter** der messianischen

eingesprengt sind. [...] Den Juden wurde die Zukunft [...] nicht zur homogenen und leeren Zeit. Denn in ihr war jede **Sekunde** die kleine Pforte, durch die der Messias treten konnte.“¹⁹¹ (Hervorh. v. M. H.)

Sprengt Benjamin also zunächst das Kontinuum der Geschichte *auf*, so wird ihm dabei Gegenwart als 'Jetztzeit', d. h. als 'Gegenwart eingedenk der Vergangenheit' begreiflich, in die ihrerseits „Splitter“ messianischer Zeit *eingesprengt* sind. Geschichte schließt nach dieser Konstruktion die Hoffnung ein, dass schon in *naher*, ja in allernächster Zeit die Erlösung eintreten könnte. Sie hält die Möglichkeit von Erlösung offen, indem sie als *gegenwärtige* Geschichte immer schon Einsprengsel der Zukunft beinhaltet. Die Perspektive der Vergangenheit wird *jetzt* konstruiert als eine, die damals die *jetzige* Gegenwart mitmeinte, als sie ihre Hoffnung in die Zukunft setzte.¹⁹² Was *jetzt* wirklich ist, ist als solches die Verwirklichung einer damals möglichen Zukunft. Die messianische Hoffnung von damals *erfüllt* sich nicht in der Gegenwart, aber die Gegenwart leistet ihr Vorschub. Die „*schwache* messianische Kraft“ der Gegenwart bedeutet neuerliche Schubkraft, neuerlichen Antrieb für eine Erlösungshoffnung, die allen Menschen aller Epochen gemeinsam ist. In der Jetztzeit begegnen sich Vergangenheit und Gegenwart. Diese Begegnung ist eine spannungsvolle! Gemeinsamkeit ist dabei nicht zu verwechseln mit Einvernehmlichkeit.¹⁹³ 'Nähe' bedeutet etwas

¹⁹¹ Benjamin: Schriften I, S. 505f.

¹⁹² Man denke etwa an Brechts prominentes Gedicht *An die Nachgeborenen*, auf das sich ein Gedicht Celans aus der Sammlung SCHNEEPART ausdrücklich bezieht. Es handelt sich dabei um EIN BLATT (KG, S. 333). Celans Gedicht zitiert das Gedicht Brechts – aber greift dabei *verändernd* ins Zitat ein. Im Lichte der Gegenwart von 1968 betrachtet, gewinnt das vergangene Sprechen – als im gegenwärtigen Sprechen aufgehobenes – ein anderes Gesicht. In der 'Jetztzeit' begegnet ihm ein anderes Sprechen, wodurch es sich *jetzt* (d. h. 1968) selbst verändert präsentiert. Es wird – im Sprechen eines Ich, das sich ihm zuspricht, sich *ihm gegenüber* als Sprechen eines ihm zugewandten Anderen zu erkennen gibt – zu dem, was es zuvor (seiner Intention nach) war und (bei Erreichen des Empfängers) zu werden hoffte: ein vom Anderen wahrgenommenes Sprechen. Es kommt in der Begegnung mit dem Anderen zu sich, wie man im Erwachen nach dem Schlaf zu sich kommt: es erwacht, kommt zu Bewusstsein, wird im Bewusstsein des Anderen präsent.

¹⁹³ Problematisch wird das Denkmodell Gadamers, wenn dieser von „Horizontverschmelzung“ im Zuge hermeneutischen Verstehens spricht. Gadamer betreibt im Benjaminschen Sinne Universalgeschichte. Er kennt nur *einen* historischen Zeitverlauf, der als *ein* andauerndes Kontinuum vorgestellt wird. Wenn es sich dabei um ein zukunftsoffenes und mithin um ein unabgeschlossenes handelt, so ist dies im vorliegenden Zusammenhang nicht von Belang: Die Frage ist nicht, ob der Horizont ständig weiter wächst oder ob nicht. Die Frage ist, ob es *einen* umfassenden historischen Gesamthorizont gibt, in dem sich entsprechend alle historischen Subjekte und Objekte aller Zeiten zu verstehen haben, oder ob nicht. Ebenso klar, wie Benjamin dessen Existenz verneint, wird sie von Gadamer bejaht. So heißt es bei ihm: „Das Verstehen ist selber nicht so sehr als eine Handlung der Subjektivität zu denken, sondern als Einrücken in ein Überlieferungsgeschehen“ (Hans-Georg Gadamer: Gesammelte Werke. Bd. I: Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. 6., durchges. Aufl. Tübingen 1990, S. S. 295). Norbert Bolz bemerkt dazu: „Solche paramilitärischen Formeln unterlaufen Gadamer nicht unbedacht. Es geht ihm um die Konstitution der Hermeneutik als 'Dienstform' – statt als Herrschaftswissen“ (Norbert Bolz: Hermeneutik/Kritik. In: Fischer Lexikon Literatur, Bd. 2. Hg. v. Ulfert Ricklefs. Frankfurt/M. 1996, S. 758-776, hier S. 770). Die Frage, die sich daran anschließen sollte, lautet: Wem ist damit gedient? Dem Überlieferungsgeschehen als solchem? Das geschieht nicht von allein. Überlieferung wird betrieben, zu wechselnden Zeiten von wechselnden Betreibern. Sie ist insofern selbst historisch zu betrachten..Sich den Kriterien und Methoden der jeweils aktuellen Betreiber in blindem

Anderes als absolute 'Übereinstimmung'; eine Gesprächs-Konstellation, in der die Aus-einander-Setzung gesucht wird, ist etwas vollkommen Anderes als die (wechselseitige, oder schlimmer noch: einseitige) Vereinnahmung des Anderen. Nach Benjamin besteht die Verbindung im Moment der Gefahr, im gemeinsamen Bedroht-Sein vom Tod – und vom völligen Verschwinden, der Auslöschung aus dem Gedächtnis der Überlebenden. Aus Gefährdeten werden Gefährten, wo sie sich derselben Bedrohung ausgesetzt finden, von der herrschenden Konvention bzw. Konvention der Herrschenden zum Verschwinden gebracht zu werden. Die gewaltsame Verdrängung bzw. Unterdrückung oder sogar Auslöschung der Vergangenheit ist es, welcher der engagierte Historiker zu begegnen hat, um damit auch seiner eigenen Auslöschung entgegenzuwirken. Dieses gemeinsame Interesse, diese Übereinstimmung in einem wesentlichen Punkt ist bereits hinreichend, um Solidarität zu stiften. Mit Gleichmacherei hat das nichts zu tun. Nicht nur, was das/den „Moment der Gefahr“ angeht, klingt bei Benjamin Friedrich Hölderlin¹⁹⁴ an, mit dem sich auch Celan intensiv auseinandergesetzt hat. Neben der *Patmos*-Hymne findet sich in dessen Werk auch ein Zweizeiler, der im vorliegenden Zusammenhang sehr geeignet erscheint, um den Unterschied von Einigkeit und Einheit (im Sinne von Identität) zu illustrieren.¹⁹⁵

Wurzel alles Übels

Einig zu seyn, ist göttlich und gut; woher ist die Sucht denn
Unter den Menschen, daß nur Einer und Eines nur sei?

Von dieser „Sucht“ kann weder bei Celan noch bei Benjamin die Rede sein. Beider Konzepte – Celans Konzept von geschichtsbewusster Dichtung, wie sie „das Gedicht heute“¹⁹⁶ betrifft, und Benjamins Konzept von Geschichtsphilosophie – stimmen darin überein, dass ihnen der Respekt vor dem Anderen, den es in seinem Anders-Sein wahrzunehmen gilt, eingeschrieben ist.

Gehorsam zu unterwerfen, kann nicht in Gadamers Sinne sein. Er denkt sich Überlieferung offenbar im Rahmen eines herrschaftsfreien Diskurses, dabei einer selbst nicht historisch bedingten Wahrheit verpflichtet. Das ist eine idealistische Wunschvorstellung – und in diesem Falle keine ungefährliche. Wer Überlieferung unkritisch, d. h. abgetrennt von den jeweiligen Interessen der Überliefernden betrachtet, macht sich zum Erfüllungsgehilfen der letzteren.

¹⁹⁴ Die Rede ist hier natürlich von den ersten Versen der *Patmos*-Hymne, in welcher gleich zu Beginn auch die Nähe thematisiert wird: „Nah ist / Und schwer zu fassen der Gott. / Wo aber Gefahr ist, wächst / Das Rettende auch.“ Friedrich Hölderlin: *Patmos*. Dem Landgrafen von Homburg. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Große Stuttgarter Ausgabe. Bd. 2/1: *Gedichte nach 1800*. Text. Hg. v. Friedrich Beißner. Stuttgart 1951 (im Folgenden Hölderlin: SW, GSA 2/1), S. 165-172, hier S. 165.

¹⁹⁵ Friedrich Hölderlin: *Wurzel alles Übels*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Große Stuttgarter Ausgabe. Bd. 1/1: *Gedichte bis 1800*. Text. Hg. v. Friedrich Beißner. Stuttgart 1946 (im Folgenden Hölderlin: SW, GSA1/1), S. 305.

¹⁹⁶ TA, *Der Meridian* (T 32a), S. 8.

II. 2. 7. Akut versammelte Geschichte

Walter Benjamin: *Das bucklichte Männlein*

Historisches Bewusstsein besteht in der Wahrnehmung einer geschichtlichen Konstellation von Vergangenheit und Gegenwart im spatialen Zeit-Raum der 'Jetztzeit'. Insofern diese „ungeheure[] Abbrüviatur der Geschichte der ganzen Menschheit“ tatsächlich als solche verstanden werden darf und kann, d. h. insofern sich der spezifische Gegenstand einer *singulären* Geschichtsbetrachtung tatsächlich als Monade betrachten lässt, muss man nicht mehr das 'große Ganze' der 'ewigen Universalgeschichte' anschauen, um zu gültigen Erkenntnissen über die „Geschichte der ganzen Menschheit“ zu kommen. Eine solche Konstruktion von Geschichte setzt freilich die Akzeptanz eines nicht geringen Maßes an säkularer Theologie voraus – und zeugt unmissverständlich von einem entsprechenden Sendungsbewusstsein auf Seiten des Historikers. Der Auftrag, der mit dieser Sendung verbunden ist, ist klar: Die Aufgabe des Historikers besteht in der Rettung der Vergangenheit. Diese kann nur aus der Gegenwart heraus erfolgen; und es bedarf dazu weiterhin eines *menschlichen* Standpunkts. Der Engel der Geschichte bleibt ein hilfloser Beobachter der Vergangenheit, die sich auf seinem entstellten Gesicht spiegelt. Sein umfassender Überblick über die Katastrophe, für den er seine Flügel benötigt, hat seinen Preis: Er ist dazu verdammt, nicht ins historische Geschehen eingreifen zu können. Wer sich gegen den so genannten Fortschritt stemmt, und dabei um der Wahrheit willen einen transzendenten Beobachterstandpunkt außerhalb der „Totschlägerreihe“ bezieht, begibt sich seiner Handlungsmöglichkeiten innerhalb der politischen Sphäre. Er kann dann zwar womöglich Reflektieren, was sich in Wahrheit abspielt – aktiv in die politischen Kämpfe eingreifen kann er von dort aus jedoch nicht. Franz Kafka schreibt am 11. Dezember 1917 in sein Oktavheft:

„Unsere Kunst ist ein von der Wahrheit Geblendet-Sein: Das Licht auf dem zurückweichenden Fratzensgesicht ist wahr, sonst nichts.“¹⁹⁷

Der Engel der Geschichte ist kein rettender Engel: er kennt keine 'Jetztzeit', sieht keine Konstellationen, sondern lediglich eine Anhäufung von Trümmern. Sein Gesicht spiegelt die Vergangenheit im Lichte der Wahrheit. In diesem Licht zeigt die Geschichte ihr *unmenschliches Gesicht*, bar aller schönfärberischen Verklärung, zur Kenntlichkeit entstellt. Es ist jedoch – bei aller möglichen Wahrheit – keine menschliche Perspektive, die hinter einer solchen Geschichtsbetrachtung steht, sondern diese erfolgt eben aus der Außenspektive, von einem archimedischen Standpunkt aus. Die politisch engagierte Geschichtsbetrachtung, so dürfte Benjamins Credo lauten, bleibt *menschlichen* Historikern vorbehalten. Man darf kein Engel sein, wenn man Geschichtsbetrachtung mit politischem Engagement verbinden und also rettend tätig werden will. Der menschliche Historiker hat diese Möglichkeit, insofern er (1.) Abstand davon nimmt, die Katastrophe im Ganzen in den Blick bekommen zu wollen, und sich entsprechend auf einen Gegenstand in seiner Nähe konzentriert; und insofern er es (2.) schafft, sich nicht von

¹⁹⁷ Franz Kafka: Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß. Hg. v. Max Brod. Lizenzausgabe. Frankfurt/New York 1953 (im Folgenden Kafka: Hochzeitsvorbereitungen), S. 93f.

diesem seinem Gegenstand distanzieren zu lassen. Der Engel der Geschichte *ist* hilfreich für den Historiker, insofern er ihm (1.) erlaubt, eine Vorstellung von Ausmaß der Gefahr zu bekommen, und ihm (2.) die Möglichkeit gibt, an ihm das eigene Handeln zu orientieren.

Der Engel findet einen Verwandten in der Figur des entstellten Lebens – das erst in dem Moment verschwindet, in dem der Messias kommt. Benjamin erzählt von ihr in der letzten Geschichte seiner Sammlung *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*¹⁹⁸, welche nach der Figur benannt ist: *Das bucklichte Männlein*¹⁹⁹. Es handelt sich dabei um einen kleineren irdischen Bruder des Engels. Wo letzterer die wachsende Katastrophe in der Zusammenschau sieht, sammelt das Männlein die einzelnen alltäglichen Verfehlungen einzelner Menschen.

„Wen dieses Männlein ansieht, gibt nicht acht. Nicht auf sich selbst und auf das Männlein auch nicht. Er steht verstört vor einem Scherbenhaufen [...]. Wo es erschien, da hatte ich das Nachsehen. [...] Das Männlein kam mir überall zuvor. Zuvorkommend stellte sich's in den Weg. Doch sonst tat er mir nichts, der graue Vogt, als von jedwedem Ding, an das ich kam, den **Halbpart des Vergessens** einzutreiben [...]. So stand das Männlein oft. Allein ich habe es nie gesehen. Es sah nur immer mich. Und desto schärfer, je weniger ich von mir selber sah. / **Ich denke mir, daß jenes 'ganze Leben', von dem man sich erzählt, daß es vorm Blick der Sterbenden vorüberzieht, aus solchen Bildern sich zusammensetzt, wie sie das Männlein von uns allen hat.** Sie flitzen rasch vorbei [...]. Das Männlein hat die Bilder auch von mir.“²⁰⁰ (Hervorh. v. M. H.)

Vergesslichkeit, Geistesabwesenheit, Unaufmerksamkeit, Achtlosigkeit, Sorglosigkeit ... Das Männlein sammelt die Schuld des Menschen. Es taucht auf und sieht ihn an, wo dieser sich an sich selbst bzw. am Anderen versündigt. Der Mensch schiebt es auf das Männlein – das unsichtbar bleibt. Es ist die nach außen projizierte, in Gestalt eines *entstellten Anderen* personifizierte, eigene Schuld des Menschen. Aufgrund seiner Unsichtbarkeit, seiner unbestreitbaren Präsenz bei gleichzeitiger Abwesenheit im wahrnehmenden Bewusstsein, kurz: aufgrund seiner *Ent-Stellung* (die es mit dem Engel der Geschichte teilt, wobei das Männlein allerdings auf dem Boden bleibt) gibt es den idealen Sündenbock ab. Im Männlein gewinnt die verdrängte Schuld ihre *metonymische* Gestalt: der Sammler steht hier für das, was er sammelt. Über das Männlein reden lässt sich wiederum nur aus der Außenperspektive – in der erinnernden Reflexion eines Denkers, der hier über etwas reflektiert, was er ins allegorische Bild einer dämonischen Märchengestalt übersetzt. Das Männlein trägt die Schuld – bis zur Stunde des Todes: da führt es sie in Form eines 'Daumenkinos' (so Benjamins Illustration) vor.

Wenn das Celansche Gedicht den 'Schneepart' für sich beansprucht, versammelt es dabei ebenfalls entsprechende Bilder, die sich in ihm auskristallisiert haben. Celan hat nach eigenem Bekunden versucht, die Dinge in seinen Gedichten in ihre „Letztdinglichkeit“ zu überführen. Ein

¹⁹⁸ Walter Benjamin: *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*. In: Ders.: *Schriften I*, S. 582-652.

¹⁹⁹ Ebd., S. 650-652.

²⁰⁰ Ebd. S. 651f.

Sprechen taucht *aus* dem Nichts auf und wird erst in dem Moment, in dem es zu Ende gesprochen ist, als dasjenige erkennbar, das es (soeben noch) war. Gedichte, die sich, vom Tod herkommend, buchstäblich zu Tode sprechen, lassen ihre Erinnerungs-Bilder eben nicht vor dem Auge des außen stehenden Betrachters Revue passieren, sondern sie behalten sie für sich – und bewahren sie auf. Das Gedicht „bleibt *seiner* Daten *eingedenk*“ (Hervorh. v. M. H.). Es ist ein Sprechen in Person, das seine Schuldigkeit tut, die eigene Verantwortung übernimmt, statt sie nach außen zu projizieren. Es schafft sich keinen Sündenbock – und lässt sich auch selbst nicht zu einem solchen machen! Der 'Schneepart', der andererseits auch eine ganz bestimmte Rolle impliziert, die das Gedicht übernimmt, fordert vom Rezipienten dessen Bekenntnis zur eigenen Schuld. Er soll *sich selbst* in ihm als seinem Anderen wiederfinden, in sich gehen, sich seines je eigenen Anteils an Schuld bewusst werden und dafür die Verantwortung übernehmen. Dies impliziert die Forderung intensiver Selbstwahrnehmung und Selbstbefragung – der Infragestellung dessen, wer man Selbst ist. 'Erkenne dich selbst', so lautet der Imperativ. Das dunkle Gedicht verweist (von außen) den Rezipienten auf sich selbst zurück. *Im* dunklen Gedicht bleibt er ebenfalls auf sich selbst angewiesen: auf seine eigene Wahrnehmung, auf sein eigenes Gedächtnis – aber er ist dort nicht allein. Er kann sich an einer Stimme orientieren, die ihm Anhaltspunkte bei der Erkundung des dunklen Innenraumes gibt – in den der Rezipient seinen eigenen mit hineinträgt. Wer sich *ins* Gedicht begibt, hat vielleicht die Chance, etwas zu sehen zu bekommen, was sich vor seinem je eigenen inneren Auge abspielt.

Insofern sind Celans Gedichte dunkle Gedichte in dezidiert aufklärerischer Absicht. Dabei hat die Vernunft nicht den alleinigen Primat. In Gestalt eines Sprechens in einer akuten historischen Situation übernimmt Sprache – als bewusst von einem Einzelnen aktualisierte Sprache – selbst einen Teil der Gedächtnisfunktion. Der „Atemkristall“ nach dem Bilde des Schneekristalls²⁰¹ ist im Sinne Celans als ein mit Atem (d. h. mit Pausen) durchsetzter zu verstehen, als ein beseeltes *Sprechen in Person*. Was geschieht im Verlauf der Rezeption? Das Gedicht wird im Verlauf derselben vorläufig konstituiert; erst in dem Moment, in dem das Sprechen vorbei ist, ist das Gedicht im Bewusstsein des Rezipienten „da“, d. h. als ein im retentionalen Bewusstsein versammeltes präsent. Es gewinnt seine Gegenwart im wahrnehmenden Bewusstsein des Rezipienten erst vom Tod jenes Sprechens her, das es ist. Büchners Lucile gibt den weiteren Weg vor: '(Das Gedicht ist tot.) Es lebe das Gedicht!'

²⁰¹ Und das ist nicht zufällig ein 'sechsstrahliger' Kristall, dessen einzelne 'Strahlen' sich ihrerseits immer feiner verästeln. Die Strukturanalogie zum Davidsstern mit seinen sechs Ecken ist sprechend.

III. Periodisierung des dichterischen Werks

Die hier vorgeschlagene Periodisierung des dichterischen Werks erfolgt textorientiert. Damit steht sie einer Einteilung, wie Thomas Sparr sie vorgenommen hat,²⁰² näher als etwa derjenigen Barbara Wiedemanns,²⁰³ die sich an der Biographie des Autors orientiert. Im Gegensatz zu Sparr soll die Periodisierung jedoch nicht auf der Folie eines zeichentheoretischen Ansatzes vorgenommen werden, sondern auf der Basis sprach- und textstruktureller Charakteristika, mit deren Veränderung sich auch die Sprechweise der Gedichte gravierend verändert.

Celans Frühwerk umfasst entsprechend jenen Korpus von Gedichten, den Barbara Wiedemann unter dem gleichnamigen Titel herausgegeben hat, jedoch einschließlich des Bandes MOHN UND GEDÄCHTNIS (1952).

Der Gedichtband VON SCHWELLE ZU SCHWELLE (1955) markiert den Übergang zur mittleren Schaffensphase, die er gemeinsam mit SPRACHGITTER (1959) und DIE NIEMANDSROSE (1963) repräsentiert.

Mit ATEMWENDE (1967) tritt dann die Wende zum Spätwerk ein, welches weiterhin die Gedichtbände FADENSONNEN (1968), LICHTZWANG (1970) und SCHNEEPART (1971) sowie die Gedichte aus dem nicht von Celan selbst zusammengestellten Nachlaßband ZEITGEHÖFT (1976) umfasst.

Die Übergänge zwischen den einzelnen Werkstufen sind mehr oder minder fließend. Die charakteristischen Veränderungen erfolgen allmählich, sodass der Anfang beziehungsweise das Ende eines einzelnen Gedichtbandes jeweils nicht als Grenze zu verstehen ist, die einen harten Bruch dokumentiert. Dies hängt mit der Kontinuität der dichterischen Produktion Celans zusammen: nur selten tritt zwischen dem der Entstehungszeit nach letzten Gedicht eines Bandes und dem entsprechenden ersten Gedicht des darauffolgenden Bandes eine längere schöpferische Pause ein.²⁰⁴ Dennoch lässt sich die Entscheidung plausibilisieren, die Gedichtbände VON SCHWELLE ZU SCHWELLE und ATEMWENDE in Abgrenzung von den jeweiligen Vorläufern der jeweils neuen Werkstufe zuzurechnen.

III. 1. Vom Frühwerk zur mittleren Werkphase

26 der 56 Gedichte aus MOHN UND GEDÄCHTNIS entstammen dem früheren, anschließend zurückgezogenen Band DER SAND IN DEN URNEN, der 48 Gedichte umfasste. Allerdings erscheinen die übernommenen Texte teilweise in überarbeiteter Form. Mit Ausnahme des Solitärs TODESFUGE waren sie zuvor Bestandteile des 30 Gedichte umfassenden zweiten Zyklus', der

²⁰² Vgl. Thomas Sparr: Celans Poetik des hermetischen Gedichts. Heidelberg 1989, S. 9f.

²⁰³ Vgl. hierzu das editorische Nachwort von Barbara Wiedemann in: Paul Celan. Das Frühwerk. Hg. v. Barbara Wiedemann. 2. Aufl. Frankfurt /M. 1989. S. 235.

²⁰⁴ Eine Ausnahme bildet die Pause zwischen DIE NIEMANDSROSE und ATEMWENDE. Zwischen den Gedichten LA COTRESCARPE (KG, S. 160f.), das vom 30. 9. 62 datiert, und DU DARFST (KG, S. 175), das vom 16. 10. 63 datiert, liegt ein Zeitraum von über einem Jahr. Orientiert man sich an den letzten Korrekturen Celans, die DIE NIEMANDSROSE, genauer: das Gedicht ES IST ALLES ANDERS (KG, S. 162) betreffen und die vom 25. 4. 63 datieren, so liegt zwischen diesen Korrekturen und dem frühesten Gedicht aus ATEMWENDE immerhin noch ein knappes halbes Jahr. Dieser doch relativ deutliche zeitliche Abstand stützt die These, zwischen diesen beiden Bänden die Wende zum Spätwerk anzusetzen.

seinerseits den Untertitel MOHN UND GEDÄCHTNIS trug. Das damalige Schlussgedicht dieses Zyklus' mit dem Titel AUF REISEN hat Celan von den verbleibenden 24 Gedichten getrennt: es leitet nunmehr in einen ansonsten aus neuen Gedichten bestehenden Zyklus mit dem Titel GEGENLICHT ein. Die verbleibenden 24 Gedichte bilden gemeinsam mit dem neuen CHANSON EINER DAME IM SCHATTEN den ersten Zyklus des neuen Gedichtbands, einen Zyklus, der seinerseits den Titel des früheren Gedichtbandes DER SAND IN DEN URNEN trägt. Die Reihenfolge der Zyklen innerhalb des neuen Gedichtbandes MOHN UND GEDÄCHTNIS lautet: (1) DER SAND IN DEN URNEN, (2) TODESFUGE, (3) GEGENLICHT, (4) HALME DER NACHT. Entsprechend lässt sich festhalten, dass – mit Ausnahme von CHANSON EINER DAME IM SCHATTEN – die zweite Hälfte des älteren Gedichtbandes in umgestellter Form die erste Hälfte des neueren bildet. Diese partielle Identität der beiden Bände stützt die Entscheidung, den Band MOHN UND GEDÄCHTNIS noch dem Frühwerk Celans zuzurechnen.

Mit dem Band VON SCHWELLE ZU SCHWELLE findet der Übergang zur mittleren Werkphase statt. Welche charakteristischen sprachlichen und strukturellen Unterschiede bestehen zwischen den hier versammelten Gedichten und denjenigen aus MOHN UND GEDÄCHTNIS? Der erste Unterschied betrifft den Strophenbau der Gedichte. Betrachtet man den Gedichtband MOHN UND GEDÄCHTNIS, so sind darin noch zwölf mehrstrophige Gedichte enthalten, deren Strophen streng regelmäßig gebaut sind: zwei Gedichte mit Strophen zu jeweils zwei Versen, fünf Gedichte, die aus Terzinen gebaut sind, fünf Gedichte, die aus Quartetten bestehen.²⁰⁵ Ein weiteres Gedicht mit dem Titel NACHTS lässt sich als ein um ein Quartett verkürztes Sonett lesen.²⁰⁶ In VON SCHWELLE ZU SCHWELLE finden sich demgegenüber nur noch sechs solcher Gedichte mit regelmäßigem Strophenbau, wobei lediglich ein Gedicht aus Terzinen aufgebaut ist und zwei weitere aus Quartetten bestehen, jenen Strophenformen also, die man mit einigem Recht als 'traditionell' bezeichnen kann; zwei der anderen Gedichte bestehen ihrerseits aus Strophen zu je fünf Versen, ein weiteres ist aus Strophen zu je zwölf Versen aufgebaut.²⁰⁷ Die Tendenz, Abstand vom regelmäßigen Strophenbau zu nehmen, setzt sich in SPRACHGITTER weiter fort.²⁰⁸

Noch weiter geht die Abkehr traditionellen Mustern hinsichtlich der Verwendung des Endreims. Lassen sich für MOHN UND GEDÄCHTNIS immerhin

²⁰⁵ Gedichte, deren Strophen aus Verspaaren bestehen: ESPENBAUM (KG, S. 30), SIE kämmt ihr Haar (KG, S. 51).

Gedichte, deren Strophen aus Terzinen bestehen: AUF REISEN (Kg, S. 42), INS NEBELHORN (KG, S. 42f.), KRISTALL (KG, S. 44), DER REISEKAMERAD (KG, S. 48).

Gedichte, deren Strophen aus Quartetten bestehen: TOTENHEMD (KG, S. 44), ICH bin allein (KG, S. 45), SO schlafe (KG, S. 46), SO bist du denn geworden (KG, S. 46), DER Tauben weißeste (KG, S. 47).

²⁰⁶ NACHTS ist dein Leib (KG, S. 27).

²⁰⁷ Das Gedicht VON DUNKEL ZU DUNKEL (KG; S. 68) besteht aus Terzinen.

Die Gedichte ZU ZWEIEN (KG, S. 70) und INSELHIN (KG, S. 88) bestehen aus Quartetten.

Aus Strophen zu je fünf Versen bestehen die Gedichte AUGEN DER ZEIT (KG, S. 81) und WIR SEHEN DICH (KG, S. 84).

DIE WINZER (KG, S. 87f.) heißt das Gedicht, das aus Strophen zu je zwölf Versen aufgebaut ist.

²⁰⁸ Nur bei zwei Gedichten findet sich noch ein durchgängig gleichförmiger Strophenbau, nämlich bei SCHUTTKAHN (KG, S. 103), das aus Quartetten besteht und bei IN DIE FERNE (KG, S. 104), dessen Strophen aus Verspaaren aufgebaut sind.

noch fünf Gedichte namhaft machen, die ein festes Reimschema aufweisen,²⁰⁹ so ist ZU ZWEIEN das einzige durchgereimte Gedicht des Bandes VON SCHWELLE ZU SCHWELLE. Im Folgeband SPRACHGITTER lässt sich dann kein einziges durchgängig gereimtes Gedicht mehr finden; DIE NIEMANDSROSE enthält dann zwar wieder vier gereimte Texte,²¹⁰ und insofern ist die mittlere Werkphase als eine solche zu charakterisieren, innerhalb derer Celan – wenn auch eher selten – noch mit dem Endreim arbeitet; dies jedoch nur, um ihn in der Folge umso entschiedener auf ihn zu verzichten: von ATEMWENDE bis SCHNEEPART wird mit einer Ausnahme konsequent auf ein durchgängiges Reimschema verzichtet.²¹¹ Die einzige Ausnahme bildet ICH KENNE DICH²¹²; interessanterweise steht ausgerechnet dieses Gedicht als einziges in Parenthese.

Ein weiteres strukturelles Indiz für den Übergang zu einer neuen Phase ist die tendenzielle Verkürzung der Verszeilen: die Gedichte Celans werden mit der Zeit 'schlanker'. Lange Verse, wie sie in MOHN UND GEDÄCHTNIS noch sehr häufig zu finden sind, tauchen immer seltener auf. Das einzelne Wort – von späteren Gedichten wird sich dann sogar sagen lassen: die einzelne Silbe – erhält dementsprechend mehr Gewicht innerhalb des einzelnen Verses und damit auch im Gedicht überhaupt. Besonders sinnfällig wird dies anhand jener für die mittlere und die späte Phase der Celanschen Dichtung typischen Verse, die aus nur einem Wort bestehen. In einzelnen Fällen beansprucht dieses sogar eine ganze Strophe für sich. Innerhalb des Celanschen Frühwerks sind Ein-Wort-Verse noch seltene Ausnahmen; der Band MOHN UND GEDÄCHTNIS beinhaltet gerade einmal zwei Gedichte, innerhalb derer solche Ein-Wort-Verse auftauchen: AUGEN, innerhalb dessen der Vers "Augen:" sowohl den Titel als auch repetierend den jeweils einleitenden Vers jeder der drei Strophen bildet (Verse 1, 4, und 8) und 'AUS Herzen und Hirnen', innerhalb dessen die Verse 11 ("Blicklos") und 13 ("wandernd") den zwölften und längsten Vers des Gedichts einrahmen.²¹³ Ein ganz anderes Bild ergibt sich für den nachfolgenden Band VON SCHWELLE ZU SCHWELLE: Ein Drittel der enthaltenen Gedichte weist bereits einen oder mehrere dieser Ein-Wort-Verse auf.

Darüber hinaus fällt auf, dass sich Celan im Frühwerk noch auffällig häufig der Anapher bedient. In einigen Fällen werden die einleitenden Worte nahezu durchgängig wiederholt, was den entsprechenden Gedichten ein litaneihafte Gepräge gibt.²¹⁴ Auch die auf MOHN UND GEDÄCHTNIS folgenden Bände enthalten Gedichte, die sich dieses Stilmittels bedienen. Von seltenen

²⁰⁹ Es handelt sich hierbei um die Gedichte NACHTS ist dein Leib (KG, S. 27), SO schlafe (KG, S. 46), SO bist du denn (Kg, S. 46), DER Tauben weißeste (KG, S. 47) und SIE kämmt ihr Haar (KG, S. 51).

²¹⁰ Es handelt sich hierbei um die Gedichte SELBDRITT, SELBVIERT (KG, S. 127), NACHMITTAG MIT ZIRKUS UND ZITADELLE (KG, S. 150f.), KERMOVAN (KG, S. 151) und WAS GESCHAH? (KG, S. 153).

²¹¹ Gedichte wie etwa das vergleichsweise prominente DU LIEGST (KG, S. 315f.) weisen zwar einen Endreim auf, allerdings einen sehr unregelmäßigen. Im Falle von DU LIEGST lautet die Reimfolge A, B, / C, D, D, E, / F, E, / G, G, E, / A', H, B. Zwischen C und F besteht eine vage Assonanz, H reimt sich nicht.

²¹² Dieses Gedicht steht im ersten Zyklus des Bandes ATEMWENDE (KG, S. 180).

²¹³ Vgl. KG, S. 48f. und S. 70. Auffälligerweise handelt es sich bei beiden Texten um Gedichte aus dem letzten Zyklus des Bandes.

²¹⁴ Diese Aussage bezieht sich auf die Gedichte CHANSON EINER DAME IM SCHATTEN (KG, S. 35f.), SPÄT UND TIEF (KG, S. 38), IN ÄGYPTEN (KG, S. 42), BRANDMAL (KG, S. 43), KRISTALL (KG, S. 44), DER REISEKAMERAD (KG, S. 48), SIE kämmt ihr Haar (KG, S. 51) und ZÄHLE die Mandeln (KG, S. 53).

Ausnahmen abgesehen, erstreckt sich die Wortwiederholung dort jedoch meist nur über eine einzige Strophe, die auf diese Weise besonders hervorgehoben wird.

Die Detailbeobachtungen lassen sich wie folgt zusammenfassen: In der mittleren Phase, die mit VON SCHWELLE ZU SCHWELLE einsetzt, ändert sich das Erscheinungsbild der Gedichtbände. Celan emanzipiert sich zunehmend von traditionellen Mustern.²¹⁵ Er verleiht der einzelnen Strophe, dem einzelnen Vers, dem einzelnen Wort innerhalb des Gedichts mehr Gewicht. Die Gedichte werden 'schlanker' und ihrer Struktur nach komplexer, liedhafte Formen treten gegenüber individuellen zunehmend in den Hintergrund. Die Dichtung erreicht einen höheren Grad an *Konzentration*, Konzentration *auf das Wort* und Konzentration *im Wort* im Sinne einer gesteigerten semantischen Aufladung desselben. Die Gedichte wirken nunmehr vom Erscheinungsbild her heterogener und fordern entsprechend auch vom Leser eine zunehmende Konzentrationsleistung. Worte und Bilder werden aus traditionellen Zusammenhängen herausgelöst und bilden neue individuelle Felder aus. Obwohl die einzelnen Texte tendenziell kürzer werden, wachsen aufgrund des zunehmenden Verzichts auf repetitive Strukturen auch in mnemotechnischer Hinsicht die Anforderungen an den Leser erheblich. Für eine erste Annäherung an einzelne Gedichte sind intertextuelle Bezüge innerhalb der Bände (oder auch zu Texten anderer Bände) zunehmend hilfreich; die späten Gedichte Celans wirken allerdings auch dann noch befremdlich genug; es werden aber immerhin einige der WEGE IM SCHATTEN-GEBRÄCH²¹⁶ von daher ihrem Verlauf nach besser erkennbar.

III. 2. Von der mittleren Werkphase zum Spätwerk

Im Übergang von der mittleren Phase zum Spätwerk kommt es zu einer Radikalisierung jener für die Entwicklung der Celanschen Dichtung charakteristischen Konzentrationsbewegung. Während sich innerhalb der mittleren Phase typischerweise kürzere Gedichte mit längeren abwechseln,²¹⁷ sind letztere innerhalb des Spätwerks die Ausnahme. Diese Aussage bezieht sich auf den jeweiligen Umfang an Worten, der hier als Maßstab dienen soll. Im Folgenden werden dementsprechend jene Gedichte, die mindestens 100 (oder annähernd 100) Worte umfassen, als 'längere Gedichte' bezeichnet; demgegenüber werden Gedichte mit 50 oder weniger Worten zu den 'kürzeren Gedichten' gezählt.)²¹⁸ Ausgehend von diesem

²¹⁵ Zur Stützung dieser Behauptung erschiene es weiterhin sinnvoll, konkrete Einflüsse etwa Hölderlins, Rilkes und Trakls insbesondere anhand des Celanschen Frühwerks nachzuweisen. Vgl. hierzu die einschlägigen Beiträge von Bernhard Böschenstein: *Leuchttürme. Von Hölderlin zu Celan. Wirkung und Vergleich. Studien.* Frankfurt/M. 1977. Ders.: *Celan als Leser Trakls.* In: *Frühling der Seele. Pariser Trakl-Symposion.* Hg. v. Rémy Colombat u. Gerald Stieg. Innsbruck 1995, S. 135-148.

²¹⁶ Ein Gedicht aus dem Band *ATEMSENDE* trägt diesen Titel. Vgl. KG, S. 177.

²¹⁷ Mit der Bezeichnung 'längere Gedichte' sind hier nicht etwa solche von epischer Breite gemeint: derartige Gedichte hat Celan, soweit sich dies überblicken lässt, niemals verfasst; am ehesten in diese Richtung weisen noch jene 'längeren Gedichte', welche zum vierten und letzten Zyklus des Bandes *DIE NIEMANDSROSE* gehören, also gerade zu jenem Band, mit dem die mittlere Werkphase endet.

²¹⁸ Die hier vorgestellte Orientierung am Wortumfang der Gedichte versteht sich nicht von selbst, man könnte beispielsweise auch die Anzahl der Verse zum Maßstab nehmen. Angesichts der tendenziell zunehmenden Verkürzung der Verse im Laufe der Entwicklung der Celanschen Dichtung würde dies jedoch zu Verzerrungen führen,

Maßstab bestehen die Gedichtbände VON SCHWELLE ZU SCHWELLE und DIE NIEMANDSROSE jeweils zu über einem Drittel aus längeren Gedichten. Der Band SPRACHGITTER enthält immerhin sechs solcher längeren Texte.²¹⁹ Die vier Gedichtbände von ATEMWENDE bis SCHNEEPART enthalten demgegenüber *gemeinsam* nicht mehr als vier solcher längeren Gedichte.²²⁰

Erwartungsgemäß lässt sich Gegenteiliges in Bezug auf das Vorkommen kürzerer Gedichte feststellen. Bezieht man dabei den Band MOHN UND GEDÄCHTNIS in den Vergleich mit ein, so stützt das Ergebnis erneut die vorgenommene Periodisierung: MOHN UND GEDÄCHTNIS enthält nur fünf kürzere Texte,²²¹ wobei es sich durchweg um Texte handelt, die noch nicht zum Bestand des Gedichtbands DER SAND IN DEN URNEN gehörten. VON SCHWELLE ZU SCHWELLE besteht etwa zu einem Viertel aus kürzeren Texten, was auch für DIE NIEMANDSROSE gilt. Innerhalb von SPRACHGITTER ist etwa ein Drittel der Gedichte zu den kürzeren zu zählen. Mit dem Gedichtband ATEMWENDE ändert sich das Bild, und die kürzere Form des Gedichts wird eindeutig zur dominierenden: drei Viertel der dort versammelten Gedichte sind kürzere Texte. Diese Tendenz setzt sich in den drei folgenden Bänden weiter fort, wo die kürzeren Gedichte jeweils zwischen 85 und 90 % des Gesamtbestandes ausmachen: LICHTZWANG beinhaltet dann nur noch fünf Gedichte mit jeweils über 50 Worten, SCHNEEPART derer acht.²²²

Diese für Celans spätere Gedichte charakteristische Kontraktion des Sprechens lässt sich nicht nur auf der Ebene des Gedichts beobachten, sondern auch auf der Strophen- beziehungsweise Versebene. Auf die seit Beginn der mittleren Werkphase häufig auftretenden Ein-Wort-Verse wurde schon hingewiesen. DIE NIEMANDSROSE und alle späteren Gedichtbände Celans zeugen in dieser Hinsicht von einer weiteren Radikalisierung: Celan spaltet nun häufiger Worte mittels des Zeilenbruchs; in mehreren Fällen räumt er dabei gleichzeitig einem der Wortfragmente den Raum eines ganzen Verses ein; manchmal handelt es sich dabei nur noch um eine einzige Silbe. Zum Ein-Wort-Vers gesellt sich demnach als ein neues Ausdrucksmittel der Ein-Silben-Vers.²²³ DIE NIEMANDSROSE ist der erste Band,

insbesondere was die tatsächliche Vortragszeit anbetrifft, die die Gedichte erfordern. Die Festlegung der Grenzen auf 100 bzw. 50 Worte ist zugegebenermaßen willkürlich. Sie erfolgt aus rein pragmatischen Gründen und geschieht lediglich zum Zwecke einer groben Ausdifferenzierung, mit deren Hilfe sich einigermaßen klare statistische Aussagen treffen lassen. Es kann hierbei nicht um mehr als einen ersten Überblick gehen: für die konkrete Interpretation eines einzelnen Gedichts und dessen etwaige Verwandtschaft mit anderen Gedichten ist sie in dieser Form nicht von Belang.

²¹⁹ Hierbei handelt es sich um die Gedichte *Stimmen* (KG, S. 91f.), *TENEBRAE* (KG, S. 97) [99 Worte], *MATIERE DE BRETAGNE* (KG, S. 102), *WEISS UND LEICHT* (KG, S. 98f.), *OBEN*, *GERÄUSCHLOS* (KG, S. 109f.) und *ENGFÜHRUNG* (KG, S. 113-118).

²²⁰ Drei dieser Gedichte finden sich in *ATEMWENDE: AM WEISSEN GEBETRIEMEN* (KG, S. 185f.) [97 Worte], *HAFEN* (KG, S. 188-190) und *FRIHED* (KG, S. 200f.); das vierte findet sich in *SCHNEEPART* und trägt den Titel *WAS NÄHT* (KG, S. 317-319).

²²¹ Es sind dies die Gedichte *INS NEBELHORN* (KG, S. 42f.), *KRISTALL* (KG, S. 44f.), *DER REISEKAMERAD* (KG, S. 48f.), *DIE EWIGKEIT* (KG, S. 49) und *LANDSCHAFT* (KG, S. 51).

²²² In *LICHTZWANG* sind es die Gedichte *MUSCHELHAUFEN* (KG, S. 275f.), *TODTNAUBERG* (KG, S. 282), *BRUNNEN-* (KG, S. 294f.), *MIT TRAUMANTRIEB* (KG, S. 295f.) und *AUCH MICH* (KG, S. 198).

Die entsprechenden Gedichte in *SCHNEEPART* sind *DU LIEGST* (KG, S. 315f.), *BRUNNENGRÄBER* (KG, S. 316), *WAS NÄHT* (KG, S. 317-319), *VON QUERAB* (KG, S. 322f.), *WARUM DIESES JÄHE ZUHAUSE* (KG, S. 325), *LEVKOJEN* (KG, S. 330), *PLAYTIME* (KG, S. 354) und *EIN LESEAST* (KG, S. 340f.).

²²³ Gemeint sei hiermit nur ein solcher Vers, der nicht von einem selbständigen einsilbigen

der zahlreiche Gedichte enthält, innerhalb derer Versgrenzen teilweise mitten durch ein Wort verlaufen. Bis dahin war dies die seltene Ausnahme.²²⁴ Parallel zur extremen Verknappung einzelner Verse verläuft die ähnlich extreme Verknappung einzelner Strophen. Für die Einführung der Ein-Wort-Strophe gilt dasselbe wie für die Einführung des Ein-Silben-Verses: erst DIE NIEMANDSROSE enthält eine größere Zahl von Gedichten, in denen solche Ein-Wort-Strophen vorkommen.²²⁵

Im Spätwerk lässt sich auf syntaktischer Ebene eine Parallelentwicklung zu den eben genannten Umbrüchen feststellen. Charakteristisch für zahlreiche Gedichte des Spätwerks ist, dass sie aus einem einzigen Satzgefüge bestehen: der einzige Punkt²²⁶ steht am Ende des jeweiligen Gedichts, seine Funktion als Schlusszeichen wird dementsprechend besonders betont; damit erscheinen die Gedichte kompakter. Erst mit der ATEMWENDE wird diese syntaktische Struktur signifikant für Celans Dichtung: ein Fünftel der Texte dieses Bandes besteht aus einem einzigen Satzgefüge. FADENSONNEN besteht bereits fast zur Hälfte aus solchen Texten, LICHTZWANG und SCHNEEPART gar zu jeweils zwei Dritteln.²²⁷

Wort gebildet wird, sondern von einem durch die Silbentrennung als einen solchen gekennzeichneten Wortbestandteil. Dass dieser dann wiederum ein selbständiges Wort bildet, ist gerade der Effekt, auf den es Celan hierbei ankommt: das Wort im Wort wird damit in seiner eigenen Dignität sichtbar.

In MOHN UND GEDÄCHTNIS und VON SCHWELLE ZU SCHWELLE tritt dieser Kunstgriff noch nicht in Erscheinung. Der Band SPRACHGITTER weist als erster zwei entsprechende Beispiele auf, und zwar an besonders prominenten Stellen: innerhalb des Gedichtzyklus' *Stimmen* (KG, S. 91f.; dort auf S. 92. Auffälligerweise klammert Celan den entsprechenden Vers "(herz-) ein), dem ersten des Bandes, sowie innerhalb der ENGFÜHRUNG (KG, S. 113-118; dort auf S. 117. "Ho- / sianna." lautet hier die 6. Strophe des 8. Teils.), die allein den letzten Zyklus des Bandes bildet.

DIE NIEMANDSROSE beinhaltet dann schon neun Gedichte mit zum Teil mehreren Ein-Silben-Versen: ZÜRICH, ZUM STORCHEN (KG, S. 126f.), EINEM, DER VOR DER TÜR STAND (KG, S. 141f.), BENEDICTA (KG, S. 145), À LA POINTE ACÉRÉE (KG, S. 146), DIE HELLEN / STEINE (KG, S. 147), ANABASIS (KG, S. 147f.), BEI TAG (KG, S. 151), HUHEDIBLU (KG, S. 156f.) und IN DER LUFT (KG, S. 166f.).

²²⁴ In MOHN UND GEDÄCHTNIS lässt sich hierfür noch kein Beispiel finden. IM SPÄTROT (KG, S. 63f.) ist das einzige Gedicht des Bandes VON SCHWELLE ZU SCHWELLE, innerhalb dessen die Silbentrennung an einer Stelle in Erscheinung tritt. SPRACHGITTER enthält dann immerhin schon vier solcher Gedichte: neben den beiden obengenannten *Stimmen* (KG, S. 91f.) und ENGFÜHRUNG (KG, S. 113-118) sind dies die beiden Gedichte HEIMKEHR (KG, S. 94) und ENTWURF EINER LANDSCHAFT (Kg, S. 107f.).

²²⁵ Zuvor lassen sich lediglich zwei solcher Gedichte in SPRACHGITTER finden: WEISS UND LEICHT (KG, S. 98f.) und ENGFÜHRUNG (KG, S. 113-118).

²²⁶ Neben dem Punkt werden hierbei auch das Fragezeichen und das Ausrufezeichen in ihrer Funktion als Schlusszeichen berücksichtigt. Das Ausrufezeichen verwendet Celan selten; emphatische Äußerungen werden, insofern sie überhaupt auftreten, mit Hilfe anderer, genuin lyrischer Mittel (Kürze der Verse oder Strophen, Stellung des Verses oder der Strophe innerhalb des Gedichts, phonetische Hervorhebung, Verwendung rhetorischer Stilmittel etc.) als solche gekennzeichnet. Selbiges gilt, eingeschränkt auf die Zeit nach der ATEMWENDE, auch für das Fragezeichen. Das Kolon wird demgegenüber nicht als Schlusszeichen aufgefasst, sondern primär als *gestisches* Zeichen innerhalb eines Satzgefüges verstanden.

²²⁷ Die ersten vier Bände des Kernbestands der Celanschen Dichtung enthalten gemeinsam nur sieben derartige Gedichte: INS NEBELHORN (KG, S. 42f.) und BRANDMAL (KG, S. 43) aus dem Band MOHN UND GEDÄCHTNIS; MIT ÄXTEN SPIELEND (KG, S. 65; das hier auftretende Ausrufezeichen steht innerhalb eines mit Hilfe von Gedankenstrichen hervorgehobenen Einschubs), FERNEN (KG, S. 67f.) und BRETONISCHER STRAND (KG, S. 69) aus dem Band VON SCHWELLE ZU SCHWELLE; die Gedichte GEMEINSAM (KG, S. 64) und EIN KÖRNCHEN SANDS (KG, S. 65f.) sind nicht hinzuzuzählen, da hier jeweils Gedankenstriche mit Schlusszeichenfunktion

Die „starke Neigung zum Verstummen“²²⁸, die Celan im MERIDIAN als charakteristisch für seine Gedichte bezeichnet, ist eng mit dieser Konzentrationsbewegung verknüpft, wie sie sich mittelbar im „rapideren Gefälle der Syntax“²²⁹ ausdrückt. In diesem Zusammenhang bezeichnet Celan mit den „Schwierigkeiten der Wortwahl“ (1) und dem „wacheren Sinn für die Ellipse“²³⁰ (2) zwei weitere Charakteristika, die aufgrund der dortigen Radikalisierung der Ausdrucksmittel ihre deutlichste Ausprägung in dessen Spätwerk finden.

Zunächst drei Punkte zum Ersteren der beiden (1): Die Suche nach 'unverbrauchten', vom Sprachgebrauch noch nicht korrumpierten Worten mündet hier in den Rückgriff auf vermeintlich 'unpoetische' Fachtermini aus so verschiedenen Bereichen wie etwa der Geologie, der Geographie, der Astronomie, der Physik, der Medizin oder auch der Seemannssprache mit ihren jeweiligen Teilbereichen.²³¹ Folgt man den entsprechenden Spuren, so stellt sich dabei nicht selten heraus, dass sich Worte, in denen man Neologismen Celans zu erkennen glaubte, als fachsprachliche Ausdrücke entpuppen. Dies bedeutet einen erheblichen semantischen Zuwachs im Sinne der „Vielstelligkeit“ der Gedichte. Hinzu kommen umgangssprachliche und derbe Wendungen, welchen der späte Celan bedeutend mehr Raum gewährt, als dies etwa für sein Frühwerk gilt, das noch weitestgehend vom 'hohen lyrischen Ton' bestimmt ist. In dieselbe Richtung weist auch die deutlich zunehmende Häufigkeit von Sarkasmen, wie sie Hans-Peter Bayerdörfer pointiert herausgearbeitet hat.²³² Drittens greift Celan im Verlauf des Spätwerks immer seltener auf jene Substantive zurück, die man ob ihrer Häufigkeit innerhalb des Gesamtwerks mit einigem Recht als für ihn typische bezeichnen darf. Ein Blick in das von Karsten Hvitfelt-Nielsen und Harald Pors erstellte Häufigkeitsregister²³³ ergibt beispielsweise für SCHNEEPART folgendes Bild: von den 50 häufigsten Substantiven ist hier nur ein einziges, nämlich „Ort“, überproportional häufig vertreten; einige treten nur noch vergleichsweise selten in Erscheinung, so etwa „Wort“, „Aug“, „Nacht“, „Zeit“, „Hand“, „Herz“, „Himmel“ und „Stunde“; sie tauchen jedoch darüber hinaus noch innerhalb von Komposita auf; für eine dritte Gruppe gilt ausschließlich letzteres, etwa für „Wasser“, „Seele“, „Nichts“, „Erde“, „Haus“, „Abend“, „Schnee“ und „Sprache“; andere schließlich sind gänzlich verschwunden, hierzu zählen „Haar“, „Tod“, „Herr“, „Dunkel“ und „Weg“, die, wenn überhaupt, dann nur noch in adjektivischer oder adverbialer Gestalt erscheinen.

auftauchen; schließlich die Gedichte EINIGES HAND- / ÄHNLICHE (KG, S. 138) und SCHWARZERDE (KG, S. 141) aus dem Band DIE NIEMANDSROSE.

²²⁸ TA, Der Meridian (T 32a), S. 8.

²²⁹ Ebd.

²³⁰ Ebd.

²³¹ Zahlreiche Forschungsbeiträge beziehen sich ausdrücklich auf diese Tatsache, so zum Beispiel die einschlägigen Arbeiten von Barbara Klose (1987), Klaus Manger (1991), Erika Schellenberger (1988), Laura Terreni (1997), Uta Werner (1998) und Werner Wolski (1995), um nur einige zu nennen. Vgl. Literaturverzeichnis.

²³² Vgl. Hans-Peter Bayerdörfer: Poetischer Sarkasmus. "Fadensonnen" und die Wende zum Spätwerk. In: Text & Kritik. Nr. 53/54 (1984), S. 42-54. Die Bedeutung sarkastischer Züge für Celans spätere Gedichte wird hier zwar überbetont; der Befund als solcher ist dennoch zutreffend.

²³³ Vgl. Karsten Hvitfelt-Nielsen / Harald Pors: Index zur Lyrik Paul Celans. München 1981, S. 289-292.

Um zum zweiten Charakteristikum (2) überzugehen: Der „wachere Sinn für die Ellipse“ hat ebenfalls konkrete Spuren in SCHNEEPART hinterlassen. Die Sätze, aus denen die einzelnen Gedichte bestehen, sind häufig zumindest teilweise unvollständig, das heißt, ihnen fehlt das konstituierende Verb. Zehn Gedichte bestehen zur Gänze aus einem oder mehreren solcher elliptischen Sätze.²³⁴ Die elliptische Form trägt neben dem ungewöhnlichen Wortschatz und den häufigen Komposita entscheidend dazu bei, die Gedichte aus Celans Spätwerk auf den ersten Blick besonders sperrig und spröde erscheinen zu lassen. Dieser optische Eindruck wird jedoch nicht selten konterkariert von einem akustischen, wie er beim erstmaligen Hören entsteht: insofern die Versgrenzen nicht automatisch als Sprechpausen gelesen werden, lassen sich Passagen einzelner Gedichte von ihrem Rhythmus her durchaus als eingängig bezeichnen. 'Reste von Musikalität bleiben also als solche erhalten. Wo das Gedicht selbst kein liedhafter Gesang mehr ist, zeugt es doch immer noch von der Möglichkeit desselben, so prekär die Relation zwischen beiden auch immer sein mag.²³⁵ Neben der rhythmischen Komponente bleibt der bewusste Umgang mit euphonischen Wirkmitteln ein wesentliches Merkmal auch der späten Dichtung Celans. Von zunehmender Bedeutung im Hinblick auf die tendenzielle Kürze der späteren Texte ist dabei die Paronomasie. Insbesondere solche Worte, die auf den ersten Blick wie Neologismen wirken, lassen häufig ein anderes, geläufigeres Wort mit anklingen, das sich von ersterem nur in einer Silbe, einem Vokal oder einem Konsonanten unterscheidet. Setzt man probeweise dieses geläufigere Wort für das andere ein, so ergibt dies im Bedeutungszusammenhang des Gedichts oft einen Sinn, der den des anderen nicht dementiert, sondern vielmehr hilft, ihn differenzierter zu erfassen. Das hängt nicht zuletzt damit zusammen, dass Paronomasien häufig auf einer etymologischen Verwandtschaft der entsprechenden Worte basieren: ähnlich lautende Worte haben häufig eine gemeinsame sprachgeschichtliche Wurzel. Celan hat sich sehr für die Herkunft einzelner Worte interessiert. Es ist demnach nur folgerichtig, anzunehmen, dass er entsprechende etymologische Funde auch dichterisch verarbeitet hat.

²³⁴ Es sind dies folgende Gedichte: LILA LUFT (KG, S. 316), STÜCKGUT (KG, S. 322), ZUR NACHTORDNUNG (KG, S. 323f.), MIT DEN SACKGASSEN (KG, S. 324), ETWAS WIE NACHT (KG, S. 324), OFFENE GLOTTIS (KG, S. 335), AUS DEM MOORBODEN (KG, S. 335), MIT REBMESSERN (KG, S. 337), UND KRAFT UND SCHMERZ (KG, S. 338) sowie DAS GEDUNKELTE (KG, S. 344f.). Alle anderen Gedichte beinhalten mindestens einen syntaktisch vollständigen Satz, ohne dass dies im Einzelfall immer der übergeordnete Hauptsatz wäre. In einem Fall, im Gedicht HINTER SCHLÄFENSPLITTERN (KG, S. 344), steht dieser in Parenthese.

²³⁵ Vgl. hierzu Celans Gedicht FADENSONNEN (KG, S. 179). Der Text führt vor, wovon er spricht: die "FADENSONNEN" (Vers 1) stehen als typographisch hervorgehobenes Titelwort "über der grauschwarzen Ödnis" (Vers 2) der folgenden Zeile. Der zweite Satz "Ein baum- / hoher Gedanke / greift sich den Lichtton: es sind / noch Lieder zu singen jenseits / der Menschen." (Verse 3-7) bezieht sich kommentierend auf den elliptischen ersten (Verse 1 und 2) und formuliert eine Utopie, die den Raum des Gedichts transzendiert, insofern man das Gedicht als ein Lied begreift, das von Menschen gesungen wird. Die "FADENSONNEN", innerhalb bzw. anlässlich derer sich ein "Gedanke" hier den "Lichtton" "greift", sind als Titelwort bloß typographisch vom restlichen Textkorpus abgesetzt, daneben bildet das Titelwort gleichzeitig den ersten Vers des Gedichts. Insofern man dieses Gedicht nun als eine Äußerung begreift, die als solche untrennbar mit der Stimme eines *Menschen* verbunden ist, kann es diesem Verständnis entsprechend keines jener "Lieder" sein, von denen es spricht.

Zum Abschluss der Charakterisierung jener radikalisierten Konzentrationsbewegung, die das Spätwerk Celans kennzeichnet, gilt es eine letzte, für die Struktur der entsprechenden Gedichte besonders folgenreiche Eigenheit festzuhalten: die Integration des Titels in den jeweils ersten Vers. Bereits einige der Gedichte aus dem Frühwerk Celans zeichnen sich durch diesen besonderen Umgang mit dem Titel aus. So ist dies etwa bei einem Viertel der Texte aus MOHN UND GEDÄCHTNIS der Fall. In VON SCHWELLE ZU SCHWELLE verzichtet Celan konsequent auf diesen Kunstgriff, auch in SPRACHGITTER findet er selten Verwendung;²³⁶ DIE NIEMANDSROSE besteht dann schon fast zur Hälfte aus solchen Gedichten. Innerhalb der vier Bände von ATEMWENDE bis SCHNEEPART sind dann allerdings insgesamt über 90 % der Gedichte solche mit integriertem Titel. Ist der Titel von der ersten Strophe abgesetzt, so bezeichnet er in den allermeisten Fällen konkrete Personen – wie beispielsweise Paul Celans Sohn Eric – oder konkrete Orte, seien es Erdteile, Länder, Gegenden, Städte, Stadtteile, Straßen oder Häuser.

Sind die Titel integriert, so ergeben sich aufgrund der typographischen Hervorhebung derselben häufig syntaktische und semantische Ambiguitäten, da der Titel für sich genommen oft eine andere Lesart ermöglicht, als wenn man ihn im Zusammenhang der ersten Strophe liest. Dass Celan diese Ambiguitäten gezielt erzeugt, lässt sich aus der Tatsache ableiten, dass er nicht durchgängig den gesamten ersten Vers oder nur das erste Wort zum Titel des Gedichts wählt, sondern die Titel höchst individuell gestaltet. Auch dieses Strukturmerkmal dient der schon mehrfach angesprochenen "Vielstelligkeit des Ausdrucks": einmal mehr eröffnet das Gedicht hier (an entscheidender Stelle) eine größere Bedeutungsvielfalt, als dies mit Hilfe eines größeren Umfangs an Worten unter Berücksichtigung tradierter Konventionen möglich wäre. Auch hier erzielt Celan mit einfachen und dabei ausgesprochen wirkungsvollen Mitteln einen erheblichen Zuwachs an semantischer Komplexität.

Aus dem abschließenden Blick auf die jeweilige Entstehungsdauer der vier Gedichtbände von ATEMWENDE bis SCHNEEPART ergibt sich kein Widerspruch zur hier vorgeschlagenen textorientierten Periodisierung. Trotz der großen Anzahl von Gedichten, die danach zum Spätwerk gezählt werden, besteht hinsichtlich ihrer Entstehung ein relativ enger zeitlicher Zusammenhang.²³⁷ Die entsprechenden Gedichte entstehen zwischen dem 16. 10. 1963 und dem 18. 10. 1968, also innerhalb eines Zeitraums von fünf Jahren. Der zeitlich engste Zusammenhang besteht dabei zwischen den Bänden LICHTZWANG und SCHNEEPART: Sämtliche Gedichte dieser beiden Bände entstehen innerhalb von 16 Monaten und damit innerhalb eines kürzeren Zeitraums als diejenigen von ATEMWENDE oder LICHTZWANG jeweils für sich betrachtet. Zwischen den einzelnen Bänden ist keine nennenswerte

²³⁶ Dort finden sich entsprechende Gedichte nur im ersten und im fünften Zyklus. Insgesamt handelt es sich um fünf Texte: *Stimmen* (KG, S. 91f.), OBEN, GERÄUSCHLOS (KG, S. 109f.), DIE WELT (KG, S. 110), EIN HOLZSTERN (KG, S. 111) und NIEDRIGWASSER (KG, S. 111f.).

²³⁷ Die Entstehungsdaten der Gedichte sind der HKA zu entnehmen. So entstanden die Gedichte aus ATEMWENDE zwischen dem 16. 10. 63 und September 65 (vgl. HKA, 7/1, S. 11, 107; die Gedichte aus FADENSONNEN entstanden zwischen September 65 und dem 7./8. 6. 67 (vgl. HKA, 8/1, S. 11, 125); die Gedichte aus LICHTZWANG entstanden zwischen dem 9.6.67 und dem 16. 12. 67 (vgl. HKA, 9/1, S. 11, 106); die Gedichte aus SCHNEEPART schließlich entstanden zwischen dem 16.12.67 und dem 18. 10. 68 (vgl. HKA, 10/1, S. 11, 93).

schöpferische Pause Celans zu verzeichnen, das erste Gedicht des jeweiligen Nachfolgebands datiert stets vom selben Monat wie das letzte Gedicht seines Vorläufers. Zum Vergleich mit der mittleren Werkphase sei darauf hingewiesen, dass allein DIE NIEMANDSROSE einen Entstehungszeitraum von vier Jahren umfasst. Die darin enthaltenen Gedichte verfasst Celan zwischen dem 5. 3. 1959 und dem 25. 4. 1963. Demgegenüber umgreift das von Celan in Buchform publizierte Frühwerk (einschließlich des später zurückgezogenen Bandes DER SAND AUS DEN URNEN) einen Entstehungszeitraum von ca. 11 Jahren (von 1940 bis zum Frühjahr 1952), die mittlere Werkphase einen von ebenfalls ca. 11 Jahren (von Mitte 1952 bis zum Frühjahr 1963). Von der Entstehungszeit der Gedichte her lässt sich mit Einschränkungen bereits DIE NIEMANDSROSE, uneingeschränkt aber erst das Spätwerk als konsequente Umsetzung jener Poetik verstehen, wie sie Celan 1960 im *Meridian* ausformuliert. Dass diese ihrerseits als eine Zusammenführung bzw. Weiterentwicklung früherer Entwürfe betrachtet werden kann, soll damit nicht in Frage gestellt werden.²³⁸ Andererseits zeigt sich im direkten Vergleich sehr deutlich, dass diese nicht annähernd deren Komplexitäts- und Differenzierungsgrad erreichen. Darüber hinaus ist es kein Zufall, sondern vielmehr als eine ausdrückliche Bezugnahme auf den *Meridian* zu verstehen, wenn eben jener Band, der den Beginn des Spätwerks markiert, den Titel ATEMWENDE trägt. Im *Meridian* formuliert Celan in Auseinandersetzung mit Büchner seine Poetik von „Atemwende“ und „Gegenwort“²³⁹. Erst damit nimmt seine *Poetik des Eingedenkens* jene Gestalt an, die maßgeblich für seine späten Gedichte wird.

²³⁸ So deutet etwa die 1958 gehaltene *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen* (GW III, S. 185f.) teilweise bereits auf die Büchner-Preis-Rede voraus.

²³⁹ TA, *Der Meridian* (T 7b bzw. 29a, b), S. S. 3 bzw. S. 7.

IV. KEINE SANDKUNST MEHR: Spuren im Schnee

IV. 1. Wende zur späten Dichtung

Mit der Veröffentlichung des Gedichtbandes *ATEMWEDE* im Jahre 1967²⁴⁰ präsentiert sich Celans Dichtung in verändertem Gewand. Dabei knüpft Celan – nach dem „Intermezzo“²⁴¹ des Bandes *DIE NIEMANDSROSE* – an jene Entwicklung hin zur spröderen, „graueren“ Sprache an, wie sie in der Sammlung *SPRACHGITTER* zum Ausdruck gekommen war. Ein deutliches Zeichen hierfür ist bereits der Titel, den in beiden Fällen ein einzelnes Kompositum bildet: eine Gemeinsamkeit, die sie mit allen auf *ATEMWEDE* folgenden Gedichtbänden teilen. Nicht nur die Diktion wird rauer, Celan forciert auch die Tendenz zur Verknappung seiner Gedichte. Es ist ein angespanntes Sprechen, das hier begegnet: einerseits wird die Konzentration weiter vorangetrieben, andererseits aber auch die Fragmentierung, d. h. die bewusste Zersetzung des dichterischen Sprechakts vor dem Hintergrund der Präzisierung einer Poetik, nach der dem Schweigen, den Leerstellen, den Zwischenräumen noch mehr Gewicht verliehen wird, als es bisher schon der Fall war. Die besagte Präzisierung war spätestens mit der Bühner-Preis-Rede *Der Meridian* erfolgt, innerhalb derer Celan dem Gedicht „eine starke Neigung zum Verstummen“²⁴² attestiert hatte.

Dort war auch der Moment der „Atemwende“ erstmalig beim Namen genannt worden: jenes „furchtbare[] Verstummen“²⁴³, jenes Verschlagen des Atems, jener verschwindend kurze Moment des Einhaltens, der als eine Zäsur die Atembewegung durchschneidet, nachdem – unwillkürlich – scharf Luft geholt wurde. Die „Atemwende“ ist kein Moment der Rede, sie hat innerhalb eines eindimensional-zielgerichteten Sprechens, das bloß Mittel zum Zweck einer bestimmten Aussage ist, keinen Ort. Vielmehr markiert sie eine Grenze des Sprechens und damit ein Einfallstor für etwas, das (sowohl alle bisherige als auch alle weitere) Rede in Frage stellt. Die von Celan ausdrücklich als solche gekennzeichnete *Suche* nach (Selbst-)Verständigung, der immer wieder neue *Versuch* einer Standortbestimmung, wie er sein Dichten allererst motiviert,²⁴⁴ impliziert streng genommen – d. h. als solcher ernst- und wahrgenommen – einen nicht exakt festlegbaren *status quo* des Suchenden. Die *Suchbewegung*, in der er sich befindet, und deren Ausgangspunkt sich nicht fixieren lässt, impliziert die immer wieder neu erfahrene Unkenntnis des augenblicklichen (eigenen) Standorts.

Die „Atemwende“ markiert im Kontext der Rede ein Aussetzen. Ein Schweigen setzt ein, nachdem das Einatmen und damit das Andere der Sprache hörbar wurde. Sie bezeichnet einen Umschlag. Sprachlich realisiert sie sich erst im Nachhinein: mit dem „Gegenwort“, das sie be-deutet, jenem *sprechgestischen*, *deiktischen* Zeichen also,²⁴⁵ das einen Richtungswechsel anzeigt und damit dem linearen, eindimensional gerichteten Sprechen widerspricht. Das „Gegenwort“

²⁴⁰ Die hier versammelten 80 Gedichte entstanden zwischen September 1963 und Mitte September 1965. Vgl. Kommentar von Barbara Wiedemann in KG, S. 718f.

²⁴¹ Äußerung Paul Celans im Gespräch mit Alfred Kellertat. Vgl. Alfred Kellertat: *Hermeneutika zu Celan* anlässlich seines „Psalms“. In: *Abhandlungen an der Pädagogischen Hochschule Berlin*. Hg. v. W. Heitermann. Berlin 1974, S. 267-302, hier S. 301. *DIE NIEMANDSROSE* soll mit dieser Äußerung gewiss nicht in ihrer Bedeutung geschmälert werden, im Gegenteil: Celan räumt dem Band damit ausdrücklich einen Sonderstatus ein. Gleichzeitig betont er jedoch, dass er selbst *ATEMWEDE* eher in der Nachfolge von *SPRACHGITTER* sieht.

²⁴² TA, *Der Meridian*, S. 8.

²⁴³ Ebd., S. 7.

²⁴⁴ Der entsprechende Passus der Bremer Rede findet sich in GW III, S. 186.

weist als ein an-zeigendes auf etwas hin, was sein sprachliches Vorhandensein motiviert, indem es den Redefluss unterbrochen hat. Es ist ein Grenzphänomen des Sprechens, ein Wort auf der Suche nach seinem eigenen Sinn, den es in der Begegnung mit einem Anderen zu finden hofft, der es auf seinen Sinn hin befragt. Was sich bei einer solchen Begegnung zwischen den Gesprächspartnern manifestiert und sie dabei gleichermaßen trennt und verbindet, ist ein „Sprachgitter“. Dessen spezifische Eigenart besteht darin, durchlässig für dasjenige zu sein, durch das es erst wird, was es als *Sprachgitter* ist: für den lebendigen (Seelen-)Atem eines Menschen, der beim Passieren des Gitters die Gestalt einer sprechenden Stimme annimmt, mit der ein Hörer auf der anderen Seite angesprochen wird. Das Gedicht bedarf zu seiner Verwirklichung beider Komponenten, des Atems und der Sprache. Sprache hat als solche keine autonome Existenz, als bloßes Zeichensystem, als *langue*, ist sie tote Materie. Sie existiert nur unter der Voraussetzung, dass sie sich als ein Sprechen, als *parole*, konkretisiert, wobei es mindestens zweier Dialogpartner bedarf, die sich durch sie miteinander verständigen.²⁴⁶

Das „Gegenwort“ verweist dabei auf eine andere Dimension von Sprache, die *quer* steht zum konventionellen Sprachgebrauch. Es resultiert aus einer Grenzerfahrung des sprechenden Ich. Es entsteht aus der Wahrnehmung einer Extremsituation heraus, die in ihren Ausmaßen die Grenzen des Fasslichen sprengt, von einem Ereignis her, das sich auf konventionelle Art und Weise nicht mehr in Worte fassen lässt. Die Situation lässt sich als solche nicht mehr begreifen, weil es dem Ich nicht mehr gelingt, sie zu definieren; es kann das nur dunkel Wahrgenommene sprachlich nicht mehr ohne Weiteres objektivieren, sich nicht mehr positiv zu ihm verhalten. Der Sprecher wird für einen Moment sprachlos – es verschlägt ihm den Atem. In

²⁴⁵ Zur näheren Bestimmung der spezifisch deiktischen Sprechweise von Dichtung, die den Versuch unternimmt, das Schweigen zu internalisieren, vgl. Otto Lorenz: *Schweigen in der Dichtung. Hölderlin – Rilke – Celan. Studien zur Poetik deiktisch-elliptischer Schreibweisen*. Göttingen 1989.

²⁴⁶ Das unterscheidet Sprache von Dingen, die – zumindest nach realistischer Auffassung – unabhängig davon existieren, ob jemand sie wahrnimmt. Ein Baum existiert zwar nicht *als* Baum, wenn ihn niemand als solchen wahrnimmt, aber er existiert doch (als namenloses, unverstandenes Ding) unabhängig davon in der Welt. Nicht so Sprache. Es gibt keine Sprache, die niemand spricht bzw. versteht. Allerdings kann der kommunikative Akt, in dem sich Sprache konkretisiert, ein medial vermittelter sein, was beispielsweise der Fall ist, wenn die Kommunikation mittels schriftlich fixierter Texte verläuft (z. B. mittels eines Briefes). In diesem Fall ist für den Sender der Mitteilung der Empfänger, für den Empfänger der Sender lediglich virtuell gegeben: es bedarf dann jeweils eines begleitenden Vorstellungsakts, um den Kommunikationspartner mit zu konstituieren. Beim Gedicht als einem literarischen Text ist die Kommunikationssituation allerdings komplexer: Der Rezipient kommuniziert hier *nicht* mit einem Gesprächspartner, der ihm von früher her bekannt ist; er kann ihn auch nicht aufgrund eines 'Absenders' identifizieren, da ein solcher (in der Regel) fehlt. Der Autorname ist *nicht* mit einem solchen 'Absender' zu verwechseln – auch wenn das häufig geschehen ist und geschieht. Ein Gedicht, wie es in Form eines veröffentlichten Textes in die Hände des Lesers gelangt, ist *kein* (exklusiv) an ihn persönlich adressierter Brief! Es ist kein Kommunikationsmedium, das (per se) einen *persönlichen* Gesprächszusammenhang zwischen Autor und Leser herstellt. Auch wenn es als eine narzisstische Kränkung empfunden werden kann: als Leser ist man *vom Autor* nicht persönlich gemeint. Das sprechende Ich eines Textes, von dem sich ein Leser persönlich angesprochen fühlt, ist als solches ein von ihm personal *vorgestelltes*. Aus der vorschnellen Belehnung dieser vorgestellten Person mit dem Autornamen resultiert jene folgenschwere Verwechslung, die zur schiefen Rekonstruktion der jeweiligen Kommunikationssituation führt.

diesem Augenblick verliert er damit die Kontrolle über eine Welt, die bisher beherrschbar schien, insofern es gelang, die Gegenstände der Wahrnehmung sprachlich zu fixieren. Ich und Welt sind nun jedoch plötzlich nicht mehr sprachlich vermittelt. Das Verhältnis des sprechenden Ich zur Welt (und damit auch sein Verhältnis zu sich selbst) ist aus den Fugen, da die Welt auf einmal ungegenständlich, ja unwirklich erscheint, da sich mitten in ihr ein 'Schwarzes Loch' auftut, welches das Ich zu verschlingen droht. „Kein Ding sei, wo das Wort gebriecht“²⁴⁷? Die Formel entpuppt sich als Wunsch des Ordnungsliebenden: Hier und jetzt *ist* etwas, das sich aller Bezeichnung entzieht.

Wie soll man diesem Zustand beikommen? Es geht nicht. Das sprechende Ich wird dieser Situation nicht Herr. Die Störung, die sich in der Unterbrechung des kontinuierlichen Prozesses der sprachlichen Repräsentation von Welt geltend macht, lässt sich nicht beheben. Der Riss im Kontinuum ist irreparabel. Was tun? Das sprechende Ich kann sich (1.) im Abgrund verlieren, der sich aufgetan hat, d. h. es gibt sich auf, verfällt für immer dem Schweigen, stirbt. Oder es versucht (2.) den Abgrund zu leugnen, indem es einfach zu sprechen fortfährt, als sei nichts gewesen. Damit gibt es den Bezug des Sprechens zur erlebten Realität preis. Die vorgeblich immer noch heile Welt ist reine Fiktion. Ebenfalls nicht wirklich zu bewerkstelligen ist (3.) der Versuch, den Abgrund zu überbrücken, da dies voraussetzt, dass es dem Ich gelingt, die Zeit zurückzudrehen und vom Boden der Vergangenheit aus einen Bogen in die Zukunft zu schlagen, um auf diese Weise die Gegenwart 'übergehen' zu können. Die einzige wirklichkeitsträchtige Möglichkeit besteht deshalb (4.) im Versuch, mitten aus dem Abgrund heraus – im freien Fall – die Bodenlosigkeit der eigenen Situation zum Ausdruck und auf diesem Wege die Sprache im Sprechen erneut zur (nachhaltig veränderten) Welt zu bringen. Im Entwurf des eigenen Daseins aus dem Abgrund heraus, ins Offene, besteht immerhin ein vage Chance für dieses *entworfene* Dasein, anderswo niederzukommen, zu einer anderen Zeit, an einem anderen Ort, der im Hier und Jetzt des Abgrunds keinen Platz hat und mithin als ein u-topischer erscheint.

Durch die beiden Pole von Ich und Gegenstand – oder Ich und Du –, die beide nicht Sprache sind, kreist das gesprochene Wort, solange es unterwegs ist. Im Unterwegssein kreist es um eine Welt: die Sprache.²⁴⁸ Wohlgermerkt: Die Behauptung einer „Intention auf die Sprache“²⁴⁹ fügt sich nicht ins soeben gezeichnete Bild. Die Sprache gibt nicht die Richtung vor, sondern sie ist das vom Sprechen einbeschriebene: alles Sprechen dreht sich um Sprache. Sie ist das Innere dessen, was in der Sprechbewegung umrissen wird. Ausgehend vom Sprecher hält das Sprechen zunächst auf dessen Gegenüber, den Gegenstand (in seiner Mit-Gegenwart, seiner Mit-Präsenz) zu, um im Durchgang durch denselben zum Sprecher zurückzukehren. Der geschlossene Kreislauf des Sprechens, durch das sprechende Ich und das angesprochene Du hindurch, markiert nicht nur die

²⁴⁷ Stefan George: DAS WORT. In: Ders.: Das neue Reich. Berlin 1928, S. 134.

²⁴⁸ Die Dichtung, die – laut MERIDIAN – den Weg der Kunst zu gehen hat, ist nicht zuletzt in diesem, ganz wörtlichen Sinne auf einem Um-weg: Sie umkreist die Sprache, um auf diesem Weg zu sich selbst zu kommen.

²⁴⁹ Vgl. Thomas Sparr: Celans Poetik des hermetischen Gedichts. Heidelberg 1989, S. 60. Sparr knüpft in diesem Punkt an Winfried Menninghaus' Versuch an, Celans Gedichte auf der Folie von Walter Benjamin in ihrer „Intention auf den Namen“ zu interpretieren. Vgl. Winfried Menninghaus: Paul Celan. Magie der Form. Frankfurt/M. 1980.

Grenze der Sprache, indem es sich ständig am Rande derselben bewegt: die Welt der Sprache konstituiert sich erst in dieser Bewegung. Ein Sprechen kreist um die Welt der Sprache, und kommt im Verlauf dieser Kreisbewegung immer wieder neu auf einen Sprecher und seinen Gegenstand zurück, zwischen denen diese Welt aufgespannt ist.

Dieses „Zurück“ ist offensichtlich kein „Zurück in der Zeit“. Ist es ein räumliches „Zurück an einen Ort“? Celan hat ein komplizierteres Bild der Situation geschaffen: Das Gedicht tendiert nach „draußen“, ins Offene. Das entspricht ganz der Richtung jedes beliebigen Vektors von jedem beliebigen Punkt der Kreisbahn aus. Das Gedicht tendiert von der Welt der Sprache weg, hin zum Schweigen. Es tendiert zum Versinken im Abgrund der Zeit, der seinerseits dasjenige ist, worin die Dichterexistenz, die Existenz des Sprechers, ihren einzigen, denkbar unsicheren Grund hat: „[W]er auf dem Kopf geht, der hat den Himmel als Abgrund unter sich“, ²⁵⁰ der findet zu seinen Füßen das „Grab in den Lüften“. ²⁵¹

ATEMWEENDE ist der einzige Celansche Gedichtband, dessen Titel ein Wort bildet, das in keinem seiner Gedichte wieder auftaucht. ²⁵² Andererseits ist es aber das einzige unter den Titelworten Celans, das sich im MERIDIAN wiederfindet. Nach sieben Jahren, die zwischen der Büchner-Preis-Rede (1960) und der Veröffentlichung von ATEMWEENDE (1967) liegen, schlägt der Autor mit der Wahl dieses Titels einen Bogen zurück zu seinem wichtigsten poetologischen Zeugnis ²⁵³ und betont damit die Kontinuität, die zwischen beiden besteht. Des weiteren ist das erneute Aufgreifen dieses Wortes und damit eines der zentralen Begriffe der Meridian-Rede ein Indiz dafür, dass Celan zumindest im Jahre 1967 noch an den Grundaussagen dieser Rede festhält und sich nicht etwa von ihr distanziert. Im Titel deutet sich weiterhin eine gewisse Distanzierung vom vorangegangenen Gedichtband DIE NIEMANDSROSE und damit eine erneute, wenn auch durchaus kritische Zuwendung zu früheren Phasen der dichterischen Produktion an. In der

²⁵⁰ TA, Der Meridian, S. 7.

²⁵¹ Es handelt sich hier um eines der eindrücklichsten ambivalenten Bilder der TODESFUGE (GW I, S. 41, 42). Die Freiheit der Lüfte, mit der auf den ersten Blick ein positives Gegenbild zur tödlichen Enge der Vernichtungslager entworfen wird, wird den Opfern als positive Utopie in den Mund gelegt. Dabei handelt es sich jedoch um eine Schönfärbung der Tatsache, dass die Vernichtung der Opfer noch über ihren Tod hinaus betrieben wurde: keine Beerdigung, kein Friedhof, kein möglicher Ort des Gedenkens. Die Verbrennung der Opfer in den Öfen führt eben *nicht* dazu, dass diese eine unbeengte Ruhestätte finden, sie finden gar *keine*. Was „in der Luft liegt“, hat keinen Ort, es entspricht lediglich einer vagen Ahnung. „[I]n den Lüften“ begraben zu sein, heißt: *nicht* begraben zu sein. Die Nachfahren der Opfer, die nach ihrer Herkunft, ihren Wurzeln suchen, finden unter ihren Füßen keine Erde, sondern jenen Abgrund, in den ihre Vorfahren geschickt wurden.

²⁵² Der Titel MOHN UND GEDÄCHTNIS findet sich im zehnten Vers des Gedichts CORONA (GW I, S. 37) wieder. VON SCHWELLE ZU SCHWELLE weist auf den 27. Vers des CHANSON[S] EINER DAME IM SCHATTEN (GW I, S. 30) zurück. SPRACHGITTER taucht im gleichnamigen Gedicht SPRACHGITTER (GW I, S. 167) wieder auf. DIE NIEMANDSROSE verteilt sich auf die Verse 12 und 13 des Gedichts PSALM (GW I, S. 225). Der Titel FADENSONNEN bezieht sich auf das zuvor erschienene gleichnamige Gedicht FADENSONNEN (GW II, S. 26). Vom LICHTZWANG spricht auch der Schlussvers des Gedichts WIR LAGEN (GW II, S. 239). Der Band SCHNEEPART schließlich enthält erneut – wie zuvor der Band SPRACHGITTER – ein gleichnamiges Gedicht SCHNEEPART (GW II, S. 345).

²⁵³ Auch die Herausgeber der Tübinger Ausgabe des MERIDIAN vertreten diese Ansicht, wenn sie in ihrem editorischen Vorwort die Büchner-Preis-Rede Celans als dessen „wichtigstes poetologisches Dokument“ bezeichnen (TA, Der Meridian, S. IX).

späten Dichtung wird deren eigene Herkunft reflektiert. Herausragende Vertreter der Tradition abendländischer Dichtung geraten dabei ebenfalls wieder in den Blick.²⁵⁴

Jene Interpreten, die Celans späte Dichtung als Abkehr vom MERIDIAN – insbesondere vom darin formulierten vorsichtigen Bekenntnis zur Utopie – verstehen, setzen die Grenze zum so genannten Spätwerk deutlich später an.²⁵⁵ Es gibt jedoch gute Gründe, dies nicht zu tun, sondern anstatt dessen Celans Verhältnis zur Utopie von vornherein als ein ambivalentes, die „Utopie“ (!) selbst als eine fragile, prekäre, in sich gebrochene aufzufassen. „Utopie“, als radikale Zukunftsoffenheit verstanden, signalisiert nicht automatisch eine „bessere“ Welt, sondern eben nur eine andere, momentan abwesende.²⁵⁶ Der Bruch verläuft dementsprechend nicht quer, zwischen einer mittleren und einer späten Phase der Dichtung, sondern längs durch die Zeit. Die Einteilung in einzelne Phasen lässt sich dementsprechend nur in pragmatischer Absicht rechtfertigen, d. h. nur als ein heuristisches Kontrastmittel zur Verdeutlichung verschiedener Tendenzen im Verlauf einer sprachlichen Entwicklung, die zwar schrittweise, aber dabei eben doch kontinuierlich verläuft.

Verschiedene Stadien lassen sich also durchaus voneinander abgrenzen, nicht aber grundsätzlich verschiedene Wege. Es ist *ein durchgängiges Kreisen* um die Welt, auf der Bahn *eines* individuellen Meridians. Aber ist es nicht selbstwidersprüchlich, angesichts einer Kreisbewegung von einer Entwicklung sprechen? Nicht, wenn man Celans Rede von „Topos-Forschung“ ernst nimmt. Der Kreisumfang ist über den Radius bzw. den Durchmesser jener (Sprach-)Welt definiert, die er einbeschreibt. Das Überangebot der (sprachlichen) Tropen an vegetativen Formen und Farben kennzeichnet den Weg des Äquators. Celan umkreist die Welt in anderer Richtung: Der Weg des Meridians ist der durch die Pole (von Ich und Du). Dementsprechend sind es stringenterweise die Polargebiete, auf die er sich im Zuge seiner Forschungen mehr und mehr konzentriert. Der Weg führt aus der „grauerer“ Sprache gemäßiger Zonen ins weiße Schweigen des ewigen Eises: von anfangs durchaus noch wohltemperierter Musikalität hin zu immer spröderen Ausdrucksformen, von wohlgeformten Sätzen hin zu Ellipsen, von Bildern hin zu Fragmenten, von durchrhythmisierten Gesängen hin zur betonten Zäsur der Atemwende, vom Sprechen hin zum Schweigen.

²⁵⁴ Die Sammlung SCHNEEPART enthält ein in dieser Hinsicht besonders sprechendes Gedicht: in LÖSSPUPPEN (GW II, S. 394) wird die Weltgeschichte zunächst sehr weit zurückverfolgt, bevor es in der letzten Strophe schließlich heißt: „Petrarca / kommt wieder / in Sicht.“

²⁵⁵ Neben der Periodisierung von Sparr, demzufolge der einzelne Gedichtband ATEMWENDE eine eigene Periode der Celanschen Dichtung repräsentiert, sei an dieser Stelle besonders auf die Dissertation von Peter Waterhouse (AUF DEM WEG ZUM „KUNST-FREIEN“. Anmerkungen zur Utopie in der Lyrik Paul Celans. Wien 1984) hingewiesen. In Abgrenzung zu Hans-Peter Bayerdörfer (Poetischer Sarkasmus. „Fadensonnen“ und die Wende zum Spätwerk. In: Text & Kritik. Nr. 53/54: Paul Celan [1984], S. 42-54) sieht Waterhouse unter dem Gesichtspunkt des utopischen Gehalts der Gedichte die Wende zum Spätwerk erst mit dem Band SCHNEEPART vollzogen.

²⁵⁶ Marlies Janz (Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans. Frankfurt/M. 1976), deren Verdienst es ist, Paul Celan auch als eminent politischen Autor zu würdigen, schießt bisweilen übers Ziel hinaus, wenn sie Celans politisches Engagement durchgängig im Lichte eines ungebrochen positiven Utopie-Begriffs zeichnet.

Atemwenden sind unerlässlich: nur wer weiteratmet kann weitergehen. Die Bewegung des Atems ist die kreatürliche Bewegung, die sich zur räumlichen Bewegung – zum „Unterwegssein“ auf dem Meridian – komplementär verhält. Die Atemwende ist ein Grenzphänomen. Sie selbst ist ungerichtet, aber von ihr aus lässt sich Richtung im Sinne eines Gegenworts gewinnen.²⁵⁷ Der Atem und die Bewegung sind in der Zeit, sie sind von – wie auch immer unbestimmter und gefährdeter – Dauer. Die Atemwende entspricht demgegenüber dem „Jetzt“, dem unendlich kurzen Moment, der in seiner reinsten Form ebenso zeitlos wäre wie ein Punkt ausdehnungslos ist. Sie wird letztlich nur als ein Dazwischen erfahrbar, zwischen Einatmen und Ausatmen, Wort und Gegenwort. Der historische Ursprung des Gegenworts, die Gegenwart, ist – als ein Zeit-Punkt – in sich widersprüchlich: ein ausdehnungsloser Riss, der durch die Zeit geht. Das *Gegenwort* ist der sprachliche Repräsentant, der nachzeitige, stellvertretende Ausdruck jenes *Widerspruchs*, der in der Atemwende beschlossen liegt: es ist ebenso radikal abkünftig, wie das Wort „Jetzt“, das ebenfalls etwas bezeichnet, was es im Verlauf der Zeit nicht gibt: Stillstand. Der Ursprung des Gegenworts ist ebenso wenig in der Zeit, wie der Ursprung der Zeit selbst. Beide sind im strengen Sinne undenkbar/unsagbar, denn sowohl das Denken als auch die Sprache sind notwendig zeitlich verfasst. Wenn die Dichtung laut MERIDIAN „eine Atemwende bedeuten“ kann, so kann sie auch „Präsenz“ nur *bedeuten*.

IV. 2. Annäherung an ein Sprechen

Verkörpert der Gedichtband ATEMWENDE die Wende zur späten Dichtung Celans – wobei sich letztere dadurch auszeichnet, dass die In-Frage-Stellung der Möglichkeiten des Gedichts radikalisiert und damit der gefundene MERIDIAN konsequent weiter verfolgt wird – so gibt diese Wende Anlass zu einer Zwischenbilanz. Wo befindet sich „das Gedicht heute“,²⁵⁸ will sagen: Wie charakterisiert Celan die Situation der Dichtung um die Mitte der 60er Jahre? Eine Antwort auf diese Frage liefert die Interpretation eines Gedichts aus dieser Zeit, das sich unzweideutig auch als ein poetologisches zu erkennen gibt.²⁵⁹

KEINE SANDKUNST MEHR, kein Sandbuch, keine Meister.

Nichts erwürfelt. Wieviel
Stumme?
Siebenzehn.

²⁵⁷ Um die zeitliche Abfolge von Atemwende und Gegenwort nicht zu verwirren, ist es sinnvoll, darauf hinzuweisen, dass für Lucile der Moment der Hinrichtung ihres Geliebten Camille den Moment der Atemwende markiert, in dem es ihr das Wort verschlägt. Dass ihr darauf folgendes „Gegenwort“ seinerseits eine zeitlich nachgeordnete Atemwende für den Leser bedeuten kann, ist eine zweite, sprachlich vermittelte Umsetzung der ursprünglichen Erfahrung.

²⁵⁸ TA, Der Meridian, S. 8.

²⁵⁹ So verhandelt auch Ulrich Konietzny das Gedicht im dritten Kapitel seiner Monographie, das den Titel „Poetische Reflexion“ trägt, an erster Stelle. Vgl. Ulrich Konietzny: Sinneinheit und Sinnkohärenz des Gedichts bei Paul Celan. Bad Honnef 1985 (im Folgenden Konietzny: Sinneinheit und Sinnkohärenz), S. 46-62.

Deine Frage – deine Antwort.
Dein Gesang, was weiß er?

Tiefimschnee,
 Iefimnee,
 I – i – e.

(KG, S. 183f.; GW II, S. 39)

Das Gedicht ist in mehrfacher Hinsicht typisch für das Spätwerk Celans. Es wirkt spröde, lakonisch, knapp. Rein quantitativ betrachtet, wird nicht viel gesagt: Der Textumfang ist mit 22 Worten und zwei Lautketten („Iefimnee“, „I – i – e“) äußerst gering, obwohl es sich von der Zeichensetzung her um sieben Sätze handelt. Nur ein einziger dieser Sätze, der sechste nämlich, der gleichzeitig den sechsten Vers des Gedichts bildet, ist grammatikalisch vollständig, die anderen sechs sind durchweg elliptisch. Die sechs Ellipsen enthalten keine Verben, das Partizip von 'erwürfeln' im zweiten Vers, das zweite und letzte Wort des zweiten Satzes, ist lediglich Fragment eines nicht eindeutig rekonstruierbaren zusammengesetzten Verbs. Die grammatikalische Unvollständigkeit der Sätze, die zwei Buchstabenreihen zum Schluss des Gedichts sowie die vier ungewöhnlichen Komposita „Sandkunst“ (Vers 1), „Sandbuch“ (Vers 1), „Siebenzehn“ (Vers 4) und insbesondere die Kontraktion „Tiefimschnee“ (Vers 7) irritieren die Lektüre nachhaltig: zunächst lässt sich bestenfalls vage erahnen, wovon in diesem Text die Rede sein könnte.

Auch wer hier spricht, bleibt unklar. Ein sprechendes Ich ist aus sprachpragmatischen Gründen zu unterstellen, zu keinem Zeitpunkt tritt jedoch das entsprechende Personalpronomen 'ich' in Erscheinung, obwohl in der dritten Strophe dreimal ein Gegenüber angesprochen wird. Von diesem Du her ist – in Umkehrung der Sprecherperspektive – auf ein sprechendes Ich zurückzuschließen. Wer auch immer hier spricht: er bezieht, wenn auch mit wenigen Worten, eine klare Position:

KEINE SANDKUNST MEHR, kein Sandbuch, keine Meister.

Vor allen Schlussfolgerungen, die sich möglicherweise anschließen lassen, handelt es sich hier zunächst um eine nüchterne Feststellung. Dabei gilt zumindest für die Sandkunst, dass es sie früher einmal gegeben haben muss. Die bruchlose Aufzählung der Abwesenden in einer Reihe – und das im wahrsten Sinne des Wortes, denn die Aufzählung bildet einen einzigen Vers, den ersten und längsten des Gedichts – legt eine Lesart nahe, nach der sich dieses *Nicht-mehr* auf alle drei Glieder der Reihe bezieht: „Sandkunst“, „Sandbuch“ und „Meister“ waren einmal, sie sind jedoch zum Zeitpunkt der vorliegenden Anamnese Vergangenheit.

Der genaue Zeitpunkt, für den die Anamnese gelten soll, ist anfänglich unklar. Es ist nicht von vornherein entscheidbar, wie die Ellipse im Sinne des Sprechers zu ergänzen wäre: 'Es war...', 'Es ist...' oder 'Es wird...sein'. Die Entscheidung zu Gunsten der Gegenwart des „Es ist...“ beruht allein auf sprachlicher Konvention: für den Fall eines anderen intendierten Zeitverhältnisses würde man ein entsprechendes Signal erwarten. Dennoch

bleibt die Entscheidung zu Gunsten des Präsens letztlich fragwürdig. Noch bedeutend fragwürdiger wäre jedoch eine vorschnelle Wertung. Ob die Abwesenheit von „Sandkunst“, „Sandbuch“ und „Meister[n]“ vom Sprecher beklagt oder begrüßt, d. h. als Verlust oder als Gewinn betrachtet wird, bleibt hier zunächst völlig offen.²⁶⁰

Nichts erwürfelt. Wieviel
Stumme?
Siebenzehn.

Die zweite Strophe ist, obwohl sie nur fünf Worte beinhaltet, mit drei Sätzen die satzreichste. Alle drei Sätze sind elliptisch. Die Strophe enthält zwei Ein-Wort-Verse, deren häufigeres Vorkommen für Celans späte Dichtung typisch ist. Wie in der ersten Strophe, so gilt auch für den ersten Satz der zweiten, dass dieser keineswegs schon von vornherein ein Werturteil beinhaltet, geschweige denn eine Forderung impliziert. Ob der Sprecher begrüßt oder bedauert, dass „Nichts erwürfelt“ wurde, wird oder werden wird, bleibt offen. Mehr noch: Entscheidet sich der Leser aufgrund oben genannter Sprachkonvention erneut dafür, ein präsentisches 'ist' zu ergänzen, so ist damit die Situation, die der Satz bezeichnet, noch keineswegs geklärt. Wird hier verneint, dass ein positives Etwas, das ist, ein erwürfeltes sein könne? Oder wird vielmehr positiv ausgesagt, dass dasjenige, was erwürfelt ist, ein negatives Etwas sei? Ist der Würfelwurf erfolgt und hat nichts, also ein negatives Ergebnis, erbracht? Oder ist er nicht erfolgt und kann insofern nicht die Kausalursache von etwas sein, das positiv existiert? Der Text lässt beide Lesarten zu.

Auf den Aussagesatz folgt ein Fragesatz, der sich über die Versgrenze hinaus in den folgenden Vers (Vers 3) fortsetzt. Er bezieht sich auf „Stumme“, nach deren Zahl gefragt wird. Liest man „Stumme“ als Plural von 'Stummer', 'Stumme' oder 'Stummes', so muss man das „Wieviel“ als umgangssprachliche Verknappung verstehen, grammatikalisch korrekt müsste die Frage lauten: 'Wieviele *Stumme*?' Geht man andererseits vom korrekten Wortgebrauch aus, so müsste man „Stumme“ als einen Neologismus lesen, dessen genauere Bedeutung dann noch zu klären wäre.²⁶¹ Vom unmittelbar folgenden Text her, der auf eine Mehrzahl von 'Stummen' hindeutet, erscheint die erstere Lesart deutlich plausibler.

²⁶⁰ Klaus Voswinckel, der dem Gedicht im Zuge seiner Gesamtdarstellung des Celanschen Werkes gerade einmal eine Seite einräumt, fasst das Gedicht von vornherein als „Absage an Mallarmé“ und mehr noch, als Absage an die „eigene Dichtung“ des Autors auf und plant damit jene Unebenheiten der Textur, negiert jene spezifische Unzugänglichkeit des Textes, die sich aus dessen extremer Sparsamkeit an Worten ergibt. Die Aussagen, die sich im Text formuliert finden, wirken aufgrund der schnörkellosen Sprache durchaus gradlinig, kompromisslos und mithin eindeutig. Ihrem Sinn nach bleiben sie jedoch zunächst dunkel und mehrdeutig, da die Kontextbedingungen, innerhalb derer sie formuliert werden, alles andere als klar sind. Aus der Dialektik von syntaktischer Schlichtheit auf der einen und semantischer Unterbestimmtheit auf der anderen Seite bezieht das Gedicht ja gerade seine spezifische Dynamik, seine eigentümliche Spannung. Voswinckel insinuiert mit seiner kurzschlussartigen, vorschnellen Vereindeutigung der Gedichtaussage eine Klarheit, die den Weg zu einer möglichen angemessenen Beschreibung des Gedichts von vornherein verstellt. Vgl. Klaus Voswinckel: Paul Celan. Verweigerte Poetisierung der Welt. Versuch einer Deutung. Heidelberg 1974 (im Folgenden Voswinckel: Verweigerte Poetisierung), S. 200f.

Der dritte und letzte Vers der Strophe (Vers 4) lässt sich als Antwort auf die zuvor gestellte Frage verstehen. Er lautet nicht etwa 'Siebzehn', was im vorliegenden Kontext unproblematisch wäre, sondern „Siebenzehn“. Siebzehn ist die Summe aus Sieben und Zehn. Etymologisch betrachtet ist das Zahlwort 'Siebzehn' das Ergebnis der Zusammenziehung der beiden Zahlworte 'Sieben' und 'Zehn'; das Kompositum „Siebenzehn“ markiert einen Zwischenschritt bei der Bildung des neuen Zahlwortes durch Rekombination bereits bestehender auf der Basis des Dezimalsystems: Sieben und Zehn – Siebenundzehn – Siebenzehn – Siebzehn. In der Verwendung des Kompositums „Siebenzehn“ lässt sich die Gegenbewegung zu jener Verkürzung um eine Silbe erkennen, wie sie im vorangegangenen Fragesatz stattgefunden hat: hier wird eine konventionalisierte Synkopierung zurückgenommen. Die Gemeinsamkeit beider Operationen besteht in der Abweichung vom üblichen Sprachgebrauch.

Im Changieren zwischen „Siebenzehn“ und 'Siebzehn' wird die Mehrdeutigkeit des Wortes 'Sieben' betont, gleichzeitig ein bereits etabliertes Bildfeld um ein Element erweitert: „Sieben“ gibt sich als ein Wort zu erkennen, das nicht nur eine Zahl, sondern auch den Vorgang des Aussiebens bezeichnen kann. Zum Sand, der im ersten Vers gleich zweimal auftaucht, kommt hier das Sieb. Das Sieben des Sandes ist darüber hinaus analog zu jenem sprachhistorischen Vorgang des 'Aussiebens' einer Silbe bzw. zweier Buchstaben, die zur Lexikalisierung des zweisilbigen 'Siebzehn' geführt hat. Analog dazu wurde auch 'Siebenzig' zu 'Siebzig' kontrahiert. Das einzige zweisilbige Zahlwort zwischen Eins und Zehn, das es im Deutschen gibt, wurde damit bei der Bildung zusammengesetzter Zahlworte an die anderen einsilbigen angeglichen. Das dreisilbige „Siebenzehn“ ist heute im Allgemeinen nicht mehr gebräuchlich.

Deine Frage – deine Antwort.
Dein Gesang, was weiß er?

Der erste Vers der dritten Strophe (Vers 5) knüpft strukturell an den ersten Vers des Gedichts an. Wurden dort drei Gegenstände aufgrund einer Gemeinsamkeit – ihrer Abwesenheit zum Zeitpunkt der Rede – horizontal aneinandergereiht, so sind es hier zwei logisch aufeinander bezogene Glieder einer bestimmten Form von Gespräch – Frage und Antwort – , die auf ein und derselben Ebene angesiedelt, in einer Zeile einander gegenübergestellt werden. Der Gedankenstrich markiert dabei die Trennung zwischen Rede und Gegenrede, die hier allerdings in *einer* Richtung betrachtet werden. Die Wahrnehmung des sprechenden Ich ist auf ein Du gerichtet, dem hier beide, d. h. sowohl Frage als auch Antwort, zugesprochen werden. Den folgenden Vers bildet dann ein Fragesatz, welcher der einzige grammatikalisch vollständige Satz des gesamten Gedichts ist. Auffällig ist dabei die Inversion, aufgrund derer das Subjekt des Fragesatzes an den

²⁶¹ Im Deutschen gibt es zur Bezeichnung des Phänomens den Terminus 'Stummheit'. Die Annahme, „Stumme“ ließe sich im obigen Kontext womöglich als eine Alternative dazu verstehen, verträgt sich nicht mit der darauf folgenden Antwort, die üblicherweise eine Plural impliziert, was den Gegenstand anbetrifft, auf den die Antwort zielt. Die Annahme, „Stumme“ bezeichne – quasi in Analogie zu 'Stille' gebildet – ein singuläres Phänomen, erscheint unplausibel, so lange nicht ersichtlich wird, wodurch ein solcher Neologismus motiviert sein könnte.

Vers- und Satzanfang vorgezogen wird. Damit wird eine Parallelisierung zur ersten Strophe erreicht, die neben der Gegenüberstellung von Frage und Antwort im fünften Vers eine zweite Gegenüberstellung erkennbar werden lässt: Den drei *abwesenden* Gliedern der ersten Aufzählung, „Sandkunst“, „Sandbuch“ und „Meister[n]“, werden drei *anwesende* Glieder einer zweiten Aufzählung, „Frage“, „Antwort“ und „Gesang“ gegenübergestellt.

Die strukturelle Parallelisierung der Strophen 1 und 3 wird auch auf der phonetischen Ebene realisiert: auf die Dreierkette „KEINE“ – „kein“ – „keine“ (Vers 1) folgt die Dreierkette „Deine“ – „deine“ – „dein“ (Verse 5, 6), wobei neben der unterschiedlichen Abfolge hinsichtlich des Genus bei gleicher Verteilung desselben (w – m – w, bzw. w – w – m), allein der Austausch des anlautenden Konsonanten (k, bzw. d) den Unterschied markiert. Die jeweils dreimal in Erscheinung tretenden Pronomina stiften also nicht nur innerhalb der jeweiligen Strophe einen engen Zusammenhang, sie sorgen auch für ein Entsprechungsverhältnis zwischen den beiden Strophen.

Die oben genannten substantivischen Dreierketten lassen sich hinsichtlich der Zusammengehörigkeit ihrer Glieder weiter differenzieren, wobei auch hier eine weitere Parallele sichtbar wird: Wie im ersten Fall die engere Zusammengehörigkeit der ersten beiden Glieder („Sandkunst“ und „Sandbuch“) durch die gemeinsame Anfangssilbe, die eine gemeinsame Substanz bezeichnet, sowie durch die gemeinsame Silbenzahl bei gleicher Betonung (X x) gegenüber dem dritten Glied (den „Meister[n]“) enger zusammenrücken, so sind es auch im zweiten Fall die ersten beiden Glieder („Frage“ und „Antwort“), die semantisch eng aufeinander bezogen sind; das dritte Glied (der „Gesang“) erscheint deutlich von beiden getrennt, da zwischen dem zweiten und dritten Glied eine Satz- bzw. Versgrenze verläuft.

Die „Meister“ und der „Gesang“ sind also innerhalb des Zusammenhangs, in dem sie jeweils stehen, in einer vergleichbaren Position. Sie bilden jeweils die Klimax einer Aufzählung, die im ersteren Fall eine der Absenz, im letzteren hingegen eine der Präsenz ist. Folgerichtig *schließt* mit der Vorstellung der „Meister“ ein Aussagesatz, während mit der Vorstellung des „Gesang[s]“ ein Fragesatz *eröffnet* wird. Ein letztes Indiz, das die vielschichtige strukturelle Verknüpfung der beiden Strophen anzeigt, ist der vage angedeutete Endreim, der den ersten mit dem fünften Vers verbindet: „Meister“ / „weiß er“. Die Anwesenheit von Gesang bei Abwesenheit von Meisterschaft lässt den Schluss zu, dass hier von einer (musikalischen) Darbietung die Rede ist, die nicht mehr in erster Linie mit der Beherrschung einer bestimmten Technik, eines bestimmten Handwerks, einer bestimmten Kunst zu tun hat.²⁶²

Tiefimschnee,
 lefimnee,
 I – i – e.

²⁶² Im ersten Zyklus des Bandes ATEMWENDE ist das poetologisch relevante Thema des Gesangs, d. h. jener musikalischen Ausdrucksform, die traditionell mit der Gattung 'Lyrik' in enger Verbindung steht, eines der beherrschenden. Vor KEINE SANDKUNST MEHR, dem fünften Gedicht des zweiten Zyklus, befassen sich bereits vier andere Gedichte ausdrücklich mit Gesang. So ist in DIE ZAHLEN von einem Hammer die Rede, der etwas „besingt“, in WEISSGRAU von „Brunnengesängen“, der Titel des Gedichts MIT ERDWÄRTS GESUNGENEN MASTEN spricht für sich, und in FADENSONNEN werden noch zu singende „Lieder“ apostrophiert.

Der zweite Antwortsatz des Gedichts begünstigt als solcher eine zweite Parallelisierung. Der fünfte Vers des Gedichts, „Deine Frage – deine Antwort.“, der als fünfter von neun Versen nicht zufällig die Mittelachse des Gedichts vorstellt, beschreibt eine Struktur, die sich sowohl in der ersten als auch in der zweiten Hälfte des Gedichts jeweils einmal realisiert findet. Das von ihm apostrophierte Gesprächsschema lässt sich im zeitlichen Ablauf des Gedichts sowohl als ein Kommentar der ersten Frage-Antwort-Sequenz (Verse 2-4) als auch als eine Ankündigung der zweiten (Verse 6-9) auffassen. Vers 5 weist somit einerseits in die Vergangenheit zurück, andererseits deutet er in die Zukunft voraus. Bei aller Gemeinsamkeit hinsichtlich des Gesprächsschemas fördert ein Vergleich der parallelisierten Sequenzen, wie ihn der Text nahe legt, auf der inhaltlichen Ebene jedoch wieder eine Polarität zutage: Während innerhalb der ersten Sequenz nach „Stimme[n]“ gefragt wird, geht es in der zweiten um „Gesang“. Dreht sich das erste (Selbst-)Gespräch um die Absenz der Stimme, so handelt das zweite vom ihrer gesteigerten Präsenz.

Die beiden genannten Parallelisierungen lassen sich wie folgt zusammenführen: Die Abwesenheit von „Sandkunst“, „Sandbuch“ und „Meister[n]“ findet im Bereich der sinnlichen Erfahrung eine Entsprechung im „Stimme[n]“, im Schweigen, in der Abwesenheit von Stimmen, mehr noch: die Abwesenheit des Sandbuches ist zusätzlich noch eine Abwesenheit der Schrift. Mit der Anwesenheit von „Frage“, „Antwort“ und „Gesang“ hingegen ist notwendigerweise das Vorhandensein mindestens einer Stimme implizit gegeben; im übertragenen Sinne könnte diese auch in schriftlicher Form vorliegen, als Stimme einer Partitur. Weiterhin wird die Bezeichnung „Gesang“ traditionell auch für bestimmte lyrische Texte verwendet. Beide in KEINE SANDKUNST MEHR getroffenen Feststellungen, zunächst die der Abwesenheit wie auch später die der Anwesenheit einer Stimme, basieren auf Sinneserfahrungen. Grundlage beider ist die Anwesenheit eines Ohres bzw. – was das „Sandbuch“ anbetrifft – eines Auges.

Augen und Ohren wird zum Schluss des Gedichts einiges geboten. Bevor die Frage nach einem möglichen Sinn der letzten Strophe des Gedichts gestellt wird, erscheint der Hinweis angebracht, dass die akustische bzw. optische Wahrnehmung einer phonetischen bzw. typographischen Metamorphose, wie sie hier inszeniert wird, jedenfalls eines schon ist: ein *sinnliches* Erlebnis. Was die Schlussstrophe auch sonst noch bedeuten mag, zuallererst bedeutet sie jedenfalls die Präsentation, d. h. die vorstellende Vergegenwärtigung einer sinnlichen Erfahrung von Sprache als solcher. Der Gesang wird hier zurückgeführt auf seine ursprüngliche Sinnlichkeit, auf pure Lautlichkeit und puren Rhythmus. So erinnert der letzte Vers des Gedichts unweigerlich an sehr frühe Erfahrungen mit Sprache, wie sie sich etwa mit ersten Versuchen in Verbindung bringen lässt, Kinderlieder nachzulallen.²⁶³

²⁶³ Die 'magische' Dreizahl erfreut sich im Genre des Kinderlieds großer Beliebtheit, was nicht zuletzt mit dem mnemotechnischen Vorteil zu tun hat, den rekurrente Strukturen mit sich bringen. Der Refrain ist in der Regel der erste Bestandteil eines Liedes, der sich ins Gedächtnis einprägt. Wiederkehrende Strukturen prägen sich zudem besonders tief ein. Man denke nur an die „Ringel-Ringel-Reihe“ oder an den „Bi-Ba-Butzemann“, die man zeitlebens nicht mehr vergisst. Dazu gehören insbesondere auch einfache Zahlenketten wie etwa das „1-2-3 ich komme“ beim Versteckspiel. Kein geringerer als Roman Jakobson hat 1960 die gezielte Produktion rekurrenter Strukturen im kommunikativen Akt zum *poetischen* Prinzip schlechthin erklärt. Vgl. Roman Jakobson: *Lingistik und Poetik*. In: Ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*. Hg. v. Elmar

KEINE SANDKUNST MEHR führt in umgekehrter Richtung dorthin zurück, wo für jeden Menschen der Spracherwerb einmal angefangen hat.

Am Ausgangspunkt der vorgestellten Metamorphose steht ein Kompositum, das in struktureller Hinsicht analog zu einem früheren gebildet erscheint: wie zuvor das Zahlwort „Siebenzehn“ ist auch die Ortsbezeichnung „Tiefimschnee“ ein dreisilbiges Wort, dessen Lautstruktur wesentlich von den langen Vokalen 'i' und 'e' mitgeprägt ist. Bei beiden Worten liegen die Betonungen auf diesen beiden Vokalen (X x X). Beide Worte lassen sich als Erweiterungen lexikalischer Worte um jeweils einen Vokal und einen Konsonanten verstehen, als Erweiterungen von 'Siebzehn' und 'Tiefschnee'. In beiden Fällen bilden die hinzukommenden Zeichen – isoliert betrachtet – jeweils eine Präposition, die als Zeit- oder Ortsangabe ein Inmitten bezeichnet: das französische 'en' ebenso wie das deutsche 'im'. Beide bezeichnen genau jene räumliche oder zeitliche Situation, in der sie sich hier, im Wortzusammenhang betrachtet, tatsächlich wiederfinden, nämlich mitten im Wort.

Aufgrund der Ungebräuchlichkeit der beiden Worte²⁶⁴ ist deren kompositorischer Charakter besonders deutlich wahrzunehmen. Das erste, ein Zahlwort, bezeichnet die aus Kardinalzahlen gebildete zweistellige Zahl 17; das zweite, eine Ortsbestimmung, bezeichnet den Aufenthalt in einer bestimmten Umgebung, im „Schnee“. Beide Komposita erscheinen 'künstlich', gewollt, willkürlich 'zusammengebastelt'. Beide stellen unkonventionelle Kombinationen von selbstständigen anderen Worten vor. Dabei ist „Tiefimschnee“ zweifellos befremdlicher, weil sich hier weniger exakt bestimmen lässt, um welche Wortart es sich handelt. Ein Adjektiv? Ein substantiviertes Adjektiv? Die 'Schwundstufe' „Iefimnee“ schreibt sich immerhin groß. Aber ist das eigentlich noch ein Wort? Ist das noch ein Neologismus? Oder nur noch ein provozierendes Skandalon? Hier ist der Leser mit seinem Latein am Ende.²⁶⁵ Womöglich handelt es sich hier nur noch um Laute, die nichts anderes mehr bedeuten sollen, als eben Laute zu sein und als solche die Präsenz und die Vitalität dessen anzuzeigen, der sie ausstößt. Gehört lassen sie womöglich noch Rückschlüsse auf eine bestimmte emotionale Verfassung des Produzenten zu – im Zuge der stillen Lektüre ist dies kaum noch zu leisten. Mehr noch als sonst macht bei solchen 'Gesängen' der Ton die Musik. Der Rezipient muss sich geduldig einhören, wenn er auch nur annähernd verstehen will, wovon hier 'gesungen' wird. Womöglich will jedoch der Sprecher an dieser Stelle gar nichts weiter zu verstehen geben, als dass er sich aus dem Gespräch zurückzieht? Versinkt er nicht buchstäblich im Schnee? Bleibt die Frage, ob er sich hier willentlich in den Schnee versenkt – um womöglich im Zuge dieser

Holenstein u. Tacisius Schelbert. Frankfurt/M. 1979, S. 83-121.

²⁶⁴ Während es sich bei „Tiefimschnee“ um einen Neologismus handelt, lässt sich „Siebenzehn“ durchaus in älteren historischen Texten wiederfinden. Letzteres ist also ein im Laufe der Zeit untergegangenes und hier lediglich wieder auftauchendes Wort.

²⁶⁵ Ein vergleichbar widerständiges Phänomen ist das Hölderlinsche „Pallaksch“, das Celan in TÜBINGEN, JÄNNER zitiert. Diesem (Un-)Wort, das Hölderlin angeblich mal wie 'Ja' und mal wie 'Nein' gebraucht haben soll, mangelt es in gleicher Weise an semantischer Deutlichkeit. Der Rezipient bleibt darauf angewiesen, sich im Falle des Gebrauchs seine Bedeutung aufgrund der jeweiligen Kontextbedingungen zu erschließen – soweit dies möglich ist. Zweifellos gefährden solche Worte die Kommunikation, sie stellen die Möglichkeit der Verständigung in Frage.

(Selbst-)Versenkung, dieser kontemplativen Einkehr, etwas anderes zu finden –, oder ob es ihm schlicht widerfährt.

Das Gedicht verrät zunächst nicht, wer oder was sich möglicherweise tief im Schnee befand, befindet oder befinden wird. Aber es entdeckt dem Hörer/Betrachter stufenweise, was seinerseits zuvor tief in das Wort eingebettet lag: die Vokale. Die letzte Strophe besteht aus drei Stufen. Auf der ersten, obersten Stufe wird zunächst das Kompositum etabliert. In zwei weiteren, absteigenden Stufen – akustisch in Form zweier Verse, optisch in Form zweier Stufen einer typographischen Treppe realisiert – verschwinden schrittweise die Konsonanten, das Kompositum löst sich auf, das Sprechen verebbt. Die Regel, nach der das Wort „Tiefimschnee“ in zwei Schritten auf seinen Vokalbestand reduziert wird, lässt sich wie folgt beschreiben: 1. Schritt (von Vers 7 nach Vers 8): Streiche alle Konsonanten, die am Beginn einer Silbe stehen. 2. Schritt (von Vers 8 nach Vers 9): Streiche die restlichen Konsonanten. Im Anschluss wird das obsoleete Dehnungszeichen entfernt und die Beibehaltung der dreigliedrigen Silbenstruktur mittels Einschub von Gedankenstrichen markiert.

Ulrich Konietzny macht im Zuge seiner Untersuchung des Gedichts eine interessante Beobachtung,²⁶⁶ wobei er diese allerdings nicht hinreichend präzise beschreibt. Im Übergang von der ersten (Vers 7) zur dritten und letzten Stufe (Vers 9) verstummen nicht, wie Konietzny behauptet, sieben Konsonanten, sondern lediglich fünf, in „Tiefimschnee“ steht „sch“ für *einen* Konsonanten, und die gesamte Strophe beinhaltet folglich auch nicht insgesamt zehn, sondern nur acht Konsonanten. Richtig ist vielmehr, dass der siebente Vers sieben *Buchstaben* enthält, welche Konsonanten bezeichnen und der achte nochmals derer drei, womit die gesamte Schlusstrophe zehn solcher Buchstaben enthält. Konietzny verwechselt ein Verschwinden von *Schriftzeichen* mit dem Verstummen von *Lautzeichen*.

Die Schlusstrophe lenkt das Interesse jedoch durchaus auf die Verteilung von Vokalen und Konsonanten innerhalb des Gedichts. Insofern hat Konietzny die richtige Intuition, er folgt ihr jedoch nicht weit genug, da ihn der eben erwähnte Kurzschluss von Laut- mit Schriftzeichen von einer weiteren Suche abhält. Ein zweiter Grund hierfür ist seine viel zu scharfe Unterscheidung zwischen „Siebzehn“ als Zahlwort und „Siebenzehn“ als einem Wort, dass ausschließlich als Zahlenkonstellation aufzufassen sei.²⁶⁷ (Der sprachliche Sachverhalt, der ihn zu dieser Überzeugung führt, ist sprachgeschichtlich auf der Grundlage des Prinzips der Silbenökonomie zu begründen, und er ist im Falle von 'Sieben' als ein spezifisch deutsches Phänomen aufzufassen; im Französischen etwa bewahrt das Zahlwort „dix-sept“ seine beiden Bestandteile vollständig, während etwa der Vergleich von „Dreizehn“ und „treize“ einen gegenteiligen Befund ergibt.) Wenn auch die Eigenschaft, ein Kompositum zweier Zahlwörter zu sein, besonders betont wird: „Siebenzehn“ bleibt dennoch *auch* selbst ein Zahlwort, und zwar eines, das auf dieselbe Zahl referiert wie „Siebzehn“. Das Changieren zwischen Konstellation und Zahlwort stillzustellen hieße, eine im Sinnzusammenhang des Gedichts durchaus produktive, dynamische Spannung vereinseltigend aufzulösen. Die Zahl selbst erscheint vor dem Hintergrund der

²⁶⁶ Vgl. Konietzny: Sinneinheit und Sinnkohärenz, S. 55f.

²⁶⁷ Ebd., S. 56. Dies ändert freilich nichts an der grundlegenden Bedeutung von Zahlenverhältnissen für die Komposition der Celanschen Gedichte. Vgl hierzu etwa das Gedicht DIE ZAHLEN (GW II, S. 17) im ersten Zyklus des Gedichtbands ATEMWENDE.

ungewöhnlichen sprachlichen Bezeichnung in einem anderen Licht: sie erscheint herausgehoben aus der Reihe, wird als ein besonderes Phänomen wahrnehmbar, und motiviert als solches die Frage nach ihrer *individuellen* symbolischen Bedeutung im Kontext des vorliegenden Gedichts.

In der letzten Strophe lassen sich also in einem ersten Schritt (Vers 7) zunächst sieben, in einem zweiten Schritt (Vers 8) zusätzlich drei und damit insgesamt insgesamt zehn Buchstaben summieren, die Konsonanten bezeichnen. Allerdings handelt es sich damit nicht um eine Menge von 7+10 und damit insgesamt 17 Elementen (Buchstaben), sondern eben um eine von 7+3 und damit insgesamt 10 Elementen (Buchstaben). Die 7 Elemente sind in den 10 enthalten, 7 und 10 stehen also in einer Teil-Ganzes-Beziehung. Insofern hier dafür plädiert wird, „Siebenzehn“ nach wie vor als Zahlwort und damit einerseits als eine Verlängerung von 'Siebzehn', andererseits jedoch als eine Kurzform von 'Siebenundzehn' zu betrachten, beschreibt es *nicht* die Konstellation der letzten Strophe als eine von sieben und drei bzw. zehn Buchstaben. Hier findet sich beim besten Willen keine *Konstellation*, d. h. keine Zusammenstellung, kein Zusammentreffen von sieben *und* zehn. Das Verstummen, das in der letzten Strophe in erster Linie als ein Dreischritt inszeniert wird,²⁶⁸ ist zunächst ein Verstummen der Konsonanten, soviel bleibt richtig. Wenn in der zweiten Strophe des Gedichts von „[s]iebenzehn“ „Stumme[n]“ die Rede ist, so scheint es also von der letzten Strophe her durchaus plausibel, Konsonanten als mögliche Kandidaten für die „Stumme[n]“ ins Auge zu fassen. Allerdings wird die Frage nach den Stummen bereits in der ersten Hälfte des Gedichts beantwortet. Die zweite Frage, die in der zweiten Hälfte gestellt und mit der vierten Strophe beantwortet wird, ist eine andere, nämlich die nach dem Wissensgehalt des „Gesang[s]“. Lässt sich also das Gebiet für die Suche nach den „Stumme[n]“ sinnvoll auf einen engeren Raum eingrenzen? Und lässt sich sich deren mögliche Analogisierung mit Konsonanten womöglich noch präziser begründen?

Betrachtet man das Gedicht von den beiden Frage-Antwort-Sequenzen her als zweigeteilt, so spricht einiges dafür, die Leerzeile zwischen dem vierten und dem fünften Vers, welche die Strophen 1 und 2 von den Strophen 3 und 4 trennt, als Grenze zwischen den beiden Teilen zu betrachten: Nach dieser Leerzeile wird erstmals ein Du wahrnehmbar. Nach dieser Leerzeile wiederholt sich die Struktur der Dreierkette, wie sie im ersten Vers etabliert wurde. Nach dieser Leerzeile setzt in Vers 5 das Sprechen mit der Formulierung des Frage-Antwort-Schemas noch einmal neu an. Bis hierhin ist – insofern man die beiden letzten Verse jeweils als Äquivalente von Worten akzeptiert – die Hälfte der Worte (12 von 24) und – insofern man die drei Vokale des Schlussverses als Äquivalente von Silben akzeptiert – die Hälfte der Silben (23 von 46) gesprochen.

Von dieser möglichen Zweiteilung her erscheint es gerechtfertigt, die Suche nach den 17 Konsonanten zunächst einmal auf die erste Hälfte des

²⁶⁸ Wobei 3 exakt die Differenz zwischen 7 und 10 bezeichnet und am Ende, im letzten von 9 (3x3) Versen, genau 3 Vokale stehen bleiben. Die 3 ist im Hinblick auf die Struktur des Gedichts mindestens ebenso bedeutsam wie die rätselhafte 17, an der sich die Phantasie des Lesers jedoch eher entzündet, weil sie ausdrücklich (und dabei eben befremdlicherweise als „Siebenzehn“) benannt wird. Nicht zuletzt besteht „Siebenzehn“, das allein den *dritten* Vers der zweiten Strophe bildet, selbst ebenso aus *drei* Silben wie jeder der *drei* letzten Verse.

Gedichts zu beschränken, da *hier* die entsprechende Frage *gestellt und beantwortet* wird. Wo nun aber ausdrücklich nach „Stimme[n]“ gefragt wird, ist es da nicht naheliegend, nicht etwa alle Konsonanten ins Auge zu fassen, sondern die Suche auf die *voll stimmlosen* Konsonanten einzuschränken? Und in der Tat enthalten die ersten vier Sätze, die gleichzeitig die ersten vier Verse bilden, und mit denen die erste der beiden im Gedicht enthaltenen Frage-Antwort-Sequenzen zum Abschluss gebracht wird, exakt 17 voll stimmlose Konsonanten: „KEINE [1] SANDKUNST [2,3,4] MEHR, kein [5] Sandbuch [6], keine [7] Meister [8,9]. / Nichts [10,11] erwürfelt [12,13]. Wieviel [14] / Stumme? [15,16] / Siebenzehn [17].“ Der Unterschied von „Siebenzehn“ zu 'Siebzehn' ist hierfür ebenso wesentlich, wie derjenige von „Tiefimschnee“ zu 'Tiefschnee' erst die Verwirklichung der Buchstabenkonstellation in der vierten Strophe ermöglicht. Die Einsetzung des Zahlworts „Sie**b**zehn“ an Stelle von „Siebenzehn“ würde zur Summe von 18 voll stimmlosen Konsonanten innerhalb der ersten vier Verse führen. Eine weitere mögliche Motivation für die Präferenz von „Siebenzehn“ gegenüber 'Siebzehn' lässt sich ergänzen: das Ausbuchstabieren der Zahl 7 führt zum erweiterten Zahlwort „Siebenzehn“, das aus *zehn* Buchstaben besteht. Es antwortet auf ein „Wieviel“, das seinerseits aus *sieben* Buchstaben besteht. Die Zahlenkonstellation, die die Antwort bezeichnet, reflektiert damit die Buchstabenkonstellation von Frage und Antwort, und das sogar in entsprechender Reihenfolge.

Nicht nur als Zahlen, auf die die Bestandteile des Zahlworts „Siebenzehn“ verweisen, sind die Zahlen 1 und 7 von Bedeutung für das Gedicht: Der gesamte Text ist in mehrfacher Hinsicht von diesen beiden Zahlen her strukturiert. Es ist ein Gedicht, das aus *sieben* Sätzen besteht. Die *erste* Strophe des Gedichts besteht aus nur *einem* Vers und nur *einem* Satz, der seinerseits aus *sieben* Worten besteht. Der Teil des Satzes, der nicht zum Titel gehört, umfasst *sieben* Silben. Der Satz enthält drei Substantive, deren *erstes*, „SANDKUNST“, das gleichzeitig sowohl das *erste* des Gedichts als auch das *einzig*e des Titels ist, und deren *letztes*, „Meister“, jeweils *sieben* Buchstaben zählen. So auch, neben dem unbestimmten Zahlwort „Wieviel“, das Substantiv „Antwort“ (Vers 5). Mit dem *siebenten* Vers des Gedichts setzt jener *siebente* Satz des Gedichts ein, der eine neue Dimension eröffnet, indem im Folgenden die stufenweise 'Abmagerung' eines Kompositums bis auf sein Vokal-Skelett auch typographisch realisiert wird. Dies hat zur Folge, dass nur *sieben* Zeilenanfänge des ansonsten strikt linksbündigen Textes dessen linken Rand markieren. Das Zahlwort „Siebenzehn“ bildet, als einziges Wort des vierten Verses, das auf das *einzig*e Wort des dritten Verses antwortet, genau die Mitte dieser Versanfänge. Die vierte und letzte Strophe besteht gar nur noch aus Ein-Wort-Versen, so man die letzten beiden Verse überhaupt noch als Worte bezeichnen will. Will man das nicht, so ergibt sich der Befund, dass diese Schlussstrophe überhaupt nur *ein* Wort enthält, wobei sie ebenso wie die Anfangsstrophe aus nur *einem* Satz besteht. Der Vollständigkeit halber sei noch angemerkt, dass sich – was allerdings bei Gedichten traditionell häufig vorkommt – viermal jeweils *ein* Vers mit *einem* Satz deckt; dabei fällt allerdings auf, dass die Vers- bzw. die Satzzahl jeweils ein und dieselbe ist (Verse bzw. Sätze 1, 4, 5, 6).

Vergegenwärtigt man sich die Vokalstruktur des Gedichts, so fällt auf, dass selbst auf der phonetischen Ebene die Siebener-Struktur zum Tragen kommt. Die vier Strophen geben sich als ein Wechselgesang zu erkennen,

wobei chiasmatisch die erste mit der dritten und die zweite mit der vierten korrespondiert. Die Lautgestalt der ersten und der dritten Strophe wird jeweils vom Diphthong 'ei' dominiert, welcher jeweils viermal in Erscheinung tritt. Die Lautgestalt der zweiten und der vierten Strophe prägt das geschlossene 'i', wobei diese nicht etwa ebenfalls paritätisch verteilt sind, sondern aufgrund der Metamorphose des Wort-Kompositums zum Vokal-Kompositum in der vierten Strophe nicht wie in der dritten dreimal, sondern viermal ein geschlossenes 'i' zu hören ist: Ohne darauffolgenden Konsonanten ist auch das zweite 'i' des Schlussverses als geschlossenes 'i' zu lesen, was deren Gesamtzahl innerhalb des Gedichts auf *sieben* erhöht. Dasselbe gilt für den stimmlosen Konsonanten 't' und damit jenen Vertreter des phonetischen Gegenpols zum Vokal, der im Zuge der genannten Metamorphose als erster verstummt: Weil er dies tut, ist er insgesamt nur *siebenmal* im Gedicht präsent.

Die abschließenden Überlegungen einer ersten, hauptsächlich an der sprachlichen Struktur des Gedichts orientierten Lektüre gelten der Metrik. Folgende metrische Umschrift wird vorgeschlagen:

X x X x X/x X x/X x X x//

X x X x//X x

X x//

X x X//

X x X x/X x X x//

X x X/x X x//

oder

X x X/X x X//

X x X/

X x X/

X x X//

Die Abgrenzung der Einheiten orientiert sich an der Interpunktion, wobei jedes einzelne der im Gedicht vorkommenden Satzzeichen als Zäsur interpretiert wird. Dies hat zur Folge, dass neben den gebräuchlichen Trochäus (X x) hier auch die im Deutschen eher selten gebrauchten dreisilbigen Versfüße Kretikus (X x X) und Amphibrachys (x X x) zur Beschreibung des Metrums in Anschlag gebracht werden. Damit wird der Tatsache Rechnung getragen, dass vier der insgesamt neun Verse des Gedichts jeweils aus nur einem dreisilbigen Wort bzw. einer dreisilbigen Lautkette bestehen (Verse 4, 7 bzw. 8, 9), wobei es wenig sinnvoll erscheint, hier jeweils von zwei Versfüßen zu sprechen.

Zwei dieser dreisilbigen Versfüße erscheinen ambivalent: Der oben als Amphibrachys notierte zweite Versfuß des sechsten Verses („was wéiB er?“) lässt sich alternativ als ein zweiter Kretikus innerhalb des Verses lesen. Damit wäre der sechste Vers hinsichtlich seiner metrischen Struktur parallel zum fünften geführt, beide würden aus jeweils zwei gleichartigen Versfüßen bestehen (zweimal Ditrochäus bzw. zweimal Kretikus). Zusätzlich würde mittels der Betonung der letzten Silbe des sechsten Verses ein versteckter Binnenreim offenbar: der Kretikus „wás weiß ér?“ wäre von den betonten Vokalen her dem ersten des Gedichts, „SÁNDKUNST MÉHR“, analog.

Gegen die Lektüre als Kretikus spricht jedoch der unreine Endreim von Vers 1 und Vers 6, der bei dieser Lesart verloren ginge. Dieser dient jedoch der – wenn auch vergleichsweise vagen – phonetischen Verklammerung der ersten drei Strophen, die die Sonderstellung der vierten und letzten Strophe – wie sie bereits typographisch ausgezeichnet ist – noch einmal phonetisch unterstreicht. Hinsichtlich der typographischen Gestalt, des Satz- bzw. Wortumfangs (ein elliptischer Satz, bestehend aus einem Wort sowie zwei Reduktionsstufen desselben), des Silbenumfangs (3 x 3) und der vollzogenen Sprachbewegung vom Wort zur Vokalkette ist deren Sonderstellung nicht zu bestreiten. Liest man nun aber Vers 6 als doppelten Kretikus, so verschleift man diese. Die abschließende, zweite Frage-Antwort-Sequenz des Gedichts verliert dabei gegenüber der anderen Lesart rhythmisch an Spannung. Zudem fällt dann das einzige vollständige Verb des gesamten Gedichts in eine Senkung, und der Hebungsprall in der Mitte des Verses lenkt von einer wichtigen Assoziation ab: Isoliert betrachtet ließe sich „weiß“ nämlich auch als Farbadjektiv auffassen und deutete damit schon auf jenen „Schnee“ voraus, von dem dann im folgenden Vers nicht nur die Rede sein wird, sondern in dem, bildlich gesprochen, die Sprache am Ende nach und nach versinkt.

Den zweiten strittigen Fall stellt der Schlussvers dar. Auf den ersten Blick ist nicht zu erkennen, weshalb man nicht alle drei Vokale gleichwertig betonen sollte. Der Ausfall der intermittierenden Konsonanten führt wie gesagt zur Längung des zweiten „i“. Da es sich aber bei dieser Vokalfolge um die zweite Reduktionsstufe des Kompositums „Tiefimschnee“ handelt, bei der die einzelnen Glieder analog zum siebenten wie auch zum achten Vers als silbenwertige aufgefasst werden können, lässt sich auch die Beibehaltung des metrischen Schemas rechtfertigen. Zwingend ist dieser Analogieschluss freilich nicht. Favorisiert man aber die hier vorgeschlagene Lesart, so lässt sich feststellen, dass das Gedicht in metrischer Hinsicht aus unterschiedlichen Kombinationen von viererlei Versfüßen aufgebaut ist: Trochäus, Ditrochäus, Amphibrachys und Kretikus. Der erste Vers, der gleichzeitig die erste Strophe bildet, gibt sozusagen das Inventar vor: Im ersten Satz werden nicht nur drei abwesende Gegenstände aufgezählt, sondern auch die verschiedenen Einheiten, die den metrischen Aufbau des Gedichts bestimmen, sind in ihm jeweils einmal vertreten (insofern man den Beginn des Gedichts als eine Abfolge von Trochäus und Kretikus liest).

Der Ditrochäus, mit dem die erste Strophe schließt, wird zu Beginn der zweiten aufgenommen und wiederholt, wobei der Zeilenbruch zwischen dem zweiten und dem dritten Vers den zweiten Ditrochäus in der Mitte spaltet: Aufgrund des Enjambements wird diese Spaltung jedoch lediglich optisch, nicht aber akustisch realisiert. Die Frage nach der Anzahl der Stummen fällt ebenso lakonisch aus wie zuvor die Verneinung des Erwüferten, lediglich die Dopplung des geschlossenen 'i' lässt sie etwas weniger schroff als diese erscheinen. Der vierte Vers unterbricht den bisherigen Rhythmus, das erweiterte Zahlwort als zum Kretikus erweiterter Trochäus bringt einen neuen Ton in die Rede: „Siebenzehn“ klingt als erstes dreisilbiges Wort mit zwei betonten Silben voller als die bisherigen, die erste Antwort innerhalb des Gedichts hat es rhythmisch und akustisch in sich. Zudem findet sich darin eine weitere mögliche Motivation für die Längung des 'Siebenzehn' zur „Siebenzehn“: innerhalb letzterer Konstellation fällt die Zehn im Unterschied

zur ersteren *nicht* in eine Senkung, sondern steht gleichberechtigt betont neben der Sieben.

Nach der Zäsur der zweiten Leerzeile setzt die Rede ein zweites Mal an, indem sie im Rahmen der zweiten Aufzählung zum lakonischen Ton der Trochäen zurückkehrt. In der zweiten Hälfte des Gedichtes wird jedoch schon im Bereich der Frage, die im Gegensatz zur *äußerlich* feststellbaren *Menge* von *nicht näher bestimmten* „Stumme[n]“ nach dem *Inhalt eines bestimmten* „Gesang[es]“ fragt, nicht nur mit der bisherigen elliptischen Sprechweise gebrochen, sondern auch mit dem trochäischen Metrum, von dem sich die Rede an dieser Stelle endgültig verabschiedet. Der sechste Vers konterkariert es auf dieselbe Art und Weise wie zuvor der vierte, indem er ebenfalls mit einem Kretikus einsetzt. Metrisch ergänzt wird jener von seinem Gegenstück, was die Verteilung der Hebungen und Senkungen anbetrifft, von einem Amphibrachys also, der die nächste Zäsur durch eine Leerzeile deutlich sanfter vorbereitet, als dies bisher der Fall war.

Die Leerzeile verläuft in der zweiten Frage-Antwort-Sequenz *zwischen* Frage und Antwort, was die Gespanntheit auf die Antwort erhöht. Der klangvolle Kretikus, mit dem die Frage anhub, wird zu Beginn der Antwort wieder aufgenommen und zweimal wiederholt. Die letzte Strophe realisiert damit im Gegensatz zu einem plötzlichen Abbruch des Sprechens dessen allmähliche stufenweise Zurücknahme. Die zweite Antwort des Gedichts (Vers 7) klingt noch zweimal nach, sie findet (in den Versen 8 und 9) ihren zweimaligen Nachhall, ihr verebbendes Echo.

IV. 3. Auf ein Wort: (Selbst-)Verständigung im Gespräch

IV. 3. 1. Hörbare Interferenzen

Von Otto Pöggeler stammt das folgende Verdikt:

„Das Gedicht [KEINE SANDKUNST MEHR] aus dem zweiten Zyklus der *Atemwende* ist oft gebraucht (oder mißbraucht) worden, um Celans Verhältnis zu Mallarmé zu bestimmen. Jean Bollack hat diese Diskussion kritisch zusammengefasst; damit aber sollte diese Weise, von außen her (nämlich von einer vorausgesetzten Bedeutung Mallarmés her) an Celans Gedicht heranzutreten, endgültig überholt sein.“²⁶⁹

Pöggeler beruft sich auf einen Forschungsbeitrag Bollacks, der 1987 im Tagungsband zum 1984 in Seattle veranstalteten Internationalen Paul Celan-Symposium erschien.²⁷⁰ Er geht dabei stillschweigend über die 1984 noch nicht publizierten Interpretationen von Ulrich Konietzny (1985), Giuseppe

²⁶⁹ Otto Pöggeler: *Der Stein hinterm Aug. Studien zu Celans Gedichten*. München 2000, S. 109.

²⁷⁰ Jean Bollack: *Paul Celan sur sa langue*. In: *Argumentum e Silentio. Internationales Paul Celan-Symposium*. Hg. v. Amy D. Colin. Berlin; New York 1987, S. 113-153. Zu KEINE SANDKUNST MEHR: S. 129-153. Auf den Seiten 139-151 liefert Bollack einen kritischen Forschungsüberblick. Einen weiter ausgreifenden Überblick über das Mallarmé-Paradigma liefert Ute Harbusch: *Gegenübersetzungen. Paul Celans Übertragungen französischer Symbolisten*. Göttingen 2005 (im Folgenden Harbusch: *Gegenübersetzungen*), S. 57-80.

Bevilaqua (1986) und Barbara Wiedemann (1991) hinweg, die allerdings seiner Forderung durchweg genügen. In allen drei Fällen wird der Mallarmé-Bezug marginalisiert: bei Konietzny zugunsten einer weitgehend textimmanenten Interpretation, bei Bevilaqua und Wiedemann zugunsten der für wichtiger erachteten Bezüge zum Frühwerk. Übereinstimmung besteht jedoch darüber, dass es sich im Falle von KEINE SANDKUNST MEHR *auch* um ein eminent *poetologisches* Gedicht handelt. Koppelt man diesen Befund mit der Beobachtung, dass sich zumindest im Hinblick auf die verwendeten Motive signifikante Ähnlichkeiten zwischen Celans Gedicht und Mallarmés *Un Coup de dés* feststellen lassen – wobei man freilich die ebenso signifikanten Unterschiede nicht aus dem Blick verlieren sollte –, so erscheint Pöggelers Verdikt zunächst überzogen.²⁷¹ Auch nach Bollacks kritischem Forschungsbericht ist es nicht „überholt“, das Gedicht als ein poetologisches zu lesen (was Bollack im Übrigen tut).

Es darf allerdings nicht auf ein bloßes Dokument der Poetik des Autors reduziert werden, insofern man der Tatsache gerecht werden will, dass man es eben mit einem *Gedicht* zu tun hat. Insofern Pöggeler eine Praxis kritisieren wollte, nach der KEINE SANDKUNST MEHR *ausschließlich* zum Anlass genommen wird, um Celans Poetik mit derjenigen Mallarmés zu vergleichen, so wäre dies nachvollziehbar. Allerdings ist eine solche Instrumentalisierung von vornherein keine mögliche Art und Weise des 'Herantretens'. Eine Annäherung an den singulären dichterischen Sprechakt findet dabei nicht statt. Wo der Text lediglich als (Informations-)Quelle bzw. Datenlieferant benutzt wird, wird er im Sinne eines 'Steinbruchs' ausgebeutet. Auf die lebendige Vergegenwärtigung des Gedichts wird verzichtet, sein Gesprächsangebot wird ausgeschlagen. Ein poetologisches Gedicht ist nicht zu verwechseln mit einem poetologischen Statement des Autors in Versen.²⁷² Es will als lebendige persönliche Stellungnahme zur

²⁷¹ Dass sich Celan in Ausarbeitung seiner eigenen Poetik bewusst zu Mallarmé verhält, lässt sich nicht leugnen, es geht aus dem *Meridian* eindeutig hervor. Celan verabschiedet dabei nicht nur das *telos* des absoluten Gedichts, sondern er verortet seine Dichtung prinzipiell nicht mehr im Schoße moderner Kunst, zu deren obersten Prinzipien es gehört, die eigene Autonomie zu behaupten und durchzusetzen. Dafür steht der Name Mallarmé wie kaum ein anderer innerhalb der europäischen Tradition. Celan geht es jedoch nicht um die Freiheit der Kunst, sondern um die (utopische) Freiheit individuellen menschlichen Sprechens. Die Kunst ist dabei nur „der von der Dichtung *zurückzulegende* Weg“ (TA, Der Meridian [22c], S. 6; Hervorh. v. M. H.). Ein *notwendiger* Weg freilich, insofern es darum geht, Sprachkonventionen mittels Kritik an der instrumentalisierten Sprache so zu durchbrechen, dass dabei nicht *tabula rasa* gemacht wird, sondern (wirkliche) Kommunikation im Durchgang durch die Kunst möglich bleibt. Was Celan beschreibt, ist eine notwendige Praxis. Der Weg der Kunst ist eine *Passage*, nicht zu verwechseln mit der Dichtung, dem *Passagier*. Es geht der Dichtung nicht darum, Sprachkunstwerke zu produzieren. Dichtung geht *nicht* in Sprachkunst auf. Sie ist ein Sprechen, dass sich auf dem Boden der Sprachkunst fortzubewegen hat. Dichtung führt nicht zum absoluten Gedicht. Sie sucht das Offene, geht nach „draußen“ (TA, Der Meridian [36c], S. 10), um von dort aus womöglich erneut auf einen zunächst u-topischen Ort zurückzukommen, an dem es einem anderen sterblichen Seelenwesen begegnet. Dichtung ereignet sich, wo jemand mit sich und all seiner Kunst an ein Ende kommt – und sich freisetzt. Was ist ein freigesetzter Jemand? Ein Niemand? Energie? Seele? Atem? Was es auch sei, es kann im dichterischen Sprechen das 'Sprachgitter' *passieren*: durch die Zwischenräume, die Zäsuren, Spatien (frz.: *blancs*) oder Leerzeilen. Dichtung ist nicht gleichbedeutend mit kunstvoll gestalteter Sprache: sie geschieht durch sie hindurch.

²⁷² Im sprechenden Ich des Gedichts begegnet der Rezipient eben *nicht* der Person des Dichters. Das Gedicht spricht *für sich*. Wenn es an Mallarmé erinnert, sich erkennbar

Dichtkunst *sui generis* aktualisiert und wahrgenommen werden, als ein Sprechen in eigener Sache. Wer den Text mit dem Titel KEINE SANDKUNST MEHR ausschließlich als mehr oder minder informative Mitteilung des Autors auffasst, nimmt ihn als ein Dokument, aber nicht als Gedicht wahr – und verfehlt damit die Eigenart des Textes, verpasst ein mögliches Gespräch, schlägt das spezifisch dichterische Verständigungsangebot aus. Wer intensiv mit dem Dichter beschäftigt ist, beschäftigt sich währenddessen womöglich nicht mit dessen Dichtung *als solcher*. Pöggeler ist entgegenzuhalten, dass das per se noch nicht falsch sein muss – insofern es sich später als hilfreich erweist, um besser mit letzterer ins Gespräch zu kommen.

IV. 3. 1. 1. Eine keineswegs zufällige Begegnung

Stéphane Mallarmé: *Un Coup de dés*

Als einer der ersten hat Klaus Voswinckel bereits auf einen möglichen intertextuellen Bezug aufmerksam gemacht.²⁷³ Die Verneinung der Meisterschaft (Vers 1) und des positiven Ergebnisses eines Würfelwurfs (Vers 2) erinnert an eines der berühmtesten Gedichte von Mallarmé, *Un coup de dés*²⁷⁴, und damit an einen kanonischen Text der Weltliteratur, ein paradigmatisches Zeugnis symbolistischer Dichtung. Auch die Wiederkehr des Mallarméschen 'Siebengestirns' konstatiert Voswinckel noch, jedoch nur, um im nächsten Moment das Celansche Gedicht dem Mallarméschen antithetisch gegenüberzustellen: „Der Würfelwurf findet jetzt nicht mehr statt“,²⁷⁵ so referiert Voswinckel den zweiten Vers von KEINE SANDKUNST MEHR und entledigt sich damit der Aufgabe eines eingehenderen Vergleichs der beiden Texte. Es lassen sich jedoch vielfältige Bezüge herstellen.²⁷⁶

Zunächst einmal sei auf die ungewöhnliche typographische Gestaltung der Schlussstrophe des Celanschen Gedichts hingewiesen, die zumindest eine gewisse Ähnlichkeit zu jenem Verfahren aufweist, nach welchem Mallarmé die Worte seines Gedichts über die Seiten verteilt hat. Zweifellos ist die räumliche Anordnung des Textes bei Mallarmé wesentlich komplexer organisiert, fällt sein „Würfelwurf“ umfangreicher und unübersichtlicher aus, als Celans lakonisches und mithin äußerst bündiges Gedicht. Dennoch weist auch Mallarmés Text mehrere durch Leerzeilen oder größere Wortabstände isolierte Abschnitte auf, die eine dreigliedrige, von links oben nach rechts unten verlaufende Treppenstruktur aufweisen.²⁷⁷ Die Tatsache, dass sich

auf ihn oder auf eines seiner Gedichte bezieht, so bezieht es eine *eigene* Position gegenüber diesem *seinem* Gegenstand. Wenn Celan etwas zu Mallarmé sagen wollte, so konnte er dies tun – und hat es im Verlauf der *Meridian*-Rede ja auch getan.

²⁷³ Voswinckel: *Verweigerte Poetisierung*, S. 200f.

²⁷⁴ Stéphane Mallarmé: *Werke I. Gedichte*. Französisch und Deutsch. Übersetzt und kommentiert von Gerhard Goebel. Gerlingen 1993 (im Folgenden Mallarmé: *Werke I*), S. 249-289.

²⁷⁵ Voswinckel: *Verweigerte Poetisierung*, S. 200.

²⁷⁶ Eine Interpretation des Mallarméschen Gedichts kann hier nicht geleistet werden. Es soll hier nur darum gehen, die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der beiden Texte über das bloße Motiv des „Würfelwurfs“ hinaus etwas näher zu bestimmen. Dabei soll gezeigt werden, dass die intertextuellen Bezüge wesentlich vielfältiger sind, als es nach Voswinckel den Anschein hat.

²⁷⁷ Vgl. Mallarmé: *Werke I*, S. 254/255, 258/259, 270/271, 274/275, 278/279, 282/283, 286/287.

innerhalb von *Un coup de dés* nach Schrifttype, Schriftgrad und Groß- und Kleinschreibung nicht weniger als neun typographische Motive unterscheiden lassen,²⁷⁸ unterscheidet die Gedichte hinsichtlich des Differenzierungsgrades, obwohl auch hier eine minimale Gemeinsamkeit darin besteht, dass auch Celan immerhin mit zwei verschiedenen Schriftgraden operiert: die typographische Hervorhebung des in den ersten Vers integrierten Titels wird durch dessen Wiedergabe in Majuskeln geleistet.²⁷⁹

Die Liste der Ähnlichkeitsbeziehungen ist damit noch nicht erschöpft. Nicht nur, dass, wie Voswinckel feststellt, im Titel des Mallarméschen Gedichts der *Würfelwurf* („UN COUP DE DÉS“²⁸⁰) und im weiteren Verlauf ein *Meister* („LE MAITRE“²⁸¹) und das *Siebengestirn* als eine *Konstellation* („le Septentrion aussi Nord // UNE CONSTELLATION“²⁸²) auftauchen, ferner ist von einem – typographisch in drei Schritten (!) realisierten – weißgewordenen, *stillen*, wütenden Abgrund die Rede („l’Abîme // blanchi / étale / furieux“²⁸³), von einer einzigartigen *Zahl* („l’unique Nombre qui ne peut pas être un autre“²⁸⁴), von einem – typographisch in drei Schritten (!) – hinabgeheulten Geheimnis („le mystère / précipité / hurlé“²⁸⁵), einem rigiden *Weiß* („cette blancheur rigide / dérisoire / en opposition au ciel“²⁸⁶), einem *stummen* Lachen („muet rire“²⁸⁷), von einer sternhaft aufgegangenen *Zahl* („C’ÉTAIT LE NOMBRE / issu stellaire“²⁸⁸), der Evidenz einer *Summe* („évidence de la somme“²⁸⁹), einem *Nichts* („RIEN“²⁹⁰) und vom *Abzählen* einer sich bildenden *Gesamtheit* („qu’elle n’énumère / [...] / le heurt successif / [...] / d’un compte total en formation“²⁹¹).

²⁷⁸ Goebel zählt diese in seinem Kommentar zum „Coup de dés“ minutiös auf. Vgl. Mallarmé: Werke I, S. 424.

²⁷⁹ Wie bereits an anderer Stelle beschrieben, integriert Celan den Titel im Laufe der Jahre zunehmend häufig in den ersten Vers bzw. setzt beide gleich. In der späten Dichtung ist dieses Verfahren – mit wenigen Ausnahmen – die Regel.

²⁸⁰ Mallarmé: Werke I, S. 249.

²⁸¹ Ebd., S. 258.

²⁸² Ebd., S. 287. Wie Voswinckel in seiner Monographie an früherer Stelle richtig bemerkt, handelt es sich hierbei nicht um das Siebengestirn der „Plejaden“, sondern vielmehr um dasjenige des „Großen Wagens“, das seinerseits ein Teil des Sternbilds des „Großen Bären“ (ursa major) ist. Einer der Sterne des „Großen Wagen“ ist ein Doppelstern, der jedoch nur unter günstigsten Witterungsbedingungen von einem scharfäugigen Beobachter als solcher erkannt werden kann. In Celans Besitz befand sich unter anderem auch der *Atlas du Ciel* von Vincent Callatay, der 1959 in bearbeiteter Form auch in Deutschland erschien (Goldmanns Himmelsatlas. Von Vincent de Callatay. Hg. U. bearb. v. W. Jahn. München 1959.) Dort wird auf S. 70 festgestellt, „daß der *Himmelswagen* [...] in besonderem Maße der Menschheit gedient hat. Ist doch wegen seiner leichten Identifikation und der ausnehmend glücklichen Position von zweien seiner Sterne das Erkennen des *Polarsterns*, der ebenfalls ein unschätzbare Hilfsmittel für die Navigation darstellt, außerordentlich erleichtert [...]“. Beschreibt Celan in der Bremer Rede seine Dichtung als einen „Versuch, Richtung zu gewinnen“ (GW III, S. 186), so verdient dieses Sternbild offensichtlich einige Beachtung.

²⁸³ Mallarmé: Werke I, S. 254.

²⁸⁴ Ebd., S. 258f.

²⁸⁵ Ebd., S. 267.

²⁸⁶ Ebd., S. 271.

²⁸⁷ Ebd., S. 274f.

²⁸⁸ Ebd., S. 278f.

²⁸⁹ Ebd., S. 279.

²⁹⁰ Ebd., S. 282.

²⁹¹ Ebd., S. 287.

Die „Meister“ (Vers 1), das „Nichts“ (Vers 2), das „[E]rwürfel[n]“ (Vers 2), die „Stimme[n]“ (Vers 3) und die „Siebenzehn“ (Vers 4): die Verwandtschaft der Motive aus den ersten beiden Strophen des Celanschen Gedichts mit denjenigen Mallarmés ist augenfällig. Das „[W]eiß“ (Vers 6) gegen Ende der dritten Strophe, das – bei anderem Gebrauch als im vorliegenden Satzzusammenhang – auch die Farbe des in der vierten Strophe auftauchenden Schnees (Vers 7) bezeichnet, lässt sich ebenfalls in Verbindung mit Mallarmés „Würfelwurf“ bringen. Nimmt man dessen Vorwort zur Ausgabe des Gedichts in der Zeitschrift *Cosmopolis* (Mai 1897) noch hinzu,²⁹² so lässt sich die Liste der Gemeinsamkeiten noch zusätzlich um die Begriffe 'Kunst' (Vers 1) und 'Gesang' (Vers 6) erweitern.

Dementsprechend lässt sich festhalten, dass ein Großteil des Inventars an Bildern und Motiven demjenigen von Mallarmés „Würfelwurf“ vergleichbar ist. In Celans Gedicht finden sich diese jedoch auf eine ganz andere Art und Weise miteinander verknüpft. Während sich *Un Coup de dés* auf Anhieb als eine komplexe Komposition verschiedener Stimmen, als eine vielschichtige polyphone Textur präsentiert, deren Unübersichtlichkeit dem Verständnis suchenden Leser einiges an Differenzierungsleistung abverlangt, wirkt Celans Text auf den ersten Blick deutlich übersichtlicher, wenn auch kaum weniger enigmatisch. Die Verunsicherung des Lesers resultiert bei KEINE SANDKUNST MEHR nicht aus einem Überangebot an Stimmen und Gegenstimmen, sondern vielmehr aus dessen Lakonie. Die Bilder und Motive gewinnen ihre Kraft aus der extremen Dichte, der räumlichen und zeitlichen Enge, der konzentrierten und schnörkellosen Sprache des Gedichts. Allerdings wird auch hier ein spezifisches Spannungsfeld zwischen verschiedenen Positionen aufgebaut, indem die beiden Frage-Antwort-Sequenzen jeweils zwei unterschiedliche Perspektiven implizieren. Zwar können die beiden Positionen des Fragenden und des Antwortenden zeitlich nacheinander von ein und derselben Person eingenommen werden, insofern es sich jeweils um eine Selbstbefragung handelt. Für eine solche Deutung scheint auch der zentrale fünfte Vers des Gedichts („*Deine Frage – deine Antwort.*“ Hervorh. v. M. H.) zu sprechen – was sich jedoch bei genauerer Analyse als voreilig erweist: der elliptische Satz ist in diesem Punkt durchaus nicht so eindeutig. Er ließe sich auch so verstehen: 'Auf deine Frage hin hast bzw. wirst du (von woher auch immer) deine (d. h. die von dir gewünschte) Antwort erhalten.' Die Antwort lässt sich sowohl dem zusprechen, der sie gibt, als auch dem, der sie erhält.²⁹³ Unstrittig ist jedoch, dass der Satz aus der Perspektive eines sprechenden Ich gegenüber einem von ihm wahrgenommenen Du formuliert wird. Auch dabei *kann* es sich um eine Selbstansprache bzw. Selbstwahrnehmung handeln, es *muss* jedoch nicht so sein. Allein die Tatsache, dass hier kein entsprechender Paratext gegeben ist, der auf etwas anderes schließen ließe, rechtfertigt noch nicht die absolute Festlegung des gesamten Sprechakts auf einen einzigen Sprecher, eine einzige Stimme. Sicherlich entspräche dies den Konventionen lyrischen Sprechens.²⁹⁴ Andererseits enthalten zahlreiche Gedichte Celans definitiv

²⁹² Ebd., S. 244-247.

²⁹³ Ein anderes Beispiel: 'Hier ist mein Geschenk für dich.' / 'Hier hast du dein Geschenk.'

²⁹⁴ So beispielsweise wenn Dieter Lamping das lyrische Gedicht als „Einzelrede in Versen“ definiert. Dieter Lamping: *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung.* 2. Aufl. Göttingen 1993, S. 63.

Zitate (und lassen damit zumindest auch andere Stimmen *mit* anklingen), die nicht als solche ausgewiesen sind.

Lässt KEINE SANDKUNST MEHR den Versuch erkennen, „Mallarmé konsequent zu Ende [zu] denken“?²⁹⁵ Insofern dies bedeutete, ihn zum Verschwinden zu bringen, ist dies definitiv nicht der Fall. Ganz im Gegenteil handelt es sich um ein Gedicht, das – diskret und unaufdringlich – an Mallarmé erinnert, indem es sich sprechend zu ihm und seiner Dichtung verhält, beider eingedenk bleibt, ohne dabei etwa in dessen Fußstapfen zu treten. Das vorliegende Gedicht versteht sich nicht als eines in der Tradition der Dichtung Mallarmés. Hier wird dezidiert ein anderer Weg verfolgt. Auch der hier beschrittene Weg ist einer der Kunst, aber nicht mit dem Ziel, diese zu verabsolutieren. Was sowohl Mallarmé als auch Celan umtreibt, ist die Frage der Kontingenz.²⁹⁶ Die Art und Weise, wie sich ihre jeweiligen Gedichte zu dieser Frage verhalten, wie jeweils mit ihr umgegangen wird, fällt extrem unterschiedlich aus.

Un Coup de dés problematisiert nicht zuletzt das hybride Begehren des Würfelspielers – einer Allegorie des Dichters –, den Zufall zu bezwingen. Es umkreist das Paradoxon, mittels eines „Würfelwurfs“, dessen Ergebnis dem Zufall unterliegt, dennoch gezielt die absolute Zahl zu erwürfeln. Das Problem ergibt sich im – durchaus nicht wahrscheinlichen, sondern äußerst prekären – Falle des Gelingens: Der Spieler hat die absolute Zahl bewusst erwürfelt, aber dadurch, dass er sie *erwürfelt* und nicht etwa mittels einer mathematisch einwandfreien Ableitung bestimmt hat, hat er die Leistung nicht aus eigener Kraft zustande gebracht. Er hat Glück gehabt, die Zahl nicht auf logisch einwandfreiem Wege erschlossen. Günstigstenfalls *erfährt* er die absolute Zahl als solche, hat jedoch keine Rechtfertigungsgrundlage, gegenüber anderen den Nachweis ihrer Absolutheit zu liefern: Sein *Wissen*

²⁹⁵ TA, Der Meridian (T 19), S. 5. Celan stellt die Frage, ob man „von der Kunst als von einem Vorgegebenen und unbedingt Vorauszusetzenden ausgehen“ dürfe und in diesem Zusammenhang „vor allem Mallarmé [...] konsequent zu Ende denken“ solle. Er lässt die Frage offen. An späterer Stelle bekundet er: „Das absolute Gedicht – nein, das gibt es gewiß nicht, das kann es nicht geben!“ (Ebd. [T 38c], S. 10). Der Unendlichkeitsanspruch des Gedichts wird dabei ausdrücklich nicht zurückgenommen, er bleibt bestehen. Andererseits bleibt es jedoch notwendig auf den Dialog angewiesen, kann ohne den Anderen, dem es sich zuspricht, niemals sein (vgl. ebd. [T 35a], S.9). Ute Harbusch nimmt das Zu-Ende-Denken Mallarmés wörtlich: „Wenn man nämlich Mallarmé konsequent 'zu Ende' denkt, kommt man zu seinem Tod“ (Harbusch: Gegenübersetzungen, S. 86). Wenn Celan sich (und seinem Publikum) die Frage stellt, ob Mallarmé vielleicht sogar zu Tode gedacht werden soll, so bedeutet dies laut Harbusch, „seinen Tod mit zu bedenken“ (ebd., S. 87). Das klingt zwar gut, ist aber falsch. Etwas/jemanden so lange zu denken, bis man es/ihn zu Tode gedacht hat, ist der üblichen Bedeutung nach *nicht* positiv zu bewerten. Es bedeutet, etwas/jemanden so lange intellektuell zu traktieren, bis schließlich alles Leben aus ihm gewichen ist. Wenn Mallarmé „das Verschwinden des Dichters zum Ziel erklärt“ (ebd.), wie könnten wir das im Nachhinein bewerkstelligen? Indem wir seiner nicht länger gedenken, ihn aus unserem Gedächtnis tilgen. Damit dies gelingen könnte, wäre es nötig, jede Spur von ihm aus seinen Werken zu tilgen bzw. auch diese vollständig zum Verschwinden zu bringen. Wir müssten ihn und seine Werke vergessen. Sollen wir Mallarmé konsequent zu Ende denken? Die Antwort lautet: Ja und Nein! Wir sollten uns der Konsequenzen bewusst werden, die eine einseitige Bejahung oder Verneinung dieser Frage mit sich brächte. Die Vernichtung des Dichters und seines Werkes ist definitiv keine Option. Wovon man sich allerdings konsequent verabschieden sollte, das ist die Chimäre des 'absoluten Gedichts'.

²⁹⁶ „Die Frage der Kontingenz, wieder!“ (TA, Der Meridian [M 689], S. 174; i. O. doppelt unterstrichen!)

um die Absolutheit – wobei hier nur von einem Wissen im Sinne von *Evidenz* die Rede sein kann – ist nur in der persönlichen Erfahrung begründet, hat Offenbarungscharakter, folgt keinem logischen Gesetz. Das glückliche Zusammentreffen vieler verschiedener, letztlich undurchschaubarer Umstände hat zum gewünschten Ergebnis geführt, das damit schon nicht mehr das gewünschte ist: der Spieler hat das Glück nicht gezwungen, sondern profitiert allein von einer günstigen schicksalhaften *Konstellation*.

Die Analogisierung von absoluter Zahl und absolutem Gedicht liegt auf der Hand: Das absolute Gedicht wäre eine Welt für sich, ein autarker, selbstreferentieller Text-Raum, mit einem quasi organischen Eigenleben, von allen äußeren Bezügen abgekoppelt. Celan sieht die Möglichkeit einer solchen Abkopplung nicht gegeben. Seiner Poetik nach ist das Gedicht gefährdet, bedürftig, unterwegs. Am Rande des Schweigens und von ihm durchsetzt, tendiert es zum Verstummen, bedarf es immer wieder der Belebung von einem Anderen her, der in der Sache des Gedichts seine eigene erkennt. Es bedarf der Zeitigung, der Aktualisierung, und gewinnt seine Individualität nur von einem Gegenüber her, mit dem es – immer wieder neu – in einen Dialog eintritt. Nur innerhalb dieses Dialogs gewinnt es seine Präsenz als „gestaltgewordene Sprache eines Einzelnen“.²⁹⁷ Das Ersterben des Dialogs wäre gleichzeitig auch der Tod des Gedichts. Mallarmé in diesem Zusammenhang konsequent zu Ende zu denken, hieße folglich, die Daseinsmöglichkeit der Dichtung selbst zu untergraben. Die Sprache absoluter Dichtung wäre eine Privatsprache im Wittgensteinschen Sinne, denn das absolute Gedicht – als absolute Individualität gedacht – wäre ein solipsistisches Selbstgespräch, bei dem nicht einmal der Sprecher sich selbst verstehen könnte. Sein Modus wäre nicht länger derjenige der Gegenwart, sondern vielmehr derjenige der Ewigkeit. Es wäre ein endloses Lied ohne Sänger, ein textuelles *perpetuum mobile*, ein geschlossenes System. Der häufig auch auf Celans Dichtung in Anschlag gebrachte Begriff 'Hermetische Lyrik' wäre hier wohl am Platz, in all seiner inneren Widersprüchlichkeit. Der Abschottung nach außen entspräche die spezifische Eigenschaft solcher Lyrik, positiv wahrnehmbar zu sein und sich dennoch jeglicher Kommunikation zu enthalten: in Gestalt eines beredten Schweigens.

Gesondert betrachtet, lässt sich „Iefimnee“ zwar als Annäherung an eine solche 'negative Kommunikation' begreifen – im Kontext des Sprechakts gewinnt diese Annäherung allerdings eine beschreibbare Bedeutung als mittlere 'Schwundstufe' innerhalb eines Auflösungsprozesses, der nicht in ein persistentes Schweigen transformiert wird, sondern im Gegenteil in einer Dreierserie klingender Vokale *endet*. Das entstellte Wort nimmt ab, das Sprechen zieht sich aus den Tönen zurück, die Geräusche verlieren sich im Schnee – aber das Gedicht verläuft nicht einfach komplett im Sand. Am Ende steht ein Klang-Gerüst. Das bleibt so stehen. Die *Geste* zählt. Es ist eine gleichermaßen diskrete wie gezielte Geste. Sie prägt sich dem Gedächtnis ein. Das hörbare/sichtbare Gerüst – und das elliptische Sprechen in KEINE SANDKUNST liefert nicht mehr als ein solches – ist noch nicht alles. Das Ohr und der Blick werden mit abnehmendem Sprechen zunehmend auf dessen Pendant gelenkt, welches das Gedicht ebenso mit konstituiert, wie die Konsonanten gemeinsam mit den Vokalen Worte bilden. Es ist der Rest, der

²⁹⁷ Ebd. (T 33d), S. 9.

übrig bleibt, wenn das Sprechen ein Ende gefunden hat. Der *Rest* ist Schweigen.

Betrachtet man nun diejenigen verbleibenden Bilder und Motive des Celanschen Gedichts, für die sich in Mallarmés *Un Coup de dés* kein Pendant finden lässt, so fällt auf, dass sie gleichsam ein Koordinatensystem bilden, das über dem gesamten Text liegt. Die vertikale Achse bildet dabei das Oppositionspaar „Sand/Schnee“. Der „Sand“ steht oben, am Anfang des Gedichts, als Substanz einer bestimmten Form von „Kunst“, einer bestimmten Sorte „Buch“. Mit beiden gingen offenbar in der Vergangenheit die „Meister“ um, die gleich im ersten Vers des Gedichts gemeinsam mit ihren Medien vom Himmel geholt werden. Die Zeit des Sandes ist vorbei, seine Tage sind gezählt, der künstlerische Umgang mit dieser Substanz wird als ein vergangener apostrophiert, es ist eine Kunst, die es „[nicht] mehr“ gibt. Der „Sand“ verweist auf eine Zeit, die nicht mehr die des Sprechers ist, sondern die eines Anderen. Die Substanz, die jetzt offenbar den „Sand“ ersetzt, ist der „Schnee“, der unten, am Ende des Textes explizit in Erscheinung tritt. Der „Gesang“ weiß um seine Zukunft, und er realisiert sie, indem er sie in die Gegenwart einholt, während sich die Partitur schrittweise im Leeren verliert. Das Gedicht versinkt am Ende förmlich im Schnee: akustisch im Schweigen, typographisch im Weiß der Unterlage. Der Gesang kehrt am Ende dorthin zurück, woher er gekommen ist.²⁹⁸ Diese Bewegung ist nicht nur eine äußere Bestimmung jenes Gesangs, der nichts mehr mit „Sandkunst“, „Sandbuch“ und „Meister[schaft]“ zu tun hat: er trägt sie in sich, „weiß“ um sie, ist sich ihrer bewusst. Nicht nur die Leerzeilen sondern auch das zunehmend häufige Splitten einzelner Worte in ihre (Silben-)Bestandteile mittels Zeilenbruch, die elliptische Struktur der Sätze, die Auslassung der satzkonstitutiven Verben: all dies sind Gestaltungsmittel, welche das Gedicht als ein Sprechen auszeichnen, das vom Schweigen nicht etwa nur umrahmt wird, sondern das sich vom Schweigen durchsetzt weiß.

Die horizontale Achse bildet der fünfte Vers des Gedichts und damit das Oppositionspaar „Frage“/„Antwort“. Der in „Schnee“ eingebettete Gesang, der um sein Eingebettet-Sein weiß, wird näher bestimmt als ein Wechselgesang, ein Dialog. Komplementär zur zirkulären Bewegung von „Schnee“ (vor dem Anfang) zu „Schnee“ (nach dem Ende) wird eine zweite raumzeitliche Dimension erkennbar, die Kreisbewegung ist gleichzeitig ein Durchschreiten der Pole von „Frage“ und „Antwort“. Während der „Schnee“ des Schweigens bzw. des leeren Blattes das Sprechen bzw. die Schrift grundiert und mithin ständig kopräsent ist, ist im Zuge der Rede immer auch ein Adressat als ein Gegenüber vonnöten, an den die Frage bzw. die Antwort sich richtet. Ohne Hörer kann sich der Gesang ebenso wenig als solcher realisieren, wie es der Ton ohne den Kontrast des Schweigens kann. Ebenso wie der „Schnee“ in Gestalt des weißen Papiers und in Gestalt des

²⁹⁸ KEINE SANDKUNST MEHR steht als fünftes von 17 (!) Gedichten im zweiten Zyklus des Gedichtbands ATEMWENDE. Im gesamten Band reflektiert Celan immer wieder Möglichkeiten, Eigenschaften, Erscheinungs- und Ausdrucksformen von Gesang. So explizit in den Gedichten WEISSGRAU (KG, S. 177), MIT ERDWÄRTS GESUNGENEN MASTEN (KG, S. 177), FADENSONNEN (KG, S. 179), SINGBARER REST (KG, S. 182), KEINE SANDKUNST MEHR (KG, S. 183f.), HAFEN (KG, S. 188-190), HAMMERKÖPFIGES (KG, S. 191) SCHWIRRHÖLZER (KG, S. 196), FRIHED (KG, S. 200f.), KÖNIGSWUT (KG, S. 202), SCHÄDELNKEN (KG, S. 203f.), VOM ANBLICK DER AMSELN (KG, S. 209), GROSSE, GLÜHENDE WÖLBUNG (KG, S. 210), DU, DAS (KG, S. 211f.).

verschwiegenen Hintergrunds nicht nur im Moment seiner ausdrücklichen Benennung (Vers 7) realisiert ist, sondern in jedem Moment des Gedichts mit anwesend ist, so genügt die bloße Tatsache, dass jemand versucht, den Text zu lesen, um von einer konkreten Dialogsituation sprechen zu dürfen. KEINE SANDKUNST MEHR ist insofern ein eminent poetologisches Gedicht, als sowohl die „starke Neigung zum Verstummen“, wie sie sich im „rapideren Gefälle der Syntax“²⁹⁹ und dem „wacheren Sinn für die Ellipse“ manifestiert, als auch das „*Geheimnis der Begegnung*“,³⁰⁰ die von Celan für das Gedicht reklamierte Dialogizität, hier explizit reflektiert werden. Im Verlauf des Textes kommt das Phänomen des Schweigens besonders deutlich in der letzten Strophe zur Darstellung, während die Gesprächssituation in den beiden Frage-Antwort-Sequenzen (Sätze 3, 4 bzw. 6, 7) betont wird. Im poetischen Sprechakt begegnet ein Ich einem Du, wobei gleichzeitig die Sprache dem Schweigen begegnet. Verliert sich die Sprache im Schweigen? Oder kommt das Schweigen zur Sprache? Das lässt sich nicht entscheiden. Es handelt sich hier um zwei Seiten ein und derselben Münze.

„[D]er Versuch, Richtung zu gewinnen“, sich „Wirklichkeit zu entwerfen“,³⁰¹ wie Celan 1959 anlässlich seiner BREMER REDE retrospektiv seine dichterische Arbeit charakterisiert, dieser Versuch bleibt bestimmend auch für seine späte Dichtung. Das Verfahren der In-Frage-Stellung der eigenen Position und mithin das Motiv der Orientierungssuche ist auch in KEINE SANDKUNST MEHR das beherrschende. Innerhalb dreier der sieben Sätze (Sätze 1, 2, 5) werden Feststellungen getroffen, die einerseits die aktuelle Situation demgegenüber abgrenzen, was sie nicht beinhaltet (Sätze 1, 2), andererseits näher bestimmen, was sie beinhaltet (Satz 5). Die verbleibenden vier Sätzen tragen konkret aus, was sich im Zentrum des Gedichts als Prinzip der gesamten Rede ausgesprochen findet: zwei sind Fragesätze (Sätze 3, 6), zwei Antwortsätze (Sätze 4, 7).

Am Anfang wird eine Situation der Orientierungslosigkeit entworfen. Der Sprecher benennt nicht positiv, was ist, sondern erinnert zunächst an das, was nicht mehr ist. Der Zufall hat keine richtungweisende Funktion. Warum? Die Aussage des Gedichts („Nichts erwürfelt.“) ist mehrdeutig: Entweder wurde (1.) erst gar nicht gewürfelt, um auf solchem Wege zu einem Ergebnis zu kommen, oder der Sprecher hat (2.) gewürfelt, ohne ein konkretes Ergebnis zu erzielen, oder er hat (3.) gewürfelt und ein Ergebnis erzielt, d. h. die Würfel sind gefallen, aber das Ergebnis lautet „Nichts“. Die ersten beiden Fälle bedürfen keiner weiteren Interpretation. Der dritte Fall jedoch ist im vorliegenden Kontext von besonderem Interesse. Er führt zu Mallarmés *Un Coup de dés*, da der Versuch, mittels eines Würfelwurfs jene Zahl zu finden, die den Weg aus der Kontingenz weist, wirkliche Orientierung verspricht. Am Schluss des Gedichts wird jedes Denken einem Würfelwurf gleichgesetzt. Doch die übergeordnete Botschaft lautet: „UN COUP DE DÈS [...] JAMAIS [...] N'ABOLIRA [...] LE HASARD“³⁰², ein Würfelwurf wird niemals den Zufall besiegen, denn er gehorcht immer schon dessen 'Gesetz'. Die orientierende Zahl, das richtungweisende Zeichen, das Wirklichkeit zutreffend beschrieb, es bliebe notwendig arbiträr: „RIEN [...] N'AURA EU LIEU [...] QUE LE

²⁹⁹ TA, Der Meridian (T 32a), S. 8.

³⁰⁰ Ebd. (T 34b), S. 9.

³⁰¹ GW III, S. 186.

³⁰² Mallarmé: Werke I, S. 249, 252, 263, 279.

LIEU“,³⁰³ nichts wird zur Stelle gewesen sein, als eine Stelle, vage, offen, unbesetzt. Nichts, „EXCEPTÉ [...] PEUT-ÊTRE [...] UNE CONSTELLATION“,³⁰⁴ ausgenommen vielleicht eine Konstellation, „à l'altitude“, in der Höhe, „hors l'intérêt“, außerhalb des Interesses, „vers [...] le Septentrion aussi Nord“³⁰⁵, in Richtung Septentrion auch Norden.

Hier kommt eine ständig kopräzente gegenläufige Unterströmung in Mallarmés Gedicht zum Ausdruck: Es wird auf eine Konstellation verwiesen, die dem schiffbrüchigen Seemann, dem närrisch gewordenen Meister, der über seinen Berechnungen das Manövrieren vergessen hat – beide lassen sich als Allegorien des Dichters lesen – durchaus als Richtungsweiser hätte dienen können, wenn er denn von seinen Berechnungen, seinem Interesse am Erwürfeln der absoluten Zahl Abstand genommen hätte: auf eine (schicksalträchtige) Sternkonstellation, ein kosmisches Zeichen, das Septentrion, Ursa major, das Sternbild des Großen Bären. Den bekanntesten Teil desselben bildet der Große Wagen, jenes leicht zu findende Sternbild am nördlichen Sternenhimmel, das aufgrund seiner besonderen Position von jeher zu Orientierungszwecken benutzt wurde: Hat man den Großen Wagen gefunden, so lässt sich mit Hilfe der fünffachen Verlängerung einer seiner Seiten auch der Polarstern bestimmen.

An diesen Gedanken knüpft die erste Antwort in Celans KEINE SANDKUNST MEHR an. Die Zahlen-Konstellation, die das Kompositum „Siebenzehn“repräsentiert, weist – als Anspielung auf das Septentrion Mallarmés verstanden (und dabei gleichzeitig die Differenz dazu markierend) – nach Norden, in die Polarregion. Das Wissen des „Gesang[s]“ um einen Ort tief im Schnee, in dem die Konsonanten versinken, ließe sich in diesem Zusammenhang ebenfalls als ein Hinweis auf die Polarregion verstehen. Jedenfalls evoziert die Schlußstrophe eine kältere Klimazone, in der die Konsonanten vom Medium des Schnees absorbiert werden und letztlich nur das Gerüst von 'wärmeren', klangintensiveren Vokalen als Gerüst des „Gesang[s]“ stehen bleibt. Die Sprache dieses „Gesang[s]“ ist eine in Folge der unwirtlichen Umgebung fragmentierte, was übrig bleibt, ist eine Lautverknüpfung und mithin „weiß“ auch die zweite Antwort nur mehr um eine Konstellation. Während die erstgenannte als Zahlenkonstellation ihren bestimmbaren, individuellen Ort innerhalb der Menge der Zahlen hat (wie die Sternkonstellation ihren bestimmbaren, individuellen Ort am nördlichen Nachthimmel, der auf der Erde zur Orientierung im Raum geeignet ist), hat letztere ihren bestimmbaren, individuellen Ort im Raum der Sprache, der Worte, Silben, Laute und Buchstaben. Weist die Sternkonstellation dem Lesekundigen den Weg zum Nordpol, so zeigt sich die Konstellation der drei Vokale, die hier gegen Ende des Sprechens hörbar/sichtbar wird, bereits vom Schweigen durchsetzt. Der Gesang weiß um seine „starke Neigung zum Verstummen“³⁰⁶. Wenn aber die Konstellation das ist, was bleibt, und das ist, was auf das Ziel hinweist, so weisen die drei Vokale mit ihrer 'Restwärme' nicht auf die Kälte und das Schweigen hin, das sie einholt, sondern auf das Gegenteil dessen, was hier dem sterbenden Gesang widerfährt.

Vom Pol aus ist jeder mögliche Weg der eines Meridians. Der Tod als ein fester Orientierungspunkt verbindet die Sterblichen miteinander. Der

³⁰³ Ebd., S. 282f.

³⁰⁴ Ebd., S. 286f.

³⁰⁵ Ebd.

³⁰⁶ TA, Der Meridian (T 32a), S. 8.

Nullpunkt des Lebens im Ewigen Eis markiert den Punkt absoluter Reinheit und Klarheit. Die Wahrheit steht jenseits aller Wahrscheinlichkeit. Auf den Nullpunkt der Wahrheit zielt die Mallarmésche Konstellation, ihn intendiert das Mallarmésche Gedicht. Das Schweigen, der Pol des zeitlichen Nichts, die Präsenz des Todes markiert auch den Punkt, von dem her und auf den hin das Celansche Gedicht seine Orientierung gewinnt – um von daher und nach dahin zu sprechen. Im Wissen um den Tod, in der Erfahrung der eigenen Sterblichkeit behauptet sich das Gedicht als ein lebendiges Sprechen. Es geht nicht darum, den Pol zu erreichen, sondern an ihm orientiert unterwegs zu bleiben – in der Hoffnung auf eine Begegnung mit anderen Sterblichen, auf ein Gespräch, auf den lebendigen Austausch mit einem Gegenüber.

IV. 3. 1. 2. Einspruch im Sinne der Sterblichen

Stéphane Mallarmé: *Igitur*

KEINE SANDKUNST MEHR lässt eine Vielzahl möglicher intertextueller Bezüge zu. Verfolgt man die Spur, die zu Mallarmé geführt hat, weiter, so lassen sich mehrere Indizien namhaft machen, die auf einen anderen seiner Texte hinweisen: das *Igitur*-Fragment³⁰⁷. Gerhard Goebel ist der Ansicht, dass Mallarmés Texte „ein mentales Experiment und die Suche nach einem Überleben in der absoluten Kunst“³⁰⁸ darstellen.

„Der Name des Protagonisten scheint im Zusammenhang der Fragmente zunächst rätselhaft, erhellt sich jedoch durch seinen biblischen Ursprung: 'Igitur' ist das 'Also' des Schöpfungsberichtes, eine Konjunktion der praktischen Konsequenz (im Gegensatz zu der mit 'ergo' bezeichneten logischen Folgerung), die bei M[allarmé] zum Namen wird. Der Protagonist von M[allarmé]s Erzählung ist demnach die Person gewordene Konsequenz, der Akt, den sie initiiert, aber kein Schöpfungsakt, sondern einer der Selbstzerstörung.“³⁰⁹

Der Untertitel „ou la folie d'Elbehnon“ verweist laut Goebel

„auf das Hinnom-Tal bei Jerusalem, *ge-hinnom*, einen wegen des Moloch-Kults übel beleumundeten Ort, aus dem die Überlieferung 'Gehenna', die Hölle, gemacht hat. [...] Elbehnon ist also wahrscheinlich *el-b'hinnom*, 'Gott-in-der-Hölle'. [...] 'Elbehnon' ist nach unserer Interpretation ein von M[allarmé] in manichäistischem Geiste fantasiertes wahnsinniger Schöpfergott oder Demiurg, der zur Selbstzerstörung bestimmte Igitur die Ausgeburt von dessen Wahnsinn.“³¹⁰

Was im Text ausgetragen wird, ist der Widerspruch zwischen dem Absoluten und der einzelnen, individuellen Dichtung, die auf jenes zielt. Das Fragment besteht aus einem Vorspann („Ancienne étude“) und fünf Teilen: I. Mitter-

³⁰⁷ Mallarmé: Werke I, S. 219-241.

³⁰⁸ Ebd., S. 415.

³⁰⁹ Ebd., S. 416f.

³¹⁰ Ebd., S. 417.

nacht („LE MINUIT“), II. Er verlässt das Zimmer und verliert sich auf der Treppe („IL QUITTE LA CHAMBRE ET SE PERD DANS LES ESCALIERS“), III. Leben des Igitur („VIE D'IGITUR“), IV. Der Würfelwurf („LE COUP DE DÉ“), V. Er legt sich ins Grab („IL SE COUCHE AU TOMBEAU“). Der Vorspann, gleichsam ein Nebentext, der sich als eine mit Szenenanweisungen durchsetzte knappe Projektskizze des Textes lesen lässt, kennzeichnet den vom Text entworfenen Raum in doppelter Hinsicht als ein Interieur: einerseits als Innenraum eines Hauses mit verschiedenen Einrichtungsgegenständen, in dem Igitur sich zu orientieren sucht und dabei nahezu schlafwandlerisch bewegt; andererseits als Bewusstseins-Innenraum Igiturs, den auszuschreiten sein eigentliches Projekt darstellt. Durch einen Kunstgriff Mallarmés, einer Unterbestimmung sowohl der Person Igiturs als auch des Raumes, innerhalb dessen er sich bewegt, wird der Leser des Textes quasi in die Rolle des Elbehnon versetzt:

„Der Leser wird [...] in einen imaginären Irrealisierungsprozess hineingezogen, mit dem Ziel, das Stück 'Igitur' selbst zu entwerfen. Er wird dabei auf seine eigene Schöpferkraft zurückgeworfen; durch die Lektüre wird ihm das normale Sinnverstehen entzogen, um an der absoluten Kunst teilhaben zu können.“³¹¹

Eine zentrale Rolle spielt dabei das Zauberbuch („grimoire“³¹²), der Text im Text, den Igitur Schlag Mitternacht verschließt. Der gesamte Text dreht sich um diesen Moment des Verschließens des Textes, in dem sich gleichzeitig die Öffnung eines anderen Textes ereignet. Das Buch als Medium tritt, nach der Erwähnung des Zauberbuches in der Vorrede, im ersten Teil in Erscheinung als Bleiche eines aufgeschlagenen Buches („pâleur d'un livre ouvert“³¹³), das der Tisch präsentiert; im zweiten wird zunächst sein Wappenverschluss („fermoir héraldique“³¹⁴) in Analogie zum Stern der Wissenschaft ins Auge gefasst, die beide in Verbindung mit der Nacht stehen, bevor es als nunmehr verschlossenes („maintenant fermé“³¹⁵) apostrophiert wird; im vierten Teil schließt Igitur das Buch („Il ferme le livre“³¹⁶) und bläst die Kerze aus. Er bereitet sich auf den Tod vor, legt sich auf die Asche seiner Vorfahren; das menschliche Sprechen geht im geschlossenen Zauberbuch verloren („oublié la parole humaine en le grimoire“³¹⁷).

Das Zauberbuch konnotiert offensichtlich das 'Buch des Lebens'. Igitur sucht nach einem Wissen, das letztlich nichts Menschliches mehr an sich hätte, sondern quasi ein göttliches wäre. Wie Celans Gedicht so irritiert auch Mallarmés Igitur-Fragment den Leser, insofern ihn beide Texte über die zeitliche Situierung des Gesagten im Unklaren lassen. Während Celan auf jegliche Zeitbestimmung verzichtet, die erlauben würde, das Gesagte im Sinne einer linearen Abfolge von Ereignissen narrativ zu rekonstruieren, sprengt Mallarmé die Chronologie der Ereignisse, indem er das Buch im

³¹¹ Ebd., S. 418.

³¹² Ebd., S. 220.

³¹³ Ebd., S. 222.

³¹⁴ Ebd., S. 226.

³¹⁵ Ebd., S. 228.

³¹⁶ Ebd., S. 238.

³¹⁷ Ebd.

zweiten Teil des *Igitur* bereits als ein geschlossenes präsentiert, obwohl dessen Schließung erst im vierten Teil vollzogen wird. Beide Texte legen den Schluss nahe, das es in ihnen jeweils nicht um die Darstellung einer Geschichte geht, sondern vielmehr um *ein* Ereignis, um jenen *einen* Moment der Präsenz, der den gewohnten linearen Zeitverlauf in Frage stellt. Im *Igitur*-Fragment ist dieser Moment näherhin charakterisiert als Augenblick, in dem der Tod eintritt.³¹⁸

Teil I

Der Tod des *Igitur* tritt exakt um Mitternacht ein. Das Ende seines Lebens spiegelt sich im Verschließen des Zauberbuches: *Igitur*, selbst ein Text-Geschöpf, geschaffen von einem wahnsinnigen Demiurgen, der sowohl den Autor Mallarmé als auch den Leser als 'Schöpfer' repräsentiert, stirbt in dem Moment, in dem sein Schöpfer sich nicht länger mit ihm beschäftigt. Im Text *Igitur* wird mit der Lektüre des Zauberbuches durch die Figur namens *Igitur* reflektiert, was ihm selbst widerfährt, wenn er – als ein Zauberbuch zweiter Ordnung – beiseite gelegt wird. Der Text nimmt das Ende der Lektüre seiner selbst vorweg, und er stellt dieses Ende als ein Sterben vor. Der Raum, den *Igitur* bewohnt, ist die Vision eines Zimmers der Zeit („la vision d'une chambre du temps“³¹⁹). Im Zeit-Raum der Lektüre die pure Anwesenheit („présence“³²⁰) *Igiturs* als Text-Figur bzw. figurativer Text.

Teil II

Im Verlassen dieses imaginären Zeit-Raums verliert *Igitur* sich auf einer Treppe (entsprechend der Treppenstruktur des Textes, der von diesem Verlust handelt). Er verliert sich mit zunehmender Annäherung an das Schweigen. Der zweite Teil besteht aus 11 Abschnitten, die sich als Stufen lesen lassen. Nach sieben (!) Stufen wird mit der achten bereits ein Niveau erreicht, von dem aus alles weitere – wie eine eingestreute Parenthese anzeigt – nur noch als ein Flüstern („chuchotement“³²¹) vorzustellen ist. Der eingeschlagene Weg in Richtung Schweigen wird bis zur zehnten (!) fortgesetzt, auf der elften verlässt *Igitur* das Zimmer. Die Treppe gehört offenbar noch zum zeitlich verfassten Innen-Raum, wobei die zehnte Stufe gleichsam die Schwelle markiert, über der sich die Tür seines Grabes („la porte de [s]on sépulcre“³²²) öffnet zum Korridor der Zeit („corridor du temps“³²³). Auf der elften Stufe wird die Schwelle überschritten und dabei antizipiert, was nach dem Tod *Igiturs* bzw. des gleichnamigen Textes sein wird: die Vision erloschen, der Traum vorbei, lichtlose Nacht, Leere im Spiegel. Was zurückbleibt, ist die Substanz des NICHTS („la substance du Néant“³²⁴) in seiner Reinheit („pureté“) – eine reine Leerstelle.

Teil III

Im mittleren Teil findet unvermittelt ein Wechsel der Perspektive statt. Nicht der Tod *Igiturs* steht hier im Mittelpunkt, sondern dessen Leben. Es geht um

³¹⁸ Die folgenden Zusammenfassungen sind eng angelehnt an Goebels Übersetzung und Kommentar.

³¹⁹ Ebd., S. 222.

³²⁰ Ebd.

³²¹ Ebd., S. 230.

³²² Ebd., S. 232.

³²³ Ebd.

³²⁴ Ebd., S. 232.

die Existenz Igiturs, nachdem er, von seinem Tode her, als Idee geboren und als textuelle Vision vollständig etabliert ist. Das Kernproblem, um das sich dieser Abschnitt dreht, ist das der endlosen Dauer. Igitur ist sowohl der Vergangenheit überdrüssig als auch der Erwartung der Vollendung in Zukunft. Beide Formen von Überdruß („ennui“) nehmen gemeinsam die Gestalt reiner Zeit („temps pur“³²⁵) an, in der Igitur sich zu verflüchtigen droht. Er begegnet dieser Bedrohung, indem er auf die eigene Präsenz pocht: Er trennt sich von der unbestimmten Zeit und *ist* („Il se sépare du temps indéfini et il est!“³²⁶).

Teil IV

Der Augenblick reiner Präsenz ist der des Sterbens. Folgerichtig erscheint der vierte Teil als post mortem gesprochener, wie die Szenenanweisung „(AU TOMBEAU)“ signalisiert. Der Text *Igitur* kann sich als solcher fortschreiben, weil er nach dem Ableben der Figur Igitur dessen IDEE als IDEE wieder aufgreift („reprend l’idée, en tant qu’idée“³²⁷). Das Ich/Selbst („le moi“), das an dieser Stelle erstmals auftritt, begeht den Wahnsinn („folie“), den АКТ („Acte“) des Sterbens als notwendigen zu bejahen. Die (persönliche) Bewegung („mouvement (personnel)“) der Bejahung des Selbst führt dazu, dass das UNENDLICHE endlich *fixiert* ist („que l’Infini est enfin fixé“³²⁸): es findet sich attributiv an ein Ich/Selbst gebunden, das im Tode unendlich wird. Der Akt der Befreiung des Ich/Selbst im Sterben wird vorgestellt als einer des Würfeln: würfelnd schließt Igitur das Buch (der Wissenschaft), das die Verneinung des Zufalls („négation de hasard“) proklamiert, und bläst die den Traum erleuchtende („éclairant le rêve“) Kerze aus. Die Bejahung der eigenen Existenz, das willentliche Ergreifen der Würfel, stellt einen Anachronismus („anachronisme“) dar; der Moment reiner Präsenz steht quer zum Ablauf der Zeit, er verneint das Zufällige der eigenen Existenz. Doch der Akt des Würfeln führt den Zufall auf *das Unendliche* zurück („il réduit le hasard à l’Infini“³²⁹). Das Ergebnis des Igiturschen Ringens um Einsicht in die eigene Existenz präsentiert sich am Ende als ein zwiespältiges: Es gibt den Zufall und es gibt ihn nicht („il y a et n’y a pas de hasard“). Das eigene Ich gewinnend, hat Igitur selbst nur wieder eine Emanation des Unendlichen gewonnen, das er nicht ist. Die Szenenanweisung macht es deutlich: *Er spricht die Prophezeiung aus, über die er im Grunde spottet. Da war Wahnsinn.* („Il profère la prédiction, dont il se moque au fond. Il y a eu folie.“)

Teil V

Absorbierter Zufall („hasard absorbé“³³⁰), so die lakonische Szenenanweisung des letzten Teils. Igitur hat sein Haus verlassen. Damit knüpft der fünfte Teil an den zweiten an, der den Selbstverlust Igiturs thematisiert. Komplementär zu diesem Selbstverlust wird im dritten Teil ein Prozess der Selbstgewinnung vorgestellt, um dann im vierten Teil im Bild des Würfelwurfs beide miteinander zu verschränken. Am Ende des zweiten Teils ist vom Hinsterben des Traumes die Rede. Was auf der letzten Stufe des

³²⁵ Ebd., S. 234.

³²⁶ Ebd.

³²⁷ Ebd., S. 236.

³²⁸ Ebd., S. 238.

³²⁹ Ebd.

³³⁰ Ebd., S. 240.

Auflösungsprozesses übrig bleibt, ist eine gläserne Phiole, Reinheit, welche die Substanz des NICHTS in sich schließt („fiolle de verre, pureté, qui renferme la substance de Néant“³³¹). Am Ende des vierten Teils wird nun aber aus einer übergeordneten Position gesprochen, die nicht länger in den Kategorien von Selbstgewinnung und Selbstverlust befangen ist. Wer im Glauben an die alleinige Existenz des ABSOLUTEN überall in einem Traum zu sein meint („Le personnage qui, croyant à l'existence du seul Absolu, s'imagine être partout dans un rêve“³³²), aus dessen Perspektive stellt sich der Würfelwurf von vornherein als nutzloser Akt („acte inutile“) dar. Die Auflösung *Igitur* ist diesmal eine totale: Hat sich dieser am Ende des zweiten in substanzielles Nichts aufgelöst, so wird nun im fünften Abschnitt noch der letzte Rest an negativer Substanz vom Absoluten absorbiert. Ist das Nichts verschwunden, bleibt das Schloss der Reinheit („Le Néant parti, reste le château de la pureté“³³³).

„*Igitur* ou la folie d'Elbehnou“: Versuch eines wahnsinnigen Schöpfers, von seinem absoluten Kunstwerk noch das Kunstwerk abzuziehen? Inszenierung schöpferischer Selbsterstörung? Dass der Text ein Fragment geblieben ist, ist nur konsequent, denn die Vollendung des im Text formulierten Programms würde die totale Auflösung der Text-Figur *Igitur* erfordern. Noch die leere Seite wäre ein Zuviel an Substanz, sie entspräche bestenfalls dem im Text angesprochenen NICHTS („Néant“). Das ABSOLUTE („l'Absolu“) entzieht sich jedoch prinzipiell jeglicher Form von Repräsentation. Die Metapher der leeren Phiole („fiolle vide“) verleiht eher der Verlegenheit um adäquate Darstellung des Gemeinten Ausdruck, als dass sie es tatsächlich bezeichnete.³³⁴ Das Absolute ist und bleibt das absolut Undarstellbare – ein Problem der Ästhetik des Erhabenen. Was möglich bleibt, ist eine systematische Überforderung der Einbildungskraft des Rezipienten durch das Kunstwerk, um die *Idee* des Absoluten fassbar werden zu lassen als dasjenige, was das Kunstwerk als solches gerade *nicht* präsentieren kann.

Igitur lässt sich als ein Versuch lesen, Sprache im Medium der Dichtung zu entfesseln, von semantischen Fixierungen zu befreien, dem 'reinen' Schweigen anzunähern. Dichtung strebt hier nach Selbstaufhebung. Das Nirwana-Prinzip wird zum bestimmenden: In Raum und Zeit wird angestrebt, eben deren Grenzen zu überwinden. Das sprachliche Kunstwerk begehrt auf gegen Zweckgebundenheit und Indienstrahmung. Es gilt, alles bloß Zufällige von der dichterischen Existenz abzuziehen, sie buchstäblich in Sprache aufzulösen. Was zählt, ist die zeitlose Vision – an welcher der Leser partizipiert, insofern er sich, wie Goebel es formuliert, „in einen imaginären Irrealisierungsprozeß“ hineinziehen lässt.

In diesem Punkt ist Celan anderer Auffassung. Sein Gedicht möchte ein Gespräch (von Zeit zu Zeit, durch die Geschichte hindurch, im Bewusstsein der jeweils eigenen geschichtlichen Situation und der des Anderen) eröffnen,

³³¹ Ebd., S. 232.

³³² Ebd., S. 238.

³³³ Ebd., S. 240.

³³⁴ Dabei bezieht sich Mallarmé mit dieser Metapher gleichzeitig auch auf das Motiv der Hermetik! So lautet der entsprechende Eintrag in der BROCKHAUS ENZYKLOPÄDIE wie folgt: „**hermetisch** (nach dem mag. Siegel des Hermes Trismegistos, mit dem dieser eine Glasröhre luftdicht verschließen konnte), 1) so dicht verschlossen, dass nichts eindringen oder austreten kann; 2) eine geheimnisvolle Ausdrucksweise bevorzugend.“ Brockhaus Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden. 19., völlig neu bearb. Aufl. Mannheim 1986 ff. Bd. 9: Got-Herp. Mannheim 1989, S. 711.

in welchem es als Gesprächspartner auftritt, dem Leser begegnet, ihm gegenüber Position bezieht. Letzterer muss Zeit mitbringen, eigens Zeit investieren – und dabei ein gesteigertes Zeitbewusstsein an den Tag legen. Die Stimme, die der Rezipient aktuell vernimmt, spricht ihn gegenwärtig an; doch spricht sie zu seiner Zeit nicht etwa nur von *seiner* Zeit.

„[D]as Gedicht ist nicht zeitlos. Gewiß, es erhebt einen Unendlichkeitsanspruch, es sucht, durch die Zeit hindurchzugreifen – durch sie hindurch, nicht über sie hinweg.“³³⁵

„Das absolute Gedicht – nein, das gibt es gewiß nicht, das kann es nicht geben! / Aber es gibt wohl, mit jedem wirklichen Gedicht, es gibt, mit dem anspruchslosesten Gedicht, diese unabweisbare Frage, diesen unerhörten Anspruch.“³³⁶

Celan denkt an Mallarmé – und gleichzeitig gegen ihn an, indem er die In-Frage-Stellung des absoluten Kunstwerks verschiebt. Es ist nicht länger das absolute Gedicht, dessen Existenz in Frage gestellt wird, im Gegenteil: dessen Unmöglichkeit wird nicht länger bezweifelt.³³⁷ Wer von *dem* Gedicht spricht, spricht laut Celan „von dem Gedicht, das es nicht gibt“.³³⁸ Es ist nicht länger die Möglichkeit, *alles* zu sagen, die vom Gedicht in Frage gestellt wird, sondern die Möglichkeit, überhaupt *etwas* zu sagen.³³⁹ Es ist nicht länger das Problem der Kommunizierbarkeit absoluter Gehalte, das sich stellt, sondern dasjenige der Kommunikation als solcher. Celan konnotiert Kunst mit „Ich-Ferne“,³⁴⁰ mit Statik, mit Ewigkeitsanspruch. So verstanden, strebt Kunst nach Transzendenz. Dem hält Celan den *Wirklichkeitsanspruch* der Dichtung entgegen, wobei Wirklichkeit nicht als eine faktisch je immer schon vorhandene, sondern als eine zu entwerfende, zu suchende und erst auf diesem Wege womöglich ansprechbare begreift.³⁴¹ Mallarmé fasst das Gedicht als ein Artefakt auf, dessen Präsenz die Präsenz des Absoluten einzufangen trachtet. Celan hingegen betrachtet das Gedicht nicht primär als Kunstwerk. Die Kunst ist als „der von der Dichtung zurückzulegende Weg“ dasjenige, was die Dichtung zurückzulegen hat, um ans Ziel zu kommen, nicht etwa selbst das Ziel. Auf seinem Weg holt sich das Gedicht „unausgesetzt aus seinem Schon-nicht-mehr in sein Immer-noch zurück“.³⁴²

³³⁵ GW III, S. 186.

³³⁶ TA, Der Meridian (T 38c, d), S. 10.

³³⁷ In diesem Punkt ist sich die Forschung alles andere als einig. Celans Verhältnis zur Poetik absoluter Dichtung wird nach wie vor äußerst kontrovers diskutiert. Nicht wenige Exegeten sind der Auffassung, seine eigene Poetik sei nicht nur allein vor dem Hintergrund der Poetik absoluter Dichtung angemessen zu interpretieren, sondern sie sei darüber hinaus auch als Fortschreibung dieser Tradition zu verstehen. Der vorliegende Beitrag bezieht hier die Gegenposition.

³³⁸ TA, Der Meridian (T38b), S.10.

³³⁹ Der Unendlichkeitsanspruch betrifft also die immer wieder neue Aktualisierbarkeit des Gedichts in der Zukunft, sein immer wieder neues In-Erscheinung-Treten als das eines Gesprächsangebots an den Leser. Es sucht nicht, sich aus der Zeit hinauszukatapultieren – womit es etwa der spätsymbolistischen Poetik Gottfried Benns entspräche – sondern im Gespräch mit dem jeweiligen Anderen, dem Leser, immer wieder aufs Neue zu seiner ureigensten Gegenwart zu finden.

³⁴⁰ TA, Der Meridian (T 21d), S. 6.

³⁴¹ Vgl. GW III, S. 168 sowie ebd., S. 186.

³⁴² Ebd. (T 32b), S. 8.

Das Gedicht wird als „ein Sprechen“ aufgefasst, das eben gerade nicht „Sprache schlechthin“ ist, sondern „aktualisierte Sprache“.³⁴³ Was Celan ausdrücklich betont, ist das Moment der Individuation. Nicht *sub specie aeternitatis*, sondern „unter dem Neigungswinkel“ des „Daseins“, der „Kreatürlichkeit“³⁴⁴ wird hier gesprochen. Unter Berücksichtigung dieses Neigungswinkels „wäre das Gedicht – deutlicher noch als bisher – gestaltgewordene Sprache eines Einzelnen, – und seinem innersten Wesen nach Gegenwart und Präsenz.“³⁴⁵ Akute Präsenz ist gefragt, nicht etwa über- oder gar außerzeitliche. Das Gedicht will akut Gehör finden, von einem Anderen als aktuelle Aussage realisiert werden, die von anderswo herkommt. Es ist als „Flaschenpost“ ein Entwurf auf ein Gespräch hin, der mit der aktiven Aufnahme des Gesprächs von Seiten des Anderen steht oder fällt.

Mallarmé geht es um die Präsenz des Absoluten. Das Problem ist, dass die Präsenz des Absoluten diejenige Igiturs, der lebendigen Figur, des Kunstwerks in Person tilgt. Im Falle seines Gelingens wird Igitur vom Absoluten absorbiert. Celan geht es hingegen um die Präsenz der „Stimme eines Einzelnen“. Das Problem der Alternative zwischen der Präsenz des Absoluten und der Präsenz einer Figur stellt sich nicht, wo die Stimme des Gedichts als eine mitmenschliche betrachtet wird.

Wenn in KEINE SANDKUNST MEHR am Ende gesungen wird, verflüchtigen sich in zwei Etappen die Konsonanten. Das Wort „Tiefimschnee“ (X x X) mutiert zunächst zu „Iefimnee (X x X), anschließend zur 'reinen' Vokalfolge „I – i – e“ (X x X). Der Name *Igitur* (X x X) weist als Wort nicht nur dieselbe metrische Struktur auf, auch die ersten beiden Vokale sind dieselben. Wird in *Igitur* wiederholt das Verschwinden thematisiert, so beginnt Celans Gedicht mit der Behauptung der Abwesenheit dreier Phänomene, um am Ende das Verschwinden des letzten Wortes – eines Kompositums, das sich als neu geschaffenes Kunst-Wort präsentiert – nicht etwa zu thematisieren, sondern in drei Schritten konkret vorzuführen. Das eben erst entstandene Kunst-Wort wird schon im nächsten Moment auf kindlich-lallenden Gesang³⁴⁶ zurückgeführt, regrediert quasi zu einem solchen. Das Wort wird als Gesang in dem Moment wieder erkennbar, wo die dominanten Klänge (Vokale) ihrer Mit-Klänger (Konsonanten) verlustig gehen; die Wahrnehmung des Rezipienten konzentriert sich auf die Klangeigenschaften, wo sprachlich-semantische nicht mehr ohne Weiteres feststellbar sind. „Tiefimschnee“ hingegen gibt sich nicht allein als eine Klang-Komposition zu erkennen, sondern darüber hinaus als ein aus den drei Worten 'tief' 'im' 'Schnee' zusammengesetztes, neues und folglich noch nicht lexikalisiertes Wort, dessen semantischer Gehalt zwar noch nicht hinreichend bestimmt, aber dennoch (dunkel) erahnbar scheint. Der Verlust an Konsonanten ist nicht zuletzt auch ein Verlust an musikalischer Komplexität. Die 'Reinheit' des Klangs ist am Ende teuer bezahlt. Das Gedicht führt vor, was passiert, wenn Dichtung auf ein reines Klangerlebnis reduziert wird. Abgesehen davon, dass sich die ästhetische Befriedigung, die sich daraus ziehen lässt, hier in besonders engen Grenzen hält, fallen der 'Reinigung' all jene Vorstellungen zum Opfer, die sich bei Wahrnehmung von „Tiefimschnee“ zumindest potenziell einstellen können; „Tiefimschnee“ gibt reichlich Anlass

³⁴³ Ebd. (T 33b), S. 9.

³⁴⁴ Ebd. (T 33c).

³⁴⁵ Ebd. (T 33d), S. 9.

³⁴⁶ Vgl. hierzu TÜBINGEN, JÄNNER (KG. S. 133).

zu (mehr oder minder) phantasievollen Überlegungen, provoziert den Rezipienten, seine Einbildungskraft zu erproben, fordert konkret zum Durchspielen verschiedener Möglichkeiten heraus, zum kreativen Umgang mit Sprache. Zudem kann es das Gedächtnis anregen, konkrete Erinnerungen wachrufen.

IV. 3. 1. 3. Gegengesang

Hugo Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik

„In diesem Zusammenhang ist noch einmal kurz der Begriff der *poésie pure* zu streifen. [...] Was er meint, lässt sich erkennen, anhand der Bedeutung der bei *Mallarmé* häufig erscheinenden Wörter 'rein' und 'Reinheit'. [...] Nennt Mallarmé ein Ding rein, so meint er seine Wesensreinheit, sein Freisein von störenden Beimischungen. [...] Durch die Entäußerung von solchen Elementen wird die Dichtung frei zum Waltenlassen der Sprachmagie. Im Spiel der Sprachmächte, die unterhalb und oberhalb der Mitteilungsfunktion liegen, gelingt **das zwingende, sinnenbundene Tönen** das dem Vers die Kraft eines Zauberspruchs erteilt. *Mallarmé* hat [...] oft von der **Nähe zwischen Poesie und Musik** gesprochen. Einige seiner Äußerungen dieser Art haben später zur Definition der *poésie pure* gedient. So schrieb 1944 A. Berne-Joffroy: 'Poésie pure ist der hohe Augenblick, **wo der Satz auf harmonische Weise seine Inhalte vergißt**. Sie ist der Vers, der nicht mehr sagen, sondern nur singen will'.³⁴⁷ (Hervorh. v. M. H.)

Die letzte Strophe von KEINE SANDKUNST MEHR ließe sich auch als eine sarkastische Infragestellung dieses „hohe[n] Augenblicks“ verstehen, über den Berne-Joffroy sich laut Hugo Friedrich im Jahre 1944 (!) Gedanken machte. Was tatsächlich geschieht, wenn man die „störenden Beimischungen“ (hier: die Konsonanten) herausfiltert, um die „Sprachmagie“ im „sinnenbundene[n] Tönen“ (hier: der freigestellten Vokale) walten zu lassen, wird dabei sinnfällig. Mallarmé starb im Jahre 1898. Es kann nicht verwundern, dass ein Konzept der *poésie pure*, wie es unter anderem auf der Basis seiner Äußerungen entwickelt wurde, von Celan nicht im Entferntesten mehr als zeitgemäß betrachtet werden konnte. Bereits 1958 fand er dazu anlässlich eine Umfrage der Librairie Flinker deutliche Worte:

„Die deutsche Lyrik geht, glaube ich, andere Wege als die französische. Düsterstes im Gedächtnis, Fragwürdigstes um sich her, kann sie, bei aller Vergegenwärtigung der Tradition, in der sie steht, nicht mehr die Sprache sprechen, die manches geneigte Ohr immer noch von ihr zu erwarten scheint. **Ihre Sprache ist nüchterner, faktischer geworden**, sie mißtraut dem 'Schönen', sie versucht, wahr zu sein. Es ist also [...] **eine 'grauere' Sprache**, eine Sprache, die unter anderem auch ihre 'Musikalität' an einem Ort angesiedelt wissen will, wo sie nichts mehr mit jenem 'Wohlklang' gemein hat, der auch noch mit und neben dem

³⁴⁷ Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik, S. 135f.

Furchtbarsten mehr oder minder unbekümmert einhertönte.“³⁴⁸
(Hervorh. v. M. H.)

Worte lassen sich in der Regel auf sehr unterschiedliche Art und Weise gebrauchen. Für Musik gilt das womöglich noch in gesteigertem Maße.³⁴⁹ Betrachtet man die Dichtung als (mehr oder minder spannungsreiche) lyrische Verbindung von Sprache und Musik, als klangvollen (mehr oder minder harmonischen) Gesang, so werden bei der Wahrnehmung des Textes zwei Aspekte miteinander verschränkt: der literarische Text gibt sich gleichzeitig als Partitur zu erkennen.

Das lateinische Wort 'igitur' kann verschieden gebraucht werden. Neben der oben genannten Bedeutung von 'also' als Anzeichen für die Formulierung einer bestimmten Konsequenz³⁵⁰ kann 'igitur' auch eine Bündelung ankündigen, und wäre dementsprechend entweder mit der Floskel 'kurz' oder der Redewendung 'mit einem Wort' zu übersetzen.³⁵¹ Ein solcher Gebrauch verträgt sich außerordentlich gut mit der Poetik Mallarmés, insofern es dessen erklärtes Ziel war, in Vergestalt ein „mot total“ zu formulieren. Mallarmé schreibt damit die alte Tradition der Verknüpfung von Dichtung und Magie fort, mit der auch sein Bestreben in Zusammenhang bringen lässt, das Gedicht immer weiter der Musik anzunähern. Deren enge Verknüpfung semantischer Gehalte mit Klangphänomenen wird von jeher mit dem Geheimnis, dem verborgenen, unaussprechlichen, aber gleichzeitig unmittelbar evidenten Sinn in Verbindung gebracht. Dem Dichter/Magier fällt die Aufgabe zu, durch das Auffinden und Aussprechen des *einen*, bestimmten Wortes (der Formel, die alles zum Klingen bringt) den gesamten Kosmos seinerseits zum Sprechen zu bringen. Er bringt zur Sprache, was zuvor in den Dingen verborgen lag, aber er tut dies als Dichter/Magier wiederum im Medium einer Sprache, die ihrerseits das Geheimnis nicht etwa auflöst, sondern vielmehr bewahrt, fortschreibt, im Medium des Gesangs aktualisiert. Bei Friedrich heißt es:

„Schon immer war es das Vorrecht der Lyrik gewesen, das Wort in seiner Vieldeutigkeit schwingen zu lassen. MALLARMÉ geht hierin bis an die äußerste Möglichkeit. Er macht die unendliche Potentialität der Sprache zum eigentlichen Inhalt seiner Dichtungen.“³⁵²

³⁴⁸ GW III, S. 167.

³⁴⁹ Wenn von der Erzeugung einer bestimmten 'Stimmung' die Rede ist, welche von Musik erzeugt wird, so wird dabei ganz bewusst auf einen reichlich unscharfen Terminus zurückgegriffen, der eigentlich keine präzise Bestimmung erlaubt. Er kommt entsprechend häufig dort zum Einsatz, wo trennscharfe Analysen unerwünscht sind, da es um spezifische (Kunst-)Erlebnisse geht, deren besondere Eigenschaft es sein soll, die Möglichkeiten präziser begrifflicher Erfassung zu übersteigen. Die Aufrechterhaltung eines breiten Deutungsspielraums ist dabei Programm. Hier geht es um große (und dementsprechend unendlich bedeutsame) Gefühle, die nicht dem Diktat des Verstandes unterworfen sind. Problematisch wird dies spätestens dann, wenn damit künstlich Verunklärung erzeugt wird.

³⁵⁰ Handelt es sich, wenn Celan im *Meridian* die Frage stellt, ob Mallarmé "konsequent" zu Ende gedacht werden sollte, womöglich um ein Wortspiel, das auf *igitur* hindeutet? Auf einen Text, der Fragment blieb, also von Mallarmé nicht zu Ende geschrieben wurde?

³⁵¹ Vgl. etwa PONS. Wörterbuch für Schule und Studium. Lateinisch – Deutsch. Von Rita Hau. 2., Neubearb. Aufl. Stuttgart; Düsseldorf; Leipzig 1986, S.464.

³⁵² Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik, S. 103.

Im konkreten lyrischen Sprechakt wird dann der Überschuss an semantischer 'Ladung', die das Wort im poetischen Kontext erfährt, quasi in Form 'freier Energie' entbunden. Das Wort, dem es gelingt, einen Zustand der Seele (*état d'âme*) einzufangen und zu binden, bringt, wenn es seinerseits ausgesprochen wird, den ganzen Kosmos zum Klingen, insofern hier die Seele hier als eine überpersönliche Instanz zu denken ist.

„Moderne Lyrik scheidet nicht nur die private Person, sondern auch die normale Menschlichkeit aus. MALLARMÉ dichtet aus einem Zentrum heraus, für das man nur schwer einen Namen finden kann. Will man es **Seele** nennen, dann unter dem Vorbehalt, daß man damit nicht die unterscheidbaren Gefühle meint, sondern eine totale Innerlichkeit, die ebenso vorrationale wie rationale Kräfte umschließt, **ebenso traumartige Gestimmtheiten wie stählerne Abstraktionen**, und deren Einheit wahrnehmbar wird in den Schwingungsströmen der dichterischen Sprache.“³⁵³ (Hervorh. v. M. H.)

Was hier als 'moderne Lyrik' apostrophiert wird, widerspricht zumindest teilweise Celans Auffassung – was jedoch nicht unbedingt auf Mallarmé zurückzuführen ist, sondern eher auf Friedrichs missglückte Formulierung. Celan erscheint ein Gedicht notwendig als ein 'Sprechen in Person'. Die freiwerdende Sprache ist diejenige einer 'Seelenmonade Mensch'; letztere repräsentiert bzw. spiegelt individualperspektivisch ihre ganze (Sprach-)Welt, ist und bleibt dabei aber gleichzeitig punktuell und fensterlos – und spricht mithin für sich. Sprache wird just in dem Moment frei, in dem sie sich im Sprechen vereinzelt, individuelle Gestalt gewinnt: „Im Singulären spricht das Gemeinsame.“³⁵⁴ Sie spricht auf engstem Raum von jenem durch äußerste Konzentration erreichten Umschlagpunkt her, an dem Ich und (Sprach-)Welt sich wechselseitig austauschen – Gespräch werden, im Gespräch ununterscheidbar werden. Das 'Sprechen in Person' geschieht dort, wo ein Ich sich wirklich äußert, d. h. im Sprechen völlig verausgibt, sodass es von diesem nicht mehr zu unterscheiden ist. Friedrichs einerseits übertrieben drastische, andererseits reichlich 'blumige' Ausdrucksweise ist nicht nur den terminologischen Konventionen seiner Zeit geschuldet: sie bezeichnet eine prinzipielle Verlegenheit. Ließe sich die Unerschöpflichkeit des Symbols in Worte fassen, so wäre es damit ja gerade *kein* geeigneter Kandidat mehr zur Repräsentation eines Seelenzustands, der sich als solcher *per definitionem* eben *nicht* auf üblichem Wege mitteilen lässt. Wenn das spezifisch Dichterische, d. h. die Poetizität eines Gedichts nicht allein in der ästhetischen Überformung des Sprechens bestehen soll, sondern vielmehr auch in einer spezifischen Funktion, die darin besteht, ansonsten (d. h. mit *allen* anderen Mitteln der Sprache) Unsagbares zu kommunizieren, so negierte eine Wissenschaft von der Dichtung, die mit dem Anspruch aufträte, in einer *unpoetischen* Sprache zureichend und präzise wiedergeben zu können, was ein Gedicht kommuniziert, damit gleichzeitig ihren spezifischen Gegenstand.

An dieser Stelle wird Hermeneutik als Methode fragwürdig, insofern sie mit dem Anspruch auftritt, den Sinn eines Textes weitestgehend ohne Verluste herauspräparieren zu können, indem sie die poetische Sprache in eine

³⁵³ Ebd., S. 109.

³⁵⁴ TA, Der Meridian (M 331), S. 117.

andere, dem rationalen Verstehen zugängliche übersetzt und dabei auf den Begriff bringt, was sich sagen lässt. Der Sinngehalt eines Gedichts übersteigt jedoch den begrifflich fassbaren Gehalt bei weitem. Die innige Verbindung von Sprechen (*parole*) und Imagination (Einbildungskraft), wie sie charakteristisch für die Dichtung ist, wird reduziert auf diejenige von Sprache (*langue*) und rationalem Denken (Vernunft). Die vorgebliche Harmonie zwischen beiden ist eine Täuschung: wo Sprache immer schon als ein geordnetes System in Erscheinung tritt, steht sie von vornherein unter dem Diktat vernünftigen Denkens, hier besteht eine klare Suprematie der Vernunft.

Insofern nun Dichtung wie diejenige Mallarmés die Rationalität nicht etwa leugnet, sie jedoch offensichtlich mit dem Irrationalen konfrontiert und ihren Herrschaftsanspruch auf dem eigenen poetischen Feld vehement bestreitet, indem sie die All-Seele (und nicht die individuierte) ins Zentrum des Sprechens rückt und zu deren kommunikativer Vergegenwärtigung auf die Magie der Sprache setzt, eignet ihr jene Dunkelheit, die sich eben *nicht* rational aufklären lässt. Als solche beschreiben lässt sie sich allerdings sehr wohl. Dazu bedarf es allerdings einer Hermeneutik, die sich in ihrer Auslegung des kommunikativen Gehalts nicht von vornherein auf ein Verstehen festlegt, das möglichst restlos in der Rekonstruktion rational definierbarer, d. h. begrifflich fixierbarer Gehalte aufgeht. Wenn es auch in der Dichtung darum geht, der Kontingenz etwas entgegenzusetzen, so heißt dies eben noch nicht, dass sie deshalb notwendig eine stabile (oder gar harmonische) Ordnung des Textes etabliert.

Im Gedicht erscheint die Sprache eben nicht einfach als ein Instrument, um Sinn zu produzieren und zu transportieren. Es geht hier zunächst immer um ein Sprechen, das vom Rezipienten als ein besonderes wahrgenommen wird, um ein Sprachereignis in seiner Besonderheit als *Sprachereignis*. Was sich eröffnet, ist eine außeralltägliche Kommunikationssituation, die sich in erster Linie durch ein intensiviertes *Sprachbewusstsein* auszeichnet; Worte (oder allgemeiner: Sprachzeichen) erscheinen dem Rezipienten in dieser Situation als (bewusst oder unbewusst) gewählte Worte (Sprachzeichen), noch *bevor* es um die Verständigung über deren möglichen Sinn geht. Die Verständigung über Gegenstände, die möglicherweise durch diese Worte bezeichnet werden, kommt später. Zunächst einmal werden Zeichen, genauer: Signifikanten als solche in ihrer Verknüpfung zu einem besonderen Text wahrgenommen. Das Gedicht spricht den Rezipienten an. Und insofern er es *als* Gedicht wahrnimmt, nimmt er es als einen Sprechakt wahr, der die Aufmerksamkeit auf die Besonderheit seiner sprachlichen Faktur lenkt. Bevor die Frage gestellt wird, *wovon* ein Gedicht spricht, geht es zunächst darum, bewusst wahrzunehmen, *dass* gesprochen wird und *dass gesprochen* wird. Bevor es etwas anderes bezeichnet, auf etwas außer ihm hinweist, zeigt es sich selbst an als ein Sprechen, das darauf insistiert, in seiner je *eigenen* Sprachlichkeit wahrgenommen zu werden. Das Gedicht ist eigensinnig. Es beharrt auf seiner Einmaligkeit. Und es behauptet diesen seinen Eigen-Sinn schon lange, bevor es auch nur ansatzweise verstanden ist. Und je nach situativem Kontext darf dieser Eigen-Sinn, diese Bedeutsamkeit, dieses *je ne sais quoi* mehr oder weniger auf Akzeptanz von Seiten des Rezipienten rechnen. Besonders groß ist diese im rituellen Kontext, und zwar sogar dann, wenn es sich um ein Sprechen in einer fremden Sprache handelt. So erinnert sich Paul Hoffmann:

„[M]ein kindliches Spracherlebnis des kirchlichen Latein war beseelt von dem Wissen, daß es bedeutende Worte waren, die in der heiligen Handlung gesprochen wurden, die ich durchaus als sinnvollen Verlauf umrißhaft wahrnahm, obgleich ihr Geheimnis sich meinem Verständnis verschloß. Ähnliches hat wohl Eliot gemeint, wenn er schrieb: 'The superior poem communicates before it is understood.'“³⁵⁵

In diesem Punkt kommen Celans Gedichte mit denjenigen Mallarmés überein. Andererseits könnte der Gegensatz zwischen beiden schroffer nicht ausfallen, wenn es laut Friedrich ein Charakteristikum der Mallarméschen Dichtung ist, auf „Enthumanisierung“³⁵⁶ der Poesie abzu zielen.

„So spricht er einmal davon, daß Lyrik etwas erheblich anders sei als Enthusiasmus und Delirium, vielmehr ein genaues Verarbeiten der Worte, damit sie zu einer 'Stimme' werden, die den Dichter wie den Leser verbirgt.' [...]. Das ist ein Fundamentalsatz absoluter **Lyrik, deren Tönen aus keinem menschlichen Mund mehr zu kommen scheint, an kein menschliches Ohr mehr zu dringen nötig hat.**“³⁵⁷ [Hervor. v. m. H.]

Die wechselseitige Verborgenheit von Autor und Leser voreinander hat Celan zwar selbst apostrophiert, und mit „Enthusiasmus“ und „Delirium“ hat seine Dichtung genauso wenig zu tun wie die Mallarmés. Die „Stimme“ des Gedichts jedoch ist und bleibt bei Celan eine dezidiert menschliche. Sein Konzept dialogischer Dichtung verträgt sich durchaus nicht mit der Abwesenheit menschlicher Sprecher und Adressaten. Das absolute Gedicht wäre absolut unmenschlich. Die Vorstellung von einem Gesang, der nichts Menschliches mehr hätte, prägt ein weiteres der Gedichte des Bandes ATEMWENDE:

FADENSONNEN
über der grauschwarzen Ödnis.
Ein baum-
hoher Gedanke
greift sich den Lichtton: es sind
noch Lieder zu singen jenseits
der Menschen.

[KG, S. 179]

Das Gedicht, das knapp elf Wochen vor KEINE SANDKUNST MEHR entstand,³⁵⁸ lässt es im vorliegenden Kontext fraglich erscheinen, ob mit der

³⁵⁵ Paul Hoffmann: Vom Dichterischen. Erfahrungen und Erkenntnisse. In: Dem Dichter des Lesens. Gedichte für Paul Hoffmann von Ilse Aichinger bis Zhang Zao. Hg. v. Hansgerd Delbrück in Zusammenarbeit mit Wolfgang Zwierzyński. Tübingen 1997, S. 153-240, hier S. 164.

³⁵⁶ Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik, S. 109.

³⁵⁷ Ebd., S. 110.

³⁵⁸ FADENSONNEN entsteht am 27. 11. 1963 (vgl. KG, Kommentar S. 723). Der im September 1968 (dreizehn Monate nach Erscheinen von ATEMWENDE) folgende Gedichtband wird später ebenfalls den Titel FADENSONNEN tragen. Das Gedicht erscheint u. a. aufgrund dessen, dass es keine Leerzeilen enthält, deutlich kompakter als KEINE

Aussprache jenes „baum- / hohe[n] Gedanke[n]“ tatsächlich eine positive Hoffnung verknüpft ist, wie es auf den ersten Blick erscheinen könnte. Der Gedanke greift hier nicht etwa *nach* dem Lichtton – so wie ein Verzweifelter nach dem letzten Strohalm greift – sondern er greift ihn sich.³⁵⁹ Es ist ein intellektueller Gewaltakt. Wenn sich der „Gedanke“ den „Lichtton“ also 'schnappt', so nimmt dieses sein 'einnehmendes' Wesen den Beobachter nicht unbedingt für ihn ein.³⁶⁰ Der Gedanke mag den Lichtton fassen können – aber dies bleibt zunächst ein rein intellektuelles Erfassen. Lässt dieser Gedanke sich handelnd umsetzen? Aus der Perspektive des äußeren Lebens wirken die Fadensonnen eher fadenscheinig. Führen sie *konkret* aus der Ödnis hinaus? Die Vorstellung von einem Faden *scheint* zunächst dafür zu sprechen. Dem 'Grauschwarz' innerhalb des Gedichts wird jedoch kein anderer *Farbton* entgegengesetzt, der *Lichtton* ist von diesem kategorial zu unterscheiden. Zwar verdankt sich diesem der Grau-Ton einer zwielfichtigen Ödnis, die ansonsten eine vollkommen schwarze Ein-Öde wäre. So fällt also etwas Licht auf die Ödnis – aber in welcher Richtung verlaufen dessen Fäden? Vertikal oder horizontal? Dass nur ein „baum- / hoher Gedanke“ den Lichtton wirklich erreicht, spricht deutlich für letzteren Verlauf. Insofern führen die Fadensonnen also nicht wirklich aus der Ödnis heraus, sondern markieren lediglich eine andere, *höhere* Sphäre „über“ derselben, welche allein dem besagten Gedanken erreichbar ist. Der Gedanke greift sich das Licht, nicht aber wird die Ödnis von diesem ergriffen. Der *übergreifende* Gedanke erfasst zwar das Licht, er greift jedoch über die Ödnis hinaus, ohne sie einzubegreifen.

Wenn sich der Gedanke den Lichtton greift, versucht er womöglich, ihn auf den Begriff zu bringen. Dadurch wird die Ödnis noch längst nicht fruchtbar. Der Gedanke reicht zwar in eine höhere Sphäre hinauf und holt „sich“ den Lichtton vom Himmel – aber eben nur für *sich*. Der Lichtton bleibt im Medium des Gedankens ein bloß gedachter. Für den Menschen in der Ödnis ist er lediglich sichtbar, insofern er dem Schwarz eine graue Nuance verleiht – mehr nicht. Diese eben noch sichtbare, schwache Aufhellung des schwarzen Grundtons ist alles, was er leisten kann. Das ist zum Sterben zu viel und zum Leben zu wenig. Die konkrete Wahrnehmung dessen, was in der Ödnis tatsächlich hörbar und sichtbar ist, sagt etwas anderes als der Gedanke, der sich den Lichtton zu eigen macht. Sinnlichkeit und Vernunft fallen hier auseinander.

SANDKUNST MEHR. Die relative zeitliche Nähe der Entstehungsdaten und der thematische Zusammenhang, der sich in der Problematisierung des Gesangs erkennen lässt, lassen vermuten, dass sich Celan hier über längere Zeit intensiv mit der Tradition lyrischen Gesangs auseinandergesetzt hat. Auch bei den „Lieder[n]“, von denen in FADENSONNEN gesprochen wird, könnte es sich um 'absolute Gedichte' im Sinne Mallarmés handeln. Wenn diese allerdings „jenseits / der Menschen“ zu singen sind, wer kommt dann als Sänger in Frage? Die Toten (als Schattenwesen)? Es könnte jedenfalls sein, dass es sich hierbei um (Lob-)Gesänge der Engel (zu Ehren Gottes) handelt. Diese Vorstellung hat ihrerseits eine lange Tradition – sowohl im Judentum als auch im Christentum.

³⁵⁹ Und dies zumindest in metrischer Hinsicht ohne Not: „greift sich den Lichtton“ und 'greift *nach dem* Lichtton' wären in dieser Hinsicht äquivalent.

³⁶⁰ 'Greifer' ist eine pejorative Bezeichnung für einen Polizisten. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Celan diese Bezeichnung geläufig war: mit der Gauner- und Ganovensprache (dem sogenannten Rotwelsch) hat er sich jedenfalls beschäftigt (vgl. etwa das Gedicht EINE GAUNER- UND GANOVENWEISE).

Was das Gedicht hier vorführt, das entspricht der Logik des Erhabenen, wie Kant sie in der *Kritik der Urteilskraft* entwickelt. Dem Triumph des Denkens geht die Demütigung der Einbildungskraft voraus. Die sichtbare Katastrophe sprengt alle Vorstellungen, unmittelbar lässt sie sich ästhetisch nicht mehr einhegen. Es bedarf deshalb der Distanzierung. Die konkret erlebte Katastrophe lässt sich nicht genießen; der Genuss an der Katastrophe, die einen nicht selbst persönlich betrifft, sondern lediglich den Anderen, wäre moralisch verwerflich; was jedoch genießbar bleibt, ist das eigene Vermögen, die Idee der Katastrophe zu denken – und dann auch die Möglichkeit des (heroischen) Bestehens gegenüber der Katastrophe zu feiern.

Eine extreme Steigerung erfährt die Ästhetik des Erhabenen in der Idee des 'absoluten Gedichts'. Hier wird das Kunstwerk verabsolutiert, das seinen Schöpfer überlebt, weil es alles Zufällige abgelegt, alle zeitliche Bedingtheit hinter sich gelassen und damit Eingang in die Ewigkeit gefunden hat. Ist es bei Kant noch der Mensch, der Lust aus der Erfahrung des Erhabenen zieht, so ist hier zuletzt sogar er überflüssig geworden. Das autarke Werk genügt sich selbst. Der Künstler, dem es um das absolute Kunstwerk zu tun ist, betreibt zu diesem Zweck die Austreibung des Menschen aus der Kunst. Er berauscht sich daran, die *Idee* des Gesangs fassen, und dabei vom konkret singenden Menschen abstrahieren zu können: „es sind / noch Lieder zu singen jenseits / der Menschen.“ Die pure Denkmöglichkeit des Fortbestands von Gesang nach dessen Entkoppelung vom menschlichen Diesseits führt hier zum Lustgewinn. Das Begehren, nicht nur etwas zu schaffen, das bleibt, sondern an etwas Teil zu haben, das selbst die Zeit des Menschen noch überdauert: ist es reiner Größenwahn? Es ist das Begehren, nach dem 'Tod Gottes' den Raum der Transzendenz neu zu erschließen – als einen der Kunst. „Mallarmé konsequent weiterzudenken bedeutet nichts anderes, als zur Einsicht zu gelangen, dass hier die Idee des absoluten Gedichts die Idee Gottes ablöst. Ein fragwürdiger Tausch, denn das absolute Gedicht ist dabei so definiert, dass es *prinzipiell* keinerlei Interesse am Menschen hat. Ein *deus absconditus*, dessen aktuelle Abwesenheit immerhin noch die Möglichkeit und damit die religiöse Hoffnung auf seine Rückkehr offen lässt, wird hier abgelöst von etwas, das die Erlösung des Menschen nur noch insofern noch gestattet, als es diesem gelingt, sich in Gesang aufzulösen. Für die „Lieder“ gibt es noch Hoffnung, für den Menschen nicht mehr.

Wie verhält sich FADENSONNEN dazu? Der erhabene, „hohe[] Gedanke“ erscheint dem wahrnehmenden Betrachter, der sich nicht allein *hörend* auf den Gesang konzentriert, sondern der dabei auch genau *hinsieht*, als ein vom Natürlichen abgeschnittener „baum- / hoher Gedanke“, d. h. als ein kupierter. Die gewachsene *Einheit* des einen baumhohen Gedankens ist zerstört, der „hohe[] Gedanke“ ist als solcher nicht mehr wachstumsfähig: er ist entwurzelt. Sein Fundament, das natürliche Gegenstück zur Krone/Spitze, das im Zuge dieser Zerteilung entstanden ist, „Ein baum-“, taugt nicht zum tragfähigen 'Einbaum', in dem ein Mensch sich auf dem Wasser fortbewegen könnte – um wohin zu kommen? Womöglich über den Totenfluss, und damit in ein Jenseits, das durchaus noch von Menschen bevölkert wäre. Im *Gesang* allerdings, d. h. im konkreten Vortrag, in dem das Gedicht nur gehört und nicht gesehen wird, lässt sich der Bruch kitten, indem man das Enjambement so realisiert, dass dabei flüssig über den Bruch hinweg gelesen wird. Hier stellt sich jedoch die Frage nach der Legitimität eines solchen Darüber-Hinwegsehens, auch wenn – oder besser: gerade *weil* dies

der musikalischen Harmonisierung des sichtbaren Textes entspräche. Der auffällige Hebungsprall – der einzige des gesamten Gedichts – ließe sich dadurch ohnehin nicht beseitigen; eine flüssige Sprachbewegung ist an dieser Stelle nur unter der Bedingung zu erreichen, dass der Baum (d. h. die Silbe „baum-“) im Vortrag künstlich gedehnt wird, damit der Gedanke auf diesem Wege eine (gewollte, d. h. künstliche) Baumhöhe erreicht, die ihm aufgrund der zersplitterten Struktur, welche die 'Partitur' erkennen lässt, eigentlich nicht zukommt.

Lieder gibt es zunächst einmal im menschlichen Diesseits. Ein kupierter Gedanke, dessen natürliches Wachstum unterbrochen wurde, versetzt sie, indem er sich den Lichtton aneignet, in eine außermenschliche Sphäre. Ins Unmenschliche? Ins Übermenschliche? Sind diese „Lieder“ noch wirkliche Lieder? Das Gedicht problematisiert hier offenbar den Versuch, Bild und Ton zu synchronisieren und dabei zu einem synästhetischen Gesamteindruck zu verschmelzen. Eine entsprechende Synchronisation wird bei der Produktion eines Tonfilms mit Hilfe des Lichttonverfahrens bewerkstelligt:

„Das Lichttonverfahren dient in der Tonfilmtechnik zur Aufzeichnung und Wiedergabe des zu den Bildern gehörenden Tons. Die akustischen Schwingungen werden dabei in entsprechende Intensitätsschwankungen des Lichts umgewandelt.“³⁶¹

Wenn sich der erhabene Gedanke den „Lichtton“ greift, so geschieht dies deshalb, weil es ihm um die *Übersetzung* einer menschlichen Tätigkeit, des Gesangs, in eine außermenschliche Sphäre geht. Der Gedanke des 'absoluten Gedichts' scheint nun eben in gesteigertem Maße ein solcher zu sein. Wie hat man sich ein Lied vorzustellen, das kein Mund mehr singt und kein Ohr mehr hört? Es erscheint dazu notwendig, eine andere Vorstellung vom Gesang zu gewinnen als die herkömmliche, d. h. es ist erforderlich, sich ein anderes Bild vom Gesang zu machen, genauer: das konkrete, sinnliche Bild vom Gesang in ein rein abstraktes, ideelles zu übersetzen. *Ton* wird übersetzt in *Licht*. Ein Lichtgesang also? Das klingt zunächst ungewöhnlicher, als es ist. Das Kino als Lichtspiel wurde (insbesondere in seinen Anfangszeiten) nicht selten mit Musik verglichen, man denke nur an Untertitel wie „Symphonie der Großstadt“ oder „Symphonie des Grauens“. Der Gedanke, der sich den Lichtton greift, greift auf ein technisches Verfahren des Lichtspiels zurück. Dieses Verfahren dient der Perfektionierung einer Illusionsmaschine. Das Filmerlebnis basiert – im doppelten Sinne – auf Projektion. Nicht die Dichtung, selbst die eines Mallarmé nicht, der Film ist *das* Medium der Moderne. Das Absolute erscheint hier in Gestalt jener *Stars*, die aus Licht geboren sind. Was auf die Leinwand projiziert wird, bewegt sich in einer anderen Sphäre: dort agieren Lichtgestalten.

Es gibt allerdings noch andere Wesen „jenseits der Menschen“, die jenen Lichtgestalten hinsichtlich ihrer äußeren Erscheinungsweise sehr ähnlich sind, und die seit Ewigkeiten die Tradition des Gesangs pflegen. Eine Vielzahl dieser Wesen findet gar die einzige Existenzberechtigung darin, dem Absoluten zu huldigen, d. h. zum Lobpreis Gottes zu singen: das sind die Engel. Im Symbolismus treten Engel ausgesprochen häufig in Erscheinung,

³⁶¹ Barbara Wiedemann: Kommentar zum Gedicht FADENSONNEN in KG, S. 723.

im deutschen Sprachraum vor allem in der Dichtung Georges und Rilkes; auch in Trakls Dichtung begegnen sie wiederholt, dort allerdings häufig in gebrochener oder entstellter Gestalt. Insbesondere in der frühen Dichtung Celans hat die Lektüre der Werke dieser drei Dichter deutliche Spuren hinterlassen. Ausgehend von der Figur des Engels würde erneut die religiöse Funktion des Gesangs betont – im Falle der Engel eine klar dienende Funktion. Mit der Vorstellung von einem *absoluten* Gedicht, das seinen Namen verdient, wäre ein solcher Gesang jedoch nicht vereinbar.

Celans Verhältnis zu Mallarmé ist ein *gespaltenes*: Einerseits verneint er in aller Deutlichkeit das Projekt des absoluten Kunstwerks. Er sieht sich der Suche nach einer Wirklichkeit verpflichtet, die weder künstlerisch noch künstlich ist. Andererseits jedoch schlägt er mit seiner Dichtung konsequent einen von Mallarmé vorgezeichneten Weg ein: den der zunehmenden Annäherung ans Schweigen. KEINE SANDKUNST MEHR ist hierfür ein ausgezeichnetes Beispiel: Es ist ein extrem wortarmes, diskretes, verschwiegenes Gedicht, das am Ende sogar schrittweise die Konsonanten ver-schweigt. Verliert sich Igitur noch relativ wortreich auf den Stufen der Treppe (Teil II), so ist es bei Celan das einzelne Wort, das Kompositum „Tiefimschnee“, das sich stufenweise im Schweigen verliert. Folgerichtig findet sich in Celans Text kein Pendant zur 11. Stufe des *Igitur*-Fragments. Das Schweigen tritt mit dem Schlusspunkt des Gedichts ein. Anstelle einer Reflexion über das Schweigen findet es hier statt.

Die beiden ausdrücklichen Antworten des Gedichts, jeweils nur ein Wort, bilden jeweils für sich allein einen Vers (Verse 4, 7). So auch die 'Schwundstufen' des letzten Wortes (Verse 8, 9) und das Wort „Stumme“ (Vers 3), das in seiner Vereinzelung vom darauf folgenden Fragezeichen auch als Wort in Frage gestellt wird: Sind es tatsächlich „Stumme“, von welchen hier die Rede ist? Ist „Stumme“ das richtige, das zutreffende Wort? Oder öffnet sich hier nicht vielmehr ein Raum für die Paronomasie? Die enge Nachbarschaft zum Pronominaladjektiv „Wieviel“ mit seinem doppelten geschlossenen „i“ lässt in „Stumme“ die „Stimme“ mitklingen, die in der Antwort „Siebenzehn“ dieselben Vokale erklingen lässt, wie schließlich auch in „Tiefimschnee“ und dessen beiden Reduktionsstufen. Während „Stumme“ über das Gesprochene hinausweist auf dasjenige hin, was das Gedicht umgibt – die Stille des Schnees, aus dem es kommt und in dem es wieder versinkt – deutet sich in der mitschwingenden 'Stimme' bereits die Verlautbarung der (in semantischer Hinsicht ihrerseits verschwiegenen) Vokale des Schlussakkords an. Ließen sich die beiden denkbar lakonischen Antworten „Siebenzehn“ und „Tiefimschnee“ womöglich von Ferne noch als Vertreter des 'mot total' verstehen, so führt die Radikalisierung der Annäherung ans Schweigen in den letzten beiden Versen dazu, dass auf den letzten beiden Stufen endgültig Abstand von diesem Konzept genommen wird. Stellt das Lautkonglomerat der vorletzten Stufe, immerhin noch ein zusammenhängendes Kontinuum von Lauten dar, so hat auf der letzten Stufe vor dem Verstummen das Schweigen in Gestalt der beiden durch Gedankenstriche markierten Zäsuren bereits Eingang ins Sprechen gefunden. Unabhängig vom Kontext lassen sich die beiden letzten Kundgaben überhaupt nicht mehr verstehen. Von (lexikalisierbaren) Worten, geschweige denn von 'totalen', kann hier keine Rede mehr sein. Was sich hier ereignet, geht weit über das traditionelle Verfahren von Desemantisierung (im Sinne der Freistellung des Wortes von seiner

konventionellen Bedeutung) und Resemantisierung (im Sinne der Aufladung des Wortes mit neuer Bedeutung) hinaus: die allmähliche Auflösung einer synthetischen Hybride „Tiefimschnee“ – die selbst einem Schneeball ähnelt – geht hier nicht etwa als Zerlegung in einzelne (potentiell sinntragende) *Silben* vorstatten; stattdessen werden in zwei Schritten sämtliche Konsonanten, d. h. sämtliche vorhandenen Elemente einer der beiden substantiellen *Lautgruppen* ausgeschieden. Bei der Unterscheidung dessen, was bewahrt, und dessen, was geopfert wird, wird hier noch *unterhalb* der kleinsten Einheiten angesetzt, aus denen die (musikalische, metrisch geordnete) Dichtung normalerweise aufgebaut ist – mit schwerwiegenden Folgen. Konsonanten sind in der Regel (von sehr wenigen Ausnahmen abgesehen³⁶²) notwendiger Bestandteil des Wortes. Was nach Abzug der *Mitlaute* am Ende übrig bleibt, ist nur noch das, was das Wort zum Klingen bringt.

KEINE SANDKUNST MEHR fordert den Rezipienten auf, sich zu vergegenwärtigen, welche Folgen es hat, wenn er versucht, die Sprache der Dichtung im wesentlichen auf ihre musikalischen Qualitäten, d. h. auf eine reine *Tonsprache* zu reduzieren oder besser gesagt: *herunterzubrechen*. Wird die dichterische Stimme als eine bloße Gesangsstimme (im musikalischen Sinne von Gesang) wahrgenommen, so wird sie auf diese Art und Weise zum Verstummen gebracht. Den Gegensatz zum bedeutungsvollen Schweigen, das seinerseits als ein wichtiger Bestandteil des dichterischen Sprechens aufzufassen ist, bildet die Inthronisation der mehr oder minder harmonischen Artikulation bloßer Laute als Dichtung.³⁶³ Nicht nur, dass der dichterische Gesang sich nicht auf die rein akustische Artikulation einer Stimme reduzieren lässt: ebenso wenig lässt sich das Sprechen als solches auf seine voll stimmhaften Anteile reduzieren.

In Fallers Anatomiebuch *Der Körper des Menschen*³⁶⁴ (das Celan zwar besaß, das aber erst 1966, also zwei Jahre nach Entstehung von KEINE SANDKUNST MEHR, erstmals erschien) steht im Kapitel *Atemapparat und Stimme*³⁶⁵ unter dem Stichwort *Funktion des Kehlkopfes* zu lesen:

„*Stimmorgan*: Der Kehlkopf ist einem Blasinstrument vergleichbar. Die Schwingungen der Stimmbänder führen zu Schwingungen der Luftsäule. Wir erzeugen mittels Durchpressen von Ausatemungsluft durch die geschlossene Stimmritze *Töne*, die wir zu *Vokalen* umformen. Die *Konsonanten* dagegen sind *Geräusche*, die wir mit Hilfe von Lippen, Zähnen, Zunge und Gaumen erzeugen. Mit Hilfe der Vokale und Konsonanten sprechen wir.“

³⁶² Solche sind z. B. 'Ei' und 'Aue'. Ihr Anteil am deutschen Vokabular ist allerdings verschwindend gering. Etwas häufiger sind reine Vokalverbindungen allerdings im Bereich der Interjektionen, so z. B. 'Aua' und 'Ui'.

³⁶³ Celan war ein erklärter Gegner der 'konkreten Poesie', insofern diese sich darauf beschränkt, Experimente durchzuführen, bei denen die Sprache zum bloßen Material verkommt. Hier wäre jedoch im Einzelfall zu differenzieren. Die Lautgedichte eines Ernst Jandl trifft dieser Vorwurf beispielsweise nicht. Unabhängig davon, wie Celans Stellungnahme zu dessen Gedichten ausgesehen hätte, lässt sich hier jedenfalls festhalten, dass sich KEINE SANDKUNST MEHR als Kritik am reduktionistischen Sprachgebrauch verstehen lässt.

³⁶⁴ A[dolf] Faller: *Der Körper des Menschen*. Einführung in Bau und Funktion. 2., überarb. u. erw. Aufl. Stuttgart 1967 (erste Auflage 1966).

³⁶⁵ Ebd., S. 156-174, hier S. 164f.

Unter dem Stichwort *Stimme* heißt es dort weiter:

„Die Sprache ist ein *Symbol* zur Mitteilung unserer Gedanken. Sie setzt sich aus Tönen und Geräuschen zusammen. Zur Charakterisierung eines Tones gehört Höhe, Stärke und Klangfarbe des Tones.“

Die drei genannten Charakteristika werden dann noch kurz beschrieben, während die Geräusche an dieser Stelle nicht weiter erwähnt werden. Ob nun die Tonsprache auch unterschiedliche Betonungen erlaubt, neben den Haupttönen auch Nebentöne kennt, neben ganzen Tönen auch Halb- oder Vierteltöne sowie Obertöne, Untertöne und Zwischentöne usw.: die Wortsprache, wie wir sie kennen, bedarf jedenfalls neben all solchen *Tönen* zusätzlich noch anderer, ergänzender Lautphänomene, nämlich eben jener *Geräusche* – die mehr sind als eine bloße Kulisse; diese 'Geräusche' sind *integrale* Bestandteile der Lautsprache, die deshalb eben nicht gering zu schätzen sind. Ohne sie geht es nicht. Mit dem Wegfiltern der Mitlaute, die aus 'rein musikalischer' Perspektive fälschlicherweise als akzidentelle, d. h. als bloß *zufällige*, den reinen Musikgenuss störende (Neben-)Geräusche aufgefasst werden, werden im Gegenteil unverzichtbare substantielle Sprachbestandteile durchs Sieb passiert. Am Ende der 'Reinigung' der Sprache von den vermeintlichen Störgeräuschen steht – sobald die Erinnerung an die 'ungereinigte' Sprache einmal verblasst ist – der Sprachverlust.

An diesem Punkt gehen die Auffassungen von Celan und Mallarmé erneut auseinander. Dies kann kaum verwundern, wenn Friedrichs Charakterisierung zutrifft, nach der Mallarmé als ein der „Diktatur der modernen Poesie“ zugehöriger Dichter zu bezeichnen ist.

„Für sein eigenes Werk bedeutet dies alles Aufgebot zähester Arbeit. Sie strebt experimentierend zu jener **Vieldeutigkeit des Wortes**, die man [...] paradoxerweise die **treffende Vieldeutigkeit** nennen darf. Nichts von Inspiration, die auch ihm als schlechte Subjektivität gilt. Er spricht von seinem 'Laboratorium', von der 'Geometrie der Sätze', überwacht sein hochspezialisiertes Dichten mit der **Verantwortung eines Technikers – eines Technikers der Intellektualität und der Sprachmagie**. Sein **Gesang** ist das Werk kalter **Meisterschaft**. [...] Der Vers, solchen Arbeiten entsprungen, erzeugt 'aus mehreren Vokabeln ein neues, totales Wort', um in diesem die 'Isolierung der Sprache' zu sichern [...].“³⁶⁶ (Hervorh. v. M. H.)

Bei aller Sympathie für zähe Arbeit und Vieldeutigkeit – Celan spricht in Bezug auf seine eigene Dichtung von „Mehrdeutigkeit“ – ist es jedoch mit Bestimmtheit nicht die Rolle eines „Technikers“, in der er sich sieht. Und auch die „kalte[] Meisterschaft“, von der hier die Rede ist, erscheint vor dem Hintergrund der *Todesfuge* in einem anderen Licht. Würde die Meisterschaft im Sinne absoluter technischer Beherrschung der Sprache zur absoluten Herrschaft über dieselbe, so wäre sie dem Meister auf Gedeih und Verderb ausgeliefert. Die absolute technische Verfügungsgewalt über Sprache implizierte deren totale Instrumentalisierung. Nach Celan ist die

³⁶⁶ Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik, S. 114.

Verantwortung des Dichters mitnichten die eines Technikers. Sprache im Sprechen zu entbinden, sie neuerlich entstehen zu lassen und freizusetzen, eine solche Praxis fußt nicht auf meisterlicher Beherrschung. Hier geht es nicht um die perfektionierte Indienstnahme von Sprache, sondern um die Eröffnung kommunikativer Möglichkeiten. Präzise Artikulation ist dafür eine zwar notwendige, jedoch keineswegs hinreichende Voraussetzung. Das komplett isolierte, totale Wort wäre ein totes. Friedrich führt weiter aus:

MALLARMÉS dichterisches Arbeiten ist auch ein solches an der formalen Genauigkeit des Verses. Seine Lyrik wahrt die Konvention metrischer, reimtechnischer, strophischer Gesetze. Aber diese Formenstrenge kontrastiert mit den verschwebenden Gehalten. [...] Das ontologische Schema MALLARMÉS [...] setzt **Nichts (das Absolute)** und Logos in Beziehung zueinander: der Logos ist die Stätte, an der das Nichts in seiner geistigen Existenz geboren wird. [...] Seine **Dichtung, die alle Realität vernichtet**, ruft umso stärker [...] nach der geformten Schönheit der Sprache. [...] GOTTFRIED BENN wird 1921 und mehrfach von der 'formfordernden **Gewalt des Nichts**' sprechen [...]. Mallarmés Deutung der Formen bestätigt, daß die seit dem 18. Jahrhundert einsetzende **Trennung der Schönheit von der Wahrheit** endgültig geworden ist. Doch bietet eben diese **Schönheit der absoluten Form** die Gewähr dafür, daß selbst im Angesicht des **Nichts** der Glanz des Logos, der menschlichen Wesenswürde nicht erlischt.³⁶⁷ (Hervorh. v. M. H.)

Gesetzt den Fall, dass die „Trennung der Schönheit von der Wahrheit“ sich tatsächlich vollzogen haben sollte, so kann, was Celan betrifft, keinerlei Zweifel daran bestehen, dass er nicht für die Schönheit Partei ergreifen würde, sondern für die Wahrheit. Gottfried Benn hat er als seinen Antipoden verstanden. Und dass der „Glanz des Logos“ mitnichten irgendeine Gewähr für den Fortbestand der „menschlichen Wesenswürde“ bietet, hat er am eigenen Leib erfahren müssen. Die „Vernichtung der Realität“ impliziert die Vernichtung der lebendigen Kreatur, nimmt sie – um der Kunst willen – in Kauf. Ein neuerlicher Bezug zu KEINE SANDKUNST MEHR ergibt sich im Hinblick auf einige hervorstechende Stilmittel Mallarmés, die Friedrich benennt:

„Die Stilmittel MALLARMÉS bezwecken, im Widerstand gegen die moderne Lesehast einen Bezirk zu schaffen, worin das Wort seiner Ursprünglichkeit und Beständigkeit zurückgegeben ist. Bezeichnend, daß dies nur gelingt mittels **Zertrümmerung des Satzes zu Fragmenten**. Diskontinuität statt Verbindung, Nebeneinandersetzen statt Fügung: das sind die Stilzeichen einer inneren **Diskontinuität**, eines Sprechens an den Grenzen zum Unmöglichen. Das Fragment erhält den Rang, Symbol der nahenden Vollkommenheit zu sein [...].“ (Hervorh. v. M. H.)

Diesen Rang räumt Celan dem Fragment nicht mehr ein. „Symbole der Vollkommenheit“ sind jedoch nach seiner Überzeugung in der „Dichtung

³⁶⁷ Ebd., S. 114f.

heute“, das heißt in der Dichtung der 60er Jahre, ohnehin nicht mehr an der Tagesordnung. Die Fragmentarisierung des Satzes allerdings wird in KEINE SANDKUNST MEHR äußerst weit vorangetrieben, womit sich der Text dagegen verwahrt, als Delikatesse konsumiert zu werden. Auch die Diskontinuität ist ein hervorstechendes Merkmal des Gedichts. Die betonte Sprödigkeit und Einsilbigkeit des Sprechens ist hier jedoch im Gegensatz zu jeglichem Streben nach Schönheit weit davon entfernt, ästhetisches Wohlgefallen aufkommen zu lassen. Nüchtern werden die einzelnen Satzfragmente in weitgehender Annäherung an den Telegrammstil aneinandergereiht, wobei die Vergliederung sich diesem allerdings nicht fügt. Der Kausalzusammenhang bleibt undeutlich, obwohl die wiederholte Frage-Antwort-Struktur eigentlich das Gegenteil erwarten ließe. Man kann sich dem Eindruck kaum verschließen, dass das Gedicht mehr verschweigt, als es sagt. Bei aller Verschiedenheit hinsichtlich der jeweiligen Art und Weise zu sprechen, ist es vor allem die Gravitation hin zum Schweigen, die Celan wiederum mit Mallarmé verbindet.

In Mallarmés Reflexionen bildet 'Schweigen' einen der häufigsten Begriffe. [...] Das Idealgedicht wäre '**das schweigende Gedicht** aus lauter **Weiß**' [...]. in solchen Sätzen kehrt mystisches Denken wieder, für das aus der Erfahrung des Übersteigenden die Insuffizienz der Sprache folgt. Doch ist es hier zu einer **Mystik des Nichts** geworden [...]. Das Einleitungssonett seines Gedichtbandes, *Salut*, nennt die **drei Grundmächte** seiner Lyrik und seines Denkens: Einsamkeit (die Ursituation des modernen Dichters), Klippe (an der er scheitert) und Stern (die unerreichbare Idealität, die alles verschuldet hat). Mündlich bekannte er: 'Mein Werk ist eine Sackgasse'.³⁶⁸ (Hervorh. v. M. H.)

„Dein Gesang, was weiß er?“ Die zweite und letzte Frage, die in KEINE SANDKUNST MEHR gestellt wird, nachdem zuvor „Nichts erwürfelt“ wurde, führt über die *drei* Treppenstufen der Antwort zu einem Punkt, an dem man sich „weit draußen“ befindet, wie es im *Meridian* heißt: mitten im Weißen, tief im Schnee, im winterlich-kalten schweigenden Raum, nichts als den Rest eines Echos im Ohr. *Weissagung* einer schicksalhaften Konstellation? „Siebenzehn“ lautet die Antwort auf die Frage nach den „Stumme[n]“. 17 stumme ... was? Stumme Zeugen des Versinkens eines „Gesang[s]“, der absteigt und abnimmt und schließlich, bis auf die Knochen entblößt, nicht mehr weiter weiß.

Dass es die Zäsuren sind, die den rhythmischen Verlauf eines Gesangs strukturieren, ist trivial; dass sie eingesetzt werden, um im poetischen Sprechen die Entstehung von Gesang zu *verhindern*, ist außergewöhnlich. Wohl niemand käme auf den Gedanken, KEINE SANDKUNST MEHR als Gesang zu bezeichnen, wenn nicht das *Wort* 'Gesang' im Gedicht selbst fiele: die Vielzahl an Zäsuren, d. h. an Unterbrechungen des rhythmischen Flusses verhindern ein melodisches Sprechen. Der Text wirkt 'zerhackt'.

Was, wenn es nicht so wäre? Die Probe aufs Exempel führt zu einem erstaunlichen Ergebnis: berücksichtigt man die Interpunktionszeichen nicht, liest man also über sie hinweg, so präsentiert sich der 'Gesang' auf einmal als ein sehr geordneter, dabei eher schlicht strukturierter. Es zeigt sich, dass

³⁶⁸ Ebd., S. 118.

unter diesen Voraussetzungen ein streng alternierendes Metrum zu verzeichnen wäre – und dies nicht etwa nur für jeden einzelnen Vers: ignoriert man die Zeilenbrüche (nicht aber die Leerzeilen), so bestünden die ersten drei der vier verbleibenden Textsequenzen jeweils aus einer ununterbrochenen Reihe von Tröchäen. Erst mit der vierten geriete der Vortrag ins Stolpern – wobei allerdings selbst dieses noch ein metrisch geordnetes wäre. Mit dem Verlust der Zäsuren, die den 'Gesang' rhythmisieren, verlöre das Gedicht ganz erheblich an Individualität, kurz gesagt: es verlöre sein Gesicht.

Auch ohne eine solche Modifikation präsentiert sich der Text bereits extrem strukturiert. Das Sprechen orientiert sich in erster Linie an rigiden Schemata, vor allem an dem der Dreimaligkeit und an demjenigen von Frage und Antwort. Der Sprecher stottert das, was er zu sagen hat, gemäß dieser strukturellen Vorgaben in kleineren Bruchstücken ab. Sein Sprechen kennt keine Emphase. Es lässt jede Leidenschaft, jede Begeisterung vermissen. Aber es *lässt* solche Emotionen eben auch wirklich *vermissen*: ihr Fehlen, ihre Unterdrückung ist nicht zu übersehen. Hier spricht jemand, um (sich) über eine bestimmte Situation Klarheit zu verschaffen, um (sich) Auskunft zu geben über einen bestimmten *status quo* – zu einer Zeit *nach* der Sandkunst, *nach* den Meistern, *nach* dem Würfelwurf. Die Gegenwart, von der hier gesprochen wird, ist die Zeit der Nachgeborenen.

IV. 3. 2. Weiße Flecken an Stelle der Weissagung

Gerhard Eis [Hg.]: *Wahrsagetexte des Spätmittelalters*

KEINE SANDKUNST MEHR: Sandkunst, Sandbuch und Meister werden in der Schwebel gehalten, sie sind als Abwesende im Sprechen anwesend. Die besagte Praxis erscheint zwar nicht mehr zeitgemäß, gewinnt jedoch Präsenz im erinnernden Bewusstsein dessen, der hier spricht und dessen, der es hört. Lässt sich die Spur, die zu Mallarmé geführt hat, auf diesem Wege noch weiter in die Vergangenheit zurückverfolgen? Das Problem, das sowohl *Coup de dés* als auch *Igitur* motiviert, ist das der Bezwingung des Zufalls, der Überführung von Kontingenz in Ordnung. Beide Texte überführen das Problem nun ihrerseits in eine Sprachbewegung, welche die Auflösung in der Schwebel hält: sie wird als unmöglich/möglich vorgestellt. Dies geschieht nicht etwa auf dem Wege wissenschaftlicher Erkenntnis, sondern vielmehr auf dem Wege quasi-magischer Musikalisierung: *Igitur* rekurriert nicht etwa auf die moderne Wissenschaft, er konsultiert nicht etwa ein naturwissenschaftliches Standardwerk, sondern eben ein Zauberbuch („grimoire“). Am Ende seiner Lektüre steht nicht etwa eine wissenschaftliche These, sondern vielmehr der Text *Igitur*, die poetische Bewegung der Annäherung an ein „mot total“, das selbst wieder als ein gleichermaßen auslegungsbedürftiges wie alle Auslegungsversuche zurückweisendes, sprachmagisches Zauberwort vorzustellen wäre. Der Text löst das Geheimnis nicht, sondern er überführt es in eine musikalische Sprachbewegung, das Geheimnis wird nicht aufgedeckt, sondern als solches aktualisiert. Aus der Not wird eine Tugend: das Bemühen um die „Zauberformel“, die prophetische Vorhersagen erlauben und so das Ergebnis des „Würfelwurfes“ prognostizierbar werden ließe, ruft seinerseits einen musikalischen Text ins

Leben, der das Geheimnis zwar nicht aufklärt, jedoch in der Lage ist, es zu bewahren und d. h. nicht zuletzt auch: zu tradieren. Ein solcher Text ist notwendigerweise dunkel. Er stellt das Geheimnis in den Schatten, den es benötigt, um *als solches* zu überleben.

Auch Celan hat sich im Zuge seiner Orientierungsversuche mit magischen und okkulten Praktiken wie der Astrologie und dem Tarot beschäftigt. Im Zusammenhang mit KEINE SANDKUNST MEHR erweist sich eines der Bücher zu diesem Themengebiet, die er selbst besaß, als besonders aufschlussreich: die von Gerhard Eis 1956 herausgegebenen *Wahrsagetexte des Spätmittelalters*.³⁶⁹ Gleich der Titel des ersten Kapitels, *Die Sandkunst der sechzehn Richter*³⁷⁰, verspricht wertvolle Informationen. Es beginnt wie folgt:

„Die Geomantie oder **Sandkunst** (arabisch ilm al-raml „Sandwissenschaft“) ist eine uralte Methode der Zukunftserkundung. Ihre Heimat ist der Vordere Orient, der Ausbau zu einem System erfolgte bei den Arabern. Das älteste arabische Losbuch, der Liber Alfadhol oder Elfodhel, soll zufolge einer (unsicheren) Überlieferung, die seine Abfassung dem Fadhl b. Sahl ibn Naubakht zuschreibt, aus den Tagen des Kalifen Harun al Raschid stammen.“³⁷¹ (Hervorh. v. M. H.)

Eis führt weiter aus:

„Die arabische **Sandkunst** des hohen Mittelalters geht von einer Reihe von sechzehn Figuren aus, die bestimmte Bedeutungen haben. Man ermittelt die jeweils zu benützende Figur in der Weise, dass man **viermal hintereinander eine beliebige Menge von Punkten mit einem Stab in den Wüstensand oder mit einem Schreibgerät auf Pergament, Papier oder Holz usw. zeichnet** (daher auch 'Punktierkunst'). Dann zählt man die Punkte der vier Gruppen und setzt für jene Gruppen, die eine ungerade Zahl haben, einen Punkt und für jene mit einer geraden Summe zwei Punkte ein. Bei diesem Verfahren ergeben sich sechzehn Möglichkeiten, die bestimmte Namen haben und meist in einer bestimmten Ordnung aufgezählt werden. [...] Diese Figuren dienen entweder selbst – auf Grund der durch ihre Namen angedeuteten Begriffe – zur Zukunftsprognose, oder sie werden als Wegweiser zu Orakelsprüchen benützt, die man im **Sandbuch** nach einem mehr oder weniger komplizierten Verfahren aufzusuchen hat. Die Zeichen verbreiteten sich von Arabien aus über fast alle Länder, die vom Islam erreicht wurden. Sie gelangten bis nach Java, nach Madagaskar und – durch die Vermittlung der nordafrikanischen Berber und der Juden – zu fast allen europäischen Kulturvölkern.“³⁷² (Hervorh. v. M. H.)

³⁶⁹ Wahrsagetexte des Spätmittelalters. Aus Handschriften und Inkunabeln. Hg. v. Gerhard Eis. München 1956. (=Texte des späten Mittelalters 1.). Auch Wiedemann weist in ihrem Kommentar auf diese Quelle hin (vgl. KG, S. 728f.).

³⁷⁰ Ebd., S. 7-13, 29-48.

³⁷¹ Ebd., S. 7.

³⁷² Ebd., S. 7f.

Wie so oft, entpuppen sich also auch hier zwei vermeintliche Neologismen Celans als Bestandteile einer entlegeneren Fachterminologie. „Sandkunst“ bezeichnet die Geomantie, „Sandbuch“ ein Kompendium von Orakelsprüchen, mit deren Hilfe sich die Ergebnisse der „Sandkunst“ als Zukunftsvorhersagen deuten lassen. Was deren Verbreitung im deutschen Sprachraum betrifft, schreibt Eis:

„Am beliebtesten scheint in Deutschland ein Punktierbuch gewesen zu sein, in dem sechzehn Richter die Antworten erteilen. Aus der lateinischen Vorlage [...] erflossen zwei verschiedene deutsche Bearbeitungen. [...] Die Sandkunst der sechzehn Richter besteht [...] aus drei Teilen: aus einer Einleitung über die Geschichte der Geomantie und über die Benützung des Buches, aus einer Tabelle, mit der man den zuständigen Richter ermittelt, und aus den Antworten der sechzehn Richter. [...] In der Einleitung wird gefordert, das Sandbuch nur an einer heimlichen Stätte zu benützen, wo **kein Lärm** stört, und zwar vor Sonnenaufgang oder nach Sonnenuntergang. **Es sollen höchstens zwei Fragen gestellt und keine Frage darf wiederholt werden.** Vor dem Punktieren ist das im Wort laut [sic] mitgeteilte Geomantengebet und dazu das Vaterunser mit dem Ave und das Glaubensbekenntnis zu sprechen. Die Punkte werden mit Kreide gemacht; in [einer der Bearbeitungen] kann auch **gewürfelt** werden, was gewiß nicht ursprünglich ist. Die Entstehung der Geomantie wird in die Zeit König Salomons zurückverlegt. Eine Beziehung zur Astrologie ist insofern gegeben, als bestimmte Tage als ungeeignet gelten.“³⁷³ (Hervorh. v. M. H.)

Nicht nur die erste Strophe des Celanschen Gedichts erschließt sich von diesem Text her, sondern auch Teile der zweiten und dritten sowie einzelne Strukturmerkmale des gesamten Gedichts. Wird in der ersten Strophe die geomantische Praxis als abwesende apostrophiert, so scheinen die folgenden drei Strophen diese Behauptung zunächst zu dementieren, indem hier offensichtlich – ganz den Vorgaben der oben beschriebenen Sandbuch-Einleitung entsprechend – der Versuch unternommen wird, Sandkunst zu betreiben: Dem viermaligen Punktieren entsprechen die vier Strophen des Gedichts. Zwei Fragen werden gestellt, wobei es zu keiner Wiederholung kommt. „Nichts [wird] erwürfelt“, wie es der ursprünglichen Form von Sandkunst entspricht. Wo das Ergebnis aus „Stimme[n]“ besteht, wird das Gebot der Stille eingehalten. Die Frage-Antwort-Struktur, die der fünfte Vers benennt, entspricht der Struktur der Befragung des Orakels. Im sechsten Vers jedoch bekennt das Gedicht einen eindeutigen Verstoß gegen die Regeln der Sandkunst: die Stimme, die im Gedicht laut wird, insofern es „Gesang“ mit sich bringt, widerspricht dem Schweigegebot. Die Präsenz der Stimme verurteilt den Versuch, Gewissheit über die Zukunft zu erlangen, von vornherein zum Scheitern. Rückwirkend erklärt sich hieraus auch die Ambivalenz der Aussage des zweiten Satzes: Die Konsequenz des Verstoßes gegen das Schweigegebot ist, dass die Befragung des Orakels ergebnislos verläuft, dass also „Nichts erwürfelt“ wird. Dem entspricht auch die Verschiebung des Schweigens von der Umgebung des Orakelnden hin

³⁷³ Ebd., S. 9f.

zu den Zeichen selbst, die dabei gewonnen werden: Da das Orakel nicht schweigend befragt wird, schweigen die Zeichen, die „Siebenzehn“ geben als „Stumme“ keine Auskunft über die Zukunft. Der Dialog kann im Medium der Lautsprache nicht gelingen, da das Schweigen des Fragestellers die notwendige Bedingung für den Erhalt einer Antwort ist. Wer den Versuch unternimmt, im Medium des Gesangs zu fragen, wird auf die unsachgemäße Praxis der Befragung zurückverwiesen. Mit der Art und Weise, auf welche hier die Frage gestellt wird, wird die Ergebnislosigkeit der Antwort vweggenommen. Die einzige Antwort, die auf diesem Wege zu bekommen ist, ist die Zahlenkonstellation „Siebenzehn“, die unter diesen Umständen keine Auskunft über die Zukunft gibt. Was soll „Siebenzehn“ bedeuten? Derselbe Vorgang wiederholt sich bei der zweiten Frage. Die Antwort fällt nicht minder rätselhaft als die erste aus, im Gegenteil: an Stelle einer Zahl erscheint hier ein merkwürdiger Neologismus, dessen möglicher semantischer Gehalt dunkel bleibt. Wo das Orakel aufgrund des Regelverstoßes schweigt, füllt allein dessen verhallendes Echo den offenen Raum der Antwort, bis auch dieses letztlich verstummt.

Die Zeit der Meister ist vorbei. Wann war die Zeit der symbolistischen Sprachmagier? Die Zeit derer, die im Bereich der modernen europäischen Lyrik nicht nur als 'Meister' betitelt wurden, sondern sich auch selbst als solche verstanden und auftraten, reicht von Mallarmé bis George, mit dessen Tod im Jahre 1933 ist sie zu Ende. Wenn Gottfried Benn 1948 mit seinem Band *Statische Gedichte* in Erscheinung tritt, so gibt er sich damit zwar als Erbe jener 'Meister' zu erkennen, auch er betont noch ausdrücklich das Moment handwerklicher Meisterschaft, der Nimbus des Sprachmagiers ist jedoch bereits weitgehend dem des Ingenieurs gewichen. Benn ist kein Charismatiker mehr – was ihm nicht schadet, im Gegenteil: an Dichtern, die sich selbstbewusst zum Führer stilisieren, besteht zu dieser Zeit kein Bedarf. Dennoch findet er Anerkennung als deren legitimer Erbe. Mit ihm stirbt im Jahre 1956 der letzte deutschsprachige Vertreter des Symbolismus, der die Entwicklung der modernen europäischen Lyrik über vier Generationen hinweg entscheidend mitgeprägt hat.

Wenn in KEINE SANDKUNST MEHR die Kunst der Weissagung ebenso als unzeitgemäß apostrophiert wird wie das dazugehörige „Sandbuch“, so darf man sich dabei auch an den Umgang mit jenem Zauberbuch erinnert fühlen, mit dem man bei der Lektüre von *Igitur* Bekanntschaft gemacht hat. „Nichts erwürfelt.“ Lakonischer und mithin kunstloser (im Sinne wortmächtigen, ästhetisch reizvollen Fabulierens) geht es nicht, der rhetorische Aufwand tendiert hier gegen Null. Das Schweigen, von dem in symbolistischen Kunstwerken so viel die Rede ist – hier zeigt es sich konkret. Die einstige Schönheit der Dichtung ist aus historischer Notwendigkeit der Ernüchterung gewichen, ihre Sprache im Durchgang „durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten, [...] durch furchtbares Verstummen, [...] durch die tausend Finsternisse todbringender Rede“³⁷⁴ 'ergraut'. Das Weiß des Schnees ist nicht länger eines, das mit der prophetischen Praxis der Weissagung in Verbindung zu bringen ist. Der Blick ist hier nicht mehr in die Zukunft gerichtet, sondern auf dasjenige, was sich bleibend im Gedächtnis auskristallisiert hat. Das Sprechen erscheint kurzatmig, stockend, abgehackt; in sehr kurzen Abständen wird wiederholt die Luft angehalten. *An die Stelle*

³⁷⁴ GW III, S. 186.

der Punktierkunst tritt die Praxis der Interpunktion. „Wieviel / Stumme? / Siebenzehn.“ Eine Partitur des Verstummens. Der Schlussvers markiert den Höhepunkt, wenn hier das zwischenzeitliche Verstummen die drei Vokale voneinander trennt und damit vereinzelt (Vers 9), die zuvor noch im Zusammenhang eines zunächst neu zusammengesetzten und anschließend ruinierten Wortes erschienen (Verse 7 und 8). Wie oft wird das Schweigen insgesamt hörbar? Man vernimmt es vor dem Gesang, während des Gesangs und nach dem Gesang – insgesamt siebzehn Mal.³⁷⁵

Was weiß Celans Gesang? Er weiß ausgesprochen viel, weil er ein ausgesprochen gutes Gedächtnis hat. Er weiß um die Gesangs-Tradition und um seine eigene Position ihr gegenüber. Er ist ein extrem (selbst)reflektierter Gesang. Er weiß um seine eigene Geschichtlichkeit, weiß, dass eine bestimmte überkommene Praxis der Weissagung nicht mehr an der Zeit ist. Er weiß, dass er kein reiner Gesang mehr sein will, da die Befreiung des Wortes von allen geschichtlich bedingten semantischen Gehalten mit dem entsprechenden Verlust an Gedächtnisfunktion zu teuer bezahlt ist. Er weiß, dass mit dem reinen Schweigen, zu dem er selbst neigt, ein Stillschweigen zur jeweils aktuell gegebenen historischen Situation menschlichen Lebens verbunden wäre, das auch als Einverständnis gedeutet werden könnte. Er weiß, dass er damit absolut (!) nicht einverstanden ist und sich entsprechend lautstark dagegen auszusprechen hat. „Nichts erwürfelt.“ Er weiß, dass er das negative Ergebnis, das Nichts, das absolute Schweigen nicht affirmieren, selbst nicht zu den „Stumme[n]“ zählen darf, wenn er solidarisch mit der sterblichen Kreatur bleiben will; dass er durch das Schweigen des Todes hindurchgehen und dann erneut auf sein irdisches Dasein zurückkommen, ins Leben zurückkehren muss. Er weiß um die zentrale, lebensnotwendige Bedeutung des Dialogs als eines ständigen kreisenden Durchschreitens – aber eben nicht Überschreitens – der Pole von „Frage“ und „Antwort“. Er weiß um die Vergangenheit, die Verluste, die Leerstellen. Er weiß sich den Opfern gegenüber verantwortlich. Er weiß ein Wort, weiß sich als Wort, weiß sich „Tiefimschnee“.

Es geht nicht zuletzt darum, die Erinnerung an die Verluste, an das Schicksal derer, die aufgrund einer bestimmten geschichtlichen Konstellation den Tätern zum Opfer gefallen sind, lebendig zu bewahren. Diese historische Konstellation ist nicht etwa zufällig so gewesen, wie sie war. Es geht darum, deren gezielte Ermordung nicht verfälschend als ein zufälliges Geschehnis hinzustellen. Die Erinnerung daran, wem die Opfer zum Opfer gefallen sind, darf nicht selbst wieder dem Zufall zu überlassen werden. Es waren nicht zufällig die Juden, die von den Nazis ermordet wurden. Die Täter haben hier nichts dem Zufall überlassen. Nicht die Bezwingung des Zufalls ist die Aufgabe, der sich die Dichtung zu stellen hat, sondern eingedenk des Schicksals der Opfer aktuell für diese zu sprechen, da sie es selbst nicht mehr können. Deren Schicksal lässt sich im Nachhinein ebenso wenig ändern wie dasjenige einer Dichtung, die sich mit ihnen solidarisiert. Sie bewahrt es im Gedächtnis, behält es für sich, führt es – diskret und verschwiegen – im Munde, um es nicht preiszugeben; aber sie hat es nicht selbst in der Hand, etwas daran zu ändern. Die Würfel sind gefallen. Wo die

³⁷⁵ (1) KEINE SANDKUNST MEHR, (2) kein Sandbuch, (3) keine Meister. // (4) Nichts erwürfelt. (5) Wieviel / (6) Stumme? / (7) Siebenzehn. // (8) Deine Frage – (9) deine Antwort. / (10) Dein Gesang, (11) was weiß er? // (12) Tiefimschnee, / (13) Iefimnee, / (14) I – (15) i – (16) e. (17)

Dichtung – die zum Schweigen tendiert, sich auf dieses zubewegt, zu selbigem neigt (das französische Wort für 'Schnee' lautet 'neige') – es nicht dem Zufall überlassen will, wie es in Zukunft weitergeht, ergreift sie immer wieder neu das Wort. Sie ergreift es im Wissen um die Vergeblichkeit ihres eigenen Beginnens, der Absurdität ihrer eigenen Situation zum Trotz. Sie weiß, wie es um sie steht – und spricht, im Herzen schwer verwundet, beherzt dagegen an. Sie schwingt keine mortifizierenden Reden, sondern weigert sich, das Schweigen des Todes, dem es sich nah weiß, zu komplettieren. Eine zeitgemäß 'grauere' Sprache sprechend, wirft das Gedicht – indem es seine eigene Zeit sowohl im Lichte der Zukunft als auch im Lichte der Vergangenheit betrachtet – seine(n) gegenwärtigen Schatten voraus und zurück: „Beim Tode! Lebendig!“³⁷⁶ Wieder und wieder spricht es seine letzten Worte: mit letztem Atem, d. h. mit jenem Rest an Luft, der ihm aktuell noch verblieben ist. Keine Sandkunst mehr, die (im Sinne einer 'fortschrittlichen' Moderne, deren Neuerungen die Auslöschung des Althergebrachten impliziert) von der nächsten Flutwelle weggespült wird: das Gedicht will Geschichte versammeln und dauerhaft aufbewahren, bleibende Spuren hinterlassen, sich ins Gedächtnis des Rezipienten einprägen, wie sich ihm seinerseits die Spuren Anderer eingepägt haben.

IV. 3. 3. Zwischenraum eines halben Jahrhunderts

IV. 3. 3. 1. Verhindertes Leben

Georg Trakl: Grodek

Am 10. Februar 1964 – das Jahr ist gerade einmal sechs Wochen alt – entsteht das Gedicht KEINE SANDKUNST MEHR. Gibt es zu diesem Zeitpunkt einen konkreten Anlass, auf die Tradition sprachmagischer Dichtung zu reflektieren? Und auf deren Ableben sowie die Gründe dafür? Bann hat zwei Weltkriege überlebt – zahlreiche andere Dichter seiner Generation jedoch nicht. Zwei deutschsprachige Lyriker dieser Generation nach Hofmannsthal, George und Rilke, die dem Expressionismus zugeordnet werden, haben Celan nachhaltig beeinflusst: Georg Heym und Georg Trakl. Heym stirbt 1912 bei einem Unfall, er bricht beim Schlittschuhlaufen auf der Havel ein und ertrinkt. Trakl begeht 1914 Suizid, er stirbt im Krakauer Garnisonsspital an einer Überdosis Kokain. 1964 jährt sich sein Tod zum fünfzigsten Mal.

Seine beiden letzten Gedichte, *Klage* und *Grodek*, sendet Trakl mit einem Brief vom 27. Oktober 1914 aus dem Spital an Ludwig von Ficker nach Innsbruck. Bei beiden handelt es sich um einstrophige freirhythmische Gedichte, bei beiden wird auf den Endreim verzichtet, bei beiden beanspruchen einzelne Sätze den Raum mehrerer Verse. Trakl gestaltet

³⁷⁶ SPRICH AUCH DU, Vers 14; KG, S. 85.

mehrere seiner Gedichte einstrophiig.³⁷⁷ Eine Besonderheit des Gedichts *Grodek*³⁷⁸ besteht in der Anzahl seiner Verse: es sind 17.

Grodek

2. Fassung

Am Abend **tönen** die herbstlichen Wälder
 Von tödlichen Waffen, die goldnen Ebenen
 Und blauen Seen, darüber die Sonne
 Düstrer hinrollt; umfängt die Nacht
 Sterbende Krieger, die wilde Klage
 Ihrer zerbrochenen **Münder**.
 Doch **stille** sammelt im Weidengrund
 Rotes Gewölk, darin ein zürnender Gott wohnt
 Das vergoßne Blut sich, mondne Kühle;
 Alle Straßen **münden** in schwarze Verwesung.
 Unter goldnem Gezweig der Nacht und Sternen
 Es schwankt der Schwester Schatten durch den **schweigenden** Hain,
 Zu grüßen die Geister der Helden, die blutenden Häupter;
 Und leise **tönen** im Rohr die dunkeln Flöten des Herbstes.
 O stolzere Trauer! ihr ehernen Altäre
 Die heiße Flamme des Geistes nährt heute ein gewaltiger Schmerz,
 Die ungeborenen Enkel.

(Hervorh. v. M. H.)

Der siebzehnte und letzte Vers verdient im vorliegenden Kontext besondere Beachtung. Nicht nur erweist er sich im Hinblick auf den Tod Trakls als prophetisch, sondern auch im Blick auf die ungeborenen Kindeskinde jener Menschen, die dem Krieg zum Opfer fallen (darunter nicht wenige Dichter) und damit die übernächste Generation an Nachkommen nicht mehr erleben werden. Der letzte Satz des Gedichts ist dunkel – und mehrdeutig. Sind „[d]ie heiße Flamme des Geistes“ und „[d]ie ungeborenen Enkel“ parallel zu betrachten, wie es die Positionierung der entsprechenden Ausdrücke zu Beginn der letzten beiden Verse nahe legt? Nährt der „gewaltige[] Schmerz“, den der Krieg auslöst, sowohl die „heiße Flamme des [Kriegs-]Geistes“ als auch die „ungeborenen Enkel“ im Mutterleib? Dann wären es die „Krieger“, die auf den „ehernen Altäre[n]“ geopfert werden.

Nach einer alternativen Lesart, ergibt sich eine andere Interpretation: Werden die „ungeborenen Enkel“ mit dem „gewaltige[n] Schmerz“ identifiziert, der die „heiße Flamme des Geistes“ nährt, so sind sie es, die neben den

³⁷⁷ Vgl. Georg Trakl: Werke. Entwürfe. Briefe. Hg. v. Hans-Georg Kemper u. Frank Rainer Max. Bibliograph. Erg. Ausg. Stuttgart 1995 (im Folgenden Trakl: WEB). Insgesamt sind 18 Gedichte entsprechend gestaltet, neben den beiden genannten auch *Landschaft* (S. 56), *Im Park* (S. 67), *Karl Kraus* (S. 80), *Gesang einer gefangenen Amsel* (S. 87), *In Hellbrunn* (S. 103), sowie die nachgelassenen Gedichte *Der Heilige* (S. 132), *Klagelied* (S. 138), *Am Rand eines alten Brunnens* (S. 146f.), *An Novalis* (S. 155), *Nächtliche Klage* (S. 157), *An Luzifer* (S. 160), [Nimm blauer Abend eines Schläfe] (S. 160), *Am Abend* (S. 161), [Rote Gesichter verschlang die Nacht] (S. 163), *Herbstliche Heimkehr* (S. 167f.) und *Neige* (S. 169).

³⁷⁸ Trakl: WEB, S. 112.

Kriegern dem Geist des Krieges zum Opfer fallen. Opfer des Krieges wären gemäß dieser Lesart auch jene unschuldigen Seelen, die zum Zeitpunkt des Gesangs noch darauf warten, die ursprünglich für sie vorgesehenen Körper zu bewohnen. Betrachtet man die Krieger als (Menschen-)Kinder, so sind die „ungeborenen Enkel“ deren potentielle Nachfahren, die nun – infolge des vom Schicksal eigentlich so nicht vorgesehenen Ablebens ihrer Väter 'vor der Zeit' – *ewig* ungeboren bleiben, d. h. niemals das Licht der Welt erblicken werden.

Wer nimmt den Schmerz wahr? Derjenige, der hier klagt: der Sänger. Er 'sieht' bzw. 'fühlt' den Schmerz, und gibt diese seine Wahrnehmung, indem er sie benennt, in Form des Gesangs weiter. Die verzehrende „Flamme des Geistes“, die nicht zuletzt auch den Gesang motiviert, ist schmerzhaft für denjenigen der von ihr ergriffen wird; sie zehrt vom Schmerz, den sie in sich aufnimmt, sich zu eigen macht. Die „ungeborenen Enkel“ sind nicht etwa nur der Gegenstand, auf den sich die Wahrnehmung richtet, sondern bilden quasi die geistig-seelische Substanz der schmerzhaften Vision. Jene Seelen, die nun niemals den ihnen zugedachten Körper finden werden, geben der Flamme des Geistes Nahrung, in dem hier gesungen wird. Es ist ein apokalyptischer Gesang, mit dem der Sänger zum Medium eines „zürnende[n] Gott[es]“ wird. Die Enkel, welche die lebendige Hoffnung auf eine menschliche Zukunft verkörpern könnten, bleiben ungeboren. Noch die Zukunft geht mit in den Flammen des kriegerischen Geistes auf.

Die zweite Lesart lässt sich nun mit der ersten kurzschließen. Demnach sind die ungeborenen Enkel mit der heißen Flamme des Geistes nicht nur zu parallelisieren, sondern vielmehr zu identifizieren. Sie gehen als Schmerz in die alles verzehrende „heiße Flamme des Geistes“ ein. Der „zürnende Gott“ macht keine Unterschiede mehr, er löscht die gesamte Menschheit aus. Der Krieg, von dem hier gesungen wird, ist das jüngste Gericht. Die Nacht ohne Morgen ist da.

Die umnachteten sterbenden Krieger führen „wilde Klage“, die aus ihren „zerbrochenen Münder[n]“ ertönt; die Vision des Schlachtfelds wird überblendet mit der des „Weidengrund[s]“, einer natürlichen, ja idyllischen Szenerie; das Geschehen nimmt traumhafte Züge an, die folgenden Bilder präsentieren sich als geräuschlose (quasi nach Art eines Stummfilms): „stille“ (Vers 7) das „vergoßne[] Blut“ als „[r]otes Gewölk, darin ein zürnender Gott wohnt“. Aufgrund der komplexen hypotaktischen Satzkonstruktion hört man zunächst nicht etwa die kleingeschriebene, sondern vielmehr eine große Stille: Stille sammelt rotes Gewölk. Die Stille erscheint im Vortrag für das Ohr zunächst in der Subjektposition, als Sammlerin des Blutes, in dem ein Gott wohnt. Der Weidengrund ist das Sammelbecken. Eine Szene, welche die Sündhaftigkeit des vergangenen Geschehens zeigt: das Blut, in dem Gott nicht einfach nur anwesend, sondern beheimatet ist, wurde vergossen. Im roten Gewölk spiegelt sich negativ das weiße „Gewölk“ Edens, des siebten Himmels.³⁷⁹ Das Blut ist entweiht, der Weidengrund ein besudeltes Paradies. Weder nach Rom noch zu Gott führen alle Wege in dieser Landschaft: „Alle Straßen münden in schwarze Verwesung.“ (Vers 10) Der Verfall ist das Ende, völlige Finsternis, hier wird alles „schwarz[]“. An dieser Stelle verstummen die Körper. Wenn in der Folge der „Schatten“ der Schwester die „Geister“ der

³⁷⁹ „Gewölk“ ist eines der wiederkehrenden, bedeutungsvollen Worte in der Dichtung Hölderlins. Auch dort lässt es sich mit Paradiesvorstellungen in Verbindung bringen. Jedenfalls markiert das Gewölk eine mittlere Sphäre zwischen der menschlichen unten und der göttlichen oben.

Helden grüßt, so ist es ein stummer Gruß. Die Flamme des „Geistes“ hat nichts Irdisches mehr, ebenso wenig wie die „ungebornen“ Enkel. Bewegen sich die ersten 10 Verse des Gesangs noch im (mehr oder weniger verklärten) irdischen Bereich, so sind die letzten 7 Verse desselben im Geisterreich anzusiedeln. Er endet nicht etwa mit einer Verkörperung des Schmerzes sondern mit dessen 'Vergeistigung': „Die ungebornen Enkel“ sind Geister-Enkel, denen der Übergang von der Virtualität in die Realität verwehrt bleibt, da die entsprechenden Körper niemals das Licht der Welt erblicken werden. Ihr Zur-Welt-Kommen ist ein für allemal verhindert. Trakls Gedicht ist ein „Gedicht heute“ im Celanschen Sinne, ein Gedicht, das eine aktuelle Situation einfängt, welche das Ende der Zeit markiert. Der *Grodek* singt, verliert sich mit seinem Gesang. Die ungebornen Enkel sind *jetzt*, zum aktuellen Zeitpunkt des Gesangs, *präsent* als Geister, als Seelenwesen. Der in ihrem Namen für sie singt, wird selbst zum Geist. Schmerz ist, „heute“ (Vers 16). Hier und jetzt tönen die „Flöten des Herbstes“. Es sind „dunkle[]“. Diese schwermütige Musik ist eine körperlose. Damit der Wind im Rohr hörbar werden kann, muss der Mund schweigen. Was nach Beendigung der lauten Klage hörbar wird, ist das schmerzliche Schweigen der „ungeborne[n] Enkel“ – ein höchst beredtes, gegenwärtig präsentenes Schweigen, das von verlorener Zukunft kündigt.

Das ist es, was *Grodek* „weiß“ – womit nicht behauptet sein soll, dass sich das Gedicht KEINE SANDKUNST MEHR auf *diesen* Gesang bezieht, geschweige denn, dass es sich allein darauf bezieht. Zudem bedeutet der Übergang von *Grodek* zu KEINE SANDKUNST MEHR nicht nur in historischer und in sprachlicher sondern auch in bildlicher Hinsicht einen Schritt: im Blick auf die klimatischen, jahreszeitlich bestimmten Bedingungen ist es der Schritt vom Herbst zum Winter. Die Kälte hat zugenommen – in jeder der genannten Hinsichten: kalter Krieg, kalte Sprache, Zeit der Kälte. KEINE SANDKUNST MEHR ist in jener verlorenen Zukunft situiert, die *Grodek* am Ende einholt, indem es die Enkel, die zukünftig nicht zur Welt kommen werden, im siebzehnten und letzten Vers bereits vorwegnimmt, sie anwesend sein lässt, sie imaginativ vergegenwärtigt. Spricht sich *Grodek* zu Tode, so steht KEINE SANDKUNST MEHR mitten im Tod, wobei es seinerseits die Zersetzung des (neugeborenen) Wortes vorführt. Die Wiederkehr des Frühlings bleibt zwar möglich – insofern die natürliche Ordnung noch besteht. Aber ist das der Fall? Der Frühling wird hier *nicht* prophezeit: zu tief steckt das Sprechen selbst im Schnee, als dass es diese Aussicht konkret eröffnen könnte. Dem Rezipienten wird hier kein Sand in die Augen gestreut, die Wahrheit ist: es *ist* Winter. Und insofern die verwitterten Wort-Reste, die am Ende dieses Sprechens noch übrig sind, womöglich selbst aus Schnee sind, bedeutete die Frühlingssonne nichts anderes als auch noch den Tod der letzten Reste zumindest *dieses* rudimentären Gesangs. Der herbstliche Gesang unter dem Titel *Grodek* entwirft die Katastrophe, beklagt sie, und birgt dabei in sich die „wilde Klage“ der „zerbrochenen Münder“ sterbender Krieger. Er gibt dieser Klage Raum, sie hallt in ihm wider, er bewahrt sie auf. Der winterliche Gesang zum Ende des Gedichts, das seinen Titel KEINE SANDKUNST MEHR verinnerlicht hat, besteht nur noch im Verhalten eines einmaligen, unverwechselbaren, merkwürdigen letzten Wortes. Ein Rest von Gesang, der sich nicht in Wohlgefallen auflöst, die Frage nach seinem Wissen damit beantwortet, dass er sich zeigt. Er weiß sich dem Verstummen näher als *Grodek*. Er weiß

von Orten des Sterbens, auf die *Grodek* als apokalyptischer Abgesang auf die Menschheit vorausweist, ohne es zu wissen. Er weiß, dass das jüngste Gericht nicht stattgefunden hat, die Grausamkeiten noch kein Ende hatten, weiß, was die gebornenen Enkel der Krieger jenen angetan haben, die ihnen später zum Opfer fielen.

Die Differenz zwischen den Texten ist nicht weniger sprechend, als es die Gemeinsamkeiten sind. Es geht darum, sie als miteinander ins Gespräch vertiefte zu begreifen. Reibungslose Verständigung ist dafür weder die Voraussetzung, noch ist sie das angepeilte Ziel. Es geht um Kommunikation – und deren Grenzen. Dabei haben auch noch Andere das eine oder andere Wort mitzusprechen. Es geht also weiterhin darum, verschiedene Kontexte zu erproben, innerhalb derer sich ein prinzipiell und irreduzibel mehrdeutiger Text bewegt. Die Spur, die über die Beschäftigung mit Mallarmé zu Trakl geführt hat, führt noch weiter – und zwar an eine Kreuzung, an der sich der Lebensweg Paul Celans mit demjenigen des (oben bereits erwähnten) Trakl-Biographen Otto Basil überschneidet.

IV. 3. 3. 2. Zurück zum Anfang nach dem Ende

Georg Trakl: *Traum und Umnachtung; An Novalis*

Der 17. (!) Dezember 1947 ist der Tag, an dem Celan nach seiner Flucht über die rumänisch-ungarische Grenze, der anschließenden Flucht vor der ungarischen Polizei und dem Grenzübergang nach Österreich Wien erreicht, wo er zunächst in einem Flüchtlingslager, später dann bei Freunden seiner Eltern Unterschlupf findet, bis er Ende Dezember eine eigene Wohnung in der Wiener Innenstadt findet.³⁸⁰ Zuvor hat Alfred Margul-Sperber bereits am 9. Oktober ein Manuskript mit dem Titel *Der Sand aus den Urnen* an Otto Basil nach Wien geschickt, aus dem dieser im Februar (!) 1948 und damit bis auf den Monat genau 16 Jahre vor der Entstehung von KEINE SANDKUNST MEHR eine Auswahl von Gedichten in der Zeitschrift *Der Plan* veröffentlicht – wobei es sich um eine Auswahl von 17 (!) Gedichten handelt. Im gleichen Monat veröffentlicht Celan am 7. Februar sieben Gedichte in der Zürcher Zeitung *Die Tat*.³⁸¹ Ein halbes Jahr vor der Publikation des ersten Gedichtbands *DER SAND AUS DEN URNEN* im September desselben Jahres – den Celan allerdings wegen zahlreicher sinnentstellender Druckfehler sofort wieder zurückzieht – sind diese Publikationen (nach verschiedenen Veröffentlichungen in rumänischen Zeitschriften im Jahre 1946) quasi seine 'Visitenkarten', mit deren Verteilung er die literarische Bühne Westeuropas betritt. Am 5. Juli 1948 besucht Celan nach der Abreise aus Wien mit dem Ziel Paris (wo er dann vom 13. Juli an bis zu seinem Lebensende hauptsächlich leben wird) Ludwig von Ficker in Innsbruck und legt Blumen an Trakls Grab nieder.³⁸² Bis zum Erscheinen von *MOHN UND GEDÄCHTNIS* im Dezember 1952 werden noch über zwei Jahre vergehen.

³⁸⁰ Vgl. Hierzu die Zeittafel in: Paul Celan – Gisèle Celan-Lestrange: Briefwechsel. Mit einer Auswahl von Briefen Paul Celans an seinen Sohn Eric. Hg. v. Bertrand Badiou in Verbindung mit Eric Celan. 2 Bde. Bd. 2: Kommentar. Frankfurt/M. 2001, S. 385-500, hier S. 402f.

³⁸¹ Vgl. ebd.

³⁸² Vgl. ebd., S. 404.

KEINE SANDKUNST MEHR entpuppt sich als Wiederaufnahme verschiedener Motive aus der Zeit der frühen Dichtung Celans – die jedoch nicht etwa vorschnell mit der vergangenen Zeit der „Sandkunst“ zu identifizieren ist. Wenn auch jedes einzelne Gedicht in seiner je spezifischen Besonderheit wahrzunehmen ist, so schließt dies bestimmte Erscheinungsformen werkimmanenter Intertextualität³⁸³ keinesfalls aus. So lässt sich im vorliegenden Fall ein deutlicher Zusammenhang mit einem Gedicht aus dem zurückgezogenen Band DER SAND AUS DEN URNEN herstellen. Zu den 22 Gedichten aus diesem Band, die Celan später nicht in MOHN UND GEDÄCHTNIS übernimmt, gehört das Gedicht DIE SCHWELLE DES TRAUMES, das 1943 oder 1944 in Czernowitz entstanden ist.³⁸⁴

DIE SCHWELLE DES TRAUMES ist das sechzehnte von siebzehn (!) Gedichten, die in DER SAND AUS DEN URNEN gemeinsam den ersten Zyklus dieses Bandes bilden, welcher den Titel *An den Toren* trägt. Es handelt sich hierbei um die ältesten Gedichte des Bandes, die in der Zeit zwischen 1940 und 1945 entstanden sind. Celan hat später den gesamten Zyklus nicht in MOHN UND GEDÄCHTNIS übernommen. Der einzige Text aus der Zeit vor 1945, der in diesen Band eingegangen ist, ist ein Gedicht ohne Titel („Nachts ist dein Leib“³⁸⁵), das sowohl vom Ton seiner ersten Zeile („Nachts ist dein Leib von Gottes Fieber braun:“) als auch von einzelnen Motiven her stark an Trakl erinnert („Fackeln“, „Schnee“, „Mond“, „Traum[]“, „schwärzlich“, „Holunder“³⁸⁶, „Blut[]“).

Barbara Wiedemann weist in ihrem Kommentar zu KEINE SANDKUNST MEHR sowohl auf den zweiten Vers des Gedichts DIE SCHWELLE DES TRAUMES als auch auf die Tatsache hin, dass der erste, 17 Gedichte umfassende Zyklus aus DER SAND AUS DEN URNEN nicht in MOHN UND GEDÄCHTNIS übernommen wurde.³⁸⁷ Was sie nicht erwähnt, ist, dass hier nicht nur die „[S]iebenzehn“ in Erscheinung tritt, sondern auch der „Sand[]“, das „Sieb“ und die „Stille“ bzw. das „Schweigen“ eine bedeutende Rolle spielen:

DIE SCHWELLE DES TRAUMES

Mit schwieligen Händen liest du mir auf die Körner der Stille.
Es war meine Seele ihr Sieb, gefüllt sind nun siebenzehn Krüge:
die Stadt wo du weilst über Nacht. Im Fenster schwankt die Kamille:
ich aß hier zu Abend vom Staub ihrer Blüte... Erträge

auch sie dieses Schweigen wie du? Und sind nicht zwei Schwestern zuviel?
Ich geh noch vors Haus zu forschen nach Wasser im Sande:
leer blieb der letzte, der achtzehnte Krug, dem die Blume der Wiesen entfiel.
Wie seltsam dahingilbt dein Haar! Ich löse die blaue Girlande.

³⁸³ Vgl. hierzu Karlheinz Stierle: *Werk und Intertextualität*. In: *Das Gespräch*. Hg. v. Karlheinz Stierle u. Rainer Warning. München 1984, S. 139-150.

³⁸⁴ KG, S 20; zur Entstehung vgl. Wiedemanns Kommentar ebd., S. 590. Wiedemann hält die Entstehung nach Juli 1944 für wahrscheinlicher.

³⁸⁵ KG, S. 27.

³⁸⁶ Insbesondere diese Pflanze mit ihren schwarzen, berausenden Beeren ist eng mit der Bildwelt Trakls verknüpft. Vgl. etwa die Gedichte *Verwandlung* (Trakl: WEB, S. 26), *Abendlied* (ebd., S. 43f.), *Helian* (ebd., S. 46-49), um hier nur drei Beispiele zu nennen.

³⁸⁷ Vgl. KG, S. 729. Was Wiedemann entgeht, ist die Tatsache, dass auch der zweite Zyklus des Bandes ATEMWENDE, innerhalb dessen KEINE SANDKUNST MEHR an fünfter Stelle steht, insgesamt 17 Gedichte umfasst.

x X x x X x//

x X x x X x X x x X/x X x x X x//
 x X x x X x x X/x X x x X x x X x//
 x X x x X x x X//x X x X x x X x//
 x X x x X x x X x x X x/x X x/

x X x x X x x X//x X x x X x x X//
 x X x x X/x X x x X x x X x//
 X x x X x/x X x x X/x x X x x X x x X//
 x X x x X x x X//x X x x X x x X x//

Celans Entscheidung, u. a. auch dieses Gedicht nicht in den Band MOHN UND GEDÄCHTNIS zu übernehmen, lässt sich – neben anderen möglichen Ursachen – auch qualitativ begründen: der Text zählt nicht zu seinen stärkeren. Das Gedicht ist nicht frei von Manierismen (wie beispielsweise das „...“ im vierten Vers, welches die Endlosigkeit erinnernden Nachsinnens bezeichnen soll), die Reime sind nicht immer glücklich gewählt (der lautlich identische Reim „zuviel“ / „entfiel“ wirkt eher ungenau; das altertümliche „Sande“, das vermutlich der Assoziation mit der idiomatischen Wendung des 'Verlaufens im Sande' geschuldet ist, erzwingt die Modifikation des 'blauen Bandes', welches bis dato womöglich das dahingilbende Haar zusammenhielt, zur „Girlande“: dem Ornament, mit dem das Gedicht schließt). Von der Schnörkellosigkeit der späteren Dichtung Celans, die sich weigert, das Metrum oder den Wohlklang über das Wort zu stellen, ist der vorliegende Text noch weit entfernt. Die drei auffälligen Inversionen (Verse 1, 2 und 8) befördern ein Pathos, das gewollt und damit künstlerisch/künstlich wirkt. Das Enjambement, das die beiden Strophen miteinander verbindet, erinnert ebenso an Rilke wie die eher aufdringliche Alliteration von „Seele“, „Sieb“ „siebenzehn“ (Vers 2), die sich fortsetzt mit „sie“, „sind“, „Sande“ und „seltsam“. Auch in Trakls Dichtung sind derlei Häufungen nicht selten. Weitere kommen hinzu, so diejenige von „schwierigen“, „Stille“, „Stadt“, „Staub“, „Schweigen“ und „Schwestern“ sowie die von „war“, „wo“ und „weilst“ (Vers 3), „wie“, „Wasser“, „Wiesen“ und nochmals „Wie“. Hier wird mehr als deutlich eine *gewählte* Sprache gesprochen, wobei die Auswahl der Worte nach traditionellen ästhetischen Kriterien erfolgt: Euphonie wird angestrebt – es wird noch regelrecht *gesungen*. Das daktylisch-trochäische Metrum der Verse mit Auftakt (mit Ausnahme von Vers 7, bei dem „leer“ eine Betonung verlangt) verleiht dem Sprechen einen gravitatisch schreitenden Gang, unterbrochen von Bedeutsamkeit erheischenden Zäsuren. Sechsheber (Verse 1-3, 5 und 8) herrschen vor, zwei Fünfheber (Verse 4 und 6) lockern das Gedicht auf, ein Siebenheber (Vers 7) sticht deutlich heraus.

Über die Strophengrenze hinweg wird vom sprechenden Ich die Frage eröffnet, ob die „Kamille“ in gleicher Weise in der Lage wäre, „dieses Schweigen“ zu ertragen, wie das (bereits im ersten Vers) adressierte Du – womit sie zu einer zweiten „Schwester“ des sprechenden Ich würde. Ich und Du sind also zumindest dahingehend verwandt, dass sie beide „dieses Schweigen“ ertragen können. Womöglich handelt es sich hierbei um eine Selbstansprache? Für die Zeit des Fragens träte damit das Ich in relative Distanz zu sich selbst. Diese Annahme verträgt sich jedoch nicht mit der Aussage des ersten Verses, die auf die Existenz einer eigenständigen

zweiten Person hindeutet. Der Personenkreis wird dann im Verlauf des Gedichts noch erweitert: Die zweite Frage, ob zwei Schwestern nicht „zuviel“ wären (Vers 5), weist auf eine dritte Person hin, eine geheime erste Schwester, von der bisher noch nicht die Rede war. Sie könnte entweder auch die Adressatin der beiden Fragen sein, das darin angesprochene Du, oder letzteres ist als Person von den Schwestern zu unterscheiden – womit sich der Kreis auf vier Personen erweiterte. Eine definitive Entscheidung lässt sich vom Text her kaum rechtfertigen: hier wird ein Raum an Möglichkeiten eröffnet, dessen genaue Besetzung sich nicht exakt feststellen lässt. Zusätzlich weist der Text dabei über die eigenen Grenzen hinaus: Die geheime Schwester ließe sich als eine Anspielung auf die Dichtung Trakls verstehen, durch die ebenfalls eine solche Schwester geistert: die Figur erscheint in zahlreichen Gedichten.³⁸⁸ So eben auch in *Grodek*, wenn es in Vers 12 heißt: „Es **schwankt** der **Schwester** Schatten durch den heiligen Hain“ (Hervorh. v. M. H.).³⁸⁹ Im vorliegenden Text ist es die Kamille, die im Fenster „schwankt“ (Vers 3). Offenbar signalisiert dem wahrnehmenden/sprechenden Ich dieses Schwanken etwas Schwesterliches – in (unbewusster, traumhafter?) Aktualisierung der Schwester-Gestalt, die (gleich einer gespensterhaften Wiedergängerin) dem Leser in der Dichtung Trakls wiederholt begegnet.

Erklärt sich das Ich damit nicht selbst zum Verwandten einer weiblichen Geistererscheinung? Zumindest im Traum? Wird hier die Schwelle des Traumes überschritten? Und wenn ja: an welcher Stelle des Gedichts? Und von wo nach wo: vom Wachen zum Traum oder umgekehrt? Im Verlauf der ersten Frage wird hier eine Schwelle – markiert durch die Leerzeile zwischen den Strophen – überschritten; gleichzeitig wird sie dabei im Gesang (mittels Enjambement) überspielt. Selbiges geschieht jedoch auch in den Versen 1 und 6, wenn hier die Zäsuren *nicht* typographisch (durch ein entsprechendes

³⁸⁸ Vgl. Georg Trakl: WEB. Es handelt sich um die folgenden 20 Gedichte: *Seele des Lebens* (S. 23), *Winkel am Wald* (S. 24), *Der Spaziergang* (S. 28f.), *Psalm* (S. 36f.), *An die Schwester* (S. 38), *In der Heimat* (S. 40), *Unterwegs* (S. 54), *Ruh und Schweigen* (S. 73), *Passion* (s. 81), *Frühling der Seele* (S. 91f.), *Traum und Umnachtung* (s. 95-99), *Klage* (S. 109f.), *Klage* (S. 111), *Grodek* (S. 112), *Offebahrung und Untergang* (S. 112-115), [O das Wohnen in der Stille] (S. 149), *Schwesters Garten* (S. 151), [Nimm blauer Abend] (S. 160), *Träumerei* (S. 164f.), *Neige* (S.168f.). Um Missverständnissen vorzubeugen: Es soll hier nicht behauptet werden, die Schwester in Celans Gedicht sei mit der Schwester aus Trakls Dichtung zu identifizieren. Es geht lediglich darum, hier einen Bezug zur vermutlich prominentesten Schwestergestalt der modernen deutschsprachigen Lyrik herzustellen, sowie auf die Art und Weise, wie diese in den Gedichten Trakls plötzlich erscheint, wie aus dem Nichts – so wie auch hier in DIE SCHWELLE DES TRAUMES. Bei Trakl erscheint sie jedenfalls fast ausschließlich in der Einzahl. In Celans Dichtung taucht die Figur der Schwester allerdings eher selten auf. An einer Stelle jedoch erscheint sie ausdrücklich in Gestalt einer Pflanze, so wie ja auch hier gefragt wird, ob die Kamille als eine Schwester zu betrachten ist. Im Gedicht AUCH DER RUNIGE (KG, S. 328) wird eine Mohrrübe als Schwester tituliert, im Gedicht LEVKOJEN (KG, S. 330) eine Kastanie. Ob die Pflanzennamen hier als Chiffren für lebende Personen zu verstehen sind, lässt sich nicht entscheiden, solange sich kein entsprechender Hinweis dingfest machen lässt.

³⁸⁹ Zum „Haar“, das im letzten Vers so „seltsam dahingilbt“ (womit hier zunächst eine farbliche Verbindung zu den Kamillenblüten hergestellt wird), findet sich bei Trakl, dessen Dichtung einen großen Reichtum an vergleichbar morbiden Bildern aufweist, das Bild einer dort allerdings noch nicht vom Verfall gezeichneten blonden Schwester-Figur (wobei sowohl die Märchenfigur Rapunzel als auch die mythische Figur Lorelei assoziiert werden kann). Im neunten Vers des Gedichts *Der Spaziergang* (WEB, S. 28) heißt es: „Du träumst: die Schwester kämmt ihr blondes Haar“.

Interpunktionszeichen) ausgezeichnet werden. Auf verschiedenen Ebenen finden hier also gleich mehrere Überschreitungen statt. So war (1.) die „Seele“ zunächst das „Sieb“ für die „Körner der Stille“, die flüssigen Laute haben sie passiert, während sie die festen Körner auffing und zurückbehält um „siebenzehn Krüge“ damit zu füllen; dann ist sie plötzlich jene „Stadt“, in der angeblich das Du übernachtet. Weiterhin ist (2.) die Kamille zunächst Nahrungslieferant für das Abendbrot (Abendmahl?), dann eine mögliche Kandidatin für eine zweite Schwester im Schweigen neben dem Du. Dann ist da (3.) das ich, das „vors Haus“ geht, um im Sand nach Wasser zu suchen – wobei es doch vermutlich eine Türschwelle überschreitet. Und (4.) war „der achtzehnte Krug“, der leer blieb, als „siebenzehn Krüge“ gefüllt wurden, offenbar nicht immer leer, da ihm doch zu einem früheren Zeitpunkt „die Blume der Wiesen entfiel“ – entfiel sie ihm in dem Sinne, dass er sie *vergaß*? Schließlich scheint auch das Lösen der „blauen Girlande“ eine Überschreitung zu bedeuten – wenn auch dunkel bleibt, was daraus folgt. Fakt ist immerhin, dass im Anschluss an diese 'Lösung' Stille einkehrt: das Lied ist vorbei.

Die Vieldeutigkeit zahlreicher sprachlicher Ausdrücke, die Fragwürdigkeit ihrer Verknüpfung, die Seltsamkeit der Geschehnisse, die Metamorphosen der Gegenstände: all das spricht dafür, dass sich der Sprecher *im* Medium des Traumes bewegt – was den Status der einzelnen Wahrnehmungen unsicher werden lässt und die Frage nach der Logik des *Sprechens* aufwirft. Demgegenüber präsentiert sich das Gedicht vergleichsweise geordnet, insofern man es unter 'rein' musikalischen Gesichtspunkten als Gesang betrachtet, dessen semantische Gehalte sich auf texthermeneutischem Wege nicht erschließen lassen. Unter solchen Voraussetzungen könnte das Gedicht als 'Stimmungslyrik' aufgefasst werden – im krassen Widerspruch zu Celans späterer Poetik.

Für das zentrale Verbindungsglied zu KEINE SANDKUNST MEHR, die „[S]iebenzehn“, bedeutete dies etwa, dass die Erweiterung der 'Siebzehn' hier zunächst und vor allem aus Gründen der Musikalität des Gesangs erfolgt sei, anders gesagt: um Willen der metrischen Struktur. Eine unbetonten Silbe mehr, und das Zahladjektiv steht dem Versfluss nicht länger entgegen, sondern erscheint diesem perfekt angepasst. Die Anverwandlung diene somit keinem anderen Zweck als der ästhetischen Perfektionierung des Gedichts, so wie an anderer Stelle aus denselben Gründen eine Synkopierung von 'vor das' zu „vors“ erfolgt (Vers 6). Auch in KEINE SANDKUNST MEHR gibt es eine entsprechende Verkürzung, wenn dort anstatt des grammatikalisch korrekten 'Wieviele' ein „Wieviel“ zu stehen kommt (Vers 2): eine klare strukturelle Entsprechung, die wiederum für eine engere Beziehung zwischen beiden Texten spricht. Im Gegensatz zu DIE SCHWELLE DES TRAUMES ist dort jedoch weder ein Endreim zu verzeichnen, noch ist dort ein Strophenschema erkennbar. Zwischen diesem Gedicht und dem 20 Jahre zuvor entstandenen Vierzeiler mit Kreuzreim liegen nicht nur in sprachlicher Hinsicht Welten, es liegt auch annähernd ein halbes Leben dazwischen. Wenn Celan 1964 aus Paris den Bogen zurück nach 1944 in Czernowitz schlägt, so dient dies nicht zuletzt dem Versuch einer persönlichen Standortbestimmung.

Was verbindet die beiden Gedichte über das befremdliche Zahlwort hinaus? Beide Texte enthalten jeweils zwei Fragen, wobei KEINE SANDKUNST MEHR eine Lesart begünstigt, nach der hier die Fragen auch

sofort beantwortet werden – freilich auf eine für den Leser zunächst unbefriedigende Art und Weise, nämlich extrem 'einsilbig'; die Fragen im Zentrum des Gedichts DIE SCHWELLE DES TRAUMES aber bleiben offen. Wenn das sprechende Ich sich entschließt, vor der eigenen Tür „nach Wasser im Sande“ zu suchen, so sucht es im Sand womöglich auch nach Antworten. Der leer gebliebene „achtzehnte Krug“ gibt Auskunft darüber, dass hier noch etwas (gewollt oder ungewollt?) offen ist (und bleibt?), dass möglicherweise ein bestimmter Auftrag bzw. eine bestimmte rituelle Handlung – 18 Krüge mit Körnern der Stille zu füllen – nicht *erfüllt* wurde, und nun womöglich auch nicht mehr zu erfüllen ist. Weshalb?

Die Krüge wurden hier mit einer etwas gefüllt, das sich nach dem Alltagsverständnis nicht abfüllen, nicht aufbewahren lässt: mit „Stille“. Zu einem nicht näher bezeichneten Augenblick in der Vergangenheit hat sie sich konkretisiert, nahm Gestalt an, wurde substantiell: „Körner“ derselben ließen sich sammeln, sie passierten das „Sieb“ der Seele nicht, sondern blieben darin zurück. Bei der Abfüllung, d. h. beim Ausgießen des Inhalts der Seele in Krüge wurden offenbar einige Körner verschüttet; doch das Du liest sie im Moment des Sprechens für das sprechende Ich auf. Sind sie für den achtzehnten Krug bestimmt? Ist womöglich das Gedicht selbst mit seinem Hinweis auf jenen letzten Krug, dessen Füllung noch aussteht (und damit auch die *Erfüllung* der Auftrags) einer jener bereits gefüllten „siebenzehn“ Krüge? Dies würde mit der Tatsache übereinstimmen, dass der Zyklus *An den Toren*, innerhalb dessen DIE SCHWELLE DES TRAUMES an sechzehnter und damit vorletzter (!) Stelle platziert ist, aus insgesamt aus 17 Gedichten besteht.

Das siebzehnte und letzte Gedicht des Zyklus trägt sinnigerweise den Titel AM LETZTEN TOR³⁹⁰. Erneut handelt es sich um einen Text, der aus zwei vierzeiligen Strophen besteht, erneut weisen die beide Strophen jeweils einen Kreuzreim auf. Wiederum werden zwei Fragen gestellt, diesmal jedoch werden sie zumindest andeutungsweise indirekt beantwortet:

AM LETZTEN TOR

Herbst hab ich neben Gottes Herz gesponnen,
eine Träne neben seinem Aug geweint ...
Wie dein Mund war, sündig, hat die Nacht begonnen.
Dir zu Häupten, finster, ist die Welt versteint.

Fangen sie nun an zu kommen mit den Krügen?
Wie das Laub verstreuet, ist vertan der Wein.
Missest du den Himmel mit den Vogelzügen?
Laß den Stein die Wolke, mich den Kranich sein.

X X x X x X x X x X x//
X x X x X x X x X x X// oder X x X x X x/X x X x X//
X x X x/X x/X x X x X x//
X x X x/X x/X x X x X//

³⁹⁰ KG, S. 20.

X x X x X x X x X x X x// oder X x X x X/x X x X x X x//
 X x X x X x/X x X x X//
 X x X x X x X x X x X x// oder X x X x X x/X x X x X x//
 X x X x X x/X x X x X//

„Herbst“, das erste Wort des Gedichts, repräsentiert den einzigen harten Verstoß gegen das metrische Schema des Gedichts, das weitgehend mit geradezu barocker Formstrenge komponiert ist. Dieser Herbst präsentiert sich betont einsilbig, an zweiter Stelle im Vers 'fehlt' im Sinne des harmonischen Gesangs eine unbetonte Silbe. Der Verstoß ist eindeutig ein gezielter: die zweite Silbe, das zu „hab“ verkürzte 'habe', zeigt dies deutlich. Es wurde einiger Aufwand betrieben, um den Gesang gleich zu Beginn 'unschön' stolpern zu lassen, und zwar zum ersten und letzten Mal innerhalb des gesamten Textes mit einer solchen Konsequenz, dass es sich im Vortrag nicht 'beheben' lässt. Der erste Vers weist keine Zäsur auf. Der zweite ließe sich mit einer solchen lesen, ohne den Vortrag erheblich zu stören. Im fünften Vers ließe sich nach der fünften Silbe eine Zäsur setzen, was zwar nicht völlig dem Schema entspräche, doch sind auch solche Variationen bereits aus der Barocklyrik bekannt. Wie er erschiene auch der siebente Vers ohne Einschnitt recht langatmig. Da es sich bei den Versen nicht um jambische sondern – mit Ausnahme des ersten – um trochäische Sechsheber (mit Mittelzäsur) handelt (der in den Versen 3 und 4 eine zusätzliche, schwächere Zäsur vorausgeht), bleibt die sechste Silbe zwar unbetont, eine auffällige Nähe des metrischen Schemas zu dem des Alexandriners ist dennoch unverkennbar.

Innerhalb der ersten Frage (Vers 5) wird erneut nach „den Krügen“ gefragt und damit ein engerer Zusammenhang zum vorangegangenen Gedicht DIE SCHWELLE DES TRAUMES hergestellt. Hier erfüllen sie jedoch im Gegensatz dazu offenbar ihre übliche Funktion als Behältnisse für den „Wein“. Der Herbst ist gekommen, die Zeit der Lese scheint bereits vorbei: das Laub ist „verstreuet“, der Wein „vertan“. Welche Chance wurde verpasst? Was hätte mit dem Wein geschehen sollen, anstatt ihn – was hier wohl erwartet wird – demnächst in Krügen zum Verzehr darzureichen? Womöglich wurde er zu früh gelesen (!), statt die Trauben an den Reben noch länger reifen zu lassen? Oder er hätte der längeren Lagerung bedurft, man hätte ihn länger zurückhalten und (im Geheimen) aufbewahren, ihn länger im Keller (d. h. im Verborgenen) lassen müssen. Wie dem auch sei: Das mögliche Potential des Weins wird so oder so verschenkt, indem man ihn entweder zu früh erntet oder aber zu hastig unters Volk bringt.

Wieder wird ein Du adressiert, wobei die verwendeten Motive erneut stark an die Traklsche Dichtung erinnern. Der „Herbst“ (als die Jahreszeit der Melancholie, was sich gut zur barocken Form des Gedichts fügt), die „Nacht“ und der „Mund“ – beide gleichermaßen „sündig“ – die „finster[e]“, eigentümlich statische „versteint[e]“ (Sternen-)„Welt“, wie sie sich dem sprechenden Ich „zu Häupten“ des angesprochenen Du zu erkennen gibt, das herbstliche „Laub“, der „Wein“, der „Himmel mit den Vogelzügen“³⁹¹ und

³⁹¹ Vgl. das Sonett *Verfall* (Trakl: WEB, S. 39), dessen Anfangsverse lauten: „Am Abend, wenn die Glocken Frieden läuten, / Folg ich der Vögel wundervollen Flügen,“ bevor sich nach den hoffnungsvollen Quartetten mit Beginn des ersten Terzetts jener „Hauch [...] von Verfall“ einstellt, der das Ich „erzittern“ lässt. Vgl. auch die erste Strophe des Gedichts *Untergang* (ebd., S. 75): „Über den weißen Weiher / Sind die wilden Vögel

schließlich sogar der „Kranich“³⁹² finden sich hier wieder. Das sprechende Ich begehrt womöglich eine Figur der Traklschen Welt zu sein, der (nach mühevoller Reise in wärmere südliche Gefilde) ein besseres Schicksal in Aussicht steht, nach dem sich auch der Melancholiker sehnt, der ihren herbstlichen Auszug mit seinem Blick verfolgt – bis sich diesem schließlich ein leerer Himmel präsentiert. Am Ende steht die Schwermut darüber, sich eben nicht zum Flug in den Süden aufschwingen zu können, sondern erdenschwer in einer zunehmend entlaubten Landschaft ausharren und dort der Zeit der Kälte entgegensehen zu müssen.

„Wie dein Mund war, sündig, hat die Nacht begonnen.“ Hier wird zum ersten mal das Du angesprochen, im Präteritum – die Nacht jedoch dauert noch an. Der Satz lässt sich auf zwei Arten lesen: 'Wie dein Mund war, nämlich sündig, ebenso sündig hat die Nacht begonnen.' Oder umgangssprachlich: 'Als dein Mund war, und zwar so sündig, wie er war, hat die Nacht begonnen.' Nach der ersteren Lesart würde hier eine gemeinsame Eigenschaft von Mund und Nachtbeginn behauptet, die eben in der Sündhaftigkeit bestünde, nach der zweiten ein Kausalverhältnis, der Beginn der Nacht aufgrund der Sündhaftigkeit des Mundes. Das sprechende Ich fordert nun aber das Du auf, in finsterner Nacht die Sehnsucht nach dem besseren Leben (im 'Süden') nicht zu vergessen, d. h. sich an den Himmel mit den „wundervollen Flügen“ der Vögel zu erinnern (von dem in den beiden Quartetten des Sonetts *Verfall* die Rede ist). Und es bietet sich selbst als „Kranich“, d. h. als ein lebendiges Zeichen an, das zur Herbstzeit in Richtung einer anderen, lebensfreundlichen Klimazone weist. Dies ist jedoch nicht etwa ein selbstloses, rein karitatives Angebot, vielmehr steckt eine Ökonomie des Gebens und Nehmens dahinter. „Lass [,„] mich den Kranich sein“, das bedeutet eben auch: setze mich an dessen Stelle ein, nimm mich als ein anderes lebendiges Wesen wahr; gib mir Raum, lass mich unter freiem Himmel leben; lebe mit mir, orientiere dich an mir – aber lass mir dabei meine Freiheit, meine Beweglichkeit, mein Anders-Sein.

Nach eigenem Bekunden hat das sprechende Ich seinerseits den „Herbst“ an eine bestimmte Stelle gesetzt: es hat nicht weniger getan, als ihn mit „Gottes Herz“ zu verknüpfen. Neben dessen „Aug“, von dem es heißt, dass es alles sieht, hat es mit eigenem Auge „eine Träne [...] geweint“ und damit – in unmittelbarer Nachbarschaft zum absolut Allsichtigen – seiner Trauer Ausdruck verliehen, ja mehr noch, es hat dabei nach eigener Aussage die Zeit des Sterbens mitten in Gott hineingetragen: ein überaus hoher Anspruch. Wo steht es, indem es am letzten Tor steht: an der Schwelle zum Jenseits oder zum Diesseits? Auf welcher Seite befindet es sich?

Zunächst einmal steht, insofern es Herbst ist, der Winter vor der Tür, die Zeit des Todes. Da es Nacht ist, herrscht Finsternis. Wer „die Welt zu Häupten“ hat, scheint sich in der Unterwelt zu befinden. Das Du wäre demnach in der Hölle; das Ich, das zu ihm spricht, und für sich in Anspruch nimmt, direkt neben Gott gestanden zu haben, spräche zu ihm aus der Position eines Engels. Wenn es sein Gegenüber animiert, die Steine als Wolken und es selbst als Kranich zu betrachten, als ein bewegliches,

fortgezogen. / Am Abend weht von unseren Sternen ein eisiger Wind.“

³⁹² Vgl. den prominenten Gedichtkomplex *Helian* (Trakl: WEB, S. 46-49). Die zweite Strophe des vierten Teils lautet: „um die Lehmhütten rankt purpurner Wein, / Tönende Bündel vergilbten Korns, / Das summen der Bienen, der Flug des Kranichs. / Am Abend begegnen sich Auferstandene auf Felsenpfaden.“

lebendiges, kreatürliches Wesen, so wird es dabei (zumindest potenziell) zum Kran-Ich, welches das Du aus der nächtlichen Welt des einsamen Todes herausholt, indem es ihm ein lebendiger Anderer ist wie diejenigen, die aus seiner Welt verschwunden sind und die es vermisst. Einer, der (noch) bei ihm ist. Es ist Nacht. Das Du, das aufgerufen wird, den Stein Wolke, das sprechende Ich Kranich sein zu lassen: wacht es oder träumt es? Wird es am Ende von sprechenden Ich aufgerufen, im (Nacht-)Traum einen (Tag-)Traum träumen? Spricht die Stimme des Ich im Traum des Du? Oder von anderswo in ihn hinein? Wacht es über das Du in seiner Umnachtung?

*Traum und Umnachtung*³⁹³ lautet der Titel des Schlusstextes von *Sebastian im Traum*³⁹⁴, dem 1915 erstmals erschienenen Gedichtband Trakls, dessen Veröffentlichung er nicht mehr erlebte. Es handelt sich dabei um ein in vier Abschnitte gegliedertes Prosagedicht.³⁹⁵ Dieser Text erweist sich nicht nur als ein gemeinsamer Prätext zu den beiden oben genannten Gedichten Celans, sondern darüber hinaus als einer, zu dem sich KEINE SANDKUNST MEHR auch direkt in Beziehung setzen lässt. Die Vision, die Trakl hier entwirft, ist die einer wahren Höllenfahrt: Ein schuldbeladener Jüngling, schicksalhaft beladen mit dem Fluch der Erbsünde seines Geschlechts, bewegt sich, wie von Geisterhand geführt, zwischen alptraumhaften Gestalten von einem Abgrund in den nächsten und dabei von einer Grausamkeit zur anderen, ohne einen Ausweg aus diesem seinem Verhängnis zu finden.

Am Beginn steht der Hinweis auf den Vater, einen vergreisten Patriarchen, der – wie die Erinnerung des Jünglings an seine Knabenzeit zeigt – offenbar zu keinem Zeitpunkt in der Lage war, Ordnung zu gewährleisten und damit dem Sohn eine 'gesunde' Entwicklung zu ermöglichen. Der Fluch ist also einer, der nicht erst die Generation des Sohnes betrifft, sondern vielmehr aus der Urzeit bis in die Gegenwart hinein weiter vererbt wurde, dessen Geschichte also bis zu den Anfängen des (Menschen-)Geschlechts zurückreicht. Mit der Generation des Jünglings ist jetzt allerdings das Ende gekommen, der Verfallsprozess findet seinen Abschluss im Untergang des letzten seiner Art,³⁹⁶ der dabei – ohne jemals zum Protagonisten im Sinne eines Hauptakteurs zu werden – dem dunklen Fatum nicht etwa ohne eigenes Zutun zum Opfer fällt, sondern auch selbst zum aktiven Agenten der Apokalypse wird:

„[1.] Am **Abend** ward zum Greis der Vater; in dunklen Zimmern **versteinerte** das Antlitz der Mutter und auf dem Knaben lastete der **Fluch** des entarteten Geschlechts. Manchmal erinnerte er sich seiner Kindheit, erfüllt von Krankheit, Schrecken und **Finsternis**, verschwiegener Spiele im Sternengarten, oder daß er die Ratten fütterte im dämmernden Hof.“ [...] **Nachts** brach sein **Mund** gleich einer roten Frucht auf und die Sterne erglänzten über seiner sprachlosen Trauer. Seine **Träume** erfüllten das alte **Haus** der Väter. [...] Wenn der

³⁹³ Trakl: WEB, S. 95-99.

³⁹⁴ Georg Trakl: *Sebastian im Traum*. Leipzig 1915 [Copyright 1914]. Vgl. Trakl: WEB, S. 51-99.

³⁹⁵ Trakl bewegt sich damit in der Tradition von Arthur Rimbauds *Une Saison en Enfer*, einem Meilenstein symbolistischer Dichtung. Rimbauds Gedicht ist allerdings wesentlich umfangreicher.

³⁹⁶ Das erinnert nicht zufällig an Edgar Allan Poes *The Fall of the House of Usher*. Poe zählt zu den einflussreichsten Vorläufern des Symbolismus.

Herbst kam, ging er, ein **Hellseher**, in brauner Au. [...] **O, die Seele, die leise das Lied des vergilbten Rohrs sang; feurige Frömmigkeit.** [...] Die **Akkorde seiner Schritte** erfüllten ihn mit Stolz und Menschenverachtung. [...] O, die Stunde, da er mit **steinernem Munde** im Sternengarten hinsank, der **Schatten** des Mörders über ihn kam. [...] [2.] [...] **Zu seinen Häupten** erhob sich der **Schatten** des Bösen. O, ihr **Nächte** und Sterne. [...] Da es **Nacht** ward, zerbrach **kristallen** sein **Herz** und die **Finsternis** schlug seine Stirne. [...] Klagend zur Rechten erschien die **weiße Gestalt eines Engels**, und es wuchs im **Dunkel** der **Schatten** des Krüppels. Er aber hob einen **Stein** und warf ihn nach jenem, daß er heulend floh, und seufzend verging im **Schatten** des Baums das sanfte Antlitz des **Engels**. [...] Huschend über fremden **Stiegen** begegnete er einem Judenmädchen und er griff nach ihrem **schwarzen Haar** und er nahm ihren **Mund**. [...] **Tiefer** liebte er die erhabenen Werke des **Steins**; [...] das kühle Grab, darin des Menschen feuriges **Herz** bewahrt ist. Weh, der unsäglichen **Schuld**, die jenes kundtut. Aber da er Glühendes sinnend den **herbstlichen Fluß** hinabging unter kahlen Bäumen hin, erschien in härenem Mantel ihm, ein flammender Dämon, die **Schwester**. Beim Erwachen erloschen **zu ihren Häuptern** die Sterne.

[3.] O des **verfluchten** Geschlechts. [...] Also hebt er mit schwächtiger Hand die **Schlange**, und in feurigen **Tränen** schmolz ihm das **Herz** hin. [...] **O der Schauer, da jegliches seine Schuld weiß, dornige Pfade geht. Also fand er im Dornbusch die weiße Gestalt des Kindes,** blutend nach dem Mantel seines Bräutigams. [...] **O die strahlenden Engel, die der purpurne Nachtwind zerstreute.** [...] **Schnee** fiel, und **blaue Finsternis** erfüllte das **Haus**. [...] **Ein umnachteter Seher sang jener an verfallenen Mauern und seine Stimme verschlang Gottes Wind.** [...] Silbern schimmern die bösen **Blumen** des Bluts an jenes Schläfe, der kalte Mond in seinen zerbrochenen Augen. O, der **Nächtlichen**; o, der **Verfluchten**.

[4.] **Tief** ist der Schlummer in **dunklen** Giften, erfüllt von Sternen und vom **weißen** Antlitz der Mutter, dem **steinernen**. Bitter ist der Tod, die Kost der **Schuldbeladenen** [...]. Aber **leise sang** jener im grünen **Schatten** des **Hollunders**, da er aus **bösen Träumen** erwachte; süßer Gespiele nahte ihm ein rosiger **Engel** [...]; und er sah das Sternenantlitz der Reinheit. [...] Silbern blühte der Mohn auch [...]. O, wie **stille** war das **Haus**, als der Vater ins **Dunkel** hinging. [...] Aber **stille** trat am **Abend** der **Schatten** des Toten in den trauernden Kreis der Seinen und es **klang kristallen** sein Schritt über die grünende **Wiese vorm Wald**. [...] Weh der **steinernen** Augen der **Schwester**, da beim Mahle ihr Wahnsinn auf die **nächtige** Stirne des Bruders trat, der Mutter unter leidenden Händen das Brot zu **Stein** ward. [...] In dorniger Wildnis folgte der **Dunkle** den **vergilbten** Pfaden im **Korn**, dem **Lied** der Lerche und der sanften **Stille** des grünen Gezweigs, daß er Frieden fände. O, ihr Dörfer und moosigen **Stufen**, glühender Anblick. Aber beinern **schwanken** die Schritte über schlafende **Schlangen** am Waldsaum und das Ohr folgt immer dem rasenden **Schrei des Geiers**. **Steinige** Öde fand er am **Abend**, Geleite eines Toten in das **dunkle Haus** des Vaters. Purpurne **Wolke** **umwölkte** sein **Haupt**, daß er schweigend über sein eigenes Blut und Bildnis herfiel, ein mondenes Antlitz;

steinern ins Leere hinsank, da in zerbrochenem Spiegel, ein sterbender Jüngling, die Schwester erschien; die Nacht das verfluchte Geschlecht verschlang.“ (Hervorh. v. M. H.)

Es lässt sich kaum leugnen, dass Trakls *Traum und Untergang* zumindest als ein Reservoir von Motiven für die beiden früheren Gedichte Celans zu betrachten ist, während in KEINE SANDKUNST MEHR ein deutlich distanzierteres Verhältnis sowohl zur Bildwelt als auch zur Sprache Trakls besteht, was sowohl die Wortwahl als auch die Diktion anbetrifft. Bereits in der frühen Dichtung wird jedoch schon deutlich, dass sich die Gedichte zu denjenigen Trakls *verhalten*, d. h. sie beziehen Position *gegenüber* denselben. Celans Dichtung entwirft eine eigene visionäre Bildwelt. Übereinstimmungen bestehen hinsichtlich einzelner besonderer *Worte*, darunter seltener Prägungen, auf deren *Signalwirkung* für ein belesenes Publikum Celan rechnen darf.³⁹⁷ Es handelt sich also um gezielte Hinweise darauf, dass sich der eigene Gesang auf denjenigen eines Anderen bezieht, nämlich auf denjenigen Trakls. Obgleich auch die Pflanze, die es bezeichnet, in den verschiedensten Kontexten ein möglicher Gegenstand der Wahrnehmung und der Mitteilung ist und bleibt, der als solcher niemandem persönlich 'gehört': in der deutschsprachigen Dichtung ist das Wort „Holunder“ – ob nun mit einfachem 'l' oder (wie bei Trakl) mit 'll' geschrieben – nachhaltig 'besetzt', seit Trakl es zu einem Signum, einem *Erkennungszeichen* seiner Dichtung gemacht hat. In verstärktem Maße gilt dies selbstverständlich für spezifischere Ausdrücke wie „schwarze Verwesung“ oder gar für unverwechselbar in (alliterierende) Worte gefasste Bilder wie 'die durch den schweigenden Hain schwankende Schwester'³⁹⁸. Wohlgedenkt: Trakl hat – im Gegensatz zu solchen eigenständigen Bildern – den 'Holunder' nicht etwa für sich gepachtet; doch jeder reflektierte Dichter, der (seit Trakls Werk in den 20er Jahren Eingang in den Kanon der deutschsprachigen Lyrik gefunden hat, spätestens jedoch nach Erscheinen der dritten Auflage der Gesamtausgabe seiner *Dichtungen*³⁹⁹ im Jahre 1938)

³⁹⁷ Celan legt großen Wert auf Signalworte, die individuelles Sprechen als solches auszeichnen – und geht entsprechend reflektiert mit solchen um. Umso verletzender müssen für ihn die Plagiatsvorwürfe im Rahmen der so genannten Goll-Affäre sein.

³⁹⁸ Trakl selbst ist sich dieser Tatsache gewiss bewusst, wenn er in *Grodek* selbst auf eine solche Prägung anspielt, um das Geisterhafte der Erscheinung der Schwester zu betonen. „Ihr naht euch wieder, **schwankende** Gestalten, / Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt. / Versuch' ich wohl, euch diesmal festzuhalten? / Fühl ich mein Herz noch diesem Wahn geneigt? / Ihr drängt euch zu! nun gut, so mögt ihr walten, / Wie ihr aus Dunst und Nebel zu mir steigt; / Mein Busen fühlt sich jugendlich erschüttert / Vom Zauberhauch, der euren Zug umwittert.“ (Hervorh. v. M. H.) Johann Wolfgang Goethe: *Faust*. Sonderausgabe. Der Tragödie erster und zweiter Teil. Urfaust. Hg. v. Erich Trunz. München 1982, S. 9. Die erste Strophe der *Zueignung* von Goethes *Faust* (und damit die erste der gesamten Tragödie) kann als ein Musterbeispiel für die Beschreibung der *mémoire involontaire* gelten: die „schwankende[n] Gestalten“ drängen sich auf – und bleiben im Gedächtnis einer breiten Leserschaft haften. „Was ich besitze, seh' ich wie im Weiten, / Und was verschwand, wird mir zu Wirklichkeiten.“ Um solche „Wirklichkeiten“ und deren Gewalt über das Ich, das ihnen ausgeliefert ist, geht es auch Trakl – und Celan. „Wirklichkeit ist nicht, Wirklichkeit will gesucht und gefunden sein.“ Manchmal wartet sie allerdings nicht, bis sich jemand willentlich auf die Suche nach ihr begibt, sondern sucht ihn ihrerseits auf. Sie tritt dann in Gestalt einer Heimsuchung auf. Trakl weiß davon mehr als nur *ein* Lied zu singen.

³⁹⁹ Georg Trakl: *Die Dichtungen*. [Erste Gesamtausgabe.] (Die Anordnung und die Überwachung der Drucklegung besorgte Karl Röck.) 3. Aufl. Salzburg 1938. Damit

nach ihm dieses Wort gebraucht, wird sich dabei fast unweigerlich an Trakls Gedichte erinnern und sich (in welcher Form auch immer) zu diesem Faktum verhalten. Kurz: in der Dichtung ist 'Holunder' – unabhängig davon, was es im Einzelfall bedeuten mag – ein typisches Trakl-Wort. Wo es außerhalb seiner Dichtung auftaucht wie in Celans Gedicht „Nachts ist dein Leib“, dort hat es Signalfunktion.

Der aufmerksame Leser wird daraufhin auch die Gedichte aus dem näheren Umfeld eines solchen Textes in Augenschein nehmen und dabei insbesondere auf ungewöhnliche Worte und Wendungen achten, wie sie in der alltäglichen Kommunikation eher nicht begegnen. Wenn sich diese nicht wie 'Holunder' auf den ersten Blick als Trakl-Worte zu erkennen geben, so verspricht die Lektüre seiner Dichtung womöglich dennoch Aufschlüsse über spezifische intertextuelle Beziehungen.

Der vierte Vers des Gedichts AM LETZTEN TOR enthält zwei solcher ungebräuchlichen Wendungen bzw. Worte: die altertümlich anmutende adverbiale Bestimmung „zu Häupten“ und das adjektivisch gebrauchte Verb „versteint“ als Kurzform von 'versteinert'. „Zu seinen Häupten erhob sich der Schatten des Bösen.“ Dieser Satz findet sich im zweiten Abschnitt von *Traum und Umnachtung*, dessen letzter Satz lautet: „Beim Erwachen erloschen zu ihren Häuptern die Sterne.“ Der Jüngling, dessen Spuren das anonyme lyrische Ich in *Traum und Umnachtung* verfolgt, scheint zumindest ein Verwandter jenes Du zu sein, welches das Ich in AM LETZTEN TOR adressiert. Auf beiden lastet ein dunkles Verhängnis. Ist es bei Celan die „finster[e]“ Welt, die „versteint“ über dem Du schwebt – womit es sich als ein Wesen der Unter-Welt zu erkennen gibt, so ist es bei Trakl das „in dunklen Zimmern versteinerte [...] Antlitz der Mutter“, das dem Jüngling an späterer Stelle noch einmal im tiefen „Schlummer in dunklen Giften“, d. h. im berauschten Zustand begegnet, der erfüllt ist „von Sternen und vom weißen Antlitz der Mutter, dem steinernen“. Es ist der Mond, mit dem hier das Antlitz der Mutter überblendet wird. Das Gedicht weist zurück in die Mythologie. Semele, die Mondgöttin, ist die Mutter Bacchus', des Weingotts. Im Jüngling von *Traum und Umnachtung* wird Bacchus (bzw. Dionisos) als ein *alter ego* erkennbar. Das wiederholt auftauchende Blut sowie die Farben Rot und Purpur sind dessen Attribute, wie das Weiß sich der Muttergestalt der Mondgöttin zuordnen lässt. Der „vertan[e]“ Wein bei Celan korrespondiert dem verdorbenen Blut jenes verfluchten Geschlechts, dessen letzter Spross der Traklsche Jüngling ist. Mit Blick auf das „Brot“, das der Mutter „unter leidenden Händen [...] zu Stein ward“, benennt Trakl die Speise, Celan hingegen den Trank und damit beide gemeinsam jene Gaben, die beim heiligen Abendmahl genossen werden, zum Gedenken an das Opfer Christi, welches die Vergebung der Sünden ermöglicht. Weder das steinerne Brot noch der vertane Wein sind noch genießbar: der sündige Mund, der mit der Weltnacht einhergeht, von der er spricht, *bleibt* sündig. Bei Trakl resultiert daraus konsequenterweise der Untergang des (Menschen-)Geschlechts. Das Ich in AM LETZTEN TOR schlägt dem Du hingegen eine (symbolische⁴⁰⁰)

erschien Trakls Dichtung erstmals bei Otto Müller. Erstausgabe Leipzig: Wolff 1919; 2. Aufl. Zwickau: Ullmann 1928.

⁴⁰⁰ Oder handelt es sich um eine real magische Handlung? Schließlich kann im Abendmahl – zumindest gemäß der Transsubstantiationslehre – von einer bloß symbolischen Handlung keine Rede sein. Brot und Wein verwandeln sich in Fleisch und Blut. Spräche das Ich das Du also als einen Magier bzw. einen geweihten Priester an, so wäre die

Ersatzhandlung vor: statt es wie den „sterbenden Jüngling“ im letzten Satz von *Traum und Umnachtung* „steinern ins Leere“ fallen zu lassen, schlägt es ihm vor, den Himmel zu besetzen, wobei das steinerne Du als „Wolke“, das Ich als „Kranich“ erschiene, zumindest in der Vorstellung, in der Imagination, im Traum – im Gedicht. Ob das allerdings nur um den Preis des wirklichen Todes möglich ist, bleibt offen.

Auch für DIE SCHWELLE DES TRAUMES ist es nicht nur die im Fenster „schwank[ende] Kamille“ als mögliche zweite „Schwester“, die sich auch auf *Traum und Umnachtung* beziehen lässt. „Aber stille trat am Abend der Schatten der Toten in den trauernden Kreis der Seinen und es klang kristallen sein Schritt über die grünende Wiese vorm Wald“, so heißt es bei Trakl. Zwar nicht auf die Wiese *vorm* Wald, jedoch „vors Haus“ (Hervorh. v. M. H.) geht das Ich bei Celan, „zu forschen nach Wasser im Sande“. Die „Körner der Stille“ sind bereits verlesen. Der „Schatten der Toten“ tritt hier noch nicht ausdrücklich in Erscheinung; doch an späterer Stelle, nach dem Hinweis auf den leer gebliebenen achtzehnten Krug, scheint der Tod dennoch schweigend Einzug gehalten zu haben: „Wie seltsam dahingilbt dein Haar!“, ruft das befremdete Ich im letzten Vers aus. Sieht es sich hier einer (lebenden) Toten gegenüber? Auch für dieses merkwürdige 'Dahingilben' finden sich in *Traum und Umnachtung* gleich zwei mögliche Entsprechungen. So ist zunächst vom „Lied des vergilbten Rohrs“ die Rede, das gut zur herbstlichen Szenerie passt. Der Gesang der Natur selbst wird im Medium des Gesangs vom Jüngling laut. Es ist ein klagender. Der Wind pfeift durchs Rohr, das seine sommerliche Farbe verliert, da es auf den Winter zugeht. Im letzten Abschnitt heißt es dann: „In dorniger Wildnis folgte der Dunkle den vergilbten Pfaden im Korn, dem Lied der Lerche und der sanften Stille des grünen Gezweigs, daß er Frieden fände.“ Auf der Suche nach Frieden folgt der dunkle Jüngling, unterwegs im „vergilbten [...] Korn“, der „Stille“ des „Gezweigs“. Stammen die „Körner der Stille“ in Celans Gedicht womöglich von einem solche Weg? Werden sie von einem Du *aufgelesen*, das dem Traklschen Jüngling gleicht? Und stammt das „seltsam dahingilb[ende] Haar“ von einer Frau, die – unbesehen der anderen Haarfarbe – mit dem „Judenmädchen“ verwandt ist, das der Jüngling bei Trakl doch wohl küsst, wenn es heißt: „er griff nach ihrem schwarzen Haar und nahm ihren Mund“?⁴⁰¹ Das Lösen der „blauen Girlande“ jedenfalls kann man sowohl als Abschiedsgeste als auch als eine Geste der Befreiung verstehen.⁴⁰² Die „blaue Girlande“ wird gelöst, wie eine Verbindung gelöst wird. Otto Basils Trakl-Biographie endet folgendermaßen:

„Unter den nachgelassenen Papieren des Dichters fand sich jenes [...] *An Novalis* überschriebene Gedicht, das wie Erhard Buschbeck sagte,

Errettung aus der Nacht nicht bloß eine symbolische, sondern eine wirkliche. Für jenen Celan, der 20 Jahre später KEINE SANDKUNST MEHR schreibt, scheinen allerdings beide Optionen gleichermaßen obsolet geworden zu sein.

⁴⁰¹ Hier ist an die Parallelisierung im Schlusscouplet der *Todesfuge* zu erinnern, bei der die jüdische Sulamith direkt neben dem deutschen Gretchen zu stehen kommt, beide ein Paar bilden: „dein goldenes Haar Margarete / dein aschenes Haar Sulamith“ (KG, S. 41). Was haben sie gemeinsam? Beide sind weiblich. Beide sind Opfer. Doch während das Haar Margaretes noch immer golden glänzt, ist das schwarze Haar Sulamiths hier von aschener Farbe.

⁴⁰² Blau ist sowohl die Farbe des Heiligen als auch die der Samenkapsel des Schlafmohns, aus der Opium gewonnen wird. Dass Trakl rauschgiftsüchtig war, ist bekannt.

in seltsamer Schickung für ihn selber gelten darf und füglich als Epitaph über seiner letzten Ruhestätte stehen könnte:

In dunkler Erde ruht der heilige Fremdling.
 Es nahm von sanftem Munde ihm die Klage der Gott,
 Da er in seiner Blüte hinsank.
 Eine blaue Blume
 Fortlebt sein Lied im nächtlichen Haus der Schmerzen.⁴⁰³

Der Sänger Georg Trakl ist durch das 'letzte Tor' gegangen. Wenn das sprechende Ich bei Celan DIE SCHWELLE DES TRAUMES passiert, um schließlich am Ende des Zyklus *An den Toren* – in einem siebzehnten Schritt – auch AM LETZTEN TOR zu stehen: wäre dann nicht der achtzehnte eben jener, mit dem es die letzte Schwelle überträte und das „nächtliche Haus der Schmerzen“ verließ, in dem Trakls Lied – und damit auch sein Leid – in Gestalt der nachgelassenen lyrischen Klage fort-dauert? Wäre nicht das, was es im letzten Vers des letzten Gedichts des Zyklus begehrt – der „Kranich“ zu sein, der die zur „Wolke“ am Himmel verwandelte, ehemals 'finstere, versteinte Welt' passiert – gleichbedeutend mit der Füllung des achtzehnten Krugs, der Erfüllung des Auftrags (des Dichters), der Vollendung des Gesangs (des Lebens)? Der Flug des Kranichs wäre dabei selbst nichts anderes als eine einzelne Bewegung, genauer: ein einzelner Bestandteil des bewegten *Bildes* (bzw. der *Vision*) von einem unhörbaren, ewigen Gesang, im Medium dessen die Seelen der Sänger der Klage einander begegnen – und dabei womöglich noch anderen. Nach jüdischem Ritus legt man beim Besuch eines Grabes zum Zeichen des Andenkens einen Stein zum Grabstein des Toten. Wenn 'am letzten Tor' der „Stein“ zur „Wolke“ werden soll, so würde mit dieser Metamorphose noch ein weiterer Sänger ins Bild geholt: das „Gewölk“, das in Trakls Dichtung häufig begegnet, ist ein Hölderlin-Wort.

Im Gedicht als Gespräch kann der Gesang eines Anderen erinnert werden, ohne dass sich dies explizit an einzelnen Worten festmachen lässt: es kann auch (versteckter) mittels der Diktion geschehen. KEINE SANDKUNST MEHR bedeutet eine Entscheidung zu Gunsten einer kalten, spröden, winterlichen Sprache, der Schneekristalle im Wind, der sprachlosen Mauern, der klirrenden Fahnen. Die Vollendung – und damit auch die Auferstehung – findet nicht statt, der achtzehnte Krug bleibt leer. Ihn leer zu halten, ihn als leeren zu bewahren – um den Preis dessen, dass der Gesang notwendig unvollendet, das Gedicht notwendig bloßes Fragment eines schöpferischen Sprechens bleiben muss – *darin* besteht der Auftrag. „Spricht die Seele, so spricht, ach, schon die Seele nicht mehr.“ Wo die Seele jedoch schweigt, kann sie schweigend anwesend bleiben – im Schnee, im Weißen, im Winter, im Tod, das heißt: in den Zwischenräumen. Diese sind Spalten im Kontinuum des Lebens. Es handelt sich dabei um Aufenthaltsräume, die, entleert von Gerede, *offen* bleiben, um damit den Seelen mögliche Gegenwart einzuräumen, ihnen einen Platz freizuhalten.

Die Auferstehung bleibt eventuell *möglich* „im Lichte der U-topie“, aber sie findet sich definitiv *nicht* mehr positiv ausgesprochen im Gedicht, das sich mit der Wahrnehmung eines Gegenstands zu bescheiden hat, der bloß noch als

⁴⁰³ Otto Basil: Georg Trakl. Reinbek bei Hamburg 1965, S. 158. Basil entscheidet sich hier für die mittlere von insgesamt drei Varianten des Gedichts. Vgl. Trakl: WEB, S. 155.

SINGBARER REST⁴⁰⁴ bezeichnet werden kann: mit dem durchbrochenen „Umriß / dessen, der durch / die Sichelschrift lautlos hindurchbrach, / abseits, am Schneeort.“ Das ist jedoch seinerseits *nicht* nichts. Wenn es auch der „[e]ntmündigte[n] Lippe“ von Gesetz wegen untersagt ist, über sich selbst zu bestimmen, so hat sie andererseits noch immer etwas zu melden, nämlich „daß etwas geschieht, / noch immer,“ und zwar „unweit“ ihrer selbst. Sie ist nicht weit von dem Ort entfernt, an dem sich etwas ereignet, das kosmische Dimensionen hat: ein „verfinsterte[r] winzige[r] / Herztrabant“ treibt „mit dem / draußen erjagten Funken“ auf eine chaotisch bewegte „Blickmasse“ zu, die „unter Kometen- / brauen“ quirlt. Kann aus der amorphen Masse ein Augenpaar werden? So klein und verfinstert der Trabant auch ist, der bei der Umkreisung des Herzens draußen im (Welt-)Raum einen Seelenfunken eingefangen hat, so kann doch womöglich sein Auftreffen auf die Masse an ungeordneten Wahrnehmungen die Zeugung eines neuen Himmelskörpers, eines Sterns bedeuten, womöglich eines (von Herzen geliebten) Augensterns. Ist nicht das Gedicht selbst auch ein solcher Herztrabant? Der Umriss einer Person, der vom 'singbaren Rest' her erkennbar wird, ist zwar „lautlos“, aber deshalb nicht etwa schriftlich, sondern durch eine „Sichelschrift“ *hindurch* erschienen, „abseits“ (aller Schrift), wo sich (weißer) „Schnee“ befindet. Der schweigende Umriss einer Person erscheint vor dem Hintergrund einer Mond-Schrift, einer Trabanten-Schrift, eines poetischen Textes; sie kam wie ein Licht aus der Tiefe des weißen Raumes von hinter der Schrift; erst im Durchgang durch die Schrift gewann sie ihren Umriss. Das Gedicht gewinnt als Person erst vom Text her seinen Umriss; der Text ist dabei jedoch nur das Medium, das der Person zur umrisshaften Erscheinung verhilft. Eigentlich ist es ein schweigender Seelenfunke im leeren Raum, der hier nur um der kommunikativen Begegnung willen im Medium der Sprache den Umriss einer Person annimmt. Es handelt sich um eine Geistererscheinung – die Auferstehung des Fleisches steht noch aus. Aber auch als eine solche *ist* und *bleibt* sie etwas, das existiert. Zu melden, d. h. zu bekunden, dass diese Seele noch da ist, „*dass* etwas [mit ihr] geschieht, noch immer“ (Hervorh. v. M. H.), dass sie ihre letzte Ruhe noch nicht gefunden hat, dass die Auferstehung noch aussteht: das ist der zentrale Auftrag, wie er in SINGBARER REST am Ende formuliert wird. Von Ruhe in Frieden (engl.: *rest in peace*) lässt sich zwar singen, erreicht wurde sie jedoch (zumindest von einigen Seelen) noch nicht.

Dem verleiht ein Gedicht Ausdruck, das sich vom Titel her als ein bloßes Überbleibsel zu erkennen gibt. Es besteht noch ein singbarer Rest – ein widerständiger Rest, der mit seiner Existenz gleichzeitig dafür sorgt, dass die Rechnung nicht aufgeht. Es bleibt immer etwas übrig: ein Überschuss, etwas Unerledigtes, eine offene Rechnung; etwas, das sich nicht auf- oder abrunden, nicht auf einen gemeinsamen Nenner bringen, nicht zu einem befriedigenden Abschluss bewegen lässt; etwas Angebrochenes, notorisch Unvollständiges, das der perfekten Einheit (des Kosmos) im Wege steht. Wer den Rest singt, singt nicht alles. Er singt entweder etwas, dem etwas fehlt, oder etwas, das über etwas hinausgeht. Von harmonischer Geschlossenheit kann hier keine Rede sein. Ein singbarer Rest ist – ein (ruhe)störender. Es gibt das Phänomen des ruhelosen Schweigens: Irrlichter sind dem

⁴⁰⁴ So lautet der programmatische Titel des zweiten Gedichts jenes zweiten Zyklus des Bandes ATEMWENDE, innerhalb dessen KEINE SANDKUNST MEHR an fünfter Position steht. Vgl. KG, S. 182.

Volksglauben nach nichts anderes als Zeichen ruheloser Seelen. Menschen sind gestorben, vor ihrer Zeit. Bar allen Gesangs. Der Rest ist Schweigen. Ein zutiefst beunruhigendes Schweigen. Etwas blieb unvollendet. Etwas bleibt zu tun. Es sind noch Lieder zu singen für die ruhelosen Toten.

IV. 3. 3. 3. Das Leben der Toten

Georg Trakl: *Helian*

Nicht zuletzt der Begegnung mit den Toten – wie sie dem „Seelenrealismus“ entspricht, zu dem Celan sich bekennt – dient Dichtung. Die Präsenz der Seelen der Toten unter den Lebenden nicht etwa nur zu behaupten, sondern die Toten am aktuellen kommunikativen Handeln teilhaben zu lassen, ihre Anwesenheit im lebendigen Dialog mit dem Anderen in den Unterbrechungen, den Zäsuren, den Gesprächs-*Zwischenräumen* wahrnehmbar werden zu lassen: diese Funktion, die im Kontext praktizierter Religiosität das Gebet (und in gesteigerter Form der christliche Ritus des Abendmahls) hat, übernimmt das Gedicht. Von daher erscheint auch die aktive Auseinandersetzung mit der Dichtung Trakls nur allzu verständlich, wo diese unausgesetzt um Figuren kreist, die sich als lebende Tote zu erkennen geben.⁴⁰⁵

Ein Gesang, im Medium dessen gleichzeitig zwei unterschiedliche Gottesvorstellungen, die des griechischen Mythos und die des Neuen Testaments, zum Tragen kommen, sowie (mindestens) zweier Sänger, Hölderlins und Rimbauds, gedacht wird, ist *Helian*⁴⁰⁶. Der Gesang ist von seiner Komposition her ausgesprochen kunstvoll – die Figur, die ihn 'durchgeistert', seltsam unwirklich in der Transparenz ihrer ätherischen Gestalt. Beide tragen denselben Namen, der Gesang ist, wovon er spricht: Erbe verschiedener Vorfahren. Das engelhaft schwebende Wesen, das in ihm nur sehr andeutungsweise Gestalt gewinnt, präsentiert sich als eine übernatürliche Erscheinung, als ein Wanderer zwischen den Welten, der sich abwechselnd mal unter den Lebenden, mal unter Untoten bewegt, die unverkennbar leichenhafte Züge tragen. Der Name 'Helian' gibt zu erkennen, dass es sich um ein Wesen handelt, das gleichzeitig zwei Göttersöhne

⁴⁰⁵ Die *Dunkelheit* der Dichtung ist eine notwendige Bedingung dafür, dass sich die Umriss einer solchen (Geister-)Gestalt abzeichnen können. Sowohl Engel als auch Seelenfunken bedürfen des Kontrasts, um deutlich sichtbar zu werden. Sie erscheinen deshalb bevorzugt in nächtlicher Umgebung. Das (Tages- bzw. Sonnen-)Licht der (Vernunft-)Erkenntnis scheint zunächst kein geeignetes Medium für solche Erscheinungen zu sein. Celan betont, dass es ihm um die personhafte Gestalt des *Menschlichen* geht, wie sie sich nach seiner Auffassung im dunklen Gedicht in Umrissen abzeichnet. Insofern er die menschliche Person bzw. das Gedicht als ein „sterbliches Seelenwesen“ betrachtet, behauptet es als Endliches die Partizipation an etwas Unendlichem. Dieses Unendliche zeigt sich umso deutlicher an ihm, je dunkler es in seiner Endlichkeit ist: es ist seine Seele. Sie ist es, die den Kontakt zu den anderen Seelen hält – und womöglich für andere herstellt. In den dunkelsten und verschwiegensten Winkeln des Gedichts, in seinen Zäsuren und Leerstellen, besteht die Möglichkeit, dass dort plötzlich ein Funke von anderswoher aufblitzt. Es gibt nun allerdings ein gitterartiges, mithin von lauter Lücken durchsetztes Medium, in dem sich die (Seelen-)Funken – analog zur Dunkelheit – insbesondere bei Licht wahrnehmen lassen: das ist der (*Schnee-*)*Kristall*.

⁴⁰⁶ Vgl. Trakl: WEB, S. 46-49.

beerbt: einerseits *Helios* (oder auch Phoebus, den Sohn des Hyperion⁴⁰⁷), andererseits Christus, den *Heiland*. Keiner der beiden Namen lässt sich vollständig aus den Buchstaben des Namens 'Helian' generieren: Helian ist weder ganz der eine noch ganz der andere.⁴⁰⁸ Bernhard Böschenstein liest das Gedicht überzeugend als synchrone Zusammenschau verschiedener Zeiten und Bilder im Modus der Spiegelung:

„Trakl erschafft [...] Helian auch aus den Spiegeln, als die sich ihm die erinnerten Formeln verwandter großer Dichter des beginnenden und endenden 19. Jahrhunderts [d. h. Hölderlins und Rimbauds] darstellen. Sie zu einem eigenen Gedicht umschmelzend, bekräftigt er **die von Anfang an erschaute Synchronie**, von Arkadien bis Golgatha.“⁴⁰⁹ (Hervorh. v. M. H.)

Nicht nur ist die Spiegelung in den Formeln Hölderlins und Rimbauds ein *Verfahren*, dessen das dichterische Sprechen sich hier bedient: das Gedicht *thematisiert* darüber hinaus ausdrücklich die Selbstbespiegelung der „Seele Helians“ in der ersten Strophe des fünften und letzten Abschnitts, die da lautet:

Die Stufen des Wahnsinns in schwarzen Zimmern,
Die Schatten der Alten unter der offenen Tür,
Da Helians Seele sich im rosigen Spiegel beschaut
Und Schnee und Aussatz von seiner Stirne sinken.

Die Frage nach dem Titel *Helian* beantwortet Böschenstein folgendermaßen:

„**Helian ist die konstante Präsenz der unauflöslchen Einheit von Leben und Tod im Zustand der Nachträglichkeit.** Er bleibt, durch alle unserm geschichtlichen Bewußtsein gegenwärtigen Zeiten hindurch, von einer frühesten antiken Hirtenkultur über die Passion Christi bis zum Untergang des spätestgeborenen Menschen unserer Zeit, in allen

⁴⁰⁷ Schon dies ist auch als Hinweis auf Hölderlin zu verstehen. Im Verlauf des Gedichts lassen sich zahlreiche Hölderlin-Reminiszenzen namhaft machen. Vgl. Bernhard Böschenstein: [*Helian.*] Arkadien und Golgatha. In: Interpretationen. Gedichte von Georg Trakl. Hg. v. Hans-Georg Kemper. Stuttgart 1999 (im Folgenden Böschenstein: Arkadien und Golgatha), S. 80-95.

⁴⁰⁸ Damit wird eine andere Akzentuierung vorgenommen, als Böschenstein sie vornimmt, wenn er sagt, „daß in diesem Gedicht Helios und Heiland verbunden sind“ (Böschenstein: Arkadien und Golgatha, S. 84). Lediglich Anteile beider finden sich hier in einem späten Erben wieder, der Anlagen beider in sich trägt. Erst im letzten der insgesamt fünf Abschnitte des Gedichts tritt „Helians Seele“ im Text in Erscheinung. Ob der Name tatsächlich für „Spiegelungsgestalten des Dichters“ (ebd., S. 93) steht, ist fraglich. Dass er (in Gestalt des Titels) *das Gedicht* als solches bezeichnet, ist hingegen unstrittig. Es könnte sich mithin im Text auch um eine Personifikation des Textes selbst handeln, womöglich sogar um eine des lyrischen Gesangs schlechthin. Freilich könnte auch die Vorstellung dahinter stehen, dass hier der Dichter als ein (rauschhaft) in den Gesang aufgehobener erscheint – was sich gut mit der Auferstehungsthematik verträge. Dann ließe er sich allerdings nicht mehr so ohne weiteres mit dem sprechenden Ich identifizieren, das ja von der Seele Helians in der dritten Person spricht, also aus der Außenperspektive. Wenn dies noch als eine Spiegelszene verstanden werden soll, so jedenfalls als eine, bei der sich derjenige, der *vor* dem Spiegel steht, offensichtlich *nicht* mit demjenigen identifiziert, den er *im* Spiegel wahrnimmt.

⁴⁰⁹ Ebd., S. 94.

Verwandlungen derselbe Wanderer immer anderen Grenzen entlang. Seine Spiegelbilder verändern sich je nach der Färbung und Tonlage der voneinander sich abgrenzenden fünf Partien, stimmen jedoch in der Fremdheit des Jenseitigen überein. Die Spannung zwischen arkadischem Frieden, zerstörten Stätten, Passions- und Auferstehungsorten bewohnt ihn als Fieber und Wahn, aber auch als christusnahe Verklärung. Er stellt sich als die **Synthese** all dieser Möglichkeiten in wechselnden Bildern und klanglichen Verschwisterungen dar.“⁴¹⁰ (Hervorh. v. M. H.)

Worauf Böschenstein nicht näher eingeht, ist die äußerst befremdliche Tatsache, dass es die „Seele Helians“ ist, die sich nach der Aussage des Gedichts „im rosigen Spiegel beschaut“. Wie ist dies aber möglich, wo doch die Seele nach allgemeinem Verständnis eben *nicht* körperlich vorzustellen ist? Bei Böschenstein heißt es an entsprechender Stelle lapidar: „Helian [...] ist nur noch 'Seele' [...], 'im rosigen Spiegel' wird sein postumer Zustand erschaut, der Winterlichkeit und Krankheit abfallen lässt.“⁴¹¹ Jedoch wird die Seele hier nicht etwa von irgendwem erschaut, sondern vielmehr behauptet der anonyme Sprecher, dass sie selbst es sei, die sich hier „im rosigen Spiegel“ beschauet. Die Seele betrachtet sich im Spiegel, wobei sie sich selbst in einem rosigen Licht erscheint. Im rosigen Spiegel erscheint sie sich selbst rosig, d. h. wie neu geboren. Der Spiegel ist ein Zauberspiegel: er verleiht der gestaltlosen Seele Gestalt. Im Spiegel des erneuten Gesangs kommt die Seele zur Erscheinung, gewinnt Helian einen Körper. Aber eben nur im Spiegel. Nur im Gesang lässt sich der (virtuelle) Körper Helians erkennen, außerhalb desselben bliebe er gestaltlos, eine Geisterexistenz, die schweigend durch die Zeiten weht – und dabei die verschiedensten Gesänge beseelt. Nichts anderes als Helians Seele, so lautete nach dieser Lesart die Folgerung, war bereits in den Gesängen Hölderlins und Rimbauds präsent. Diese Seele wandert ewig durch die Zeiten. Sie ist infolgedessen keine „Synthese“, sondern die verbindende spirituelle Energie, der durch all diese Gesänge wehende, in all diesen Gesängen sich spiegelnde Geist. Es ist eine ruhelose Seele, die durch die Geschichte in verschiedenen Gesängen sich ausprägt. Die konstante Präsenz nicht der „Einheit von Leben und Tod“, sondern eines gestaltlosen Wanderers *zwischen* Leben und Tod. Dauer im (ständigen) Wechsel statt dauerhafter Einheit (in der Ruhe des Todes): das ist der Fluch Helians. Es ist die Figur des Ahasver, die hier Pate steht. Der Jäger Gracchus aus Kafkas gleichnamiger Erzählung wäre in dieser Hinsicht als eine verwandte Seele zu betrachten. Solche Auferstehungen haben nichts Gutes: die Nötigung zur ständigen Wiederkehr bedeutet ein Sterben ohne Ende – „Unendlichsprechung von lauter Sterblichkeit und Umsonst“. Insofern ist die Wiederkehr Helians, die neuerliche Erscheinung seiner Seele im wiedergeborenen Gesang, eben kein Anlass zur Freude, sondern vielmehr zur Trauer, wie es die letzte Strophe des vierten Abschnitts beschreibt, die der oben zitierten direkt vorausgeht:

⁴¹⁰ Ebd., S. 93.

⁴¹¹ Ebd., S. 92.

Lasset das Lied auch des Knaben gedenken,
 Seines Wahnsinns, und weißer Brauen und seines Hingangs,
 Des Verwesten, der bläulich die Augen aufschlägt.
 O wie traurig ist dieses Wiedersehn.

Auf engstem Raum wird hier vom Lied, das an dieser Stelle auf sich selbst reflektiert (!), ein vollständiger Lebenszyklus erinnernd durchlaufen: vom „Knaben“ zum Greis mit „weiße[n] Brauen“, dessen Tod und entsprechende Verwandlung in eine Leiche, einen „Verwesten“, sowie dessen neuerliche Geburt mit den blauen Augen eines Neugeborenen. Die Seele findet keine Ruhe. Helian trägt ein schweres Erbe: gleich der Sonne durchlebt er den ewigen Zyklus von Auf- und Untergang; gleich Christus büßt er die Sünden des Menschengeschlechts ab, allerdings nicht in Form einer einmaligen Aufopferung des eigenen Lebens, des Körpers, der Menschengestalt, sondern in Form einer endlosen Wiederkehr in wechselnden Gestalten, in Gesängen, in denen er immer wieder neu vom Tode aufersteht, nur um mit jedem einzelnen Gesang erneut zu sterben. Die zeitliche Ausdehnung der Passion zur menscheitgeschichtlichen ist die spezifische Marter für die Seele des Gesangs. Dem einzelnen Gedicht bleibt es verwehrt, in die Ewigkeit einzugehen. Es gewinnt bei Trakl gerade *nicht* den Status des Absoluten, sondern markiert das Ausstehen der Erlösung zum jeweiligen historischen Zeitpunkt seiner Entstehung. *Helian* reiht sich in die Tradition einer andauernden Passionsgeschichte ein. Oder anders herum gewendet: Die ganze Menschheitsgeschichte kristallisiert sich im einzelnen Gesang, der *pars pro toto* für ein ständig sich wiederholendes Geschehen stehen kann. Die „Nachträglichkeit“ ergibt sich schicksalhaft daraus, dass der lyrische Gesang nicht in der Lage ist, hinter den Sündenfall und damit zu jenem paradiesischen Zustand zurückzugelangen, in dem – nach dem 'zweiten' Schöpfungsbericht – Adam, der *eine* erste Mensch, erstmals seinen Mit-Kreaturen ihren Namen gibt (*Genesis* 2, 20).⁴¹²

Zu dieser Tradition des Gesangs verhält sich nun auch KEINE SANDKUNST MEHR, insofern hier das Ich des Gedichts auf den Gesang eines Du zu sprechen kommt, wobei sich dieses Du als Spiegelbild seiner selbst lesen lässt. Die Frage nach dem *Wissens*gehalt des Gesangs jenes *alter ego* wird gestellt (Vers 6) und mit der letzten Strophe – quasi von jenseits des Spiegels – beantwortet. Die Antwort erfolgt in Form eines Dreischritts: Zunächst werden (1.) drei Worte zu einer Einheit verschmolzen, woraus ein *relativer* Neologismus entsteht (kein *absoluter*, da auf bereits lexikalisierte Bestandteile zurückgegriffen wird), das Wort „Tiefimschnee“ (Vers 7). Das durch Verschmelzung dreier Worte zustande gekommene neue Wort wird daraufhin (2.) seinerseits abgeschmolzen zu „Iefimnee“ (Vers 8). Das synthetisierte Wort taut ab (wobei ironischerweise auch der Anfangsbuchstabe 'T', dem im Hebräischen 'Tau'⁴¹³ entspricht, sich mit dem

⁴¹² Das adamitische Sprechen als ein Paradigma poetischen Sprechens, insofern es nicht um die schöpferische, sondern um die welterschließende Funktion des Sprechens geht, steht an dieser Stelle in engster Verbindung mit der Einsamkeit des 'Poeten'; einem Topos, der für das Rollenverständnis des modernen Dichters (bis hin zu Adorno) absolut einschlägig ist. „Und der Mensch gab einem jeglichen Vieh und Vogel unter dem Himmel und Tier auf dem Felde seinen Namen: aber für den Menschen ward keine Gehilfin gefunden, die um ihn wäre“ (*Genesis* 2, 20).

⁴¹³ 'Tau' oder 'Tav' ist nach dem *Sepher Jesirah* (Sepher Jesirah. Das Buch der Schöpfung. Kritisch redigierter Text und Übersetzung von Lazarus Goldschmidt [1894]. 2. Aufl.

'Tauwasser' in Nichts auflöst) wie der Schnee bei der Schneeschmelze im Frühjahr. Was am Ende noch übrig bleibt, ist (3.) eine nur noch lose zusammenhängende Vokalsequenz (Vers 9), auf deren Basis sich allerdings bei entsprechender Füllung der Zwischenräume (mit Konsonanten) ein neues Wort generieren ließe – womöglich sogar ein *absolut* neues Wort? Der auf bloße Rudimente reduzierte Gesang eröffnet diese Möglichkeit. Die Vokale stehen so 'nackt' da wie Adam, bevor er die Frucht vom Baum der Erkenntnis genoss und aufgrund der Entdeckung der Scham seine Blöße bedeckte. Handelt es sich also beim letzten Vers um ein Sprechen in einer „Sprache in statu nascendi“, einer Sprache vor dem Sündenfall? Auf *diese* Frage gibt das Gedicht keine Antwort. Fakt ist allerdings, dass in der letzten Strophe des Gedichts mit einer Tradition des lyrischen Gesangs in sprachästhetischer Hinsicht gebrochen wird. Die abschließende Rundung des Gedichts wird verweigert. Das heißt jedoch nicht, dass der Kreis-Weg der Dichtung damit auch an ein Ende gekommen wäre. Die Wort-Kunst ist hier nicht das Entscheidende. Eine andere, übergeordnete, zeitlich-natürliche Kreisbewegung bleibt im Hintergrund bestehen, nämlich die jahreszeitliche. Der Schnee schmilzt; es folgt eine Wärmeperiode; nach dem Abtauen des Altschnees werden ehemals darin eingeschlossene Partikel aufgewirbelt, und verteilen sich in der Atmosphäre; an jenen kondensiert nunmehr der Neuschnee.

Um welche Partikel herum hat sich der Schnee, der KEINE SANDKUNST MEHR ist, kristallisiert? Er hat sich an einzelne Partikel angelagert, die vom „Sand aus den Urnen“ herkommen. Mit ihm wird hier keine Weissagekunst mehr betrieben, keine Meisterschaft mehr angestrebt. Die Zeichen bleiben dunkel, die Zukunft wird offen gelassen. Schon *Traum und Umnachtung* spricht vom unwiederbringlichen Verlust: „O die strahlenden Engel, die der purpurne Nachtwind zerstreute.“ Sie bleiben zerstreut. „Wenn der Herbst kam, ging er, ein Hellseher, in brauner Au. [...] Ein umnachteter Seher sang jener an verfallenen Mauern und seine Stimme verschlang Gottes Wind.“ Die Stimme des Sehers (womöglich eines Sandkünstlers) bleibt verschlungen. „O die Schauer, da jegliches seine Schuld weiß, dornige Pfade geht. Also fand er im Dornbusch die weiße Gestalt des Kindes“.

Was weiß Trakls Gesang? Die Schuld eines jeden. Der Büsser wandelt auf dornigen Pfaden, bis sich ihm „im Dornbusch“ die „weiße Gestalt des Kindes“ offenbart, in engelhafter Reinheit. Der in KEINE SANDKUNST MEHR wahrgenommene Gesang eines Du weiß etwas anderes, das jedoch etwas mit dieser geheimnisvollen Gestalt des weißen Kindes gemeinsam hat: ein Geheimnis, das sich in einem seltsamen Wort verbirgt, „Tiefimschnee“,

Darmstadt 1969), einem der einflussreichsten Bücher der jüdischen Mystik, der siebente der 'sieben Doppelten'. Die 22 Grundbuchstaben des hebräischen Alphabets gliedern sich in „drei Mütter, sieben doppelte und zwölf einfache“ (ebd., S. 49 u. ö.). Im vierzehnten Kapitel des dritten Abschnitts heißt es: „Er ließ herrschen den Buchstaben *Tav* in der *Anmuth*, band ihm eine Krone um und verschmelzte sie miteinander; er schuf durch sie: den Mond in der Welt, den Sonnabend im Jahr und den Mund im Körper (*männlich und weiblich*)“ (ebd., S. 63). Wenn nun bei Celan das 'Tau' seinerseits taut, wird damit der Schöpfungsakt rückgängig gemacht. Nach dem *Sohar* (Der Sohar. Das heilige Buch der Kabbala. Hg. v. Ernst Müller. 3. Aufl. Köln 1986) stellt Tau im Gefüge der zehn Urpotenzen bzw. Emanationen Gottes, der *Sefirot*, den Pfad zwischen der neunten und der zehnten *Sefira*, zwischen *Jessod* und *Malchut* – und damit im übertragenen Sinne zwischen dem *Zaddik* (d. h. dem Gerechten, dem Fundament) und der *Schechina* (d. h. der weiblichen Emanation Gottes) dar. Insofern würde sich hier die Verbindung zwischen den Geschlechtern auflösen.

welches seinerseits untergeht in Gestalt eines verhallenden Echos, das sich am Ende nur noch als Lautfolge verstehen lässt. Wo aber bei Trakl den Jüngling „[d]ie Akkorde seiner Schritte [...] mit Stolz und Menschenverachtung“ erfüllten, kann in KEINE SANDKUNST MEHR von einem solchem Affekt keine Rede mehr sein. Nüchtern wird hier alle Emotionalität auf ein Minimum 'heruntergefahren'. „[S]teuern ins Leere hinsank, da in zerbrochenem Spiegel, ein sterbender Jüngling, die Schwester erschien; die Nacht das verfluchte Geschlecht verschlang.“ Mit diesen Schlussworten erstirbt jedoch auch der Gesang namens *Traum und Umnachtung*. Der Spiegel ist zerbrochen, das apokalyptische Geschehen findet ein Ende. Aber es gibt offensichtlich eine Zeit nach dem Untergang des „verfluchte[n] Geschlechts“. Das sprechende Ich spricht im Präteritum. Wie heißt es am Ende von FADENSONNEN? „[E]s sind / noch Lieder zu singen jenseits / der Menschen.“ *Traum und Umnachtung* ließe sich als ein Beispiel dafür anführen. Wer singt diesen Gesang? Ein Engel? Ein Geist?

Helian wird im Präsens gesprochen. Hier wird eine zirkuläre Bewegung durch die Pole von Untergang und Auferstehung entfaltet. Dem linearen Modell geschichtlichen Fortschritts wird die Wiederkehr des Gleichen entgegengehalten, wobei in der Wiederholung des Geschehens die früheren Akteure mit aktualisiert werden. Es gibt keine historische Entwicklung. Böschstein bringt es auf den Punkt: Die „von Anfang an erschaute Synchronie“ sorgt für die gleichzeitige Präsenz verschiedenster Orte und Zeiten im Medium einer Vision, innerhalb derer die Lebenden sich verdoppeln, gleichzeitig Schauende und Geschaute werden. Die Verdopplung ist aber das genaue Gegenmodell zur Synthese: die Identität geht dabei verloren. Lebende Tote sind zwiespältige Wesen. Sie tragen den Zwiespalt von Leben und Tod aus, ohne etwa beides zu einer Identität integrieren zu können. Dem lebendigen *ego* begegnet im Spiegel ein totes *alter ego*, in dem es sich wiedererkennt, *ohne* dabei eins mit ihm zu werden: die Spiegelachse durchschneidet das Ich als ein Riss. *Je est un autre*. 'Ich' ist der Geschaute, der sich unter den Toten bewegt. Wie dieses Ich erscheinen auch die Toten höchst lebendig. Wer schaut? Die Sphäre der Lebendigen – und damit der Schauende – liegt im Dunklen, sie tritt zur Nachtzeit in den Hintergrund. Aber sie bleibt dennoch präsent:

Schön ist die Stille der Nacht.
Auf dunklem Plan
Begegnen wir *uns* mit Hirten und weißen Sternen. (Hervorh. v. M. H.)

Die Szene scheint aus der Außenperspektive wahrgenommen. Aber die Beobachter erkennen sich in den Beobachteten wieder, obwohl deren Umgebung zeitlos ist. Die Begegnung mit den Toten ist kein Spiel. Sie erfolgt auf Augenhöhe, die Toten werden nicht nur angeblickt, sondern sie blicken zurück. Der Tausch der Blicke, sofern er dem Gegenüber gerecht wird, gefährdet nicht etwa das Seelenheil, sondern dient ihm geradezu:

O wie ernst ist das Antlitz der teuren Toten.
Doch die Seele erfreut gerechtes Anschauen.

So endet der erste Abschnitt. Der zweite beginnt dann allerdings mit dem „Schweigen des verwüsteten Gartens“, bringt „schwarze

Novemberzerstörung“, das „sanfte Saitenspiel“ des „Wahnsinns“, „einsam endet der Abendwind“, das Sterben beginnt. Der dritte und mittlere Abschnitt des *Helian* spricht dann, wie *Traum und Umnachtung*, vom „Untergang des Geschlechts“. Die letzte Strophe lautet:

Leise rollen vergilbte Monde
Über die Fieberlinnen des Jünglings,
Eh dem Schweigen des Winters folgt.

Hier, an der tiefsten Stelle, nach dem Untergang – vor dem „Flug des Kranichs“ und dem späteren Zusammentreffen der „Auferstandne[n] auf Felsenpfaden“ – lässt sich im „Schweigen des Winters“ eine mögliche Schnittstelle zu KEINE SANDKUNST MEHR erkennen. Und hier findet, wie Böschenstein zeigt, eine Begegnung mit Hölderlin statt:

„Der Jüngling in seinen 'Fieberlinnen' (V.59) darf nach den Vorstufen mit den 'Sterbelinnen' [...] verknüpft werden, zumal er 'dem Schweigen des Winters' (V.60) entgegengieht, mit einer Hölderlins Christus-Hymne *Patmos* entliehenen Schlußformel: statt wie dort 'Dem folgt deutscher Gesang' [...] heißt es hier: 'Eh dem Schweigen des Winters folgt' (V.60). Hölderlins *Patmos* durchschreitet Christi Tod mit dem Zweck der Fortsetzung der Tradition, die Christus gestiftet hat, bis hin zu Hölderlins eigenem Gesang. Trakl setzt ihr ein jähes Ende. Er widerruft Hölderlins Zukunftsglauben.“⁴¹⁴

„Schweigen des Winters“ an Stelle von „deutsche[m] Gesang“. Auf dieses Schweigen bewegt sich auch die letzte Strophe von KEINE SANDKUNST MEHR hin. Gleichzeitig wird damit die Frage nach dem Wissensgehalt des Gesangs eines Du beantwortet. Im Sinne einer Spiegelung kann dieses Du das *alter ego* des sprechenden Ich sein. Dem prophetischen Sprechen wird eine Absage erteilt. An die Stelle der Weissagung tritt die Weiß-Sagung. Der Gesang weiß ein Wort, und er weiß um das Verschwinden des Wortes mit der Zeit. Das Sprechen droht sich in Nichts aufzulösen, in völliges Schweigen zu verfallen. Die Gegenwart ist dunkel, der Gesang im Schwinden begriffen. Tief im Schnee ist das, was er an Wissen beinhaltet: es schmilzt mit dem Schnee nicht dahin. Was nach der Schmelze übrig bleibt, ist ein singbarer Rest.

[...] Indessen dünket mir öfters
Besser zu schlafen, wie so ohne Genossen zu seyn,
So zu harren, und was zu thun indeß und zu sagen,
Weiß ich nicht und wozu Dichter in dürftiger Zeit?⁴¹⁵

Das Beharren auf der eigenen Stimme, deren Akzent der Akut ist, das Sprechen in eigener Sache, „einsam und unterwegs“, so fragwürdig die Aussichten und so dürftig die Möglichkeiten des 'Gedichts heute' auch sein mögen, ist nicht Nichts. Der Gesang weiß um die Toten, weiß um die

⁴¹⁴ Böschenstein: Arkadien und Golgatha, S. 90f.

⁴¹⁵ Friedrich Hölderlin: Brod und Wein. In: Ders.: Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe. Bd. 2/1. Gedichte nach 1800. Text. Hg. v. Friedrich Beißner. Stuttgart 1951 (im Folgenden Hölderlin: SW GSA 2/1), S. 90-95, hier S. 94.

Tradition, von der er sich absetzt, weil er nicht nur um die Vergangenheit, sondern auch um die Gegenwart weiß. Die eigene Zeit hat einen Grad an Dürftigkeit erreicht, dem das Gedicht sich stellt. Es begegnet den „teueren Toten“ unmaskiert, gibt sich die Blöße. Ob „gerechtes Anschauen“ hier noch „die Seele erfreut“, erscheint mehr als fraglich. Dass es jedoch um willen einer solchen Begegnung mit dem Anderen – gegen alle Widerstände, wie sie nicht zuletzt auch aus dem Wissen um das „Umsonst“, um die „Majestät des Absurden“ resultieren – dennoch spricht, wie gebrochen auch immer, steht außer Frage.

IV. 3. 4. Festhalten an den Resten

Was der Gesang weiß, prägt seine Gestalt. Mit ATEMWENDE verschärft sich die Skepsis gegenüber der Musikalität. Im Gedicht MIT ERDWÄRTS GESUNGENEN MASTEN⁴¹⁶ spricht sich zumindest ein ambivalentes Verhältnis zum Lied aus:

MIT ERDWÄRTS GESUNGENEN MASTEN
fahren die Himmelwracks.

In dieses Holzlied
beißt du dich fest mit den Zähnen.

Du bist der liedfeste
Wimpel.

Von einem „Holzlied“ wird gesprochen. Dieses ist ein Gesang von „Himmelwracks“, deren „Masten“ in Richtung auf die Erde hin gesungen werden. Das Lied besteht seiner Materie nach aus Holz; es besingt Wracks, die ihrerseits – in Analogie zu 'Schiffswracks' – aus beschädigtem Himmel bestehen. Himmel ist also der Stoff, aus dem das Gesungene besteht, der Gesang als solcher besteht jedoch aus Holz. Wer auch immer das Lied von den Himmelwracks singt, stimmt also einen hölzernen Gesang an. Teile des Inhalts, die Masten, bewegen sich während des Gesangs auf die Erde zu. Ob sie noch senkrecht auf den Himmelsschiffsböden stehen, ist unklar. Die gesungenen Masten sind sprachlich nicht sehr weit von gesunkenen entfernt. Dabei sind die „Himmelwracks“ jedoch noch nicht auf Grund gesetzt, sie fahren ja noch. Der vom sprechenden Ich als ein Du angesprochene Wimpel ist nicht aus Holz, insofern ursprünglich kein materieller Bestandteil des Lieds. Er hängt jedoch am Lied, hält geradezu verbissen am Lied fest. Hängt er an seinem Inhalt, d. h. an den „Himmelwracks“? Womöglich besonders an einem der Masten? Wenn das Du hier als „liedfest[]“ bezeichnet wird, so kann dies gleichzeitig zweierlei bedeuten: (1.) des Lieds kundig, in Analogie zu 'bibelfest', oder (2.) gegen das Lied imprägniert, in Analogie zu 'wetterfest'. Im ersteren Falle wäre der Wimpel einer, der das Lied kennt, im letzteren einer, dem es nichts anhaben kann. So weht also das Du – indem es am Medium hölzernen Gesangs festhält – als Wimpel in nächster Nähe zur Erde an der höchsten Spitze eines Himmels, der Schiffbruch erlitten hat.

⁴¹⁶ KG, S. 177.

Wenn hier noch am Lied festgehalten wird – wobei fraglich bleibt, inwieweit sich das sprechende Ich vom Verhalten des Du distanzieren würde bzw. inwieweit es sich mit dessen Haltung identifiziert –, so geschieht dies jedenfalls im Wissen darum, dass die alte kosmische Ordnung auf den Kopf gestellt wurde.⁴¹⁷ Derjenige, der allen nachhaltigen Beschädigungen der Transzendenz zum Trotz vom Gesang nicht lassen kann, hat dabei der Verkehrtheit der Welt Rechnung zu tragen, indem er sie unmissverständlich signalisiert – als ein Wimpel am Mast, der nicht länger in den Himmel hineinragt, sondern der Erde zugewandt ist.⁴¹⁸

Der Tradition moderner Lyrik mit ihrem hohen ästhetischen Anspruch, in der sich die Celans frühe Dichtung durchaus noch bewegt, wird später keine rigide Absage erteilt: die künstlerische Gestaltung des Sprechens bleibt notwendig für die mögliche Entstehung von Dichtung. Allerdings – und das macht Celan im *Meridian* unmissverständlich deutlich – kann es nach seiner Auffassung nicht länger das vorrangige *Ziel* der Dichtung sein, ein (womöglich sogar absolutes) Sprachkunstwerk zu schaffen. Kunst wäre vielmehr zu betrachten als „der von der Dichtung zurückzulegende Weg“⁴¹⁹ mit dem Ziel der Freisetzung eines individuellen Sprechakts, bei dem das Sprechen in eigener Sache die Möglichkeit einer gesprächsweisen Begegnung mit dem Anderen beinhaltet. Den Autonomie-Anspruch behält Celan also bei. Aber es ist die (relative!) Autonomie des Sprechens, nicht die der Sprachkunst und schon gar nicht die des Sprachkunstwerks, um die es ihm geht. Die kritische Auseinandersetzung mit der Tradition – als einem wichtigen Bestandteil der eigenen Herkunft – und mit dem eigenen Weg, der im Zuge der Emanzipation des eigenen Sprechens zurückgelegt wurde, ist und bleibt ein zentrales *movens* des 'Gedichts heute'. Aufgrund der historischen Erfahrung der missbräuchlichen Instrumentalisierung auch des

⁴¹⁷ Dieser Befund spiegelt sich auch im *Meridian* wider, wenn Celan dort auf Büchners *Lenz* zu sprechen kommt. Nachdem er zunächst an der Figur der Lucile aus *Dantons Tod* seine Vorstellung vom „Gegenwort“ der Dichtung aufgezeigt hat, expliziert er sie anhand der Figur des Lenz. Er, „'der den 20. Jänner' – jenem für Celans Poetik des Eingedenkens paradigmatischen Datum – ‚durchs Gebirg ging‘, er – nicht der Künstler und mit Fragen der Kunst Beschäftigte, er als ein Ich“ (TA, *Der Meridian* [T 24f], S. 7) ist es, dem Celans Interesse gilt. „Finden wir jetzt vielleicht den Ort, wo die Person sich freizusetzen vermochte, als ein – befremdetes – Ich? Finden wir einen solchen Ort, einen solchen Schritt? / '... nur war es ihm manchmal unangenehm, daß er nicht auf dem Kopf gehn konnte.' - Das ist er, Lenz. Das ist, glaube ich, er und sein Schritt, er und sein 'Es lebe der König'. / [...] Wer auf dem Kopf geht, meine Damen und Herren, – wer auf dem Kopf geht, der hat den Himmel als Abgrund unter sich“ (ebd. [T 25a-26b]).

⁴¹⁸ Diese umgekehrte Weltwahrnehmung, mit der eine „Atemwende“ einhergeht, die Intention auf die menschliche Sphäre, mit der Abstand davon genommen wird, die (Dicht-)Kunst in den Himmel zu heben, dieser befremdliche Blick auf die Welt von „weit draußen“ – quasi aus der Perspektive eines der Erde zugewandten Astronauten – ist eine notwendige Voraussetzung für die Entdeckung eines weltumspannenden Kreiswegs. Aus der Distanz findet eine erneute Annäherung an Herkunftsorte von Menschen statt, auch an den eigenen. „Heimat“ ist, „worin noch niemand war“ (Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*, S. 1628). Es sind u-topische Orte, die „auf einer Kinder-Landkarte“ (TA, *Der Meridian* [T 49c], S. 12) gesucht werden, Orte, die es so nicht gibt, von denen Celan jedoch „weiß, wo es sie, zumal jetzt, geben müßte“ (ebd. [T 49c]). Was findet er bei dieser Suche? „ich finde das Verbindende und wie das Gedicht zur Begegnung Führende. / Ich finde etwas – wie die Sprache – Immaterielles, aber Irdisches, Terrestrisches, etwas Kreisförmiges, über die beiden Pole in sich selbst Zurückkehrendes und dabei – heitererweise – sogar die Tropen Durchkreuzendes –: ich finde ... einen *Meridian*“ (ebd. [T 50b, c]).

⁴¹⁹ TA, *Der Meridian* (T 22c), S. 6.

dichterischen Wortes greift Celan zu sprachlichen Mitteln, die der leichten Konsumierbarkeit entgegenwirken. Einer Kulturindustrie, die es keine 15 Jahre nach den Todeslagern versteht, Gedichte wie die *Todesfuge* für sich zu vereinnahmen, indem es ihr gelingt, deren ästhetischen Mehrwert in symbolisches Kapital zu verwandeln, begegnet er in den 60er Jahren mit spröden, sperrigen Gedichten wie KEINE SANDKUNST MEHR.⁴²⁰

IV. 3. 5. Zeit als Gegenstand des Wissens

Rainer Maria Rilke: *Spiegel*

Augustinus: *Bekenntnisse*

Der Gesang verändert sein Gesicht. Celan ist sich dessen nur allzu bewusst. Seine Poetik des Eingedenkens impliziert die Verpflichtung zum historischen Bewusstsein. Als er 1964 das Gedicht KEINE SANDKUNST MEHR schreibt, sind seit der Entstehung des Gedichts AN DER SCHWELLE DES TRAUMES ziemlich genau zwei Jahrzehnte vergangen. Wird dort von der „Seele“ als von einem „Sieb“ gesprochen, so findet sich hier der Vorgang des Siebens in einen Sprechakt übersetzt (Strophe 4). Das Zahlwort „Siebenzehn“ verbindet die beiden Gedichte. KEINE SANDKUNST MEHR ist – bei allem, was es darüber hinaus noch ist – ein Erinnerungsgedicht. Und es fragt dabei nach Wissen, genauerhin: nach dem spezifischen Wissen eines bestimmten Gesangs. Damit erinnert es an einen Text Rainer Maria Rilkes, der die genannten vier Merkmale (das Sprechen in Form von Gesang, die Frage nach dessen spezifischem Wissen, die Betonung einer Zahl und das Bild des Siebs) ebenfalls aufweist. Es handelt sich dabei um ein Gedicht, das an *den* mythologischen Sänger schlechthin adressiert ist: um das dritte Sonett des zweiten Teils der *Sonette an Orpheus*.⁴²¹

III

SPIEGEL: noch nie hat man **wissend** beschrieben,
was ihr in euerem Wesen seid.

Ihr, wie mit lauter Löchern von **Sieben**
erfüllten **Zwischenräume der Zeit**.

Ihr, noch des leeren Saales Verschwender – ,
wenn es dämmert, wie Wälder weit...

Und der Lüster geht wie ein **Sechzehn**-Ender
durch eure Unbetretbarkeit.

Manchmal seid ihr voll Malerei.
Einige scheinen *in* euch gegangen – ,

⁴²⁰ Vermutlich schrieb Ingeborg Bachmann kurz zuvor, im Jahre 1963, das Gedicht *Keine Delikatessen*. Es ist das letzte von ihr zu Lebzeiten veröffentlichte Gedicht, das erst im November 1968 im Kursbuch 15 erschien. Am 20. November dieses Jahres erhielt sie den Großen Österreichischen Staatspreis für Literatur. Vgl. Ingeborg Bachmann: *Sämtliche Gedichte*. 5. Aufl. München, Zürich 2008, S. 182f., Anm. S. 216.

⁴²¹ Rainer Maria Rilke: *Sämtliche Werke*. Bd. 1. Gedichte. Erster Teil. Frankfurt/M. 1955 (im Folgenden Rilke: SW 1), S. 752.

andere schicktet ihr scheu vorbei.

Aber die Schönste wird bleiben – , bis
drüben in ihre enthaltenen Wangen
eindrang der klare gelöste Narziß.

(Hervorh. v. M. H.)

Der Sprecher behauptet, dass bis zum jetzigen Zeitpunkt „noch nie“ eine Beschreibung des Wesens der Spiegel geliefert wurde, die auf Wissen basiert. Warum lässt sich, anders gesagt, deren Wesen nicht auf den Begriff bringen? Schon im ersten Wort des Gedichts, das den Gegenstand des Sprechens, das vom Sprecher ins Auge gefasste Phänomen bezeichnet, deutet sich das Wahrnehmungsproblem an, das der Spiegel mit sich bringt: die Vervielfachung. Liest man das Wort zunächst als Singular, so wird man im zweiten (!) Vers belehrt, dass es sich in Wirklichkeit um einen Plural handelt. Wo ein Spiegel ist, entsteht – insofern er nicht verhängt ist und angeschaut wird – sofort eine Verdopplung, die unweigerlich das Problem der Identifikation mit sich bringt. Ist es Dasselbe im Medium des Anderen, das man im Spiegel sieht? Oder sieht man im Medium des Spiegels das Andere desselben? Beides ist nicht ein und dasselbe. Hier kommt die Verkehrung der Seiten ins Spiel, die sich nicht stillstellen lässt, wie unbewegt der abgebildete Gegenstand auch sei. Im Wiedererkennen tut sich ein Abgrund auf: das *Wieder*-Erkennen ist ein *Noch*-Einmal; die Wiederholung läuft der Einmaligkeit zuwider, ob sie im Raum oder in der Zeit stattfindet; sie eröffnet einen Zwischen-Raum, der sich nicht schließen (sondern nur naiv überspringen) lässt. Der wissende Blick irrt hin und her zwischen hier und dort, ohne anhalten zu können. In der Spiegelung wird das Wissen irre an sich selbst. Die Situation ist derjenigen analog, die Augustinus in Bezug auf die Zeitwahrnehmung beschreibt:

„Was kommt uns in unseren Reden vertrauter und bekannter vor als das Wort 'Zeit'? Wir wissen sogar, wenn wir das Wort aussprechen, was das ist; wir wissen es auch, wenn ein anderer darüber zu uns spricht. Was also ist die Zeit? Wenn niemand mich danach fragt, weiß ich es; wenn ich es jemandem auf seine Frage hin erklären soll, weiß ich es nicht.“⁴²²

Christiaan L. Hart Nibbrig beschreibt Rilkes Spiegel-Gedicht wie folgt:

„Schon mit dem ersten Wort werden die Spiegel – bezeichnenderweise im Plural und damit in ihrer leeren Offenheit – evokativ aufgehängt. Möglich, daß der Text den Anspruch erhebt, die Wesensbeschreibung

⁴²² Aurelius Augustinus: Bekenntnisse. Hg. v. Kurt Flasch u. Burkhard Mojsisch. Stuttgart 1998 (im Folgenden Augustinus: Bekenntnisse), S. 314. Das Zitat findet sich in Abschnitt XIV des berühmten elften Buches der *Confessiones* und gleichzeitig im 17. (!) Absatz desselben. Das Erkenntnisinteresse Augustinus' richtet sich hier nicht nur auf das Phänomen der Zeit als solches. Die Erörterung geschieht im Rahmen einer anderen Fragestellung: Augustinus ist – im Dialog mit Gott – daran interessiert, den Schöpfungsakt Gottes zu verstehen, was ein Verständnis der Relation voraussetzt, in der Zeit und Ewigkeit zueinander stehen. „Hören will ich und einsehen, wie du im Ursprung Himmel und Erde gemacht hast“ (ebd., S. 306).

endlich zu leisten. Gewiß jedenfalls, daß er ein Wissen vom 'Wesen' voraussetzt, um behaupten zu können, sie sei 'noch nie' erreicht worden.⁴²³

Über die anfängliche Irritation des Lesers bezüglich des Numerus geht Hart Nibbrig stillschweigend hinweg. Die Unterscheidung von zweierlei (!) Wissen, die Augustinus trifft, gerät im Anschluss nicht in den Blick. Augustinus unterscheidet ein *intuitives* von einem *diskursiv angebbaren* Wissen. Allein letzteres wäre ein Wissen im Sinne objektiver Wissenschaft, welche die Angabe einer rational nachvollziehbaren Begründung für eine Behauptung fordert, die Anspruch darauf erhebt, als objektives Wissen betrachtet zu werden. Intuitives Wissen hingegen kann auch auf einer Erfahrung von Evidenz beruhen, die sich ihrerseits nicht weiter begründen lässt. Nach objektiven Kriterien wäre die Äußerung einer entsprechenden Überzeugung nur insoweit akzeptabel, als derjenige, der sie äußert, den Geltungsanspruch erheblich einschränkt, äußert er doch lediglich, was er zu wissen *glaubt*, ohne es rational begründen zu können. Augustinus tritt jedoch den Versuch an, das Phänomen der Zeit genauer in den Blick zu bekommen und dabei intuitives in mitteilbares Wissen zu verwandeln. Der Weg der Ergründung des Wesens der Zeit führt über die „Bekennnis[se] [s]einer Seele“⁴²⁴, deren Aufrichtigkeit ihre (prinzipiell fehlbare) Wahrheit garantieren soll. Die Wahrheit des Gesagten bemisst sich hier also an der Aufrichtigkeit der Introspektion. Augustinus unternimmt den Versuch, das Wesen der Zeit im Spiegel der eigenen Seele zu *schauen*. Erkenntnis wird hier auf Wahrnehmung, und zwar insbesondere auf Selbstwahrnehmung basiert, genauer: auf der möglichst genauen Wahrnehmung des eigenen (Bewusstseins-)Inneren, das Gott am nächsten steht: der eigenen Seele.⁴²⁵ Sehen heißt glauben.

Inwiefern sind die *Bekenntnisse* des Augustinus für Rilke einschlägig? Bei Rilke verbindet sich die Dichtung mit einer Hingabe ans Schauen, die ebenfalls stark religiöse Züge trägt. Die Verpflichtung zur genauen, schauenden Beobachtung, zur intensiven Wahrnehmung bildet den Kern

⁴²³ Christiaan L. Hart Nibbrig: Spiegelschrift. Spekulationen über Malerei und Literatur. Frankfurt/M. 1987 (im Folgenden Hart Nibbrig: Spiegelschrift), S. 39f.

⁴²⁴ Augustinus: Bekenntnisse, S. 325.

⁴²⁵ Zu Rilkes Zeiten begründet Edmund Husserl die Phänomenologie als eidetische Wissenschaft. Vgl. Edmund Husserl: Phänomenologie [= Encyclopaedia Britannica-Artikel]. In: Ders.: Die phänomenologische Methode. Ausgewählte Texte I. Hg. v. Klaus Held. Durchges. u. bibliograph. erg. Ausg. Stuttgart 1998, S. 196-224, hier S. 203f. „Jedes in sich abgeschlossene Feld möglicher Erfahrung gestattet *eo ipso* den universalen **Übergang von der Faktizität zur Wesensform (Eidos)**. So auch hier. Wird die phänomenologische Faktizität irrelevant, dient sie *nur* exemplarisch und als Unterlage für eine freie aber anschauliche Variation der faktischen Einzelseelen und Seelengemeinschaften in a priori mögliche (erdenkliche) und richtet sich nun der theoretische Blick auf das sich in der Variation notwendig durchhaltende Invariante, so erwächst damit bei systematischem Vorgehen ein eigenes Reich des 'Apriori'. Es tritt damit der wesensnotwendige Formstil hervor (das *Eidos*), der durch alles mögliche seelische Sein in den Einzelheiten, den synthetischen Verbänden und abgeschlossenen Ganzheiten hindurchgehen muß, wenn es überhaupt **'denkmöglich', das ist anschaulich vorstellbar** soll sein können. [...] Schuf die phänomenologische Reduktion den Zugang zu den 'Phänomenen' wirklicher und dann auch möglicher innerer Erfahrung, so erschafft die in ihr fundierte Methode der '*eidetischen Reduktion*' den **Zugang zu den invarianten Wesensgestalten der rein seelischen Gesamtsphäre**“ (Hervorh. v. M. H.).

seines dichterischen Ethos. Sich des Geschauten zu vergewissern, es zu verinnerlichen ist ein erster Schritt; ein zweiter ist es dann, sich selbstvergessen dem Gesang hinzugeben, sich zu verlieren an die Präsenz einer reinen Stimme im Zwischenraum der Gegenwart – wovon das dritte Sonett aus dem ersten Teil der *Sonette an Orpheus* spricht.⁴²⁶ Wie Augustinus im Bekenntnis vor/zu Gott sucht der Sänger das Gespräch mit dem Absoluten, um auf diesem Weg zur Einsicht ins Wesen seines jeweiligen Gegenstands zu gelangen. Im Unterschied zu einer objektiven Wissenschaft, die sich allein auf empirische Daten, auf das in der Außenwelt Beobachtbare stützt, bedarf der Gesang der lebendigen *Vision*, die nur im Dialog der reinen Seele mit dem Absoluten entsteht, im Zwischen-Raum zwischen Diesseits und Jenseits, in dem Gegenwart und Ewigkeit sich miteinander austauschen.⁴²⁷

Im Rahmen einer Ansprache an seinen „Geist“ verhandelt Augustinus das Problem der Messung von Zeiteinheiten – das für die Lyrik von zentraler Bedeutung ist – am Beispiel der tönenden Stimme:

„Sieh, da beginnt zum Beispiel eine Stimme zu ertönen. Sie tönt und tönt weiter und sieh, jetzt hört sie auf; schon ist **Stille** eingetreten. Die Stimme ist vorüber, und schon ist sie keine Stimme mehr. Bevor sie ertönte, war sie zukünftig. Damals konnte man sie nicht messen, weil sie noch nicht war, und jetzt kann man es nicht, weil sie nicht mehr ist. Damals, als sie ertönte, konnte man es, denn da gab es etwas, was man messen konnte. Aber auch damals stand sie nicht still; sie kam und ging vorbei. Konnte man sie deswegen eher messen? Denn im Vorbeigehen trat sie in einen **Zeitraum**, aufgrund dessen sie gemessen werden konnte, da ja die Gegenwart keine Ausdehnung hat. [...] Was wir messen, ist also der **Zwischenraum zwischen einem Anfang und einem Ende**. Deswegen können wir eine Stimme, die noch nicht verstummt ist, nicht messen, um festzustellen, wie lange oder wie kurz sie ertönte. [...] Ist die Stimme aber **verstummt**, ist sie bereits nicht mehr. Wie könnte man sie also messen? Und trotzdem messen wir Zeiträume – aber weder die, die noch nicht sind, noch die, die nicht mehr sind, noch die, die sich über keine Dauer erstrecken, noch die, die keine Endpunkte haben. Wir messen also weder künftige noch vergangene, noch gegenwärtige, noch gerade vorübergehende Zeitspannen, und trotzdem messen wir Zeitspannen.“⁴²⁸ (Hervorh. v. M. H.)

⁴²⁶ „EIN Gott vermags. Wie aber, sag mir, soll / ein Mann ihm folgen durch die schmale Leier? / **Sein Sinn ist Zwiespalt**. An der **Kreuzung zweier / Herzwege** steht kein Tempel für Apoll. // Gesang, wie du ihn lehrst, ist nicht Begehrt, / nicht Werbung um ein endlich noch Erreichtes; / **Gesang ist Dasein**. Für den Gott ein Leichtes. / Wann aber *sind* wir? Und wann wendet *er* // an unser Sein die Erde und die Sterne? / Dies *ists* nicht, Jüngling, daß du liebst, wenn auch / die Stimme dann den Mund dir aufstößt, – lerne // vergessen, daß du aufsangst. Das verrinnt. / In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch. / **Ein Hauch um nichts**. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.“ (Hervorh. v. M. H.) Rilke: SW 1, S. 732. Wie KEINE SANDKUNST MEHR beinhaltet auch dieses (noch wesentlich prominenter) Pendant zum dritten Sonett des zweiten Teils zwei Fragen.

⁴²⁷ Eine solche Vision wird im neunten Sonett des ersten Teils vom Sänger gefordert. Die beiden Terzette lauten: „Mag auch die Spiegung im Teich / oft uns verschwimmen: / *Wisse das Bild*. // Erst in dem Doppelbereich / werden die Stimmen / ewig und mild.“ Ebd., S. 736.

⁴²⁸ Augustinus: Bekenntnisse, S. 326f.

Augustinus dehnt das Problem auf das Messen von langen und kurzen Silben aus, und verdeutlicht nochmals, dass auch diese vorübergegangen sein müssen, bevor man sie im Verhältnis zueinander messen kann. Er kommt zu dem Schluss:

„Nicht [...] sie selbst, [die Silben,] die nicht mehr sind, sondern irgend etwas in meinem Gedächtnis, das ihm eingepägt bleibt, messe ich. / [...] In dir also, mein Geist, messe ich die **Zeiträume**. Überschrei mich nicht, ich meine: Laß dich nicht überschreien durch die Unzahl deiner Eindrücke! [...] Den Eindruck (affectio), den die vergehenden Dinge in dir bewirken und der bleibt, während sie vergingen, ihn messe ich in seiner Gegenwart, nicht die Dinge, die vorübergingen damit er bleibe [...]. Was ist, wenn wir **Zeiträume des Schweigens** messen und feststellen, jenes Schweigen habe ebenso lange gedauert wie das Ertönen einer Stimme? Wendet sich dann nicht unser Denken an die Stimme als sein Maß, so, als ertönte auch das Schweigen nur, damit wir über die **Zwischenräume des Schweigens** im Raum der Zeit etwas sagen können?“⁴²⁹

Der Geist ist in dreierlei Hinsicht tätig:

„Er erwartet, er erfährt, er erinnert sich. [...] Zweifellos existiert Zukünftiges noch nicht, aber im Geist existiert die Erwartung zukünftiger Dinge. Zweifellos existiert das Vergangene nicht mehr, aber im Geist existiert noch die Erinnerung an das Vergangene. **Zweifellos fehlt der Gegenwart jede Ausdehnung, da sie im Augenblick vorbeigeht, aber was Dauer behält, ist die Aufmerksamkeit, durch die hindurch das Kommende übergeht ins Gewesene. [...] Gegenwärtig [...] ist nur meine Aufmerksamkeit**, durch die hindurch das was zukünftig war, in die Vergangenheit hinüberläuft. Je mehr das geschieht, um so mehr verkürzt sich die Erwartung und um so mehr verlängert sich die Erinnerung, bis die ganze Erwartung verbraucht ist, weil die ganze Tätigkeit zu Ende gekommen und in die Erinnerung eingetreten ist.“⁴³⁰
(Hervorh. v. M. H.)

Was Augustinus hier beschreibt, ist das Sterben. Im Blick auf das Zeitbewusstsein des Menschen, das nach seiner Auffassung keine ganzheitliche Erfahrung des Lebens erlaubt, sondern diese vielmehr spaltet, erlaubt allein eine einheitliche, auf Gott ausgerichtete Lebensführung die notwendige Orientierung:

„**Mein Leben ist Zerspaltung (distentio)**. Doch fing dein Arm mich auf, in meinem Herrn, dem Menschensohn, der vermittelt zwischen deiner Einheit und unserer Vielheit, [...] so daß ich nicht in **Aufspaltung**, sondern als **Folge einheitlicher Lebensrichtung** (non secundum distentionem, sed secundum intentionem) die Palme der höheren Bestimmung ergreife, wo ich dein **Loblied** hören und deine Freude betrachten werde, die nicht kommt und nicht geht. Jetzt aber vergehen meine Jahre unter Stöhnen, doch du, Herr, mein Trost, mein Vater, bist

⁴²⁹ Ebd., S. 328f.

⁴³⁰ Ebd., S. 329f.

ewig. Ich hingegen, **ich zerrinne in den Zeiträumen**, deren Abfolge ich nicht kenne. Meine Gedanken, also die inneren Eingeweide meiner Seele, werden zerfetzt vom Aufruhr der Mannigfaltigkeiten – bis mein Lebensstrom gereinigt in dir zusammenfließt, flüssig geworden im Feuer deiner Liebe.“⁴³¹ (Hervorh. v. M. H.)

Nach Augustinus zeichnen sich die Zwischenräume der Zeit durch ihre Messbarkeit, ihre Abgeschlossenheit, ihre definite Dauer aus: sie haben einen Anfang und ein Ende. Als solche treten sie allein im Gedächtnis in Erscheinung. Ihre dauerhafte Wahrnehmung ist an die Aufmerksamkeit des Wahrnehmenden gekoppelt. Bei Rilke werden nun die Spiegel als „Zwischenräume der Zeit“ bezeichnet. Was sie „in ihrem Wesen“ sind, wurde noch niemals „wissend beschrieben“. Gibt es womöglich Alternativen zu dieser Art von Beschreibung? Was die *Bekenntnisse* des Augustinus bezüglich des Wesens der Zeit leisten, ist im Medium der Dichtung auch in Bezug auf die Spiegel möglich: es lässt sich eine *Ahnung* davon geben, was sie in ihrem Wesen sind. Sie sind durch ihre „Unbetretbarkeit“ charakterisiert. Unbetretbar sind sie für das sprechende Ich – dem es andererseits so „scheinen“ will, als seien „Einige“ in sie „gegangen“. Ein Widerspruch? Trügt der Schein? Der Spiegel verkörpert die Sphäre des ewig Jenseitigen – und reflektiert doch gleichzeitig das je gegenwärtige Diesseits. Wenn nun einige in die Ewigkeit *eingegangen* zu sein scheinen, so haben sie offenbar die Grenze zwischen den beiden Sphären passiert, ohne dabei die trennende Schwelle zu übertreten. Sie müssen in auf eine andere Art und Weise in den jenseitigen Raum hinübergewechselt sein. Es sind die Seelen einiger Verstorbener, die in (unverhängte) Spiegel eingegangen sind. Die Löcher, welche sie im Diesseits hinterlassen haben, tauchen für den aufmerksamen Betrachter im Spiegel als solche wieder auf. Somit sind die Spiegel bevölkert von lauter einzelnen körperlosen Wesen, die sich dem Blick in materieller Hinsicht als Ab-Wesenheiten präsentieren: es sind die Seelen der im Diesseits vermissten Verstorbenen, die in den Spiegeln anwesend scheinen, indem diese die körperliche Abwesenheit der Toten, von der das Diesseits bestimmt ist, noch einmal zeigen. Spiegel vergegenwärtigen dem erinnernden Betrachter gleichzeitig die Seelen der Toten im Jenseits und deren körperliche Abwesenheit im Diesseits. Es entspricht dem Wesen dieser „Zwischenräume der Zeit“, nicht etwa die Leerstellen zu füllen, sondern im Gegenteil angefüllt mit lauter(en) Leerstellen zu sein, d. h. mit (reinen) Seelen. Spiegel sind Lücken in der Zeit. Sie sind jeweils umgeben von Zeit, d. h. von ihren Ausmaßen her zeitlich begrenzt. Spiegel erlauben Augenblickserfahrungen in der Zeit, die das Zeitgeflecht durchdringen, der Zeit durch die Maschen gehen. Die Zeit ist kein homogenes, sondern vielmehr ein durchbrochenes Gewebe, mit Löchern durchsetzt. Sie ist ihrerseits ein Sieb, dessen Löcher die Spiegel sind. Diese Löcher in der Zeit eröffnen die Möglichkeit des Blicks durch sie hindurch in die Tiefe eines Raumes, der selbst kein zeitlicher ist: den Blick in die Ewigkeit.

„Der Spiegel ist die Realmetapher für ein Loch im Raum-Zeit-Kontinuum, ein Loch freilich, das selbst wiederum mit 'Löchern von Sieben' ausgefüllt ist. Das umschreibt den paradoxen Sachverhalt, daß

⁴³¹ Ebd., S. 330f.

der vorbeihuschende Lebens-Augenblick, je und je fixiert wird als nunc stans. Was er liefert, ist das Integral über die Summe unendlich kleiner Zeitdifferenzen, den Eindruck oder die Illusion, als seien die übersprungenen Löcher zwischen Jetztpunkt und Jetztpunkt von einer feineren Vernetzung ausgefüllt, unendlich fein und engmaschig, so daß Zeit immer schneller ins Stottern gerät, bis sie als Kontinuum fließend steht. [...] So erscheint der Spiegel am Ende, farblos, glatt, glänzend, in seiner undurchlässigen Durchsichtigkeit, als unendlich feine Textur aus Löchern: totaler Text als leere Schreibunterlage. Das läßt sich weder mit Farbe auf der Leinwand noch mit Sprache auf Papier sinnvoll konkurrenzieren.⁴³²

Hart Nibbrig verfehlt das Phänomen des in der Zeit bewegten Spiegel-Bildes, wenn er von einem „Loch im Raum-Zeit-Kontinuum“ spricht. Zwar kann durch den Spiegel die Ewigkeit in die Zeit einbrechen, aber die Zeit bleibt dabei nicht stehen. Das Spiegelbild ist nicht notwendig ein statisches – wie das Gedicht selbst zeigt. Hier ist genau das Gegenteil der Fall: erst in den Spiegeln *belebt* sich der „leere[] Saal[]“. Im Medium derselben erscheint der in Ruhe von der Decke hängende Lüster des diesseitigen Interieurs dem Betrachter im jenseitigen Raum ebenso prachtvoll wie belebt in Gestalt eines Hirsches. Von einer Fixierung kann hier keine Rede sein. Es zeigt sich vielmehr, wie der Spiegel den Geist des Betrachters belebt. Er ist ein *Spiegel der Erinnerung*, der zu Vergleichen Anlass gibt. Dabei zeigt er nicht etwa nur dasselbe noch einmal, sondern in ihm zeigt sich etwas Anderes, das ohne den Spiegel in der diesseitigen Gegenwart *keinen* Raum hätte. Rilke verabschiedet die prosaische Vorstellung, nach der ein Spiegel lediglich ein Instrument der Verdopplung ist. In seinem Gesang spricht sich ein anderes Wissen aus. Die Spiegel werden personifiziert, ja sie treffen sogar Entscheidungen, wenn sie nicht einfach alles aufnehmen, was ihnen vom Diesseits angeboten wird, sondern vor bestimmten Personen zurückscheuen. Der engere Zusammenhang von Spiegel und Gedächtnis wird an dieser Stelle besonders auffällig. Wann und wo geschieht die Begegnung mit dem erinnerten Anderen? Sie findet statt in der (bloß *subjektiv* zeitenthobenen) Kontemplation des auf sich selbst zurückgeworfenen Betrachters, der sich im Spiegel (aus den Augen) verliert. Die Seele schaut durch das Fenster (Auge) hinaus und betrachtet das Andere ihrer selbst im Angesicht des Spiegels. Der Spiegel fängt nicht etwa den Blick auf, sondern er fängt ein, was dahinter liegt. Seelenzustände werden eingefangen in den „Zwischenräume[n] der Zeit“, d. h. in jenen Intervallen, in denen der Betrachter vergessen hat, dass er in der Zeit ist, was es der Seele erlaubt, mit anderen in Kontakt zu kommen. Zwischen den unsichtbaren Einzelmonaden kann der Blick nicht mehr unterscheiden: lauter einzelne Löcher ohne Begrenzung sind für die sinnliche Anschauung dasselbe wie ein einziges Loch. Wenn hier der Blick sie dennoch unterscheiden kann, so muss es sich um eine andere Form von Anschauung handeln: eine (mystische) Vision.

Im Spiegel der Selbstversenkung – die Aufnahme *ins* Jenseits des Spiegels wird durch die typographische Auszeichnung eigens betont – *scheinen* einige dauerhaft präsent, für den Blick des Betrachters anwesend

⁴³² Hart Nibbrig; Spiegelschrift, S. 40.

zu bleiben, obwohl sie im Diesseits keine körperliche Präsenz mehr haben. Die Bilder gleichen sich: im *Helian* gewinnt die Seele des in sich gespaltenen Erben verschiedener Götter im Spiegel erneut Gestalt: im rosigen Licht erscheint sie sich wie neu geboren. Im (Spiegel-)Bild, das im Medium des erinnernden Gesangs auftaucht – und das als solches kein Abbild des Diesseits mehr ist, sondern vielmehr etwas bewahrt, was hier keinen Ort mehr hat – wird der Seele Raum zur Entfaltung gelassen. Die Welt bleibt dabei (objektiv) nicht stehen. Im Blick auf die äußere Zeit handelt es sich um ein intermittierendes Ereignis. Rilkes Gedicht gibt deutlich zu erkennen, dass es sich dabei um einen Akt der Imagination handelt: wer in den Spiegel gegangen *scheint*, ist umgeben von der Aura der Unsterblichkeit. Die „wie mit lauter Löchern von Sieben / erfüllten Zwischenräume“ sind Zwischen-Zeit-Räume, in denen diejenigen, welche ihren Tod im Medium des Gedächtnisses überdauern, immer wieder zum Vorschein kommen. Doch die Vergangenheit findet sich nicht komplett im Spiegel der Erinnerung wieder, nicht alles Vergangene findet sich hier virtuell re-präsentiert. Das Spiegel-Gedächtnis liefert nur eine Auswahl, manche Gegenstände sind vergessen, „vorbei“, vorübergegangen, ohne eine Leerstelle im Spiegel, eine dauerhafte Spur im Gedächtnis hinterlassen zu haben. Nicht alles, was war, prägt sich der Seele so ein, das es im jeweils gegenwärtigen Spiegelbild eine Lücke für sich beansprucht. Manches wird vergessen, um *nie wieder* zu erscheinen. Nicht das Gedächtnis ist hier das Sieb, die *Zeit* ist hier der Filter. An einigen Stellen ist sie durchlässig und erlaubt einen Blick in den Raum dahinter. Wer eine *Ahnung* vom Wesen der Spiegel hat, der kann ein Lied davon singen.

IV. 3. 6. Spaltung in Bild und Ton

Ovid: *Metamorphosen*

Auch Celans Dichtung ist keineswegs arm an Spiegeln. In KEINE SANDKUNST MEHR wird kein solcher benannt. Allerdings taucht hier die „Siebenzehn“ wieder aus der Vergangenheit auf – zum zweiten und letzten Mal in seiner Dichtung. Zum Wesen des Spiegels gehört es, ein Bild (seitenverkehrt) wiederzugeben. Der 'Spiegel der Erinnerung' hingegen umfasst neben optischen Eindrücken auch die anderen Sinne, darunter den akustischen. Es gehört zu den Besonderheiten des hier untersuchten Rilkeschen Spiegel-Gedichts, das es auch – sehr diskret – an eine mythologische Figur erinnert, die zwar nicht namentlich genannt wird, andererseits jedoch insofern mit aufgerufen ist, als das ganze Sonett auf „Narziß“ und damit die mythologische Spiegel-Figur schlechthin zuläuft. Die Verurteilung zur sehnsüchtigen, dabei fruchtlosen Selbstbespiegelung hat – so steht es in Ovids *Metamorphosen*⁴³³ zu lesen – ihren Grund in der zuverigen Verschmähung der Liebe, die dem sechzehnjährigen⁴³⁴ (!) Narziß von der Nymphe Echo entgegengebracht wurde. Echo war zuvor ihrerseits von Juno/Saturnia verurteilt worden, weil sie sie mit ihrer Geschwätzigkeit vom Ertappen Jupiters beim Fremdgehen mit anderen Nymphen abgehalten hatte:

⁴³³ Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen*. Hg. v. Hermann Breitenbach. Stuttgart 1990, S. 102-109. Die Episode von Narziß und Echo findet sich im dritten Buch, Verse 344-401, die Bestrafung des Narziß und sein Ende umfasst die Verse 402-510.

⁴³⁴ Vgl. ebd., Vers 351, S.102.

„Die Zunge, die so mich getäuscht hat, du darfst sie von jetzt an /
Wenig gebrauchen: es soll dir **nur kürzeste Rede** gewährt sein.' / Und
sie erfüllt ihre Drohung; doch jene vermag zu verdoppeln, / Was man
am Ende gesprochen: **zurück ertönt das Gehörte.**“⁴³⁵ (Hervorh. v. M.
H.)

Echo zieht sich nach ihrer Bestrafung in den Wald zurück, wird zu einem
ausgesprochen scheuen Wesen, bis Narziß erscheint und die Liebe in ihr
entfacht. Die Scheu basiert auf der Unfähigkeit, einen Dialog zu eröffnen –
was ganz dem Wesen der Spiegel entspricht:

„Ach, sie wollte so oft mit schmeichelndem Reden ihm nahen, / Weich
liebkosend ihn bitten! **Ihr Wesen verweigert's:** beginnen / Ist ihr
verwehrt; doch ist sie gerüstet zu dem **was ihr zusteht:** / Tönen zu
lauschen und dann ihre Worte zurückzuentsenden!“⁴³⁶ (Hervorh. v. M.
H.)

Die Schönheit des Narziß macht ihn unwiderstehlich – am Ende auch für ihn
selbst, als er sich nach der Episode mit Echo in sein Spiegelbild verliebt. Er
sieht sich an, und

„Sieht die **Wangen der Jugend**, den Hals, der wie Elfenbein
schimmert, / Seinen so zierlichen Mund und die **Farbe von Schnee** und
von Rosen.“⁴³⁷ (Hervorh. v. M. H.)

Die Terzette des Rilkeschen Sonetts lassen sich vor diesem Hintergrund so
verstehen, dass am Ende Echo, „die Schönste“, vor dem Spiegel stehen
bleibt, bis auf der anderen Seite, im Spiegelbild, der zur reinen Seele
sublimierte Narziß in ihre darin „enthaltenen Wangen“, ins Bild ihrer
jugendlichen Schönheit „eindrang“. Das Begehren Echos richtet sich offenbar
auf die (hier relativ unverhohlen als sexuelle imaginierte) Vereinigung mit
Narziß – die im Gesang realisiert wird: Narziß und Echo lassen sich hier nicht
mehr auseinanderhalten. Was im Mythos nicht geschieht, wird hier
inszeniert. Mit der Wiedergabe dessen, was war, hat dieser Schluss nichts
mehr zu tun – und das hat Folgen. Der merkwürdige Tempuswechsel vom
Futur ins Präteritum zeigt es an: hier, am Ende des Gesangs, hat der Spiegel
(der Erinnerung) einen Sprung.

Auf eine ganz andere Art und Weise endet auch KEINE SANDKUNST
MEHR mit einem Echo. Die vierte Strophe präsentiert am Ende das
stufenweise Verhalten jenes „Tiefimschnee“, das sich als Antwort auf die
Frage nach dem Wissen des Gesangs verstehen lässt. Verstehen allerdings
zunächst nur im rein akustischen, nicht etwa im hermeneutischen Sinne,
denn der Sinn bleibt dunkel. Wird in Rilkes Gedicht am Ende eine
Vereinigung imaginiert, bleibt Celans bei der „Zerspaltung“ des Wortes
stehen, um hier noch einmal Augustinus aufzugreifen. Das Kontinuum des
gesprochenen Wortes, die der einheitlichen Vorstellung dessen entspricht,
was benennt, löst sich auf, zurück bleiben die Vokale als die drei tragenden
Säulen des Klangs – die hier allerdings nichts mehr stützen. Zwar bieten sie

⁴³⁵ Ebd., Verse 366-369, S. 103.

⁴³⁶ Ebd., Verse 375-378.

⁴³⁷ Ebd., Verse 422-424, S. 105.

Auge und Ohr noch Anhaltspunkte: aber wofür? Hier wird die Aufmerksamkeit zum Schluss auf die entstehenden „Zwischenräume des Schweigens“ gelenkt. Kein „Loblied“ mehr, weder in Augustinus' noch in Rilkes Sinne, der Sprechakt erscheint hier – harsch, wie er ist – weder an Gott noch an Orpheus gerichtet. Kein Gedanke mehr an „schmeichelnde[s] Reden“ oder „liebkosend[es]“ Bitten: dieses Echo bricht mit der frühen Geschwätzigkeit⁴³⁸ seiner Patin. Das Sprechen in winterlich-kalter Zeit verlangt nach einer anderen Ökonomie. Ebenso wenig ist hier das verschwenderische Raumangebot der Rilkeschen Spiegel noch am Platz: bei aller Durchlässigkeit, wie sie hier vor allem aus den verhältnismäßig zahlreichen Ellipsen resultiert, sind hier keine palastartigen Säle mehr zu bewundern: „Wir sind weit draußen“, tief im Schnee. Die Reste an Gesang, die sich hier noch finden lassen – insofern sich überhaupt noch von Gesang sprechen lässt – , scheinen eher die letzten Überbleibsel zu sein. Ob sie hinreichen, um dessen Überleben gewährleisten zu können, scheint auf den ersten Blick mehr als fraglich.

Andererseits zeigt dieses verhärtete, 'asketische' Sprechen bei aller Kargheit eben auch eine Nüchternheit, die dem entspricht, wovon hier gesprochen wird: von Abwesenheit, vom „Nichts“, von Verstummen und schließlich vom Wissen. Was immer dieser Gesang noch weiß: er weiß jedenfalls nicht mehr ausgiebig zu singen. Wenn „Aufmerksamkeit“ nichts anderes ist, als „das natürliche Gebet der Seele“, so scheint das vorliegende Gebet weit eher auf einen vom Tod bedrohten Gesang hinzudeuten, als etwa auf dessen ungebrochene Fortführung. Das Gedicht präsentiert den Gesang als existentiell gefährdeten, und insofern es selbst Gesang ist, *weiß* es sich selbst vom Tode bedroht. Es entbehrt in all seiner Blöße jedoch nicht einer befremdlichen, allen priesterlichen Ornats entkleideten Strenge, einer bestimmten Autorität – und gleichzeitig einer großen Bedürftigkeit. Ist hier noch genug an Substanz, genug an Stimme vorhanden, um den Gesang am Leben zu halten? Hat er noch eine Chance, als solcher wahrgenommen, akzeptiert und mithin womöglich im Gedächtnis derer aufbewahrt zu werden, die für die Überlieferung von Gesang Sorge tragen? Was der Gesang weiß, könnte womöglich mit ihm verloren gehen. Die Rettung dieses Wissens vor dem Vergessen steht mit ihm in Frage.

IV. 3. 7. Entstelltes sprechen / entstelltes Sprechen

Walter Benjamin: *Die Mummerehlen*

Was für den letzten Vers gilt, gilt gleichzeitig auch für das gesamte Gedicht: das Gerüst des rituellen Gesangs scheint noch vorhanden, das (magische) Prinzip der dreimaligen Wiederholung hat noch Bestand. Aber vom Bau- zum Knochengerüst ist es nur noch ein Schritt. Lediglich noch zwei Verben, deren erstes allerdings unvollständig und im Perfekt. Nur das zweite als Bestandteil der *Frage* nach einem lebendigen Wissen trennt es noch von der völligen Erstarrung – insofern man die Antwort nicht als eine endgültige Absage versteht. Einerseits scheint es ein Abstieg, der 'Gesang' steigt hinab ins Verstummen. Andererseits gewinnen die weitgehend (wenn auch noch nicht restlos) freigestellten hellen Vokale jedoch etwas von jener Leichtigkeit

⁴³⁸ Vgl. ebd., Verse 359-365, S. 103.

zurück, die sie zuvor im geballten „Tiefimschnee“ bzw. im klumpigen „Iefimnee“ nicht besaßen. Präsentiert sich letzteres als eine amorphe Masse, so deuten sich in der aufgelockerten Lautfolge „l – i – e“ doch immerhin Möglichkeiten an, die deren unmittelbarer Vorläufer definitiv nicht hat, weil er noch am Ballast der verbliebenen Konsonanten trägt; die einzelnen Laute kleben noch aneinander, ohne das sich aus ihrem Zusammenhang ein sinnvolles Wort ergäbe. Vers 8 ist mitnichten ein schöner Vers. Aber ist er deshalb überflüssig? Bedarf es denn nicht auch des Wissens um das, was er vorstellt? Er, nicht der neunte und letzte Vers, scheint der (be-)dürftigste von allen zu sein – und damit in gewisser Hinsicht der geheime Repräsentant des ganzen Gedichts. Wäre dieser Vers nicht mehr zu retten, so wäre das ganze Gedicht als dasjenige, das es nun einmal *ist*, rettungslos verloren. Eine im Kontext dieser Überlegungen erhellende Notiz aus den Materialien zum *Meridian* lautet folgendermaßen:

„Wer nur der Mandeläugig-Schönen die Träne nachzuweinen bereit ist, der tötet auch sie[,] gräbt sie nur, die Mandeläugig-Schöne, nur zum andern Mal tiefer ins Vergessen. – Erst wenn du mit deinem allereigensten Schmerz zu den krummnasigen, bucklichten und mauschelnden und und kielkröpfigen Toten von Treblinka, Auschwitz und anderswo gehst, dann begegnest du auch dem Aug und seinem Eidos: der Mandel. Schön, das wäre hier(bei) wohl das zu nennen, was sich in der Wahrheit einer solchen Begegnung als ein Schweigendes manifestiert[,] – Nicht das Motiv, sondern Pause und Intervall, sondern die stummen Atemhöfe, sondern die Kolen verbürgen im Gedicht die Wahrhaftigkeit solcher Begegnung.“⁴³⁹

Im Falle von „Iefimnee“ ist es kein Schweigen, dem man begegnet, sondern eine zusammenhängende Lautfolge als Derivat eines Neologismus, die eben nicht mehr schön genannt werden kann, die aber als solche – im Raum *zwischen* sprachlicher Neuerung und 'reinem' Klang freigestellter Vokale – die Wahrhaftigkeit der Begegnung mit den Opfern verbürgt: kein Motiv, sondern die verstümmelte Gestalt eines zur Kenntlichkeit des Wortes entstellten Ausdrucks.

Dass die Entstellung des Ausdrucks 'tief im Schnee' zum 'Namen' „Tiefimschnee“ ausgesprochen kindlich wirkt, kommt nicht von Ungefähr. Die Operation, mit der hier ein Ausdruck zu einem merkwürdigen, ja geheimnisvollen Wort verschmolzen wird, ist nicht die erste ihrer Art. Walter Benjamins autobiographisches Erinnerungsbuch *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*⁴⁴⁰ enthält ein Kapitel mit dem Titel *Die Mummerehlen*. Dort heißt es:

„In einem alten Kirchenverse kommt die Muhme Rehlen vor. Weil mir nun 'Muhme' nichts sagte, wurde dies Geschöpf für mich zu einem **Geist**: der Mummerehlen. **Das Mißverstehen verstellte mir die Welt. Jedoch auf gute Art; es wies die Wege, die in ihr Inneres führten.** Ein jeder Anstoß war ihm recht. / So wollte der Zufall, daß in meinem Beisein einmal von Kupferstichen war gesprochen worden. Am Tag

⁴³⁹ TA, *Der Meridian* (M 400), S. 128. Die Notiz ist hier im Zusammenhang wiedergegeben, zwei später hinzugefügte Ergänzungen wurden in die ursprüngliche Notiz integriert.

⁴⁴⁰ Walter Benjamin: *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*; Schriften I, S. 582-652.

darauf streckte ich unterm Stuhl den Kopf hervor: das war ein 'Kopfverstich'. **Wenn ich dabei mich und das Wort entstellte, tat ich nur, was ich tun mußte, um im Leben Fuß zu fassen.** Beizeiten lernte ich es, **die Worte**, die eigentlich Wolken waren, **um mich zu mummen.** Die Gabe, **Ähnlichkeiten zu erkennen**, ist ja nichts als ein schwaches Überbleibsel des alten Zwangs, **ähnlich zu werden** und sich zu verhalten. Den aber übten Worte auf mich aus. Nicht solche, die mich Mustern der Gesittung, sondern Wohnungen, Kleidern, Möbeln ähnlich machten. / Nur meinem eigenen Bilde nie. Und darum **wurde ich so ratlos, wenn man Ähnlichkeit mit mir selbst von mir verlangte.** Das war beim Photographieren. [...] Am Ende brachte man mich einem roh gepinselten Prospekt der Alpen dar, und meine Rechte, die ein Gamsbarthütlein erheben mußte, legte auf die Wolken und Firnen der Bespannung ihren Schatten. Doch das gequälte Lächeln um den Mund des kleinen Äplers ist nicht so betrübend wie der Blick, der aus dem Kinderantlitz, das im Schatten der Zimmerpalme liegt, sich in mich senkt. [...] **Ich [...] bin entstellt vor Ähnlichkeit mit allem, was hier um mich ist.** Ich hauste so wie ein Weichtier in der Muschel haust im neunzehnten Jahrhundert, das nun hohl wie eine leere Muschel vor mir liegt. Ich halte sie ans Ohr. / **Was höre ich?** [...] „Ich will dir was erzählen von den Mummerehlen.“ / **Das Verschen ist entstellt; doch hat die ganze entstellte Welt der Kindheit darin Platz.** Die Muhme Rehlen, die einst in ihm saß, war schon verschollen, als ich es zuerst gesagt bekam. [...] Was man von ihr erzählt hat – oder mir wohl nur erzählen wollte –, weiß ich nicht. Sie war **das Stumme, Lockere, Flockige, das gleich dem Schneegestöber in den kleinen Glaskugeln sich im Kern der Dinge wölkt. Manchmal wurde ich darin umgetrieben. Das war, wenn ich beim Tuschen saß. Die Farben, die ich dann mischte, färbten mich. Noch ehe ich sie an die Zeichnung legte, vermummten sie mich selber.** [...] Von allem aber, was ich wiedergab, war mir das **China-Porzellan** am liebsten [...] als hätte ich damals die Geschichte schon gekannt, die mich nach so viel Jahren **noch einmal** zum Werk der Mummerehlen hingeleitete. Sie stammt aus China und erzählt von einem alten Maler, der den Freunden sein neuestes Bild zu sehen gab. Ein Park war darauf dargestellt, ein schmaler Weg am Wasser und durch einen Baumbelag hin, der lief von einer kleinen Türe aus, die hinten in ein Häuschen Einlaß bot. Wie sich die Freunde aber nach dem Maler umsahen, war der fort und in dem Bild. Da wandelte er auf dem schmalen Weg zur Tür, stand vor ihr **still**, kehrte sich um, lächelte und verschwand in ihrem Spalt. **So war auch ich bei meinen Näpfen und den Pinseln auf einmal ins Bild entstellt. Ich ähnelte dem Porzellan**, in das ich mit einer Farbenwolke Einzug hielt.“⁴⁴¹ (Hervorh. v. M. H.)

Der „Maler“ geht hier ins Bild, wie in Rilkes Sonett „[e]inige“ in den Spiegel gegangen zu sein scheinen. Bei Benjamin ist es nun allerdings die *kindliche* Imaginationskraft, die selbstvergessene Tätigkeit des Entstellens der Worte bzw. des Tuschens, die den magischen Vorgang des „Einzug[s]“ in die Dinge, ins „Innere“ der „Welt“ erlaubt – so zumindest stellt es sich hier in der

⁴⁴¹ Benjamin: Schriften I, S. 607-609.

Erinnerung des Erwachsenen dar. Die Entstellung der Gegenstände geht einher mit der Entstellung des kindlichen Ich, beide bedingen einander wechselseitig. Retrospektiv erklärt Benjamin die Entstellung für notwendig, „um im Leben Fuß zu fassen“. Die kindliche Erfahrung der „Ähnlichkeit“ mit den Dingen steht dabei im Kontrast zur Unfähigkeit, sich in jenem Kind wiederzuerkennen, das auf der Photographie abgebildet ist: dieses erscheint fremd. Die Preisgabe der eigenen Identität wird nicht als Verlust erfahren, im Gegenteil: in der Selbstentfremdung reiht sich das Kind unter die Dinge ein und wird Teil *ihrer* Welt. Die Welt ist die *Welt der Dinge*. Wo die Erwachsenen Selbstähnlichkeit verlangen, wo das Kind zur Identifikation seiner selbst im Medium der Photographie aufgerufen wird, wo es im Bild das Abbild des Selbst erkennen soll, zeigt es sich „ratlos“. Auf Selbsterkenntnis, auf die Bekanntschaft mit sich selbst legt das (vom Erwachsenen tatsächlich erinnerte oder doch eher imaginierte?) Kind keinen Wert. Im Zuge der Erinnerung wird dem Erwachsenen das entstellte „Verschen“ zum Gedächtnis-Raum, der „die ganze entstellte Welt der Kindheit“ beinhaltet. Die *vom Kind* entstellte Welt? Oder die *vom Erwachsenen* entstellte Welt der Kindheit? Der *Erwachsene* ist es, der (sich als Kind?) in die „leere Muschel“ des neunzehnten Jahrhunderts hineinhört. Hier wird das Gesprochene zweideutig: Erinnerst der Erwachsene das Kind, das entstellt? Oder entstellt er *sich* in der Erinnerung *zum* Kind?

Die Situation scheint zunächst paradox: Indem der Erwachsene *sich an sich selbst* als Kind erinnert, sich also mit dem Kind identifiziert, erinnert er sich gleichzeitig an sich selbst *als* an ein Kind, das die Identifikation mit dem photographischen Bild seiner selbst *nicht* nachvollziehen kann. Die Paradoxie lässt sich jedoch vermeiden, insofern der Erwachsene nicht den Fehler begeht, das Kind im Bild der Erinnerung zu 'verkleiden', es grotesk zu kostümieren, mit einem Wort: es nachträglich noch einmal *künstlich* zu entstellen. Das Kind darf in der Erinnerung nicht als Kleiderpuppe missbraucht werden, nur um ein spektakuläres (und dabei illusionäres) Bild zu erzeugen. Entstellung ist nicht gleich Entstellung, es gibt derer verschiedene Arten. Die selbstgewählte führt zur Erschließung der eigenen Innenwelt, während die von außen beigebrachte ein Akt der Gewalt ist, ein Ausdruck von Ignoranz und Respektlosigkeit gegenüber jener Person, der sie beigebracht wird. Dass diese sich „ratlos“ zeigt, wenn von ihr erwartet wird, sich mit dem künstlich entstellten Bild ihrer selbst zu identifizieren, ist noch eine vergleichsweise milde Reaktion auf eine solche Zumutung.

Dafür, dass ein Bild entsteht, welches die Gestalt des darin Erscheinenden zumindest insoweit widerspiegelt, dass es ihm *ähnlich* sieht, ist die Freiheit der Wahl sowohl des Bildmediums als auch des Sujets eine notwendige Voraussetzung. Am Ende wird das Porzellan zum Spiegelbild, in welches das Kind samt seiner Umgebung, „bei [s]einen Näpfen und Pinseln“ eintaucht, in welches es sich versenkt, an welches es sich verliert. Dabei erscheint dieser Gang in den Spiegel (aus Porzellan) seinerseits lediglich im Spiegel der Erinnerung *als* ein solcher. Das Spiegelkabinett der Erinnerung ist offensichtlich ein Raum, der nur mehrfach gebrochene, verschobene, entstellte Bilder beinhaltet. Dementsprechend problematisch erscheint es, die Position des Betrachters in diesem Raum zu bestimmen. Wer schaut hier von wo? Wer oder was wird von wem erschaut? In der Erinnerung geht die Ordnung von Raum und Zeit aus den Fugen. Das Bild der Kindheit fällt aus dem Rahmen – und vervielfacht sich. Aufgrund dessen lässt sich kein

einzelner Fluchtpunkt mehr ausmachen, eine Zentralperspektive gibt es nicht mehr. Die Wahrnehmungssituation wird chaotisch. Mitten im Verlauf dieses chaotischen Geschehens findet Benjamin ein *Bild der Bewegung*, in dem sich das Chaos selbst noch einmal spiegelt: Es ist „das Stumme, Lockere, Flockige, das gleich dem Schneegestöber in den kleinen Glaskugeln sich im Kern der Dinge wölkt. Manchmal wurde ich darin umgetrieben.“ Beim Mischen der Farben färben diese den Zeichner selbst, und zwar noch *bevor* er überhaupt zu zeichnen beginnt. Die Vermummung des Ich, d. h. seine Entstellung, ist schon vollzogen, bevor er überhaupt den ersten Strich tut. Genau das aber geschieht auch *jetzt*, d. h. just in dem Moment, in dem es ausgesprochen wird. Es bedarf lediglich des kleinen Schritts vom 'Tuschen' zum 'Schreiben', um zu der Erkenntnis zu gelangen, dass die hier erzählte Geschichte Namens *Die Mummerehlen* selbst eines jener Bilder ist, dessen Zeichnung die Vermummung des Zeichners voraussetzt. Diese Vermummung bringt es mit sich, dass sich das erzählende 'Ich' nicht gleich auf Antrieb als ein entstelltes zu erkennen gibt. Erst im Verlauf der Erzählung gibt es sich nach und nach – im Spiegel der (vermeintlich) 'eigenen' Kindheit / Kindlichkeit des (vermeintlich) 'eigenen' Erzählens – als ein solches zu erkennen. Die Entstellung ist epidemisch: sie greift im Verlauf der Geschichte (*histoire*) sowohl auf das Erzählen (*discours*) als auch auf den Erzähler über. Und letztlich ist zu bezweifeln, dass sie vor dem Leser halt macht.

Wer hat Angst vor dem „Geist der Mummerehlen“? Celan jedenfalls nicht. Er scheut vor der sprachlichen Entstellung nicht zurück, im Gegenteil: in seinem Gedicht gewinnt sie noch an Drastik, wenn in einem zweiten Schritt die Desemantisierung des Ausdrucks so gravierend ausfällt, dass hier auf den ersten Blick eine Resemantisierung unmöglich erscheint, vom dritten ganz zu schweigen. Mit der Tendenz zum Verstummen entfernt sich das Sprechen vom locker-flockigen „Gestöber“ in einer „Glaskugel“, die sich nach spielerischem Gebrauch in den Setzkasten zurückstellen lässt. Die Imagination der Kindheit lässt sich nicht dauerhaft aufrecht erhalten. Das weiß – bei aller Liebe zur Kindheitserinnerung und zum Spielzeug – auch Benjamin. Jedoch bleibt die Sprache als solche davon unberührt. Celan dagegen bringt dieses Wissen auf besondere Art und Weise mit ins (Sprach-)Spiel. Die Sprache selbst zeigt sich im Sprechen substantiell angegriffen. In dem Moment, in dem das Ich des Gedichts zu sprechen beginnt, ist das Porzellan bereits zerschlagen: „KEINE SANDKUNST MEHR“, so lautet der Befund.⁴⁴² Das Phänomen des Geistes bewegt sich hier nicht mehr im imaginierten Raum der kindlich-spielerischen Zeitwahrnehmung: das Zeitbewusstsein des Erwachsenen hat Einzug gehalten – und damit neben der Veränderlichkeit der Dinge auch deren Vergänglichkeit. Zwar tritt der Geist noch in Erscheinung, aber seine Gestalt ist nicht länger stabil, sie ist nicht von Dauer, sie verflüchtigt sich schon im nächsten Augenblick. Das Bild vom dichten „Schneegestöber“, welches „im Kern der Dinge“ stattfindet und in dem das Ich „umgetrieben“ wird, erfährt eine entscheidende Veränderung: es wird nicht mehr nur in seiner Fragilität (als „Glaskugel“) vorgeführt und staunend bewundert, sondern anschließend in zunehmender Auflösung und Zersetzung präsentiert. Das Lautbild macht eine Metamorphose durch, bis es am Ende von zwei Pausen durchsetzt ist.

⁴⁴² Porzellan wird aus Quarzsand hergestellt.

Es wird an zwei Stellen im *Inneren* durchlässig für das Schweigen, dass zuvor noch keinen Platz *in* ihm hatte. Mit dem (blick)dichten Schnee verliert auch der Geist des Ich an Gestalt: Er nimmt sich zurück – und wird seinerseits durchlässig für anderen Geist, gibt ihm Raum, lässt ihn passieren. Nicht allein das Ich wird im Kern der Dinge umgetrieben: tief in seinem Innern sind noch anderer Geister verborgen. Sie durchwehen die Zwischenräume des Sprachgitters.

Das entstellte Wort und der Geist, dessen Name es ist, werden durchlässig. Dabei verlieren die Symbole ihre Eindeutigkeit. Es ist dieser unhintergehbare Verlust an Eindeutigkeit, der sich in der Feststellung ausspricht, dass die Zukunft sich mithilfe einer althergebrachten magischen Zeichendeutungspraxis nicht mehr vorhersagen, die Ausrichtung der eigenen gegenwärtigen Existenz sich mithilfe der Deutung von Symbolen nicht mehr bewerkstelligen lässt. Polysemie ist nicht die Ausnahme, sondern vielmehr die Regel.⁴⁴³ Im Namen des Geistes, der sich als ein ein entstellter Ausdruck präsentiert, wird nicht nur die Begegnung mit dem sich darin herumtreibenden Ich möglich, sondern auch die mit anderen, ungenannt bleibenden, verschwiegenen Geistern: den Geistern der Toten. „Tiefimschnee“ ist ein Wort des Eingedenkens im Geiste Walter Benjamins – und präsentiert sich dementsprechend als ein Echo der Geister seiner Kindheit, der „Mummerehlen“.

Im Unterschied zu Benjamins Text wird allerdings die Entstellung in der letzten Strophe des Gedichts KEINE SANDKUNST MEHR als eine progredierende vorgestellt. Was ist „Iefimnee“ anderes als der verstümmelte Rest eines entstellten Wortes, selbst kaum mehr als solches zu identifizieren. Benjamin beschreibt die kindliche Abwehr der Zumutung, einem zweidimensionalen, von Hand der Erwachsenen grotesk zugerichteten und damit *willkürlich* entstellten Double vor unechter Kulisse ähneln zu sollen. Das Kind entstellt stattdessen Worte und lernt, sich ihnen anzugleichen, ihnen ähnlich zu werden, sich einzumummeln in die entstellten Worte, sich zu entstellen – was nötig ist, um „im Leben Fuß zu fassen“. Es lernt, sich in die Welt der Sprache einzufinden. Indem es Namen in die Welt setzt, gewinnt diese eigene geistige (Innen-)Welt zunehmend Gestalt. Das Kind macht sich mit den Dingen in seiner Welt vertraut. Und es entdeckt sich in ihnen wieder:

⁴⁴³ Im Kontext der Allegorie erscheint auch das einzelne Symbol im Spiegelkabinett der Mehrdeutigkeit. Zahlensymbole bilden da keine Ausnahme. Die 17 beinhaltet selbst eine – in sich gebrochene – Spiegelung: Als Summe ausgedrückt, liefert sie einen merkwürdigen Chiasmus: $17 = 2^3 + 3^2$ (diese Einsicht verdanke ich einem Hinweis von Michael Franz). Darüber hinaus weist sie als strukturbildende Zahl, die unter anderem auch die Mitte definiert, auf eines der prominentesten Werke der Weltliteratur hin: Dante Alighieris *Göttliche Komödie* (Dante Alighieri: Die göttliche Komödie. Übers. v. Hermann Gmelin. Stuttgart 2001). Manfred Hardt befasst sich in seinem Nachwort u. a. auch mit der Zahlenstruktur dieses Werkes. Im Blick auf *Die Maße des Gedichts und seiner drei Cantiche* zeigt sich: „Die Mitte der Dichtung fällt in den Vers Purg[atorium] 17,125, und das ist der von Anfang an durchgezählte 7117. Vers der *Commedia*. [...] Die auffallende chiastische Ziffernfolge der Zahl 7117 ist [...] bewusst gewählt; willkommen war dem Dichter aber auch die sich ergebende Polysemie ihrer symbolischen Bedeutungen [...]. Ohne Zweifel verweist die Zahl auch auf die klassischen Gehalte der Sieben, Zahl der Gnade und des heiligen Geistes, und der Eins, Symbol des Schöpfers; zugleich aber auch auf die 17 mit dem Symbolgehalt Gesetz und Gnade (*lex et gracia*) [...]. Auch die Zahl des Gesangs, in den die Mitte fällt, ist die 17; von Inf[erno] 1 an durchgezählt ist es übrigens der 51. Gesang, das entspricht dem Produkt aus 3×17 “ (Manfred Hardt: Nachwort. Ebd., S. 535-563, hier S. 362).

es findet *sich*, indem es seinen Geist als einen den Geistern der Dinge ähnlichen erfährt. Dabei erfährt es sich als ebenso lebendig, als ebenso beseelt wie die Dinge – und als ebenso entstellt. Es ist eine Begegnung mit dem Anderen, dem Fremden, dem Unbekannten, mit dem es sich gemein macht, um eine geheime Komplizenschaft zu pflegen. Die Entstellung wird dabei zum Erkennungsmerkmal der Komplizen. Die geheime gemeinsame Welt baut auf einem Missverstehen „der guten Art“ auf.

Es ist dieses gutartige Missverstehen, von dem nach Celan auch die Dichtung als solche geprägt ist, wenn es um die Kunst geht. Gestalt gewonnen hat sie nach Auskunft des *Meridian* in Büchners Drama *Dantons Tod*, und zwar im „Gegenwort“ Luciles als Huldigung an die „für die Gegenwart des Menschlichen zeugenden Majestät des Absurden“⁴⁴⁴. Nach Celans Wahrnehmung ist Lucile eine Figur, die sich genauso zur Welt verhält wie das Kind Walter Benjamin in der retrospektiven Wahrnehmung des erwachsen gewordenen:

„Von der Kunst ist gut reden. / Aber es gibt, wenn von der Kunst die Rede ist, auch immer wieder jemand, der zugegen ist und ... nicht richtiginhört. / Genauer: jemand, der hört und lauscht und schaut ... und dann nicht weiß, wovon die Rede war. Der aber den Sprechenden hört, der ihn 'sprechen sieht', der Sprache wahrgenommen hat und Gestalt, [...] und zugleich auch Atem, das heißt Richtung und Schicksal. Das ist [...] Lucile.“⁴⁴⁵

Dem Kind, dessen (dialektisches) Bild Benjamin zeichnet, wird das „Geschöpf“, dessen Name ihm „nichts sagt[]“, zum „Geist“. Es kann diesen Namen keiner ihm bekannten Person oder Figur zuordnen und versteht ihn deshalb (auch akustisch) nicht richtig. Das „Mißverstehen“ des Namens verstellt ihm die Welt jedoch „auf gute Art“, weil es dadurch „in ihr Inneres“ geführt wird und dort *produktiv* tätig wird, indem es die Welt um einen weiteren Namen und einen Träger desselben bereichert. Das Missverstehen führt mittels der Phantasie zur Erschaffung eines Geistes. Was aber passiert, wenn der Name eines Geistes, ein Name wie „Tiefimschnee“, dem Hörer nichts sagt? Die vermeintliche 'Reparatur' des Verstehens, die quasi plastisch-chirurgische Korrektur der entstellten Gestalt, nach deren Ausführung der Ausdruck 'tief im Schnee' wieder hergestellt wäre, verstellte ihm nunmehr das Innere der Welt – und zwar auf schlechte Art. Diese 'Reparatur' wäre nicht nur *unproduktiv*, da auf diese Art und Weise nichts Neues geschaffen, kein Geist zur Welt gebracht würde: sie wäre *kontraproduktiv*, d. h. zerstörerisch. Mittels einer solchen 'Korrektur' würde ein Geist aus der Welt geschafft, der allein hier seinen Aufenthaltsort hatte, der anderswo keinen Platz hat. Insofern in dieser Entstellung, im Namen des Geistes „Tiefimschnee“, auch andere Geister erinnert werden, werden diese Erinnerungen im selben Zuge mit ausgelöscht. Alles, was hier tief im Schnee verborgen ist, geht mit dem Namen verloren. *Dass* es etwas gibt, das sich verschwiegen tief in seinem Innenraum aufhält, zeigt sich im Verlauf des Abschmelzens des Körpers, das nicht etwa einer 'Korrektur' der Entstellung entspricht, sondern bei dem diese im Gegenteil von Stufe zu Stufe mit

⁴⁴⁴ TA, *Der Meridian* (T 8c), S. 3. „Das [...] hat keinen ein für allemal feststehenden Namen, aber ich glaube, es ist ... die Dichtung.“ Ebd. (T 9), S. 4.

⁴⁴⁵ Ebd. (T 4b-5c), S. 2f.

hinübergerettet wird. Am Ende bleiben drei Vokale stehen, umgeben von jenen „Atemhöfen“ des Schweigens, von welchen in der obigen Notiz zum *Meridian* gesprochen wird. „Tiefimschnee“ ist – als entstellter Ausdruck – eine Spur, die sich tief ins Gedächtnis gegraben hat. Dieser Spur folgend, geht ein Ich „mit [s]einem allereigensten Schmerz zu den krummnasigen, bucklichten und mauschelnden und und kielkröpfigen Toten von Treblinka, Auschwitz und anderswo“, um mitten unter ihnen „dem Aug und seinem Eidos: der Mandel“ zu begegnen.

Wenn das unwissende Kind den Namen 'Muhme Rehlen' als 'Mummerehlen' missversteht, so haben die wissenden Erwachsenen dafür zu sorgen, dass sowohl der ursprüngliche Name überliefert wird, als auch das Wissen darum, wen er bezeichnet. Wenn der unwissende Erwachsene den Namen 'Tiefimschnee' als 'tief im Schnee' missversteht, so muss alle Hoffnung in die wissenden 'Kinder' gesetzt werden, wenn es darum geht, den ursprünglichen Namen im Gedächtnis lebendig zu halten. Zu diesem Zweck erscheint eine abzählreimartige Folge wie „Tiefimschnee, / Iefimnee, / I – i – e“ durchaus geeignet, da sie auf ein mnemotechnisches Verfahren zurückgreift, das sich in der Gesangstradition historisch erfolgreich bewährt hat. In musikalischer Hinsicht handelt es sich um ein Thema in drei Variationen, wobei die letzte das Thema am reinsten verkörpert. In sprachlicher Hinsicht ist es genau umgekehrt, unter diesem Gesichtspunkt sind die Konsonanten keinesfalls nur Füllsel, nur Beiwerk. Wer den ersten der drei Verse nicht versteht, kann damit auch den beiden folgenden keine Bedeutung mehr abringen, die über diejenige der bloßen Artikulation bestimmter Laute in einer bestimmten Reihenfolge hinausgeht. Die Stufen der 'Treppe' der letzten Strophe sind in beide Richtungen begehbar. Insofern man die Sprache als aus dem Geist der Musik entstandenes Sprechen auffasst, ist der hier in der Zeit beschrittene Weg die Treppe hinab ein Weg zurück in die Geschichte, hin zum Geist des anfänglichen Sprechens – um den sich die Geister der Toten versammeln.

Es gibt keinen *neuen* Anfang. Aber es besteht die Möglichkeit der Entstellung des Altbekanntes, um sich von dieser her auf den lebendigen Geist des anfänglichen Sprechens zu besinnen. Dazu ist es durchaus sinnvoll, sich auf die „Farben“ zu besinnen, die einen „färbten“: jene Farben der Kindheit, an die auch Benjamin sich erinnert.⁴⁴⁶ Ob man dabei jeweils genau die 'richtige' Farbe trifft, ist von untergeordneter Bedeutung. Worauf es ankommt, ist die aktive Suche als solche, d. h. die konzentrierte Erinnerungsarbeit. Womöglich findet man sich im Verlauf derselben bei einem Anderen wieder, begegnet ihm im Medium der Erinnerung an seinem Herkunftsort, den die „Kinder-Landkarte“⁴⁴⁷ als einen solchen ausweist, der auf demselben Meridian liegt wie der eigene.

⁴⁴⁶ Es ist nicht unwahrscheinlich, dass sich ein späteres Gedicht Celans aus der Sammlung SCHNEEPART auf eine dieser Farben bezieht. Bezeichnenderweise trägt es den Titel PLAYTIME. Dessen zweite Strophe lautet: „doch / auch hier, / wo du die Farbe verfehlt, schert ein Mensch aus, entstummt, / wo die Zahl dich zu äffen versucht, / ballt sich Atem, dir zu“ (KA, S. 334).

⁴⁴⁷ TA, Der Meridian (T 49c), S. 12.

IV. 3. 8. Ungestillte Sehnsucht nach dem Menschen

Bertolt Brecht: *Aufstieg und Fall der Stadt Mahgonny*

Im vergleichenden Kontrast zum Frühwerk – und dabei zu Gedichten Mallarmés, Rilkes und Trakls – ließen sich sprachliche Charakteristika der späten Dichtung Celans herausarbeiten. Offen blieb dabei jedoch die Frage, wieso Celan sich ausgerechnet am 10. 2. 1964 an die 17 Gedichte des Zyklus *An den Toren* aus dem Gedichtband *DER SAND AUS DEN URNEN* erinnert. Anhand der letzten beiden dieser Gedichte, *DIE SCHWELLE DES TRAUMES* (in dem das Zahlwort „Siebenzehn“ erstmals erscheint) und *AM LETZTEN TOR*, wurden Beziehungen zur Lyrik Georg Trakls aufgezeigt, dessen Tod sich im November 1964 zum 50. Mal jährte. Zwar lässt sich von daher auch die Erinnerung an die frühe eigene Dichtung plausibilisieren, nicht zuletzt auch deshalb, weil auch die beiden genannten Gedichte zumindest annähernd genau 20 Jahre vor *KEINE SANDKUNST MEHR* entstanden sind, und somit 1964 zwei 'runde' Gedenkjahre zusammenfallen. Es erhellt aber nicht daraus, weshalb das Gedicht just am 10. Februar entsteht. Ein Zufall? Celan nimmt es mit den Daten sehr genau, und das betrifft nicht allein den 20. Jänner:

„Vielleicht darf man sagen, daß **jedem** Gedicht sein '20. Jänner' eingeschrieben bleibt? Vielleicht ist das Neue an den Gedichten, die **heute** geschrieben werden, gerade dies: daß hier am deutlichsten versucht wird, **solcher Daten eingedenk zu bleiben?** / Aber schreiben wir uns nicht alle von solchen Daten her? Und welchen Daten sprechen wir uns zu?“⁴⁴⁸ (Hervorh. v. M. H.)

Im Unterschied zu allen anderen (Wahrnehmungs-)Daten, derer das Gedicht „heute“ eingedenk zu bleiben versucht, ist die *Verknüpfung* des eigenen Entstehungsdatums mit einem anderen historisch bedeutsamen Datum (oder mit mehreren) – wie sie beispielsweise das Gedicht *TÜBINGEN, JÄNNER* prägt – etwas durchaus Besonderes. Eine solche Verknüpfung lässt sich nun auch für den 10. 2. 1964 rekonstruieren: Es handelt sich um den 66. Geburtstag Bertolt Brechts. Wenn man der Annahme folgt, dass Celan sich ausgerechnet an diesem Tag an sein Gedicht *AM LETZTEN TOR* erinnert, so lässt sich dafür ein plausibler Grund angeben: seine letzten beiden Verse lassen sich auf ein Brecht-Gedicht beziehen. Diese lauten:

Missest du den Himmel mit den Vogelzügen?
Laß den Stein die Wolke, mich den Kranich sein.

Die Verbindung von Wolke und Kranich, die gemeinsam durch den Himmel ziehen, findet sich bei Brecht in einem Liebesgedicht, das ursprünglich als ein Duett der Figuren Paul Ackermann und Jenny Smith in der 14. Szene der Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*⁴⁴⁹ konzipiert war.

⁴⁴⁸ Ebd., (T 30a, b), S. 8.

⁴⁴⁹ Bertolt Brecht: *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. In: Ders.: *Stücke für das Theater am Schiffbauerdamm (1927-1933)*. Erster Band (=Stücke III). Frankfurt/M. 1955, (im Folgenden Brecht: *Mahagonny*) S. 167-258, hier S. 116-219. Mindestens zwei weitere Gedichte aus dem Band *DIE NIEMANDSROSE* scheinen von diesem Duett beeinflusst. Die letzte Strophe des Gedichts *ES WAR ERDE IN IHNEN* (KG, S. 125) lautet: „O einer, o

JENNY

Sieh jene Kraniche in großem Bogen!

PAUL

Die Wolken, welche ihnen beigegeben

JENNY

Zogen mit ihnen schon, als sie entflohen

PAUL

Aus einem Leben in ein andres Leben.

JENNY

In gleicher Höhe und mit gleicher Eile

BEIDE

Scheinen sie alle beide nur daneben.

JENNY

Daß so der **Kranich** mit der **Wolke** teile
Den schönen Himmel, den sie kurz befliegen

PAUL

Daß also keines länger hier verweile

JENNY

Und keines andres sehe als das Wiegen
Des anderen in dem Wind, den beide spüren
Die jetzt im Fluge beieinander liegen.

PAUL

So mag der Wind sie in das Nichts entführen
Wenn sie nur nicht vergehen und sich bleiben

keiner, o niemand, o du: / **Wohin gings, da's nirgendhin ging?** / O du gräbst und ich grab, und ich grab mich dir zu, / und am Finger erwacht uns der Ring." Obwohl es nicht gleichermaßen deutlich auf Brechts Text verweist, weil es nicht das prägnante „Nirgendhin“ zitiert, erscheint das Gedicht WAS GESCHAH? (KG, S. 153) jedoch insgesamt noch deutlicher von ihm geprägt:

WAS GESCHAH? Der Stein trat aus dem Berge.
Wer erwachte? Du und ich.
Sprache, Sprache. Mit-Stern. Neben-Erde.
Ärmer. Offen. Heimatlich.

Wohin gings? Gen unverklungen.
Mit dem Stein gings, mit uns zwein.
Herz und Herz. Zu schwer befunden.
Schwerer werden. Leichter sein.

JENNY

Solange kann sie beide nichts berühren

PAUL

Solange kann man sie von jedem Ort vertreiben
Wo Regen drohen oder Schüsse schallen.

JENNY

So unter Sonn und Monds wenig verschiedenen Scheiben
Fliegen sie hin, einander ganz verfallen.

PAUL

Wohin ihr?

JENNY

Nirgendhin.

PAUL

Von wem entfernt?

JENNY

Von allen.

PAUL

Ihr fragt, wie lange sind sie schon beisammen?

JENNY

Seit kurzem.

PAUL

Und wann werden sie sich trennen?

JENNY

Bald.

BEIDE

So scheint die Liebe Liebenden ein Halt.

(Hervorh. v. M. H.)

Aufgrund der Tatsache, dass es sich hier nun tatsächlich um Gesang (im Rahmen einer Oper) handelt, gibt sich dieses Duett, auf das sich AM LETZTEN TOR beziehen lässt, auch für KEINE SANDKUNST MEHR als ein möglicher Bezugstext zu erkennen. Geht man von einer solchen Beziehung aus, so wäre der Protagonist, „Paul“, ein möglicher Kandidat für die vakante Stelle des Du – mit dem Effekt einer Doppelcodierung des Namens, der nicht

nur auf die Figur der Brecht-Oper, sondern gleichzeitig auch auf den Autor Paul Celan referiert.⁴⁵⁰

Was die Oper vorführt, ist ein Leben im Falschen.⁴⁵¹ Paul Ackermann, der sieben Jahre lang als Holzfäller in Alaska gearbeitet hat, kommt nach Mahagonny, nur um dort letztendlich den Tod zu finden – weil er sein Geld verwettet hat und seine Whisky-Rechnung nicht bezahlen kann. Dies ist jedoch nur die konsequente Folge eines Lebens, in dessen Verlauf er angesichts einer drohenden Naturkatastrophe – eines Hurrikans⁴⁵² – zum Propheten des Untergangs und zum Prediger der Anarchie wurde, der dem Tod den Acker bereitet.⁴⁵³ Als solcher ist Paul Ackermann eine ambivalente Figur: einerseits wehrt er sich berechtigterweise gegen eine rigide Ordnung, die ihm freie Entfaltung verweigert; andererseits ist sein Handeln jedoch rein hedonistisch motiviert, wobei er das 'Naturrecht' des Stärkeren zu keinem Zeitpunkt in Frage stellt. Er übernimmt keine Verantwortung für seine Mitmenschen. Zum Sozialrevolutionär taugt er deshalb nicht. Mittelfristig führt er den 'Aufstieg' der Stadt zum Sündenbabel herbei, langfristig aber deren Fall. Zum Schluss regiert der Zerstörungstrieb eines Mobs im Zeichen der Dreieinigkeit von Nihilismus, Kapitalismus und Darwinismus. Zuvor fällt der Propagandist des universellen Gesetzes „Es ist nichts verboten!“⁴⁵⁴, positiv gewendet: 'Du darfst!', den Agenten eben jenes Geistes zum Opfer, den er rief. Seine letzten Worte lauten:

„Jetzt erkenne ich: als ich diese Stadt betrat, um mir mit Geld Freude zu kaufen, war mein Untergang besiegelt. Jetzt sitze ich hier und habe doch nichts gehabt. [...] Die Freude, die ich kaufte, war keine Freude, und die Freiheit für Geld war keine Freiheit. Ich aß und wurde nicht satt, ich trank und wurde durstig. Gebt mir doch ein Glas Wasser!“⁴⁵⁵

Die Einsicht kommt zu spät. Und sie reicht noch nicht sehr weit. Noch mit dem letzten Satz im Angesicht des Todes artikuliert Paul Ackermann ein *persönliches* Bedürfnis, ohne sich Gedanken um die Bedürfnisse der Anderen und deren Zukunft zu machen. Allein *seiner* Freude, *seiner* Freiheit, der Befriedigung *seiner* Bedürfnisse gelten seine letzten Reflexionen.

⁴⁵⁰ Wohlgermerkt: Hier wird weder von einer etwaigen Identifikation Celans mit dieser Figur gesprochen, noch etwa behauptet, dass die vakante Stelle des Du im Gedicht dauerhaft mit ihr zu besetzen wäre. Das ist nicht der Fall. Die Stelle ist und bleibt vakant. Sie ist versuchsweise mit unterschiedlichen Personen oder Figuren *besetzbar*. Im Einzelfall ist bei jeder Besetzung zu erweisen, wie weit diese tatsächlich trägt. Prinzipiell hat niemand ein Monopol auf diese Vakanz.

⁴⁵¹ Ein Leben also, dass folglich nach Adornos berühmtem Diktum auch selbst kein richtiges sein kann.

⁴⁵² Der Hurrikan macht einen Bogen um Mahagonny. Was jedoch zunächst wie eine wunderbare Rettung erscheint, entpuppt sich später als Fluch. Hinter dieser Umwertung steht ganz offenbar die Vorstellung des Tohu wa-Bohu: Der reinigende Sturm findet in Mahagonny nicht statt, das Böse kann sich deshalb ungehindert ausbreiten. Wie sich zeigt, bedürfen die Bewohner Mahagonnys keiner Naturkatastrophe. Sie nehmen das Zerstörungswerk selbst in die Hand und richten die Stadt zugrunde.

⁴⁵³ Sein Name ist in dieser Hinsicht sprechend. Die Rolle, die er in Mahagonny spielt, ist ihm offenbar schicksalhaft in die Wiege gelegt – ohne dass er dies je erkennt und damit die Möglichkeit zu erhalten, sich dagegen auflehnen oder gar davon emanzipieren zu können. Johannes Tepls *Der Ackermann und der Tod* mag dabei eine Inspirationsquelle gewesen sein.

⁴⁵⁴ Brecht: Mahagonny, S. 205.

⁴⁵⁵ Ebd., S. 253f.

Die Botschaft der Lehr-Oper Brechts ist schwerlich zu überhören: dem Protagonisten fehlt es an Altruismus, an Solidarität mit Anderen, an Mitmenschlichkeit, um sich im humanistischen Sinne ein wirklicher Mensch nennen zu dürfen. Das ist jedoch nicht überraschend, da er das entsprechende humanistische Konzept nicht kennt. Was er kennt, ist das Konzept der Anpassung an Konventionen, die der Aufrechterhaltung von Ruhe und Ordnung dienen. Wo dieses von seinen Holzfällerkollegen, allesamt ungebildete 'Naturburschen', als Menschlichkeit ausgegeben wird, versagt er derselben die Anerkennung: „Oh, Jungens, ich will doch gar kein Mensch sein.“⁴⁵⁶ Paul *weiß* überhaupt sehr wenig, sein Handeln ist selten ein bewusstes, es ist weitestgehend triebbestimmt. Er erlebt seine Situation als unbefriedigend. Zum Glück, dass er sich als Holzfäller von seiner Zukunft versprochen hat, mangelt es ihm an etwas, das er nicht benennen kann. Was immer es auch sein mag, von außen betrachtet legt die Lehr-Oper jedenfalls nahe, dass es etwas mit einem profunden Mangel zu tun hat, der sich klar benennen lässt: Es fehlt ihm insgesamt an Bewusstsein, d. h. durchaus nicht nur (aber freilich auch) an sozialem – und noch viel mehr an politischem. Um seiner unbestimmten Sehnsucht womöglich abzuhelpen, bedürfte es zunächst einmal eines festen Ziels, mit anderen Worten: einer konkreten Utopie. Ist die Liebe ein geeigneter Kandidat für eine solche? Die Oper gibt darauf insgesamt keine eindeutige Antwort, einem Spezialfall wird jedoch zweifelsfrei ein abschlägiger Bescheid erteilt: Die Liebe ist *kein* geeigneter Kandidat für eine solche konkrete Utopie, wenn sie auf eine Paarbeziehung beschränkt bleibt.

Im Liebes-Duett, das Paul mit Jenny singt, zeigt sich, dass der dabei entstehende *Wechsel*-Gesang, den beide *gemeinsam* anstimmen, *mehr weiß* als diejenigen, die ihn ins Leben rufen. Im Kontext der Oper wird er als herausragende Leistung der beiden Figuren ausgezeichnet, weil er im schroffen Gegensatz zu den nicht selten 'barbarischen' Chören eine einmalige Ausnahmeerscheinung bleibt. Wolke und Kranich kommen „aus einem anderen Leben“, zu schön für diese Welt: Sie scheinen beide „nur daneben“, d. h. weder die Wolke noch der Kranich bildet augenscheinlich das Zentrum. Es ist eine egalitäre Beziehung, die beide zu unterhalten scheinen, mehr noch: es hat den Anschein, als bedürften beide einander *wechselseitig*, als seien sie nur, was sie sind, insofern sie sich neben dem jeweils anderen befinden. Solange sie „nur nicht vergehen und sich bleiben“, sieht es so aus, als könne ihnen selbst die feindliche Umwelt nichts anhaben. Allerdings sind sie „nirgendhin“ unterwegs, ihr Flug ist ziellos – und nur von kurzer Dauer. Womöglich werden sie vom Wind „in das Nichts“ getrieben, was zwar nicht von Bedeutung ist, solange sie nur beieinander sind – danach aber dazu führt, dass sich zwei Vereinzelte ohne selbständige Identität im Vakuum verlieren. Der „Halt“, den die Liebe den Liebenden zu geben „*scheint*“ (Hervorh. v. M. H.), stellt sich als ein trügerischer heraus, sobald es mit der Liebe vorbei ist. Diese bittere Pille muss wenig später auch Paul Ackermann schlucken. Die wiederholte Betonung des illusorischen Charakters der Liebe im Text des Duetts impliziert jedoch noch nicht, dass die beiden Singenden zum Zeitpunkt ihres Gesangs den schönen Schein auch *als solchen* durchschauen. Wo es ums Geld geht – und damit um die nackte Existenz, da es in Mahagonny der einzige Grundlage fürs Überleben ist – hört die Liebe

⁴⁵⁶ Ebd., S. 196.

auf. Mit leeren Händen steht Paul im Nichts. In Mahagonny nimmt das Geld den Platz der Seele ein. Dass Pauls Bankrott entsprechend auch die Beseitigung seiner leeren Hülle nach sich zieht, ist nur konsequent. Er ist schon tot, bevor ihm der Prozess gemacht wird, die 'Gerichtsverhandlung' ist eine reine Farce.

Ist also die Liebe bloß ein schöner Schein? Nein. Allerdings bedarf sie, wenn man der destillierten Aussage der Oper folgt, der Ausweitung über die Zweierbeziehung hinaus, um womöglich dauerhafter tragfähig bleiben zu können. Sie ist eine echte Chance, auch für Paul und Jenny, die sie jedoch nicht ergreifen. Der Schein bliebe zu überführen in Wirklichkeit, d. h. es gälte die Chance tatsächlich zu realisieren – nicht, um ein anderes Ende herbeizuführen, sondern um das Ende auszusetzen, es *offen* zu halten. Bei aller Zerbrechlichkeit, in der sich die Liebe im Duett zu erkennen gibt, ist und bleibt sie auch in Mahagonny, ja gerade da, ein *möglicher* Hoffnungsträger. Die Liebe von Paul und Jenny, wie sie der Gesang im Bild von Kranich und Wolke präsentiert, ist nicht etwa nur ein Mythos. Die Brecht-Oper ist nicht etwa defaitistisch, was die Menschen-Liebe anbetrifft. Das Duett führt lediglich vor, dass sie in Gestalt der Weltflucht nach „nirgendhin“ eben auch nichts zur Verbesserung der real existierenden problematischen Lebensverhältnisse, marxistisch gesprochen: zu einer möglichen Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse und damit auch des Bewusstseins beiträgt.

Folgende Beziehung lässt sich zwischen dem Liebes-Duett in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* und dem Gedicht KEINE SANDKUNST MEHR herstellen: Während in ersterem die Figuren – ohne es zu wissen – prophetisch auf das Ende ihrer Liebe vorausdeuten, *weiß* letzteres um die Liebe, ohne sie ausdrücklich zu thematisieren. Es bleibt eines früheren Gedichts mit dem Titel AM LETZTEN TOR eingedenk, das seinerseits Paul und Jenny im lebendigen Gedächtnis behält. Dabei versagt sich das Sprechen in KEINE SANDKUNST MEHR dem schönen Schein. Stattdessen präsentiert es sich spröde, unterkühlt, gezeichnet von der Atmosphäre der Kälte, die es umgibt. Es leugnet nicht die reale Situation, innerhalb derer es sich bewegt, sondern gibt sich als ein angegriffenes, bedürftiges, dabei heutiges, gegenwärtiges Sprechen zu erkennen: „La poésie ne s'impose plus, elle s'expose.“⁴⁵⁷ Erinnerung hält es an der Liebe der beiden Figuren und

⁴⁵⁷ Celans Satz vom 26. 3. 69 (GW III, S. 181) gilt im Allgemeinen für die mittlere und die späte Phase seine Dichtung. Es ist charakteristisch für die späte Dichtung Celans, dass hier ein Sprechen dominant wird, das neben seiner Ergriffenheit auch seine *Angegriffenheit* offensiv ausstellt. Die Entwicklung in diese Richtung beginnt jedoch schon früher. Besonders deutlich lässt sie sich anhand jener beiden Gedichtkomplexe nachvollziehen, die den anderen Gedichten des Bandes SPRACHGITTER ((1959)einen (durchbrochenen!) Rahmen geben: *Stimmen* (KG, S. 91f.) und *Engführung* (KG, S. 113-118). In ihrer Eigenschaft als Eröffnungs- bzw. Schlusstext des Bandes liegen sie hinsichtlich ihrer Fertigstellung gerade einmal einen Tag auseinander! An *Stimmen* arbeitet Celan (mit längeren Unterbrechungen) vom 21. 7. 1956 bis zum 2. 11. 1958 (vgl. KG, S. 644), *Engführung* entsteht in der Zeit vom 21. 7. 1957 bis zum 3. 11. 1958 (vgl. KG, S. 667). Celan reflektiert hier auf die Entwicklung seiner dichterischen Sprechweise. *Stimmen* bildet den Eingang, *Engführung* den Ausgang des Bandes – der zum Eingang zurückführt, ohne ihn etwa bloß zu wiederholen. *Engführung* präsentiert sich als ein Echo auf *Stimmen*, weshalb hier die Gebrochenheit (des Sprechakts wie des Textes) als eine *potenzierte* in Erscheinung tritt. Im (Lektüre-)Durchgang durch den Band verändert sich die Wahrnehmung. Wenn es auch ein Kreisweg ist, auf den der Leser hier mitgenommen wird, so ist dies jedoch nicht etwa ein Kreis, der sich am Ende

damit gleichzeitig an der Liebe *zu* den Figuren fest, und das im doppelten Sinne ohne sie zu verraten. Die Chance, die in der Liebe steckt, wird aktualisiert, ohne sie auf eine bestimmte Paarbeziehung zu reduzieren. So bleibt sie – im Geheimen – offen, statt als ein 'offenes Geheimnis' zu Tode zitiert zu werden.

Wenn Celan im *Meridian* betont, das Gedicht gebe es nur in seinem Hier und Jetzt, es selbst habe „immer nur diese eine, einmalige, punktuelle Gegenwart“⁴⁵⁸, so darf man wohl eine starke Sympathie mit jener (und nur mit jener) anarchischen Haltung Paul Ackermanns gegenüber einer Ordnung unterstellen, die ein erfülltes Leben im Hier und Jetzt unterbindet. Beide stehen auf derselben Seite, wenn Paul es ablehnt, an einem Ort zu bleiben, wo er „eine Tafel sehen mußte / darauf stand: 'Hier ist verboten.'“⁴⁵⁹ Ruhe und Ordnung stellen für Paul keinen Werte an sich dar. Er sucht glücklich zu werden. Alkohol und Zigaretten, Essen, Schlaf und Muße, Schwimmen, kurz: „das einfache Leben“⁴⁶⁰ vor ansprechender Naturkulisse reicht dazu nicht hin. Er will mehr. Auf die Versuche seiner Kollegen, ihm das Leben in Mahagonny schmackhaft zu machen, reagiert er mit schroffer Ablehnung. Beharrlich leistet er Widerstand und artikuliert sein Ungenügen an der gegenwärtigen Situation mit der viermaligen Wiederholung ein und derselben Formel, die er jeweils an die lobenden Beiträge seiner Vorredner anhängt: „**Aber etwas fehlt.**“⁴⁶¹ (Hervorh. v. M. H.)

Dass etwas fehlt, lässt Paul sich nicht ausreden. Es gibt eine unausgefüllte Lücke in seinem Leben – die er weder vergessen kann noch will. Über ein undefiniertes Begehren kommt er dabei jedoch nicht hinaus. Er hat keine konkrete Vorstellung vom Gegenstand seiner Sehnsucht, keinen Traum, keine Vision. Es fehlt ihm ein Name für das, was ihm fehlt. In dieser Hinsicht unterscheidet er sich deutlich von einer anderen literarischen Figur, die ebenfalls viermal in Folge einen Mangel artikuliert, der ihrem Glück im Wege steht, wobei sie allerdings sehr konkret benennt, was ihr fehlt. Die Rede ist von Hyperion, dem Protagonisten des Werkes von Friedrich Hölderlin.⁴⁶²

IV. 3. 9. Spiegel in Scherben: deutscher Gesang

Friedrich Hölderlin: *Hyperion; Hälfte des Lebens; Patmos*

„So kam ich unter die Deutschen. Ich foderte nicht viel und war gefaßt, noch weniger **zu finden**. [...] **Barbaren** von alters her, durch Fleiß und

zu einem Ganzen schließt. Wer am Ausgang auf den Eingang zurückkommt, hat schließlich den ersten Durchgang bereits hinter sich. Davon kann die *neuerliche* Wahrnehmung des Eingangs nicht unberührt bleiben. Im Licht der Lektüreerfahrung muss auch dieser sich nunmehr *verändert* präsentieren. Stimmen nach der Engführung sind nicht Stimmen vor der Engführung. Der unhintergehbaren Lektüreerfahrung ist im Rahmen einer neuerlichen Lektüre Rechnung zu tragen – wenn nicht alles umsonst gewesen sein soll, was zwischen Eingang und Ausgang zur Sprache gebracht wurde.

⁴⁵⁸ TA, *Der Meridian* (T 36b), S. 9.

⁴⁵⁹ Brecht: *Mahagonny*, S. 192.

⁴⁶⁰ Ebd., S. 194.

⁴⁶¹ Ebd., S. 193f.

⁴⁶² Friedrich Hölderlin: *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Große Stuttgarter Ausgabe. Bd. 3. *Hyperion*. Hg. v. Friedrich Beißner. Stuttgart 1957, S. 1-160.

Wissenschaft und selbst durch Religion barbarischer geworden, tiefunfähig jedes göttlichen Gefühls, [...] **dumpf und harmonielos**, wie die Scherben eines weggeworfenen Gefäßes – das, mein Bellarmin, waren meine Tröster. / Es ist **ein hartes Wort** und dennoch sag ichs, weil es **Wahrheit** ist: ich kann kein Volk mir denken, das zerrißner wäre, wie die Deutschen. Handwerker siehst du, **aber keine Menschen**, Denker, **aber keine Menschen**, Priester, **aber keine Menschen**, Herrn und Knechte, Jungen und gesetzte Leute, **aber keine Menschen** – ist das nicht, wie ein Schlachtfeld, wo Hände und Arme und alle Glieder zerstückelt untereinander liegen, indessen das vergoßne Lebensblut im Sande zerrinnt?⁴⁶³ (Hervorh. v. M. H.)

Im Gegensatz zu Paul Ackermann kann Hyperion sehr klar benennen, was ihm fehlt, nachdem er „unter die Deutschen“, und damit quasi in 'sein' Mahagonny geraten ist: er vermisst (Mit-)Menschen. Dass er im Gegensatz zu seinem 'Bruder' Paul Ackermann, der allerdings selbst den „Barbaren“ zuzurechnen wäre, zu dieser Einsicht kommt, ist nicht überraschend. Er kommt nicht etwa aus den Wäldern Alaskas, sondern aus (einem humanistisch idealisierten) Griechenland, der Wiege der abendländischen Kultur, und erkennt von daher sofort die Differenz zwischen Ideal und Wirklichkeit. Hyperion *weiß* nicht nur um den Unterschied, er verkörpert geradezu das Menschenbild, das er im Spiegel der Landsleute Hölderlins nicht wiederfindet: auch er trägt einen sprechenden Namen. Und er nimmt für sich in Anspruch, die „Wahrheit“ zu sagen, wenn er sich genötigt sieht, „ein hartes Wort“ zu sprechen.

Hart ist sein Schicksal insbesondere deshalb, weil er in seiner Umgebung nicht auf solidarische Anteilnahme, nicht auf Mitmenschlichkeit rechnen kann. Sein Lehrer Adamas hat ihm „in glücklicher unverständiger Jugend“ ein Lied beigebracht, dessen Tragweite er damals noch nicht ermessen konnte. Mittlerweile ist es jedoch zu *Hyperions Schicksalslied*⁴⁶⁴ geworden:

Ihr wandelt droben im Licht
 Auf weichem Boden, seelige Genien!
 Glänzende Götterlüfte
 Rühren euch leicht,
 Wie die Finger der Künstlerin
 Heilige Saiten.

Schiksaallos, wie der schlafende
 Säugling, athmen die Himmlischen;
 Keusch bewahrt
 In bescheidener Knospe,
 Blühet ewig
 Ihnen der Geist,
 Und die seligen Augen
 Bliken in stiller
 Ewiger Klarheit.

⁴⁶³ Ebd., S. 143.

⁴⁶⁴ Ebd., S. 160.

Doch uns ist gegeben,
 Auf keiner Stätte zu ruhn,
Es schwinden, es fallen
 Die leidenden Menschen
 Blindlings von einer
Stunde zur andern,
 Wie Wasser von Klippe
 Zu Klippe geworfen,
 Jahr lang **ins Ungewisse hinab.**

(Hervorh. v. M. H.)

Nicht allein dadurch, dass dieses Lied sich in drei Strophen (zu 2 x 3, 3 x 3 und 3 x 3 Versen) gliedert, wobei die Verse jeder einzelnen Strophe treppenförmig angeordnet sind, lässt es sich als ein Prätext zu KEINE SANDKUNST MEHR verstehen: in der dritten Strophe wird der stufenweise Fall in den Abgrund sogar eigens thematisiert, womit das Gedicht im Sprechen gleichzeitig auf sich selbst, auf seine eigene Versstruktur referiert, indem es vom „[S]chwinden“ der [I]leidenden Menschen“ spricht. Sprechen (*discours*) und Gesprochenes (*histoire*), Gesang und leidender Mensch werden hier kurzgeschlossen. Diese dritte Strophe findet ihr Echo in KEINE SANDKUNST MEHR, einem Gedicht, von dem sein Autor sagen würde, er könne es sich (wie alle Gedichte) schlechterdings nur als eine lebende Person vorstellen. Celan bringt dies auch im *Meridian* deutlich zum Ausdruck, wenn er im Zuge der Skizzierung seiner eigenen Poetik bewusst nicht vom eigenen Sprechen, sondern vielmehr dezidiert vom Sprechen *des Gedichts* spricht, womit er sowohl dessen Selbständigkeit als auch dessen Persönlichkeitsstatus betont:

„Aber **das Gedicht** spricht ja! **Es** bleibt **seiner** Daten eingedenk, aber – **es** spricht. Gewiß, **es** spricht immer nur in **seiner** eigenen, allereigensten Sache.“⁴⁶⁵ (Hervorh. v. M. H.)

Hyperions Schicksalslied lässt sich als ein Rollengedicht auffassen – wobei die Figur des Hyperion als dessen Sänger firmiert. Andererseits hat es ihm aber sein Lehrer Adamas vorgesprochen. Hyperion ist also, wie aus dem Kontext erhellt, eindeutig nicht der Autor des (eigenen) Schicksalslieds. Wo hat sein Lehrer dieses Lied her? Und abgesehen von dieser offenen Frage ist da schließlich auch noch der empirische Autor Friedrich Hölderlin. Mit wessen Gesang hat es der Leser denn nun zu tun? Die Antwort kann nur lauten: mit dem Gesang aller drei Kandidaten – was schließlich nur

⁴⁶⁵ TA, Der Meridian (T 31a), S. 8. Beim Blick in die Entwürfe zum *Meridian* zeigt sich, dass Celan diese Passage sogar ausdrücklich in diesem Sinne geändert hat. In einem früheren Entwurf lautet die entsprechende Passage noch: „Ich spreche, da ich vom Gedicht spreche, in eigener Sache“ (Ebd. (M 31), S. 62. Daraus ergibt sich jedoch eines der nachhaltigsten Probleme, was das Verständnis der Celanschen Poetik anbetrifft. Der Autor bleibt nämlich andererseits dem Gedicht „mitgegeben“. In letzter Konsequenz müsste man also auch den Autor zu jenen *Anderen* zählen, die das Gedicht, als ein sprechendes Ich betrachtet, gleichzeitig mitsprechen lässt, indem es auch ihre Sache vertritt. So deutlich hat Celan dies jedoch nie ausgesprochen. Er hält diesen Punkt in der Schwebel – zum Leidwesen derer, die sich gerade hierzu eine deutlichere Stellungnahme wünschen würden.

konsequent ist, insofern mit dem Gesang der Anspruch verbunden ist, etwas allgemein Menschliches, das Schicksal *des* Menschen zum Ausdruck zu bringen. Es ist ein kollektives Schicksal, das sich hier einmalig an der Gestalt eines einzelnen Menschen namens Hyperion vollzieht.

Deine Frage – deine Antwort.
Dein Gesang, was weiß er?

Die Position des angesprochenen Du ist vakant. Insofern Hölderlin als Dichter für die Position des Sängers in Frage kommt, können nun neben *Hyperions Schicksalslied* auch andere Gedichte für die von der Besetzung der Sängerposition abhängige und damit ebenso vakante Position des Gesangs in Frage kommen, um dessen Wissensgehalt es in KEINE SANDKUNST MEHR geht. Benjamin sagt es klar und deutlich: „Ich will dir was erzählen von den Mummerehlen.' / Das Verschen ist entstellt; doch hat die ganze entstellte Welt der Kindheit darin Platz.“ Wenn bereits ein einzelner entstellter Vers genug Speicherkapazität hat, um einer ganzen Kindheit Raum zu geben, so scheint es nicht illegitim, wenn man einem Gedicht wie KEINE SANDKUNST MEHR mit dem darin enthaltenen „Tiefimschnee“ eine entsprechend große Bandbreite an Erinnerungsdaten zubilligt. Mit Rücksicht auf das Namenwort, welches die erste Stufe der dreistufigen Antwort repräsentiert (und wiederum selbst, wie auch die beiden nachfolgenden, aus drei Silben besteht), scheint es naheliegend, eine der prominentesten Fragen der Hölderlinschen Dichtung näher ins Auge zu fassen, die das lyrische Ich in der zweite Strophe des Gedichts *Hälfte des Lebens*⁴⁶⁶ stellt:

	<u>Worte</u>	<u>Silben</u>
HÄLFTE DES LEBENS	3 (1-3)	5 (1-5)
Mit gelben Birnen hänget	4 (4-7)	7 (6-12)
Und voll mit wilden Rosen	5 (8-12)	7 (13-19)
Das Land in den See,	4 (13-16)	5 (20-24)
Ihr holden Schwäne,	3 (17-19)	5 (25-29)
Und trunken von Küssen	4 (20-23)	6 (30-35)
Tunkt ihr das Haupt	4 (24-27)	4 (36-39)
Ins heilignüchterne Wasser.	3 (28-30)	8 (40-47)
Weh mir, wo nehm' ich, wenn	6 (31-36)	6 (48-53)
Es Winter ist, die Blumen, und wo	7 (37-43)	9 (54-62)
Den Sonnenschein,	2 (44-45)	4 (63-66)
Und Schatten der Erde?	4 (46-49)	6 (67-72)
Die Mauern stehn	3 (50-52)	4 (73-76)
Sprachlos und kalt, im Winde	5 (53-57)	7 (77-83)
Klirren die Fahnen.	3 (58-60)	5 (84-88)

(Hervorh. v. M. H.)

⁴⁶⁶ Hölderlin: SW, GSA 2/1, S. 117.

Mit Blick auf die jahreszeitliche Situierung kontrastieren die beiden Strophen miteinander, im Verlauf des Gedichts wird der Winter (Strophe 2) dem Sommer (Strophe 1) schroff gegenübergestellt. Beide ergänzen sich *nicht*, Sommer und Winter sind hier nicht komplementär zu verstehen, denn zu einer wirklichen *Ergänzung* im Sinne eines kompletten Jahreszyklus *fehlen* zwei Jahreszeiten: der Herbst und der Frühling. Synchronisiert man das Sprechen mit der Vorstellung von der kalendarischen Abfolge der Jahreszeiten, so fällt der vom Gedicht verschwiegene Herbst in die Zäsur zwischen den beiden Strophen; der Frühling wäre im Sinne des dauernd sich wiederholenden Jahreszyklus sowohl in die Leerzeile zwischen dem Titel und der ersten Strophe einzutragen als auch in den leeren Raum nach Ende der zweiten. Der Frühling vor der ersten und derjenige nach der zweiten Strophe wären nicht miteinander identisch, sondern zwei verschiedene, je besondere Einzelfälle der typischerweise im größeren zeitlichen Rahmen zyklisch wiederkehrenden Jahreszeit 'Frühling'. Im Vorliegenden geht es jedoch nicht um den immer wiederkehrenden Zyklus, sondern im Gegenteil um dessen *Unterbrechung*. Das zeigt sich, wenn man den Versuch unternimmt, den Text zu einem Kreis zu schließen: die Titelzeile verhindert dies. „*Hälfte des Lebens*“ markiert einen Einschnitt, trennt den einen Frühling vom anderen, stoppt den 'natürlichen' Lauf der Dinge – hier und jetzt kommt etwas dazwischen.

Nach Aussagen des *Meridian* ist es genau dies, was die Dichtung leistet: als Stein des Anstoßes zu einem wirklichen Gespräch platzt sie ins kontinuierliche Geschwätz hinein. Sie kommt der prinzipiell endlosen „Unterhaltung“ über Kunst in die Quere, indem sie den Faden des Geplauders zerreißt. „Es kommt etwas dazwischen.“⁴⁶⁷ Beim Gerede von *Kunst* verrinnt die Zeit wie *Sand* im Stundenglas – im Gegensatz zum dichterischen Sprechen, in dessen Gegenwart Zeit auskristallisiert, sich im (in sich dynamischen) Bild (äußerlich) verfestigt. Dem Leben wird Einhalt geboten, so wie im Winter das Leben der Natur zum Stillstand kommt. Der Schneekristall ist das Emblem dieser Kristallisation. Im Sinnbild des Kristalls wird das Eingedenken anschaulich: Im Gedächtnis ist festgehalten, was war. In der Erinnerung wird das, was hier festgehalten ist, erneut prozessiert, noch einmal durchlaufen. Das Gedicht wird Gespräch, wenn das Gedächtnis aktiviert, die Daten aktualisiert, das Gewesene aktiv vergegenwärtigt wird. Vergegenwärtigen lässt sich andererseits auch die Zukunft – auch wenn es dazu nicht der Aktivierung des Gedächtnisses, sondern der Imagination bedarf. Wenn nun im Hier und Jetzt des intensiv wahrgenommenen gegenwärtigen Augenblicks (1) eine lebendige Vision der Zukunft (2) mit lebendiger Erinnerung (3) kurzgeschlossen wird, kann sich diese Erfahrung ihrerseits zu einem – freilich notwendig gebrochenen – Bild kristallisieren. Solches geschieht in *Hälfte des Lebens*, was dieses Gedicht zu einem Gewährstext der Celanschen Poetik werden lässt. Die zweite Strophe führt im Sprung vom achten in den neunten Vers vor, wie im Medium des dichterischen Sprechens die Erwartung der Zukunft in Gegenwart umschlägt („*wenn / Es Winter ist*“, Hervorh. v. M. H.).

Das Gedicht gliedert sich in drei Teile. Auf den Titel (der 3 Worte bzw. 5 Silben umfasst) folgen zwei Perioden von gleichem Versumfang, jeweils sieben Verse bilden eine Strophe. Die zweite Strophe ist umfasst (mit 30

⁴⁶⁷ TA, Der Meridian, (T 1c), S. 2.

Worten) drei Worte mehr als die erste (mit 27 Worten), ist aber gleichzeitig (mit 41 Silben) um eine Silbe ärmer als diese (mit 42 Silben). *Es fehlt etwas*. Dieser Befund deckt sich mit dem, wovon das sprechende Ich spricht: vom Leiden am Mangel, der Sehnsucht nach der Welt, wie sie sich in der warmen Jahreszeit präsentiert, fruchtbar, von Liebe erfüllt. Es ist ein klagender Ausdruck des Schmerzes, mit dem diese zweite Strophe einsetzt. Das Ich sieht das Leben plötzlich vom Tod in Frage gestellt. So fragt es laut ins Offene, woher es das Leben in der Zeit der Kälte nehmen soll. Ist die Antwort das Ausbleiben der Antwort? Es ist schlimmer. Da ist kein Mensch, der antworten könnte: schlimm genug. Aber da sind die Mauern – „sprachlos und kalt“ – die eine stumme Antwort geben; und dann ist, am Ende, auch akustisch noch etwas zu vernehmen: das [„K]lirren d[er] Fahnen“. So besteht die einzige Antwort auf die gestellte Frage in der klirrenden Kälte der Welt, die sich – lebensfeindlich, wie sie ist – dem Fragenden entgegenstellt: seine Frage abweisend. Es fehlt an Sprache und an Wärme, die Mauern geben eine stumme Antwort, bevor im Klirren der Fahnen die klirrende Kälte in ein akustisch wahrnehmbares Phänomen übersetzt wird. Die Fahnen geben die Antwort: das sehnsüchtige Begehren wird nicht gestillt, das erfüllte Leben – die lebendige Farbigkeit der Blumen, der wärmende Sonnenschein, der Schatten der Erde, in dem es sich gut träumen lässt – ist zu Zeiten des Winters nicht zu haben. Es sei denn im Modus der Erinnerung bzw. der Erwartung des nächsten Frühlings. Von dem jedoch ist im Gedicht nicht die Rede. Nach der Halbzeit des Lebens geht es dem Tod entgegen – nicht mit fliegenden Fahnen, sondern mit einem Klirren im Ohr: dem einzigen noch wahrnehmbaren Geräusch in einer menschenleeren Welt.

In der ersten Strophe ist die Wahrnehmung des sprechenden Ich auf die Welt der Natur gerichtet, mit der es in innigem Kontakt steht. Sein Sprechen ist auf andere Mit-Kreaturen gerichtet; bei allem, was es ob der *Fülle* der Natur sonst noch wahrnimmt, adressiert das Ich ausdrücklich die „holden Schwäne“. Die Ökonomie des Austauschs zwischen Ich und natürlicher Umgebung lässt sich folgendermaßen beschreiben: Das Ich ist ein Bilder empfangendes und Sprache sendendes. Die Beziehung ist eine harmonische, das Tauschverhältnis ein ausgeglichenes; für das, was es aus der Natur an Geschenken in Empfang nimmt, gibt das Ich auch etwas zurück, indem es den Birnen ihre Farbe, den Rosen ihre Wildheit, den Schwänen ihre Huld und ihre Liebestrunkenheit und dem Wasser seine Heilignüchternheit verleiht. Das Ich spricht selbstvergessen – bis sich dies mit dem letzten Vers ändert. Wenn der Blick der Bewegung der Schwäne folgt, die das „Haupt“ ins „heilignüchterne Wasser“ tunken, so sieht das Ich darin plötzlich – sich selbst. Insofern sich die Leerzeile als Spiegelachse auffassen lässt, liefert die zweite Strophe ein seitenverkehrtes Negativ zum Welt-Bild der ersten. Die (narzisstische) Wahrnehmung richtet sich nunmehr zunächst auf das eigene Selbst –und wird entsprechend gespalten. Der Klageruf „Weh mir“, mit dem das Ich nunmehr eindeutig sich selbst fokussiert, lässt sich einerseits als Selbstansprache, andererseits als in die Leere gerufener auffassen. Das Ich empfängt eine Wunde, es zieht/spricht sie sich zu. Die darauffolgende Frage ist eben keine positive Aussage mehr. Das Ich, das sich aufgrund der Wahrnehmung seines Spiegelbilds seiner selbst bewusst geworden ist, ist damit auf sich selbst zurückgeworfen, ja auf sich selbst fixiert. Es hat die naive Gewissheit des eigenen Eingebettetseins in die Natur verloren. Die Sphäre der Natur und die Sphäre des Ich sind

geschieden. Blumen, Sonnenschein und Schatten werden lediglich noch als imaginäre Naturbilder erinnert, die winterliche Welt gibt sie positiv nicht mehr her. Was dabei zunächst als bloße Spekulation (im doppelten Sinne!) beginnt, wird erschreckend real, wo der Blick auf die Natur vermauert, die wechselseitige Kommunikation mit anderen Lebewesen unterbunden, das Ich von der Anteilnahme an der Liebe abgeschnitten ist. Wo sich das Ich im imaginären Raum, in der Tiefe des Spiegels verliert, statt den lebendigen Austausch mit der Natur, mit den anderen Lebewesen aufrecht zu erhalten, wird es krank. Die Sinneswahrnehmung ist gestört, das Ohr sieht bzw. das Auge hört die Fahnen klirren. Das Ich verfällt in Melancholie – die Kehrseite kontemplativer Suche nach Selbsterkenntnis. Die selbstverliebte Wahrnehmung ist fruchtlos und zieht entsprechend den Tod der Natur nach sich. Wo der Andere aus dem Blick gerät, verkommt der Dialog zum Monolog, begleitet von unheimlichen Geräuschen, Echos der eigenen Unbehaustheit.

Zur entscheidenden Frage wird somit die Intention des Sprechens, der Wahrnehmung, des sehnsüchtigen Begehrens. Die Sehnsucht nach dem Anderen, nach kommunikativem Austausch in Dialog wird als eine natürliche ausgezeichnet, die herzenswarme Anteilnahme am Mit-Geschöpf ist positiv besetzt – im Gegensatz zur narzisstischen Selbstbespiegelung. Die Textgestalt, die das Sprechen hier annimmt, ist eine sehr komplex strukturierte. Analog zur kontrastierenden Gegenüberstellung von Sommer und Winter fällt die strophische Gliederung aus, wobei die beiden Strophen jeweils sieben Verse umfassen. Auch was die Anzahl der Worte betrifft, besteht eine exakt hälftige Teilung des Textes, und auch diesbezüglich markiert die Leerzeile zwischen den Strophen die Demarkationslinie bzw. das 'Niemandland' zwischen den beiden Sphären – wenn man die Titelzeile der ersten (Sommer-)Hälfte zuschlägt. Dies erscheint insofern durchaus sinnvoll, als ja die erste Strophe die Hälfte des *Lebens*, die zweite hingegen die des *Todes* repräsentiert. Unabhängig von der wechselnden Ausrichtung steht jedoch das gesamte Gedicht im Zeichen der Sehnsucht. Hölderlin hat dies deutlich markiert, indem er – im Unterschied zur kompletten Realisation einer klassischen Strophenform – auf das *Bruchstück* eines antiken Modells zurückgreift, um es als solches im eigenen Sprechen zu aktualisieren und es dabei zu erneuern, indem er es gleich mehrfach in ein Gedicht von einmaliger Gestalt einbaut. Die Rede ist vom Adoneus, dem Schema des fünfsilbigen Schlussverses der Sapphischen Odenstrophe, bestehend aus einem Daktylus und einem Trochäus (X x x X x).⁴⁶⁸ Sappho darf wohl mit einigem Recht als die Patin der abendländischen Sehnsuchtslyrik bezeichnet werden. In *Hälfte des Lebens* tritt der Adoneus zweimal in seiner reinen Form und darüber hinaus noch zweimal verkappt in Erscheinung. Wie in der Titelzeile, so wird er auch im Schlussvers (Vers 14) in seiner Reinform realisiert – womit quasi das gesamte Gedicht als ein Sprechen im Rahmen der Sehnsucht ausgezeichnet ist. Jeweils um eine vorangestellte Silbe („Und“) erweitert, findet er sich darüber hinaus verkappt in Vers 5 und Vers 11 wieder. Die pure Sehnsucht findet also in der ersten Strophe keinen Platz,

⁴⁶⁸ Winfried Menninghaus bezeichnet in seiner prominenten Untersuchung zur Poetik Hölderlins anhand von *Hälfte des Lebens* den Adoneus geradezu als „die metrische Signatur des Gedichts“ (Winfried Menninghaus: *Hälfte des Lebens*. Versuch über Hölderlins Poetik. Frankfurt/M. 2005, S. 19) und widmet ihr dementsprechend ein eigenes Kapitel (vgl. ebd. S. 19-32).

im Gegensatz zur zweiten; das stimmt mit dem jeweiligen Inhalt der Strophen bestens überein. Dass sie jedoch auch in der sommerlichen Zeit der Harmonie ihren Platz hat – wenn auch versteckter –, erklärt sich daraus, dass es an entsprechender Stelle nicht etwa das Ich selbst ist, das sich „trunken von Küssen“ zeigt, sondern vielmehr die beobachteten Schwäne. Singen oder Küssen? Selbst in paradiesischer Umgebung geht beides nicht gleichzeitig. Dass den Sänger angesichts der Schwäne zumindest anflugsweise die Sehnsucht überkommt, sich selbst nicht nur am Gesang sondern auch an Küssen zu berauschen, lässt sich durchaus verstehen.

Wer in Celans Dichtung nach dem Adoneus sucht, wird schnell fündig, und zwar insbesondere dann, wenn er sich der mittleren oder der späten Schaffensphase zuwendet. Mit der Zunahme an freirhythmischen Formen tritt dieser Vers immer wieder wie ein Gedächtnissplitter in Erscheinung, anhand dessen sich der Betrachter der Sapphischen Ode erinnern kann. So sind auch zahlreiche Texte des Bandes *ATEMWEENDE* mit solchen Splittern durchsetzt.⁴⁶⁹ Dass dies teilweise auch, wie in *Hälfte des Lebens*, die Titelzeilen einzelner Gedichte betrifft,⁴⁷⁰ kann von daher wenig überraschen, dass ja bereits der Titel jenes Gedicht**bandes**, mit dem Celan sich in einer breiteren literarischen Öffentlichkeit als Dichter etabliert hat, *MOHN UND GEDÄCHTNIS*, einen Adoneus repräsentiert. Sucht man den Adoneus in *ATEMWEENDE* an seinem angestammten Platz, d. h. am Ende der Strophen einzelner Gedichte, und verengt die Suchkriterien noch zusätzlich, indem man ihn ausschließlich in den Schlussversen einzelner Gedichte sucht, so findet man seiner vier.⁴⁷¹ Den Höhepunkt bildet die Sammlung *SCHNEEPART*, die nicht weniger als acht entsprechende Gedichte enthält, was mehr als ein Zehntel der dort versammelten 70 Texte ausmacht.⁴⁷² Dass dies kein Zufall ist, sondern auf programmatischen Überlegungen Celans beruht, ist keine bloße Unterstellung: spätestens seit dem Gedicht *TÜBINGEN, JÄNNER*⁴⁷³, das dezidiert auch den Dichter Friedrich Hölderlin thematisiert, ist davon auszugehen, dass Celan ausgesprochen reflektiert mit diesem Versmuster umgeht. Im besagten Titel findet sich nicht nur der Adoneus realisiert, sondern darüber hinaus sitzt das Komma exakt an der richtigen Stelle, um die Unterscheidung der beiden im Adoneus enthaltenen Versfüße Daktylus und Trochäus zu markieren. Wo sich dieser Gedächtnissplitter ins aktuelle Gedicht integriert findet, reicht die Erinnerung – wenn sie denn stattfindet – über Hölderlin bis zu Sappho zurück, d. h. bis ca. 600 vor Christus, zu den Ursprüngen der Lyrik im Sinne von 'Gesang zur Lyra'.

⁴⁶⁹ Um nur die beiden in dieser Hinsicht herausragenden Texte zu nennen: in *HEUTE* (KG, S. 187) tritt der Adoneus nicht weniger als viermal in Erscheinung (Verse 4, 7, 13 und 21); in *HAFEN* (KG, S. 188-190) ist es nicht anders (Verse 11, 52, 55 und 66).

⁴⁷⁰ In *ATEMWEENDE* zeigt sich dies an den folgenden drei Titeln: *MIT DEN VERFOLGTEN* (KG, S. 179), *ZWANZIG FÜR IMMER* (KG, S. 183) und *HELLIGKEITSHUNGER* (KG, S. 184), wobei allerdings nur der mittlere den gesamten ersten Vers für sich beansprucht, und damit ein 'reiner' Adoneus ist.

⁴⁷¹ Es handelt sich um die Schlussverse der Gedichte *SCHLÄFENZANGE* (KG, S. 177), *HAMMERKÖPFIGES* (KG, S. 191), *SCHÄDELLENKEN* (KG, S. 203f.) und *DUNSTBÄNDER-, SPRUCHBÄNDER-AUFSTAND* (KG, S. 212f.).

⁴⁷² Diese acht Gedichte sind *SCHLUDERE*, *SCHMERZ* (KG, S. 322), *STÜCKGUT* (KG, S. 322), *MAUERSPRUCH* (KG, S. 329), *STAHLSCHÜSSIGER SEHSTEIN* (KG, S. 338), *KALK-KROKUS* (KG, S. 341f.), *ES SIND SCHON* (KG, S. 342), *DAS GEDUNKELTE* (KG, S. 344) und *DIE EWIGKEIT* (KG, S. 345).

⁴⁷³ KG, S. 133. Das in den Band *DIE NIEMANDSROSE* enthaltene Gedicht entstand am 29. 1. 1961 (vgl. KG, S. 680).

Dass das Celansche Gedicht die Sehnsucht nach dem (geliebten) Anderen teilt, „einsam und unterwegs“⁴⁷⁴ wie es ist – eine Befindlichkeit, die sowohl in Dichtungen Sapphos⁴⁷⁵ als auch in *Hälfte des Lebens* zum Ausdruck kommt –, dass es des Anderen dringend bedarf, findet sich im *Meridian* in aller Deutlichkeit ausgesprochen:

„Niemand kann sagen, wie lange die Atempause – das Verhoffen und der Gedanke – noch fortwährt. Das 'Geschwinde', das schon immer 'draußen' war, hat an Geschwindigkeit gewonnen; **das Gedicht weiß das**; aber es hält unentwegt auf jenes 'Andere' zu, das es sich als erreichbar, als freizusetzen, als vakant vielleicht, und dabei ihm, dem Gedicht – sagen wir: wie Lucile – zugewandt denkt.“⁴⁷⁶ (Hervorh. v. M. H.)

Wenn in KEINE SANDKUNST MEHR die Frage danach gestellt wird, was der Gesang „weiß“, so lässt sich im vorliegenden Kontext die Antwort geben: Er weiß um seine Bedürftigkeit, sein Begehren, seine Sehnsucht nach dem Anderen.

„Das Gedicht will zu einem Anderen, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber. Es sucht es auf, es spricht sich ihm zu. / Jedes Ding, jeder Mensch ist dem Gedicht, das auf das Andere zuhält, eine Gestalt dieses Anderen.“⁴⁷⁷

Dabei kann es sich auch – in Gestalt eines Echos – einem anderen Gedicht zusprechen – von dessen Sprechen her es selbst spricht. Hier wird wieder erneut jener Kreisweg sichtbar, für den der Meridian ein geeignetes Paradigma vorstellt – sowohl als Bild als auch als Rede, die den Namen mit ihm teilt. Das Gedicht weiß um seine Sterblichkeit, um seinen Hang zum Verstummen, um die Bedrohung des Verschwindens in einer schnelllebigen Welt, in der sich das Tempo immer weiter verschärft. Es bedarf selbst jener Aufmerksamkeit, die es dem Anderen widmet. Es bedarf einer Atempause auf Seiten des Rezipienten, damit dieser jene Atempausen wahrnehmen kann, die das Gedicht dem Anderen verschafft. Letzteres kann es nicht leisten, indem es ihn beim Namen nennt, sondern nur, indem es ihm Luft lässt, Zeit-Räume zum Aufenthalt zur Verfügung stellt, ihm erlaubt, im Geheimen mit anwesend zu sein – *im* Namen des Geistes der Mitmenschlichkeit.

Die Zwischenräume geben dem Sprechen seine rhythmische Struktur und halten es gleichzeitig offen, bezeugen seine Durchlässigkeit für Anderes, Erinnerteres, verschwiegen Mit-Aktualisiertes. Lässt sich das Gedicht auch von dieser Struktur her als gebrochenes Echo *eines bestimmten* von Hölderlin verfassten Gesangs verstehen? Unter der Voraussetzung, dass man den

⁴⁷⁴ TA, Der Meridian (T 34a), S. 9.

⁴⁷⁵ Ein kurzes Fragment und ein berühmter Vierzeiler zeigen, was gemeint ist: „Und ich sehne mich und ich begehre ...“ (Sappho: Liebesgedichte. Ausgew. v. Marion Giebel. Frankfurt/M. 2007, S. 13). „Hinabgetaucht ist der Mond und / mit ihm die Plejaden; Mitte / der Nächte, vergeht die Stunde; / doch ich lieg allein danieder“ (Ebd., S. 23).

⁴⁷⁶ TA, Der Meridian (T 31f), S. 8.

⁴⁷⁷ Ebd. (T 35a, b), S. 9.

Maßstab vergrößert, gibt sich dessen Hymne *Patmos*⁴⁷⁸ als ein Gesang zu erkennen, den KEINE SANDKUNST MEHR reflektiert. Das siebzehnmalige Schweigen, das im Falle von KEINE SANDKUNST MEHR das Sprechen (*parole*) strukturiert, findet eine strukturelle Entsprechung in *Patmos* aufgrund der *Strophengliederung* und des vorangestellten Titels. Die Aufmerksamkeit gilt im Maßstab der Hymne nicht den Interpunktionszeichen und Zeilenbrüchen, sondern vielmehr den Leerzeilen, welche die einzelnen Strophen zu jenen Gesangs-Sequenzen werden lassen, die sie sind. Die Hymne besteht aus dem Titel (inklusive der Widmung „*Dem Landgrafen von Homburg*“ im Untertitel) und 15 Strophen.⁴⁷⁹ Aufgrund der insgesamt 16 Abschnitte beinhaltet der Text 15 Leerzeilen; zählt man – wie auch bei KEINE SANDKUNST MEHR – die Leerstellen vor und nach dem Text hinzu, so summieren sich diese zu insgesamt 17. Das könnte ein Zufall sein. Wenn dem so wäre, so wäre der Sänger (bzw. der Komponist) des letztgenannten Gesangs *kein* geeigneter Kandidat für die Besetzung der vakanten Position des Du in KEINE SANDKUNST MEHR. „Nichts erwürfelt“, heißt es dort (Vers 2). Nur wenn die „[s]iebzehn“ „Stumme[n]“ auch im angesprochenen „Gesang“ nicht etwa zufällig, sondern vielmehr *notwendig* sind, was sie sind – notwendig stumm und dabei notwendig 17 – nur dann ist auch dessen Sänger (bzw. Komponist) ein geeigneter Kandidat für das adressierte Du. Zunächst muss es so erscheinen, als ließe sich der Möglichkeit bloßer Kontingenz weiter nichts entgegenhalten als das Beharren auf dem Vorurteil, dass der Dichter als solcher die Strukturierung überlegt vornimmt, die Zahl der Leerstellen bewusst wählt, sich für diese und nur diese Einteilung entscheidet – oder anders herum gedacht: dass hier ein Sprechen seine individuelle Gestalt sucht und zu ihr findet. Im Gegensatz zur Produktion eines 'meisterhaften' Kunstwerks, das nach bestimmten Gesetzen des Kunst-Handwerks angefertigt wird und entsprechend seinen besonderen Wert in der hervorragenden Qualität seiner handwerklichen Verarbeitung findet, findet hier ein zunächst und vor allem akut menschliches, lebendiges und damit kunstfernes Sprechen zu seiner *ganz eigenen* Gestalt. Indem es dezidiert nicht vorgeformten, für ästhetisch wertvoll erklärten, gültigen Mustern – wie beispielsweise dem eines klassischen Sonetts (das wie *Hälfte des Lebens* 14 Verse umfasst) – folgt, sondern sich stattdessen an der gegenwärtigen Situation orientiert, in der es entsteht, gibt sich diese letztlich als eine einmalige, schicksalhaft-notwendige Konstellation von Worten zu erkennen.

Diese wiederum kann sich – unbeschadet der jeweiligen Einmaligkeit – in anderer, je spezifischer Form wiederholen, in einer anderen Situation, in

⁴⁷⁸ Friedrich Hölderlin: *Patmos. Dem Landgrafen von Homburg*. In: Ders: SW, GSA 2/1, S. 165-172.

⁴⁷⁹ Celan geht sehr reflektiert mit Titeln um. Bei der überwiegenden Mehrzahl seiner Gedichte findet sich der Titel in den ersten, selten auch in die ersten beiden Verse integriert. Daneben gibt es jedoch auch Gedichte, bei denen der Titel der ersten Strophe vorausgeht. Dies ist häufig gerade dann der Fall, wenn der Titel – wie hier auch im Falle von *Patmos* – einen bestimmten Ort bezeichnet. Die Tatsache der Ortsbezeichnung steht nun in einer gewissen Spannung zum *Meridian*, nach dessen Aussage das Gedicht einen Ort „weit draußen“ sucht, mithin einen Ort außerhalb der alltäglichen Welt, des überschaubaren Kosmos – einen „transuranischen“ Ort, wie es an anderer Stelle heißt. Es geht ihm dabei wohl nicht zuletzt darum, dem Gedicht einen selbständigen Status unabhängig von etwaigen biographischen Erlebnissen oder eben auch Aufenthaltsorten des empirischen Autors zuzubilligen. Dennoch ist und bleibt der Titel ein integraler Bestandteil des Sprechakts, ist also vom „Gesang“ nicht zu trennen.

einem anderen Ich und dessen eigenem Gesang ein Echo finden. Auch dabei wird das Muster aus der Situation geboren und nicht umgekehrt (wie im Kunsthandwerk). Das Echo – obwohl ein Widerhall – spricht mit eigener Stimme. Diese kommt von gegenüber. Mit der Position des Gegenübers können *andere* Personen in Verbindung stehen; aber es kann auch *dieselbe* Person in veränderter Gestalt, in einer anderen Sprechsituation, an einem anderen Ort, zu einer anderen Zeit sein. Unabhängig davon, ob das Echo bewusst oder unbewusst entsteht, handelt es sich jedenfalls definitiv nicht um ein zufälliges Phänomen. Es ist kausal vom einer ursprünglichen Kundgabe verursacht und kommt nur in einer besonderen Situation, in einer dafür geeigneten Umgebung zustande. Dabei bezeugt das Echo, dass die ursprüngliche Kundgabe stattgefunden hat. Deren Existenz bewahrheitet sich im Widerhall, da es einen solchen ohne sie nicht gäbe.⁴⁸⁰

Die zehnte Strophe des Gedichts *Patmos* (bestehend aus 16 Versen) ist eine einzige Frage. Laut Kommentar von Jochen Schmidt hat sie „versehentlich eine Zeile zuviel“⁴⁸¹. Wenn dies als ein Versehen gewertet wird, so wird diese Bewertung mit dem Verweis auf das rigide Schema begründet: ein Gesang von 15 Strophen zu jeweils 15 Versen entspräche einem formvollendeten Kunstwerk. Es ist dieser Primat ästhetischer Überformung, den Celan vehement in Abrede stellt, wenn es um dasjenige geht, was er ein Gedicht nennt. Welchen (Zeit-)Raum das Sprechen jeweils benötigt, hängt nicht von schematischen Vorgaben ab. Wenn der große Fragesatz des Gedichts *Patmos*, der den (Zeit-)Raum einer ganze Strophe für sich beansprucht, dabei auch noch einen Vers mehr benötigt, als das Schema es zulässt, dann ist dies vom Rezipienten so hinzunehmen – wie irritierend das zunächst auch erscheinen mag. Ist diese Irritation denn nicht eine produktive? Eröffnet sie mit ihrer Infragestellung des Musters nicht einen ganz anderen, womöglich viel schärferen Blick auf das, was der Gesang vorstellt?

Weshalb hat *Hyperions Schicksalslied* nicht 3 x (3 x 3) Verse, sondern in der ersten Strophe drei Verse zu wenig, um dieses Schema zu realisieren? Weshalb hat *Hälfte des Lebens* nicht zwei Strophen mit genau derselben Anzahl an Silben, wie es die exakte Halbierung fordern würde, sondern in der zweiten Strophe zur Realisierung dieses Schemas eine Silbe zu wenig? Weil das Sprechen sich in diesen Fällen dem ästhetischen Muster, das es einerseits selbst etabliert, sich andererseits nicht komplett fügt. Es leistet Widerstand. Es gibt sich nicht dazu her, eine rigide Ordnung zu exekutieren, es ordnet sich den Gesetzen des Kunsthandwerks nicht völlig unter, sondern nimmt sich das Recht zum Verstoß heraus und bewahrt sich damit einen Freiraum – so minimal er im Einzelfall auch erscheinen mag. Es ist das anarchische Moment des Sprechens, das sich so zur Geltung bringt. Kleine Ursache, große Wirkung: schon der kleinste Verstoß genügt, um der Erstarrung des Sprechens in gemeißelter Form wirkungsvoll zu begegnen.

⁴⁸⁰ Analog bewahrheitet sich die Existenz des Menschen erst im Dialog mit dem Mitmenschen – oder aber im Dialog mit Gott. Nach Martin Buber schließen sich beide Dialoge nicht etwa aus, sondern der erstere schließt den letzteren (und grundlegenden) ein. Celan versucht – nicht etwa atheistisch motiviert, sondern aufgrund der konkret erfahrenen Abwesenheit des *deus absconditus* eher notgedrungen – ohne Gott auszukommen. Die Notwendigkeit des mitmenschlichen Dialogs steht für ihn jedoch außer Frage. Wo Gott fern bleibt, wird er umso dringender benötigt.

⁴⁸¹ Jochen Schmidt: Erläuterungen. In: Friedrich Hölderlin, Gedichte. Hg. v. Jochen Schmidt. Frankfurt/M. 1984, S. 295-468, hier S. 415.

Das „Gegenwort“ lässt sich ästhetisch nicht einhegen. Vielmehr beharrt es widerspenstig auf einer Verletzung der Regel – und bleibt damit selbst verletzlich. Noch die größte Hymne verliert etwas von ihrer Monumentalität, wenn sie einen 'Fehler' hat, das Bild im Sinne der Komposition einen Strich zuviel aufweist, der den ästhetischen Genuss des eben nur fast perfekten Kunstwerks *stört*. Der Verlust an künstlerischer Perfektion, für den ein einziger Webfehler in der Textur genügt, bedeutet für das Sprechen ein Gewinn an Individualität, an Besonderheit des Charakters, an Eigentümlichkeit des Gesichts. Aus dem Verlust an Geschlossenheit der Form resultiert in *Patmos* an der Stelle, wo eine Strophe um einen Vers umfangreicher ausfällt, gleichzeitig eine Wiederholung: die oben auf der Ebene der Strophen festgestellte Anzahl von 17 Leerstellen des Schweigens wiederholt sich hier auf der Ebene der Verse: 16 Zäsuren sind mit den Versenden gegeben, eine geht der zehnten Strophe voraus.

Im Folgenden gilt es, die strukturellen Bezüge zwischen *Patmos* und KEINE SANDKUNST MEHR um die inhaltlichen zu erweitern.

PATMOS

Dem Landgrafen von Homburg

[Strophe 1:]

Nah ist
 Und schwer zu fassen der Gott.
 Wo aber Gefahr ist, wächst
 Das Rettende auch.
Im Finstern wohnen
 Die Adler und furchtlos gehn
 Die Söhne der Alpen **über den Abgrund weg**
 Auf leichtgebaueten Brücken.
 Drum, da **gehäuft sind rings**
Die Gipfel der Zeit, und die Liebsten
 Nah wohnen, ermattend auf
 Getrenntesten Bergen,
 So gieb unschuldig Wasser,
 O Fittige gieb uns, treuesten Sinns
Hinüberzugehn und wiederzukehren.

KEINE SANDKUNST MEHR ist eine Kontrafaktur, ein „Gegenwort“ auch zu diesem Gesang, das etwas Anderes ins Auge fasst. Es gilt als solches nicht Gott, nicht dem *deus absconditus*, und ist alles andere als ein hymnischer „Triumphgesang“, vielmehr eine überwiegend nüchterne Bestandsaufnahme. Eine andere Begegnung wird hier gesucht: 'Nah ist und schwer zu fassen der Geist des Gesangs.' In Celans Gedicht läuft das Sprechen unmissverständlich Gefahr, zu verstummen. Dem Wohnen „[i]m Finstern“, im „Abgrund“, entspricht hier die gegenwärtige Erfahrung des Sprechers.⁴⁸² Die Nähe zu den „Liebsten“ wird im Eingedenken (auch an die Toten) hergestellt,

⁴⁸² Vgl. hierzu auch das Gedicht EIN BLATT (KG, S. 333) aus der Sammlung SCHNEEPART, das eine Auseinandersetzung mit Brechts *An die Nachgeborenen* darstellt. Brechts Gedicht enthält die viel zitierte Formel vom „Leben in finsternen Zeiten.“

die „auf / Getrenntesten Bergen“, auf anderen „Gipfel[n] der Zeit“ beheimatet, doch anwesend sind im lebendig imaginierten Gedächtnis-Raum. Hier, im sprechend eröffneten gemeinsamen Sprach-Raum des Gedichts, wird der Wunsch artikuliert, den trennenden Abgrund zwischen den Gipfeln der Zeit fliegend überwinden zu können, von einem Gipfel der Zeit zu einem anderen, wo einer der persönlich nahestehenden „Liebsten“ wohnt, hinübergehen und wiederkehren zu können. Wer wird um die dafür notwendigen „Fittige“ gebeten? Wer spendet die Flügel, die notwendig sind, um den Abgrund zwischen den Zeiten überwinden zu können? Der nahe, dabei schwer fassbare, nur flüchtig zu Beginn erscheinende Gott? Wer stattet den Sprecher, der innerhalb der hier entworfenen alpinen Landschaft gleich einem der von ihm apostrophierten Adler fliegen zu können begehrt, mit tragfähigen Schwingen aus? Im Medium der Dichtung werden verschiedene Zeiten als gemeinsam in einem Gebirgsraum präsent vorstellbar. Die Zeiten bilden Vertikalen innerhalb eines gemeinsamen räumlichen Horizonts. Dies ließe sich so rekonstruieren, dass im gemeinsamen Raum der Geschichte verschiedene Begegnungen mit verschiedenen Einzelnen, die sich auf dem Gipfel ihrer jeweiligen Zeit befinden, möglich sind. Möglich wird dies im Überfliegen der Abgründe zwischen den Zeiten durch die Geschichte hindurch.

[Strophe 2]

So sprach ich, da entführte
 Mich schneller, denn ich vermuthet,
 und weit, wohin ich nimmer
 zu kommen gedacht, ein Genius mich
 Vom eigenen Hauß. [...]

Der Sprecher wechselt ins Präteritum, womit sich die anfängliche Strophe im Nachhinein als im historischen Präsens gesprochene entpuppt. Beflügelt vom Genius verließ er die heimatliche Alpenlandschaft, um Länder zu durchwandern, die er „nimmer kann“; schließlich erreichte er das gleichermaßen fremde wie geheimnisvolle Asia. Dort angekommen, fällt der Sprecher ins Präsens zurück, und

[Strophe 3:]

[...] im Lichte
Blüht hoch der silberne Schnee[...].

Er, der mit dem (imaginären) Aufblühen Asias blüht, ist auch insofern ein silberner, als er aus einer Silbe besteht. Im letzten Vers von KEINE SANDKUNST MEHR präsentieren sich die drei Vokale „i – i – e“ als letzte Überbleibsel des dreisilbigen Kompositums „Tiefimschnee“, dessen allmähliches Verschwinden die Antwort auf die Frage nach dem Wissen des Gesangs ist. Was auch immer „Tiefimschnee“ bedeutet, es ist (und bleibt in der Erinnerung als) ein dreisilbiges Wort.

Von Asia führt die Reise nach Patmos. Ihrem äußeren Erscheinungsbild nach präsentiert sich die Insel vergleichsweise schlicht eingerichtet.

[Strophe 5f.:]

Gastfreundlich aber ist
 Im ärmeren Hauße
 Sie dennoch
 Und wenn vom Schiffbruch oder klagend
 Um die Heimath oder
 Den abgeschiedenen Freund
 Ihr nahet einer
 Der Fremden, hört sie es gern, und ihre Kinder
 Die Stimmen des heißen Hains,
 Und **wo der Sand fällt, und sich spaltet**
Des Feldes Fläche, die Laute
 Sie hören ihn und liebend tönt
 Es wieder von den Klagen des Manns. So pflegte
 Sie einst des gottgeliebten,
 Des **Sehers**, der **in seeliger Jugend** war

Gegangen mit
 Dem Sohne des Höchsten, unzertrennlich [...].

Die Gastfreundlichkeit der Insel ist schon bei Hölderlin auch die Gastfreundlichkeit des Gedichts, das denselben Namen trägt. KEINE SANDKUNST MEHR ist fraglos ein noch wesentlich „ärmere[s] Haus“ als *Patmos*. Karg, wie die Einrichtung ausfällt, findet im undekorierten Raum noch reichlich anderes Platz als das, was ausdrücklich zur Sprache kommt. Die Spaltung der Fläche jenes Feldes, das hier in Gestalt des Wortes „Tiefimschnee“ (Vers 7) erscheint, wird im letzten Vers (Vers 9) vollzogen. Stehen bleiben drei „Laute“. *Patmos'* und ihre Kinder – die „Stimmen des heißen Hains“ und die „Laute“, die hörbar werden, „wo der Sand fällt“ und „sich spaltet / Des Feldes Fläche“ – hören die Klage des Fremden und antworten ihr liebevoll, indem sie ein Echo derselben zurückwerfen. So geschah es auch, als Johannes auf *Patmos* zu Gast war, um die Apokalypse zu schreiben. Steht Celans Gesang nicht auch insofern in der Tradition des Hölderlinschen, als er sich als derjenige eines um die Heimat Klagenden verstehen lässt, der in ihm Zuflucht sucht wie die Fremden auf *Patmos*? Lässt sich von daher „Tiefimschnee“ als ein geheimnisvolles Wort der Klage begreifen, das im Echo der darauffolgenden beiden letzten Verse widerhallt?

[Strophe 6:]

[...]
Da, beim Geheimmisse des Weinstoks, sie
 Zusammensaßen, zu der Stunde des Gastmals,
 Und in der großen Seele, ruhigahnend **den Tod**
Aussprach der Herr **und die letzte Liebe**, denn nie genug
 Hatt' er von Güte zu sagen
 Der Worte, damals, und zu erheitern, da
 Ers sahe, das Zürnen der Welt.
Denn alles ist gut. Drauf starb er. Vieles wäre
 Zu sagen davon. [...]

Celans Gedicht schweigt davon. „[A]lles ist gut“: in diesem Moment antizipiert Christus „ruhigahnend“ seinen eigenen Opfertod, mit dem er die Sünden der Welt auf sich nehmen wird. Ohne es zu wissen, deutet Brechts Figur Paul Ackermann, der nach eigenen Aussagen „gar kein Mensch sein“ will, ohne es zu ahnen auf seinen eigenen, allerdings sowohl unfreiwilligen als auch sinnlosen (Opfer-)Tod voraus, wenn er kurz nach Jennys Gesang: „Ich kenn die Paules, Paules, Paules aus Alaska schon / Sie hatten's schlimmer dort als selbst die Toten“⁴⁸³ auf die Frage Jakobs: „Und du Paule, meinst du, daß es gut dort [in Mahagonny] ist?“ antwortet: „Wo wir sind, da ist es gut.“⁴⁸⁴ Wie Brechts Oper 'weiß' auch Celans Gesang darum, dass dem nicht so ist.

[Strophe 9:]

Doch furchtbar ist, wie da und dort
 Unendlich hin **zerstreut das Lebende** Gott.
 Denn schon das Angesicht
 Der theuern Freunde zu lassen
 Und fernhin über die Berge zu gehn
 Allein, wo zweifach
 Erkannt, einstimmig
 War himmlischer Geist; und **nicht geweissagt war es, sondern**
Die Loken ergriff es, gegenwärtig,
 Wenn ihnen plötzlich
 Ferneilend zurück blikte
 Der Gott und schwörend,
 Damit er halte, wie an Seilen golden
 Gebunden hinfort
 Das Böse nennend, sie die Hände sich reichten –

Wird eine enge Beziehung zwischen einander im Geist verbundenen Menschen von Gott auseinandergerissen, das Lebende „da und dort / Unendlich hin zerstreut“, ist das furchtbar. Wo der enteilende Gott sich plötzlich umwendet, sich den Menschen wieder zuwendet, sodass sie sich schwörend die Hände reichen, um ihn damit zum Einhalten zu veranlassen – wo die Menschen plötzlich eine solche göttliche Zuwendung erfahren, geht dem keine Weissagung voraus, sondern es ergreift unmittelbar, ohne jegliche Vorankündigung. Von Gott wahrgenommen zu werden, wird als ergreifendes Ereignis präsentiert, in Gestalt eines Windes, der einen körperlich spürbar packt – „gegenwärtig“, hier und jetzt, und nicht etwa erst irgendwann in einer mehr oder minder fernen Zukunft. Von Gott persönlich angeschaut, ergriffen zu werden, ist mit der Hoffnung verbunden, dass er einhält, sich nicht weiter vom Menschen entfernt, sondern die Klage *de profundis* womöglich erhört und ihn an den Haaren aus dem Abgrund zieht.

Diese Hoffnung findet in KEINE SANDKUNST MEHR kein Entsprechung. Auch von Ergriffenheit kann in diesem reichlich nüchternen Gedicht keine Rede sein. Was entsprechend artikuliert wird, ist allein noch die Abwesenheit der Weissagung. Die prophetische Praxis wird vom Gedicht zum gegenwärtigen Zeitpunkt des Sprechens verneint.

⁴⁸³ Brecht: Mahagonny, S. 183.

⁴⁸⁴ Ebd., S. 185f.

[Strophe 10:]

Wenn aber **stirbt alsdenn**
 An dem am meisten
 Die Schönheit hieng, daß an der Gestalt
 Ein Wunder war und die Himmlischen gedeutet
 Auf ihn, und wenn, ein Räthsel ewig füreinander,
 Sie sich nicht fassen können
 Einander, **die zusammenlebten**
Im Gedächtniß, und nicht den **Sand** nur oder
 Die Weiden es hinwegnimmt und die Tempel
 Ergreift, wenn die Ehre
 Des Halbgotts und der Seinen
Verweht und selber sein Angesicht
 Der Höchste wendet
 Darob, daß **nirgend ein**
Unsterbliches mehr am Himmel **zu sehn** ist oder
 Auf grüner Erde, was ist diß?

Der umfassende Verlust an Transzendenz wird hier in Gestalt des *Vergessens* präsentiert, als *Verlust des kollektiven* Gedächtnisses, das verweht wie der Sand im Wind. Wenn also das Vergessen des Wunderbaren (an der Gestalt Christi), der Verlust des gemeinsamen Gedächtnisses (als eines gemeinsamen Lebensraumes), das Verwehen der Ehre des Halbgotts und der Seinen (aufgrund der vergessenen Ehrerbietung im Gottesdienst) und der Verlust der Zeichen der Ewigkeit (welches dazu führt, dass Gott selbst sich abwendet) stattfindet: „was ist dies?“ Die Antwort ist mehr als überraschend:

[Strophe 11:]

Es ist der Wurf des Säemanns, wenn er faßt
 Mit der Schaufel den Waizen,
 Und wirft, dem Klaren zu, ihn schwingend über die Tenne.
 Ihm fällt die Schaale vor den Füßen, aber
 Ans Ende kommet das Korn,
 Und **nicht ein Übel ists, wenn einiges**
Verloren gehet und von der Rede
Verhallet der lebendige Laut,
 Denn göttliches Werk auch gleicht dem unsern,
 Nicht alles will der Höchste zumal.
 [...]

Jochen Schmidts Kommentar zum Gedicht führt eine frappierende Parallele zu Celans Gedicht vor Augen:

„Boas worfelt Gerste auf seiner Tenne; Ruth, 3,2. Das Bild des Worflers wird in der Bibel mehrmals gebraucht: Jesaja 30,24; Jeremia 4,11; 15,7; 51,2, – auf Christi Lehre bezogen Matth. 3,12: *Und Er hatte seine Worfchaufel in seiner Hand; er wird seine Tenne fegen und den Weizen in seine Scheune sammeln, aber die Spreu wird er verbrennen*

mit ewigem Feuer (entsprechend Luk. 3,17). Vgl. auch Jesaja 21,10; Amos 9,9.⁴⁸⁵

Was in der letzten Strophe von KEINE SANDKUNST präsentiert wird, lässt sich von daher auch so verstehen, dass der Gesang auf die Frage nach seinem Wissen hin zu erkennen gibt, dass er um das Prinzip und das Verfahren des Aussiebens, der Auswahl, der Selektion weiß, wie es hier konkret zur Anwendung kommt. „Nichts erwürfelt“: beim Worfeln auf der Tenne bleibt das Schicksal der verschiedenen Bestandteile des Getreides nicht dem Zufall überlassen. So kämen also hier zwei unterschiedlich feine Siebe zum Einsatz, mit deren Hilfe in zwei Etappen die Spreu (der Konsonanten) vom Weizen (der Vokale) geschieden wird. Was ursprünglich eine Pflanze, ein aus verschiedenen Bestandteilen zusammengesetztes Lebewesen war, wird im Anschluss an die Ernte voneinander separiert, um die für wertvoll erachteten Bestandteile der Verwertung als Nahrungsmittel zuzuführen, während die anderen beseitigt werden.

In anderer Hinsicht ist vom Echo die Rede, wenn vom Verhalten des „lebendige[n] Laut[s]“ gesprochen wird. Insofern „von der Rede“ im Prozess des Verhallens „einiges“ verloren geht, geht gleichzeitig auch deren ursprüngliche Einheit verloren. Die ursprüngliche Rede ist in Gestalt ihres Echos nicht mehr komplett. Dies wird in Hölderlins Gesang ausdrücklich gutgeheißen. Hier wird die Spreu vom Weizen getrennt, alles Überflüssige ausgesiebt.

In KEINE SANDKUNST MEHR nimmt die Aussonderung allerdings drastische Formen an. Und es wird nicht etwa nur von ihr geredet, sondern sie wird vorgeführt. Der Celansche Gesang zeigt am eigenen Leib, was dem Wort geschieht, wenn es nach klanglichen Kriterien auseinandergenommen wird, wobei die 'wertvollen' Vokale vom 'Beiwerk' der Konsonanten geschieden werden. Das Verhalten des „lebendige[n] Laut[s]“ führt Celans Gedicht am Ende vor, wenn schließlich die Aussonderung von der Satzebene auf die Wortebene übergreift und damit die Konsonanten von der Bildfläche verschwinden.

Das zweimalige Aussieben wiederholt sich seinerseits, wobei der erste Selektionsakt bereits vor Beginn des Sprechens stattgefunden haben muss: Zeigen sich von Beginn an fast alle Sätze fragmentiert – mit Ausnahme der zweiten Frage (Vers 6) besteht das Gedicht ausschließlich aus Ellipsen –, so wird in einem zweiten Akt ein einzelnes Wort (bei dem es sich nicht zufällig um ein *Kompositum* handelt) in seine Bestandteile zerlegt, wobei einzelne (die Konsonanten) von der Bildfläche verschwinden, während andere (die Vokale) am Ende als vereinzelt laute/Buchstaben zurückbleiben, zwischen denen nur noch ein vergleichsweise loser Zusammenhang besteht.

[Strophe 13:]

Ein Loosungszeichen, und hier ist **der Stab**
Des Gesanges, niederwinkend,
 Denn nichts ist gemein. **Die Toten weket**
Er auf, die noch gefangen nicht
 Vom Rohen sind. [...]

⁴⁸⁵ Schmidt: Erläuterungen. In: Hölderlin: Gedichte, S. 420.

Die 'Erweckung' der Toten im Gesang, die erinnernde Vergegenwärtigung derselben im Medium des Gedichts, das ihnen im Eingedenken einen Raum eröffnet, in dem sie sich aufhalten und dabei den Lebenden begegnen können, ohne von Singenden verraten, d. h. beim (geheimen) Namen genannt zu werden, ist nach Celans Poetik eine der wichtigsten Aufgaben der Dichtung.

Ist „der Stab / des Gesanges“ – als Lösungszeichen unter den Sängern – nicht auch einer, der gleich jenem beim Stafettenlauf von Hand zu Hand weitergereicht, tradiert wird? Steht Celan mit einem Gesang, wie er in Gestalt von KEINE SANDKUNST MEHR ertönt, bei allen höchst signifikanten Unterschieden, die sich beim unmittelbaren Vergleich mit *Patmos* feststellen lassen, dennoch in der Tradition Hölderlins? „[N]ichts ist gemein“? Ist ihnen nichts gemein? Bei allen Unterschieden hinsichtlich der Wortwahl und des Atems, der bei *Patmos* ein relativ langer, bei KEINE SANDKUNST MEHR ein vergleichsweise kurzer ist, sind beiden die kleinsten Sprachelemente (die Buchstaben, die Laute) gemeinsam.

Aber bewegen sie sich noch in einem gemeinsamen Sprachhorizont? Weshalb ist die Dichtung, wie sie sich *Patmos* gegenüber in KEINE SANDKUNST MEHR zeigt, so kurzatmig geworden? Weil sie in geschichtlicher Hinsicht, zu ihrer Zeit, eine andere Luft zu Atmen hat. Das Gedicht ist nicht zeitlos, es bleibt „seiner Daten eingedenk“. Die deutsche Sprache hat nach dem Holocaust einen anderen Klang bekommen. Es ist eine Frage des historischen Kontexts.

„Erreichbar, nah und unverloren blieb inmitten der Verluste dies eine: die Sprache. / [...] Aber sie mußte nun hindurchgehen durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten, hindurchgehen durch furchtbares Verstummen, hindurchgehe durch die tausend Finsternisse todbringender Rede. Sie ging hindurch und gab keine Worte her für das, was geschah; aber sie ging durch dieses Geschehen. Ging hindurch und durfte wieder zutage treten, 'angereichert' von all dem.“⁴⁸⁶

Diese 'Anreicherung' bezieht sich unzweideutig auf semantische Gehalte, mit denen sich weder der Autor noch der Rezipient von *Patmos* zu Hölderlins Zeiten auseinandersetzen hatte. Gesang, der die Toten weckt? Es kommt darauf an, welche Toten er aus dem Gedächtnis in Erinnerung ruft – und damit im lebendigen Bewusstsein anwesend sein lässt. Das obige Matthäus-Zitat, in dem vom Worfeln die Rede ist – das im Anschluss an das Ausdreschen des Korns stattfindet –, ruft zu unterschiedlichen Zeiten unterschiedliche Tote ins Bewusstsein. Unter der Voraussetzung, dass man sich bei der Rede von 'Selektion' unweigerlich an die Rampen der Todeslager erinnert, wird das Worfeln als jener Vorgang, bei dem der Weizen „dem Klaren zugeworfen“ und infolge dieser Klärung von der Spreu getrennt wird, anders konnotiert. Die Weissagung der Apokalypse ist es, die in diesem Moment überflüssig wird. Stattdessen ist das Gedächtnis zu befragen, um sich das Schicksal derer zu vergegenwärtigen, die sie am eigenen Leib erleben mussten.

⁴⁸⁶ GW III, S. 186.

[Strophe 15:]

[...]

Wir haben gedienet der Mutter Erd'
 Und haben jüngst dem Sonnenlichte gedient,
Unwissend, der Vater aber liebt,
 Der über allen waltet,
 Am meisten, daß gepfleget werde
Der veste Buchstab, und **bestehendes** gut
 Gedeutet. Dem folgt **deutscher Gesang**.

(Hervorh. durchgängig v. M. H.)

Deutscher Gesang ist also ein Gesang nach der Schrift. Er folgt der Bibel – indem er sie deutet. Solcher Gesang ist *Patmos* zufolge gottgefällig. Celan bleibt als Dichter seiner *Muttersprache* treu. Dennoch erscheint eine Charakterisierung derselben als „deutscher Gesang“ alles andere als unproblematisch, einerseits wegen ihrer im Verlauf der Zeit zunehmenden Skepsis gegenüber dem Lyrischen (im Sinne von Wohlklang), andererseits wegen der Gefahr der Vereinnahmung von Seiten einer Kultur, zu der sie sich äußerst kritisch verhält, wo sie ihr nicht unversöhnlich gegenübersteht, insofern es sich um deutsche *Nationalkultur* handelt – aus Gründen, die denkbar klar auf der Hand liegen. „Bestehendes“ gut zu deuten, das heißt bei Celan gewiss nicht, die bestehende Ordnung gut zu heißen, sei sie nun göttlich oder nicht. Über die Pflege der Tradition im Sinne der Überlieferung hinaus ist auch das an Geschichte zu erinnern, was mitnichten mit der Lehre Jesu Christi zu vereinbaren war. Was den Opfern von Treblinka und Auschwitz angetan wurde, ist nicht wieder gut zu machen. Celan sieht den deutschen Gesang seiner Zeit in der Verantwortung, der Opfer eingedenk zu bleiben, sie nicht nachträglich auch noch dem Vergessen preiszugeben.

IV. 3. 10. Atemwege

Walter Benjamin: *Franz Kafka*

Franz Kafka: *Das Schloß*

Das kreative, (sprach)schöpferische Moment steht von jeher in (mehr oder minder enger) Verbindung mit dem dichterischen Sprechen. Hinsichtlich der Frage nach dem Woher, dem Ursprung des Gedichts, ist Celan zeitlebens äußerst diskret. Dies nicht zuletzt deshalb, weil er die immer wieder betonte Dunkelheit der Dichtung als eine spezifische Qualität derselben, ja als eine notwendige Begleiterscheinung dichterischen Sprechens auffasst. Betrachtet er das Gedicht tatsächlich als „ursprungslos“⁴⁸⁷? Jedenfalls verweigert er strikt die Auskunft, ermahnt sich selbst nachdrücklich zum Schweigen, was die Entstehung des Gedichts anbetrifft: „!! Nirgends von der Entstehung des Gedichts sprechen; sondern immer nur vom entstandenen Gedicht !!“⁴⁸⁸ Andererseits denkt er beispielsweise über „[d]ie bis in die Schöpfungstage zurückreichende Symmetrie (auch der Sprache, etc.)“ nach, wenn es um

⁴⁸⁷ TA, *Der Meridian* (M 112), S. 86.

⁴⁸⁸ Ebd. (M 165), S. 94.

„Rhythmus“, d. h. um die „Zeitgestalt“ des Gedichts geht, „deren Teile sich gegenseitig fordern“⁴⁸⁹ Weshalb soll der Ausgangspunkt des dichterischen Sprechens im Dunkel bleiben? Weil nichts vom „Geheimnis der Begegnung“ ablenken soll, das im aktuellen Vollzug des Dialogs, im jeweiligen Hier und Jetzt seinen Ort und seine Zeit hat. Nichts soll den Blick vom jeweils gegenwärtigen Standpunkt des Gedichts ablenken. Wogegen Celan sich in erster Linie wehrt, sind Versuche, 'hinter das Gesprochene zu kommen', eine 'dahinter liegende' Wahrheit zu entdecken, statt sich mit derjenigen zu befassen, die es vorstellt – wie dunkel sie auch sei. Ausgangspunkt des Dialogs ist die jeweilige (Geistes-)Gegenwart der Gesprächspartner in Bezug auf den eigenen *Standpunkt* gegenüber demjenigen des Anderen. Celans Abwehr gilt dem Versuch, das Gedicht kausal zu begründen, es vorschnell auf etwas anderes zurückzuführen, es auf etwas zu reduzieren, das ihm äußerlich ist, anstatt sich zunächst einmal möglichst vorurteilsfrei dem auszusetzen, auf das einzulassen, mit dem umzugehen, was einen hier und jetzt anspricht. Die prägnanteste Formulierung dazu lautet: „Das Gedicht hat seinen Grund in sich selbst; mit diesem Grund ruht es, wie der Mensch, im Grundlosen.“⁴⁹⁰ Wer darüber hinaus eines weiteren Grundes bedarf, bevor er sich bereit findet, sich in das Gedicht zu vertiefen, ist vermutlich kein geeigneter Dialogpartner für *die* Art von Gespräch, die Celan anvisiert.

Der Grund, den das Gedicht in sich selbst hat, wird für denjenigen erkennbar, der sich ins Gedicht vertieft. Auf diesem Weg kann er dem Geheimnis dessen inneren Wesens auf den Grund gehen. Die letzten drei Verse des Gedichts KEINE SANDKUNST MEHR, als Antwort auf die Frage nach dem Wissen des Gesangs gelesen, tun dieses Wissen kund; aber sie tun dies nicht, indem sie über ihr Wissen sprechen, sondern sie führen es vielmehr vor, geben es zu erkennen. In der letzten Strophe des Gedichts zeigt sich, was der Gesang weiß. Es zeigt sich anhand einer Wortschöpfung: ein Ausdruck, der üblicherweise aus drei voneinander unterschiedenen einsilbigen Worten besteht, 'tief im Schnee', wird zu einem einzigen Wort-Konglomerat verschmolzen. Unklar ist (und bleibt bis zuletzt), welchen Status dieses neu geschaffene Wort eigentlich hat. Ist es ein Substantiv? Die später daraus abgeleiteten 'Schwundstufen' sprechen dafür, da sie – in einem Gedicht, das ansonsten klein geschriebene Versanfänge erlaubt – zwar nicht am Satzanfang, oder besser gesagt: am Anfang einer Periode stehen, aber dennoch groß geschrieben werden. So es sich also bei „Tiefimschnee“ tatsächlich um ein Substantiv handeln sollte: was bezeichnet es? Im Zusammenhang mit Benjamins *Die Mummerehlen* wurde vorgeschlagen, es als einen Namen aufzufassen. Wen oder was bezeichnet dieser Name? Das Wissen selbst? Die dreigliedrige adverbiale Bestimmung 'tief im Schnee', von welcher der Name herkommt, bezeichnet einen nicht exakt bestimmten Ort bzw. Zustand. Der Name „Tiefimschnee“ bezeichnet mithin etwas in etwas anderem. Bei Benjamin ist es „die ganze Kindheit“, die im entstellten Verschen von der Mummerehlen aufbewahrt liegt.

Analog dazu lässt sich der Sachverhalt, von dem das Gedicht spricht, folgendermaßen klären: Der Gesang gewinnt hier zunächst auch Wortgestalt. Etwas, um das der Gesang weiß, etwas, das ihm als Wissen inhärent ist, präsentiert sich zu Beginn in Gestalt des Wortes „Tiefimschnee“. Der Gesang dauert (drei Verse lang) an, das Wort jedoch nicht. Von Vers zu Vers geht der

⁴⁸⁹ Ebd. (M 211), S. 101.

⁴⁹⁰ Ebd. (M 127), S. 89.

Gesang mit der Zeit des Wortes verlustig. Der Weg führt vom Wort (Vers 7) über die Wortruine (Vers 8) zur 'reinen' Vokalfolge (Vers 9). In sprachlicher Hinsicht gibt dieser Gesang immer weniger zu erkennen, was er weiß. Vergisst er allmählich sein Wissen um ein Wort? Jedenfalls weiß er am Ende kein Wort mehr zu singen.

Das Wort bleibt dem, der es vernimmt, im Gedächtnis. „Tiefimschnee“ ist nicht nur ein seltenes, es ist ein einmaliges Wort. „Iefimnee“ ist bereits kein Wort mehr, bei isolierter Betrachtung in sprachlicher Hinsicht unverständlich, als Lautfolge jedoch immer noch ein außergewöhnliches Phänomen. Für „I – i – e“ gilt schließlich auch das nicht mehr. Als sprachliche Äußerung wird es nur in Erinnerung an das ursprüngliche Wort (quasi als dessen Abkürzung) wahrnehmbar. Nur jemand, der sich an das Wort erinnert, vermag in der Vokalfolge noch ein Echo desselben erkennen.

Wissen wird in Form von Texten überliefert. Das Wissen, das der Gesang im vorliegenden Fall speichert, ist zumindest teilweise eines, das nur das gesungene Wort zu transportieren in der Lage ist. Letzteres gibt sich als verdichtete, kondensierte Ortsangabe zu erkennen. Atem, der sich im Gesang (bei entsprechender Kälte) zunächst in Gestalt eines Wortes niederschlägt – um sich anschließend (mit der Zeit) wieder zu verflüchtigen. Ein Wort, das sich als solches dem Gedächtnis eingepägt hat, verflüchtigt sich nicht so leicht. Selbiges kann auch für eine Melodie gelten. Gesang, der allein die 'Sprache der Musik' spricht, also keine Worte beinhaltet, mag in Gestalt einer solchen im Gedächtnis bleiben. Wissen lässt sich insofern auch musikalisch speichern, als eine Melodie an etwas erinnern kann, das wahrgenommen wurde und erneut wahrnehmbar wird, wenn sie erklingt.

Der vorliegende Gesang weiß um das Wort „Tiefimschnee“ und um dessen allmähliche Verflüchtigung im Verlauf seiner selbst. Das Wort zeigt sich im Gesang. Deutet es auf etwas hin, das sich tief im Schnee befindet? Insofern es *sich* zeigt, lässt es sich jedenfalls als ein auf sich selbst hindeutendes lesen, mihin als eines, das sich selbst tief im Schnee befindet: Das Wort lautet dann nicht nur „Tiefimschnee“, sondern es ist tief im Schnee, dabei offensichtlich unter (Zeit-)Druck, was dazu führt, dass sich die konventionelle Phrase 'tief im Schnee' zu einem ganz und gar unkonventionellen Substantiv verdichtet findet.

Begreift man das Verhältnis von Wort und Gesang als demjenigen von Wissen und Gedächtnis analoges, so lässt sich allegorisch der Gesang als Gedächtnis, das Wort als das darin gespeicherte Wissen deuten. Übersetzt man dies wiederum ins landschaftliche Bild, so wäre der Schnee (analog zum Gesang bzw. Gedächtnis) das (Speicher-)Medium, in dessen Tiefe etwas Ungenanntes (analog zum Wort bzw. Wissen) verborgen liegt. Wenn Benjamin bekundet, im Vers von der Mummerehlen sei für ihn seine ganze Kindheit aufbewahrt, so könnte das an kindliche Abzählverse erinnernde „Tiefimschnee, / Iefimnee, / I – i – e“ dieselbe Funktion erfüllen. Der phantasievolle, schöpferische Umgang mit der Sprache im Rückgriff auf das Mittel verfremdender Entstellung ist beiden gemein. Wenn Benjamin den „Geist“ seiner Kindheit auch als „das Stumme, Lockere, Flockige“ bezeichnet, „das gleich dem Schneegestöber in den kleinen Glaskugeln sich im Kern der Dinge wölkt“, und dabei als das, darin er sich „umgetrieben“ fand, so wird in KEINE SANDKUNST MEHR das dicht komponierte Wort-Geschöpf

„Tiefimschnee“⁴⁹¹ als lebendiges Celan-Wort namhaft, das jenen Ort im Gedächtnis bezeichnet, an dem man dem Geist des Dichters begegnen kann.

Mit ihm tritt ein Neologismus, d. h. eine Wortschöpfung auf den Plan – und damit auch das Phänomen der (Sprach-)Schöpfung selbst. Wie kommt es zu diesem Schöpfungsakt? Er findet im Verlauf eines Dialogs statt, und zwar genau an der Stelle, an der die Antwort auf die Frage nach dem Wissen erwartet wird, das einem speziellen Gesang innewohnt: dem Gesang des befragten Du, mit dem sowohl ein Anderer als auch das *alter ego* des sprechenden Ich gemeint sein kann. Unter der Voraussetzung, dass es sich um eine Selbstbefragung des Ich handelt, das hier – im Medium des Dialogs – Abstand von sich selbst nimmt, um sich in Gestalt eines Anderen zu begegnen, wird damit bewusst eine *befremdliche* Situation geschaffen. Das Ich begegnet sich selbst in Gestalt eines Du, dessen Gesang seinem Wissensdurst⁴⁹² damit begegnet, das er sich zunächst als ein schöpferischer präsentiert – nur um anschließend das soeben neu etablierte Wort stufenweise wieder abzubauen. Was geschieht dem im Modus des dichterischen Gesangs einmal freigesetzten Wort? Im mehrmaligen Wiederhall verliert es sich mit der Zeit. In körperlicher Hinsicht büßt es dabei sowohl an Substanz als auch an Signifikanz ein. Die Erscheinung verliert an Präsenz, die (Wort-)Gestalt schwindet, das Sprechen ebbt ab, verwandelt sich in ein zunehmend 'reines' Klangphänomen – bis endlich Stille eintritt. Die Stelle, an der der Geist eben noch blitzartig erschienen ist, wird in der Stille erneut vakant. Noch vor Eintritt völliger Stille wird der Zusammenhang gelockert; es entstehen mehrfach besetzbare Zwischenräume (markiert von den Gedankenstrichen im Schlussvers). Das Echo des einen Wortes lässt es zu, auch als Echo anderer Worte aufgefasst und wahrgenommen zu werden. Der Geist, der im plötzlichen Erscheinen in konkreter Wort-Gestalt seinen eigenen Ort in der (Sprach-)Welt fand, indem er ihm und damit gleichzeitig sich selbst den (Eigen-)Namen „Tiefimschnee“ gab, wird erneut frei, und im erneuten Frei-Werden vom sterbenden (Klang-)Körper für einen kurzen Moment durchlässig für andere Geister, mit denen er einen gemeinsamen Ort teilt. Das „Geheimnis der Begegnung“: mit der Eröffnung von Zwischenräumen, mit dem Durchlässig-Werden des Eigenen Selbst für dasjenige eines Anderen (oder mehrerer Anderer) kann es hier stattfinden – dank der Leerstellen, Unbestimmtheiten, Füllungsfreiheiten in diesem einzigartigen Moment. Die konkrete Gestalt muss sich verlieren, um damit einem anderen Geist Raum zu geben, einen Raum zu eröffnen, den er seinerseits besetzen, in dem er seinerseits erscheinen kann. Das zeitweise Vergessen des Einen ist die Ermöglichung der zeitweisen Erinnerung des Anderen.⁴⁹³

⁴⁹¹ Ein Wort, entstanden aus der Verdichtung von Worten, mit anderen Worten: ein Gedicht. Die *mise en abyme* ist hier unschwer erkennbar.

⁴⁹² Der Fragesteller will ein bestimmtes Wissen in Erfahrung bringen. Er will ein Wissen wissen. Anders gesagt: Er möchte das Wissen des Gesangs *teilen*. Was verspricht er sich davon, am Wissen des Gesangs zu partizipieren? Womöglich das, was in früheren Zeiten die „Sandkunst“ ermöglichte? Dann hätte der Gesang also orientierende Funktion. Dies entspräche genau der Celanschen Poetik, wie sie in der *Bremer Rede* und im *Meridian* formuliert wird.

⁴⁹³ Filmisch wäre diese Überlagerung/Ablösung vorstellbar in Gestalt(en) einer weichen Überblendung, d. h. als simultane Ausblendung des Einen und Einblendung des Anderen.

'Vergessen' ist hier nicht etwa gleichbedeutend mit 'endgültiger Auslöschung' sonder vielmehr mit dem 'Zurücksinken' in die Tiefe des Gedächtnisses, in der es aufbewahrt bleibt, um womöglich zu einem anderen Zeitpunkt neuerlich aus ihr aufzusteigen. Wenn Benjamin die Figur des entstellten bucklichten Männleins als Personenallegorie der Vergessens vorstellt, die keiner jemals konkret antrifft, während sie heimlich ihren „Halbpart“ eintreibt, so ist der Geist, der plötzlich konkret in Gestalt eines entstellten Wortes wie „Tiefimschnee“ erscheint, dessen unheimlicher (spiegelbildlich ins Gegenteil verkehrter) Doppelgänger.

In Benjamins Kafka-Essay, auf den Celan an einer Stelle seiner *Meridian*-Rede ausdrücklich Bezug nimmt, findet sich im Kapitel *Das bucklicht Männlein* eine Passage, die in diesem Zusammenhang zur Klärung beitragen kann:

„Das Vergessene – mit dieser Erkenntnis stehen wir vor einer weiteren Schwelle von Kafkas Werk – ist niemals ein nur individuelles. Jedes Vergessene mischt sich mit dem Vergessenen der Vorwelt, geht mit ihm zahllose, ungewisse, wechselnde Verbindungen zu immer wieder neuen Ausgeburten ein. Vergessenheit ist das Behältnis, aus dem die unerschöpfliche Zwischenwelt in Kafkas Geschichten ans Licht drängt. [...] Unabsehbar wie die Welt der für ihn wichtigen Tatsachen [...] war für Kafka auch die seiner Ahnen, und gewiß ist, daß sie, wie die Totembäume der Primitiven, zu den Tieren hinunterführte. Übrigens sind die Tiere nicht allein bei Kafka Behältnisse des Vergessenen. [...] So kann man verstehen, daß Kafka nicht müde wurde, den Tieren das Vergessene abzulauschen.“⁴⁹⁴

Das Vergessene ist im aktuellen Bewusstsein eines Einzelnen nicht mehr präsent, nicht mehr Bestandteil seiner aktuellen Welt; es ist ihm entfallen, ins Unbewusste hinübergegangen. Der Raum des Unbewussten lässt keine stabile Individuation einzelner Elemente zu, ständig bilden sich neue Hybride aus. Im Raum des Unbewussten kommt das Vergessene in Kontakt mit anderem, das dem Einzelnen überhaupt noch nie zu Bewusstsein gekommen ist, niemals Bestandteil seiner aktuellen Welt war; es entstammt vielmehr deren „Vorwelt“, der Welt seiner „Ahnen“, einer älteren Vorstufe seiner Eigenen, wobei die Stufen bei Kafka laut Benjamin bis ins Tierreich hinabführen. Das Prinzip Unterscheidung ist außer Kraft, da sich alles im Fluss, in ständigem Wandel befindet. Benjamin entwirft hier einen Traum- oder Rauschzustand – aus dem heraus „die unerschöpfliche Zwischenwelt“, wie sie sich „in Kafkas Geschichten“ präsentiert, zurück ins Bewusstsein drängt.

Der Rezipient, der in die Geschichten Kafkas eintaucht, begibt sich in eine „Zwischenwelt“, in der er den hybriden „Ausgeburten“ eines Unbewussten begegnet, das nicht allein Kafkas ist. Der Eintritt in diese Welt erlaubt den neuerlichen Zugang zu einer kollektiven „Vorwelt“, die als solche auch diejenige der aktuellen Welt des Rezipienten ist. Letzterer erhält die Chance, seinerseits den Ausgeburten etwas von jenem Vergessenen abzulauschen, von dem ihm bis dato nicht bewusst war, dass es dasselbe gibt und dass es

⁴⁹⁴ Walter Benjamin: Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages. In: Ders.: Schriften II, S. 196-228, hier S. 219f.

dabei tatsächlich ihn betrifft. Nicht er selbst muss es gewesen sein, der es vergessen hat; sondern womöglich bereits einer seiner „Ahnen“.

Diese Überlegungen beruhen mithin auf der Vorstellung, es gebe die Möglichkeit, sich aus dem kollektiven Unbewussten Dinge ins Gedächtnis zu rufen, indem man in Kontakt mit der „Zwischenwelt“ der Dichtung kommt und an deren Gedächtnis partizipiert. In der erzählenden Dichtung Kafkas nimmt das kollektive Unbewusste die Gestalt von Figuren wie beispielsweise derjenigen eines Tieres an, der sich das Vergessene ablauschen lässt. Was im Unbewussten im ständigen Fluss ist, findet sich in der Dichtung mit sprachlichen Mitteln konkretisiert.

„DU LIEGST im großen Gelausche, / umbuscht, umflockt.“⁴⁹⁵ Das Gedicht lässt verlauten, dass etwas im Busch ist: Ein Du befindet sich hier in einer bestimmten Lage, in einer bestimmten Disposition. Die Schneeflocken, die es umgeben, tragen ihm – schweigend – etwas zu. Sein besonderer Zustand gibt ihm die Gelegenheit zum Eingedenken. Eine Stimme fordert es auf, diese Gelegenheit wahrzunehmen. Umgeben von schweisgsamen, kristallinen Flocken befindet es sich inmitten des „großen Gelausche[s]“. Der Rezipient des Gedichts wird in dieses Gelausche mit hineingezogen. Wem wird gelauscht? Einer Stimme, die im Folgenden zur Begehung eines Weges auffordert, den zwei Andere hier, an diesem Ort, gehen mussten. Die Stimme erinnert an einen Mann und eine Frau, die hier ermordet wurden: Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg.

Das Geschehen ließe sich folgendermaßen beschreiben: Eine Stimme benennt ein Du. Die Stimme lässt sich einem sprechenden Ich zuordnen, das ein Du wahrnimmt. Es nimmt dieses Du an einem bestimmten (wenn auch seinerseits nicht konkret benannten) Ort in einer bestimmten Situation wahr. Das Du wird inmitten eines Schneetreibens wahrgenommen. Die Schneeflocken die es anfänglich umgeben, verdichten sich allmählich. Was im Zuge dieser Verdichtung Gestalt annimmt, ist eine konkrete Erinnerung an konkrete Ereignisse, wie sie einst vor Ort stattgefunden haben. Gleichzeitig gewinnt das Sprechen an Gestalt, nimmt die Gestalt eines Sprechens in Person, eines Gedichts an. Letzteres präsentiert ein Du im Schnee.

Was verschwunden war, sich in Luft aufgelöst hatte, in Vergessenheit geraten, in alle Himmelsrichtungen zerstreut war, findet sich um dieses Du herum erneut zusammen. Das Du attrahiert die zerstoßenen Partikel, zieht sie an, bindet sie an sich, verbindet sie zu einem Zusammenhang: zu einer zusammenhängenden und dabei mit ihm zusammenhängenden Vision geschichtlicher Ereignisse.

Wo das Du im Gelausche liegt, die Ohren gespitzt sind, intensive Bereitschaft zur aufmerksamen akustischen Wahrnehmung gegeben ist, liegt die Erinnerung an geschichtliche Ereignisse, die es persönlich betreffen, als Möglichkeit in der Luft. Was das Ohr (in Form von Schallwellen) auffängt, erscheint zunächst aus der Luft gegriffen – wie aus dem Nichts aufgetaucht. Es kommt zu Bewusstsein im Kontext des Unbewussten. Was letzteres anbetrifft, fungiert das Du als Kollektor. Kollektiv Unbewusstes kommt im

⁴⁹⁵ Mit den ersten beiden Versen des Gedichts DU LIEGST (KG, S. 315f., hier S. 315), die gemeinsam dessen erste Strophe bilden, wird dem angesprochenen Du die einmalige Gelegenheit (!) eröffnet, dem Schnee etwas abzulauschen, das in Vergessenheit geraten ist. Im weiteren Verlauf wird deutlich, was im Gedächtnis blieb, um jetzt erneut wieder in Erinnerung gerufen zu werden: die Ermordung von Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht.

Verlauf des dichterischen Sprechakts zu Bewusstsein, verdichtet sich zur konkreten Erinnerung. Das genannte Du findet sich eingebettet in einen Kontext, der sich im Verlauf des Gedichts als ein geschichtlicher entpuppt. Das Gedicht wird damit (zumindest potenziell) zum Ort historischer Erfahrung.

Bei aktueller Wahrnehmung des Gedichts (als Sprechakt eines Ich, das sich an ein Du richtet) ist es der Schnee, der sich verdichtet – um das angesprochene Du herum. Insofern sich der Rezipient als Mit-Angesprochener begreift, verdichtet sich dieser Schnee auch um ihn herum. Wer sich im Zuge konzentrierter Rezeption ins Gedicht vertieft, nimmt seine konkrete Umgebung bestenfalls noch als ein (Bild-)Rauschen wahr. Die Intimität der Rezeptionssituation ist eine der (relativen) Abgeschiedenheit. Sein Umgebung ist ihm nicht mehr unmittelbar bewusst: er vergisst sie. Mit dem eintauchen in eine andere Welt, die des Gedichts, lässt der Rezipient seine alltägliche (zeitweise) außen vor. Das Gedicht sucht etwas Vergessenes aus dem Gedächtnis zu Bewusstsein zu bringen. Und es will selbst im Gedächtnis bleiben, selbst eine dauerhafte Spur im Gedächtnis hinterlassen. Das Gedächtnis ist älter als das Gedicht. Es ist kristallisierte Geschichte – an der das Gedicht partizipiert.

Was einem im Gedicht begegnet, begegnet einem im Modus der Verschwiegenheit, der Bewahrung des Geheimnisses. Das Gedicht konstituiert einen intimen Gesprächs-Raum, in dem Vergessenes neuerlich in Erinnerung gerufen wird, ohne dabei achtlos ausgeplaudert zu werden. Das Gedicht hat Gedächtnisfunktion – doch bleibt es dabei diskret. Es gibt das, was es verinnerlicht hat, nicht ohne Weiteres preis, verrät es nicht, stellt es nicht als eine Sensation zur Schau (zerrt es nicht ans Licht), sondern bringt es als solches während des eigenen Sprechens (im Schatten desselben) zur Anwesenheit. Es gibt sich als etwas zu erkennen, das die Spuren realer (darunter traumatischer) Ereignisse trägt, einschneidender Ereignisse, die sich ihm tief eingepägt haben. Nicht an der Oberfläche, in der Tiefe des Gedächtnisses ist der Ort, wo das Vergessene gesucht und gefunden werden kann, bildhaft gesprochen: in einer (dunklen, abgründigen) Tiefen-Dimension, zu der man nur durch die Zwischenräume dessen vordringen kann, was sich zum dichterischen Wort auskristallisiert hat. Der Weg zum Vergessenen führt durch die Öffnungen des Sprach-Gitters, des Kristallgitters, des (blendend weißen) Schnees hin zu dem, was in dessen Tiefe verborgen liegt. Er führt von der verfließenden (liquididen und dabei Erinnerung liquidierenden) Oberflächendimension der Zeit durch deren Zwischenräume in deren Tiefe hinein. Was im Gedicht steckt, zeigt sich nur dem, der sein Gesicht nicht etwa (in einer der möglichen Bedeutungen von *persona*) als künstlich hergestellte und dann aufgesetzte Maske versteht, sondern als ein lebendiges, dessen Falten und Risse als (mehrdeutige) Spuren gelebter Erfahrung zu lesen sind.

Das Vergessene wird vom Gedicht erinnert, indem es etwas hervorruft, buchstäblich konkret anruft, zum Vorschein bringt: das von ihm adressierte Du, das sich damit als ein *selbstvergessenes* zu erkennen gibt.⁴⁹⁶ Das Du ist

⁴⁹⁶ Kafka betont mehrfach den Zustand der Selbstvergessenheit im Akt des Schreibens. Die Entfremdung vom eigenen Selbst ist die notwendige Voraussetzung einer distanzierten Selbst-Beobachtung. Identitäts-Gewinnung setzt Identitäts-Verlust voraus. Das eigene Selbst tritt erneut in Erscheinung, wo es aus der Perspektive des freigesetzten Ich fokussiert wird. Das freigesetzte sprechende Ich ermöglicht aktuell (d. h. mit jeder

eben deshalb mehrfach besetzbar, weil es nicht ganz bei sich, nicht vollständig mit sich identisch ist. Es kann Celan, es kann Kafka, es kann jeder Rezipient sein, insofern er sich in diesem Du wiedererkennt – und sich damit unwillkürlich als vom sprechenden Ich angesprochen, als vom Gedicht mitgemeint erfährt.

Was sich tief ins Gedächtnis eingegraben hat, lässt sich bei entsprechender Gelegenheit wieder zu Bewusstsein bringen. Das Celan-Wort „Tiefenschnee“ zeigt an bzw. weist darauf hin, das mit ihm im Hier und Jetzt, in dem es aktuell vernommen wird, eine solche Gelegenheit gegeben ist. Das konkrete Wort eröffnet im eigenen Verhalten einen Echo-Raum; es macht im Verklingen nicht nur etwas Anderem Platz, sondern erwirbt sich damit selbst die Chance, bei einer anderen entsprechenden Gelegenheit *erneut* erinnert zu werden. Echo nutzt die Möglichkeit, am Sprechen eines Anderen zu partizipieren und dabei eine eigene Stimme zu gewinnen, indem sie das Wort im Zuge ihrer Ant-Wort mit anderen Vor-Zeichen versieht. Der achte und der neunte Vers des Gedichts KEINE SANDKUNST MEHR geben sich als Echo des siebten zu erkennen.

Was wäre, wenn bereits dieser siebte Ein-Wort-Vers sich als ein echo-ähnliches Phänomen entpuppte? Kafkas Roman(fragment) *Das Schloß* beginnt mit den Sätzen: „ES WAR SPÄT abends, als K. ankam. Das Dorf lag **in tiefem Schnee**“⁴⁹⁷ (Hervorh. v. M. H.). Im vorliegenden Zusammenhang ist aufschlussreich, was Benjamin zu jenem Dorf schreibt. Er erkennt in ihm das Dorf einer talmudischen Legende wieder. Nach allegorischer Lesart lässt sich in diesem Dorf der feindliche Körper erkennen, in den die Seele verbannt ist, die auf das erlösende Erscheinen des Messias wartet, auf dass er sie aus diesem feindlichen Exil heimführe.

„Mit diesem Dorf des Talmud sind wir mitten in Kafkas Welt. Denn so wie K. Im Dorf am Schloßberg lebt **der heutige Mensch** in seinem Körper; er entgleitet ihm, ist ihm feindlich. [...] Die Fremde – seine Fremde – ist seiner Herr geworden. [...] Die Luft in diesem Dorf ist nicht rein von all dem Ungewordenen und Überreifen, das so verderbt sich ineinander mischt. Kafka hat sie sein Lebtag atmen müssen. Er war **kein Mantiker** und auch kein Religionsstifter. Wie hat er es in ihr ausgehalten?“⁴⁹⁸ (Hervorh. v. M. H.)

neuerlichen Wahrnehmung des Dialogs) die neuerliche An-Eignung dessen, was es dem Du als seinem aktuellen Gegenüber zuspricht. Der Rezipient ist aufgerufen, sich daraufhin zu befragen, inwiefern er sich mit dem angesprochenen Du identifizieren (und sich damit als vom sprechenden Ich gemeinter begreifen) kann – während es sich gleichzeitig eben nicht mit dem sprechenden Ich identifiziert, sondern dieses als sein Gegenüber begreift. Mit anderen Worten: Selbst Celan wird, sobald das Gedicht einmal da ist, von ihm angesprochen, lässt sich von ihm als seinem Gegenüber etwas gesagt sein. Der Dichter muss sich vergessen, damit (an seiner Stelle) ein freies, autonomes, selbständiges, selbstbewusstes Sprechen in Erscheinung treten kann. Hat dieses Sprechen einmal als Gedicht Gestalt gewonnen, ist es einmal da, so mag er sich selbst in ihm wiederfinden, insofern er sich als von ihm gemeint erfährt, sich mit dem adressierten Du identifiziert, das vom sprechenden Ich an sich selbst erinnert, mit seinem eigenen Dasein konfrontiert wird.

⁴⁹⁷ Franz Kafka: *Das Schloß*. Hg. v. Max Brod. Lizenzausgabe. Frankfurt/New York 1946, S. 9.

⁴⁹⁸ Benjamin: *Schriften II*, S. 213.

Notwendig schreibend. Kafka ist „kein Mantiker“, betreibt also auch keine Geomantie, keine Sandkunst mehr. Celans Gedicht hat Kafka im Gedächtnis, sein Gesang weiß von K. und dem verschneiten Dorf, in dem jener zu leben hat. Es ist hinreichend bekannt, dass Kafka in dem Sinne ein „heutige[r] Mensch“ war, als ihm sein Körper fremd war. Die unreine Luft seiner Welt, die er wie K. andauernd zu atmen hat, um als 'sterbliches Seelenwesen' einen Körper am Leben zu erhalten, in dem er sich nicht heimisch fühlt, bereitet Atem-Not.

Celan kennt diese Situation, kennt die ständigen Beklemmungen, die daraus entstehen. Er sieht sich genötigt, in einem politisch-gesellschaftlichen Klima zu leben, das alles andere als frei von lebensfeindlichen Bestandteilen ist. Die Welt, in der er zu leben hat, präsentiert sich als Gemengelage, die von akutem Antisemitismus durchsetzt ist. Wo lässt sich in dieser Situation atembare Luft finden? Wie lässt sie sich reinigen? Celan sieht die Dichtung in der Verantwortung, Kritik an der bestehenden Welt zu üben, sich mit den Opfern zu solidarisieren, für sie und für menschenwürdige Verhältnisse einzustehen. Ihre Aufgabe besteht darin, in der bestehenden Welt auszuhalten; sich und anderen vorzuhalten, zu Bewusstsein zu bringen, zu vergegenwärtigen, was geschehen ist und was augenblicklich geschieht; sie hat der bestehenden Welt sprechend zu begegnen, sich ihr auszusetzen, sich ihr entgegenzuhalten. Ihre Aufgabe besteht darin, ein Gegenwort zu sprechen und damit eine Atemwende herbeizuführen. Es geht darum, ein Wort zu sprechen, das dem, der es hört, blitzartig „den Atem verschlägt“. Ein Gewitter reinigt die Luft – wenigstens für den Augenblick. Das Gedicht selbst hat Geschichte zu atmen.

Celan beharrt auf dem Wirklichkeitsbezug seiner Gedichte. Mögen sie auch im Lichte der Utopie sprechen, so bleiben sie doch auf einen bestimmten (wenn auch nicht notwendig konkret benannten) Ort bezogen, an dem sie (sich und anderen) ein ansprechbares Du vorstellen, es als in einer bestimmten historisch bedingten Situation befindliches vergegenwärtigen. Mithin wird – bei allem Unendlichkeitsanspruch in Bezug auf die Wahrheit und Gültigkeit der eigenen Aussage – keine zeitenthobene (fiktionale) Welt imaginiert. Die Wahrheit bemisst sich an der Wahrhaftigkeit in Bezug auf die Wahrnehmung historischer Tatsachen. Das Sprechen gewinnt Wirklichkeit nicht, indem es dieselbe etwa erzeugt oder herbeiredet, sondern indem es eine gegebene Wirklichkeit vorstellt, der es korrespondiert. Mit anderen Worten: Dichtung bedeutet nicht etwa Schöpfung einer reinen (Phantasie-)Welt. Sie hat es mit Unsäglichem zu tun, für das auch sie keine Worte findet. Aber sie findet Worte, die das Unsägliche als *solches* in Erinnerung rufen, zur Anwesenheit bringen. Es wird vom dichterischen Wort nicht positiv benannt – und dennoch in dessen Gegenwart geistig präsent. In Gestalt eines Gedichts wird etwas Einmaliges ins Leben gerufen. Dies wird sinnfällig anhand eines einzelnen Wortes wie „Tiefimschnee“: Wort im Wort, *mise en abyme*. Was ins Leben gerufen wird, ist seinerseits nicht etwa frei erfunden, sondern aus dem Leben gegriffen. Es ist insofern frei, als es selbständig für sich (und für andere) existiert und damit die Möglichkeit hat, sich zu etwas zu verhalten, auf etwas zu referieren, aus dem es hervorging – indem es in seinem eigenen Hier und Jetzt darauf zurückkommt.

Der Gebrauch der Sprache, insbesondere der Muttersprache, prägt die jeweilige Welt-Anschauung eines jeden Menschen. Die Probleme der Übersetzung sind dementsprechend von großer Bedeutung – nicht allein

zwischen verschiedenen Sprachen, sondern bereits innerhalb eines (mehr oder minder) gemeinsamen Sprachraums. Was die Möglichkeiten und Grenzen zwischenmenschlicher Kommunikation anbelangt, ist die Infragestellung des konventionellen Sprachgebrauchs und damit der semantischen Gehalte bestimmter Worte und Äußerungen immer wieder notwendig, wenn es darum geht, dem Phantasma weitgehender (Selbst-)Verständlichkeit kritisch zu begegnen. Offenkundige Abweichungen vom konventionellen Sprachgebrauch sind dabei nur die 'Spitze des Eisbergs'. Ist die *mise en abyme* einmal als solche verstanden, hat man die entsprechenden Konsequenzen daraus zu ziehen: das Gedicht mit dem Titel KEINE SANDKUNST MER ist als dichterisches Wort (im Sinne eines diskreten Sprechakts) ebenso fragwürdig wie das Kompositum „Tiefimschnee“ als einer seiner Bestandteile; es versteht sich ebenso wenig von selbst wie er.

Das Gedicht als solches ist eine einzigartige (Sprach-)Komposition. Es hat als solche unlegbar bestimmte musikalische Qualitäten, lässt sich mithin als Gesang auffassen. Als *dichterischer* Gesang wird ein großer Teil des kommunikativen Angebots jedoch verfehlt, ja ausgeschlagen, wo er *rein* musikalisch aufgefasst wird. Die Worte sind hier niemals reine Klangträger. Mehr noch: Aus der Verbindung von sprachlichen und musikalischen Strukturen kann eine erhebliche Spannung resultieren. So sind im vorliegenden Fall die häufigen Interpunktionen dafür verantwortlich, dass für lange Zeit keine zusammenhängende Melodie erkennbar wird. Zu Gunsten nüchternen Telegramm-Stils wird auf sie verzichtet. In der letzten Strophe kippt dies ins Gegenteil um: die (Minimal-)Melodie⁴⁹⁹ wird plötzlich dominant. Sie bleibt mit den Vokalen bis zum Schluss bestehen, während die Konsonanten verschwinden – und mit ihnen das letzte Wort.

In der Schlusstrophe des Gedichts KEINE SANDKUNST MEHR lässt sich die Ausscheidung der Konsonanten aus dem Namen (eines nicht näher bestimmten Ortes tief im Schnee) als ein musikalischer *Sublimationsprozess* verstehen, in dessen Verlauf der sprachliche Ausdruck sich in Musik auflöst – um schließlich in die Zeit vor seiner Geburt zurückzusinken. Unmittelbar vor dem ertönen jener Laut-Sequenz, die sich gleichzeitig als Wort verstehen lässt, herrscht Schweigen. Kaum ist die Sequenz ertönt, werden die Mit-Laute in zwei Etappen vollständig aus ihr gelöscht; auf das rein vokalische Ende des Gesangs hin tritt erneut Schweigen ein. Ist der Gesang vorbei, so steht das Ereignis noch im Raum, klingt (im Gedächtnis) noch für einige Zeit nach. Was im Verlauf der Zeit entstand, ist erst in dem Moment vollendet, in dem es vorbei ist. Das Streben nach Vollendung entpuppt sich als ein zweiseitiges: Es ist ein Streben nach dem Tod.

Diejenigen, welche die vornehmste Aufgabe der Dichtung darin sehen, die Sprache von materialistischer Instrumentalisierung zu 'befreien', sie in diesem Sinne zu 'reinigen', bekommen in der letzte Strophe des Gedichts KEINE SANDKUNST MEHR vorgeführt, was eine 'Läuterung' der Dichtung von allem 'verunreinigenden' Beiwerk (d. h. von den Mit-Lauten, die niemals

⁴⁹⁹ Die strenge metrische Entsprechung (X x X), wie sie zwischen den letzten drei Versen besteht, erinnert an Kinderlieder (Hänschen klein / ging allein / in die weite Welt hinein ...) bzw. an Abzählverse (Ich und du, / Müllers Kuh, / Müllers Esel das bist Du), wobei selbst diese jeweils im dritten Vers noch eine Variationen hinsichtlich der Länge mit sich bringen; selbst die ist hier nicht mehr gegeben, das Schema wird rigide beibehalten.

den 'eigentlichen' Ton, den Akzent tragen) zur 'reinen' Musik mit sich bringt. Das Ergebnis der Läuterung, d. h. das, was vom letzten Wort bis kurz vor dem Verschwinden (als akustisches Phänomen der äußeren, nicht als Bewusstseinsphänomen der inneren Wahrnehmung) an Substanz zurückbleibt, die von den Vokalen getragene Melodie, gibt eine Vorstellung davon, was vom dichterischen Wort übrig bleibt, wenn alle Materie von seiner 'reinen' Seele abfällt.⁵⁰⁰ Um Gestalt zu gewinnen, bedarf die Seele eines Körpers, in dem sie wohnt, bzw. eines Gewands, das sie trägt. Zeichentheoretisch gewendet: Ein Signifikat ist ohne Signifikanten nicht vorstellbar. Insofern Celan ein Gedicht als sterbliches Seelenwesen bzw. als Sprechen in Person auffasst, ist es etwas, das eine Seele (oder mehrere) beherbergen, ihr einen Aufenthaltsort, einen Sitz geben kann. Die Seele (wie auch die Sprache, die Celan als unsichtbares, geistiges Phänomen auffasst, als abstrakte (*langue*) ist nicht mit dem Sprechen (*parole*) zu verwechseln, in dem allein sie sich konkretisiert.

Am Ende von KEINE SANDKUNST MEHR erstirbt der Gesang. Das letzte Wort, das diesen Namen verdient, ist bereits zuvor gesprochen (Vers 7). Im Gesang hallt es zwar noch nach, doch findet es im Echo kein Pendant, keine Antwort mehr. Die neue Sprach-Schöpfung kann weder in Gestalt eines ruinierten Wortes (Vers 8) noch in der eines 'reinen' Klangphänomens (Vers 9) überleben. Wo ihre leiblich-seelische Integrität nicht mehr gegeben ist, ist es vorbei mit ihr. Im reinen Gesang – wie Mallarmé ihn anstrebte – haucht nicht etwa der Leib seine Seele aus, sondern letztere verliert sich mit dem Verschwinden des ersten im Nichts. Sie wird heimatlos. Gedichte bewegen sich nicht in höheren, reineren Sphären. Sie atmen die irdische (Dorf-)Luft der Sterblichen. Das kompakte dichterische Wort mag aufgrund seiner Körperlichkeit zunächst weniger durchlässig, weniger filigran, weniger transparent erscheinen, als ein reiner Klangkörper. Aber in der Enge des Gedichts begegnet konkrete Geschichte. Aus dieser Begegnung kann ein Gespräch entstehen, das auf geschichtlicher Erfahrung beruht. Der Rezipient wird nicht etwa zum reinen Phantasieren angeregt, sondern zum Aufsuchen geschichtlicher Wirklichkeit. Sprachschöpfung – insofern sie im Bereich des Menschenmöglichen liegt, diesen Bereich ausschreitend, aber nicht überschreitend. Es geht um menschliche Erfahrung, menschliche Kommunikation. Die Imagination wird geerdet.

Das dichterische Sprechen verhält sich analog zum adamitischen – in einer alles andere als paradiesischen Umgebung. Das sprechende Ich begegnet einem Du, das stumm zu ihm spricht, es (in Stellvertretung seiner selbst) zur Benennung seiner selbst, seiner aktuellen Situation, seiner gegenwärtigen Welt herausfordert. Vorgefundenes wird benannt, aber dadurch nicht etwa eigens erschaffen; das sprechende Ich benennt, was ihm begegnet. Seine eigene Leistung besteht darin, die stumme Botschaft des Du zu empfangen und entsprechend in Worte zu kleiden, in Sprachgestalt zu überführen, mittels eines Sprechakts stimmhaft werden zu lassen. Woher stammen die Worte? Sie entstammen in der Mehrheit der Muttersprache des

⁵⁰⁰ In der hebräischen Schriftsprache ist das buchstäblich der Fall. Wo es keine Konsonanten mehr gibt, gibt es nichts mehr zu schreiben. Vokale allein lassen sich hier nicht aufzeichnen. Im Deutschen gibt es hingegen Worte wie 'Ei' oder Interjektionen wie 'Aua' (als Ausdruck des Schmerzes), die keine Konsonanten beinhalten. Mittels solcher Interjektionen lassen sich Empfindungen oder Gefühle zum Ausdruck bringen. Sie stehen der Musik als 'Sprache des Gefühls' nahe.

Dichters; vereinzelt handelt es sich auch um Fremdworte, um Worte aus entlegenen Gebieten, oder um neue, bisher noch nicht lexikalisierte, aus bekannten Elementen amalgamierte Worte – die jedoch stets gemäß den Regeln der deutschen Sprache zu (mal vollständigen, mal fragmentierten) Sätzen kombiniert werden. Der Sprachgebrauch ist ein hochgradig individualisierter, doch wird die Sprache dabei nicht komplett neu erfunden, sondern jeweils – unter Einschluss vereinzelter 'Fremdkörper' – auf einmalige Art und Weise aktualisiert. Es ist insofern keine 'rein' deutsche Sprache, die hier gesprochen wird, als teilweise deutlich gegen bestehende Konventionen der 'Wohlgeformtheit' und insbesondere der Vollständigkeit verstoßen wird; oft fehlen konstitutive Bestandteile. Zahlreiche Satzfragmente lassen sich nicht zuverlässig komplettieren, da zu viele (nicht selten extrem unterschiedliche, ja sogar gegenteilige) Möglichkeiten zur Auswahl stehen. Die benannten Gegenstände lassen sich nicht eindeutig fixieren, da sie sich innerhalb einer *Grauzone* verschiedenster Möglichkeiten befinden. Die bewusste Erzeugung solcher Grauzonen gehört zu den hervorstechenden eigentümlichen Merkmalen dieses dichterischen Sprechens. Die gezielte „Verschattung“ der benannten Gegenstände ist typisch für Celans Gedichte. Sie wird ihrerseits mit höchster Präzision betrieben. Dabei wird nicht etwa verdunkelt, was ebenso gut auch klar ausgesprochen werden könnte. Was sich hier als sprachliche Grauzone präsentiert, entspricht als solche der Welt-Wahrnehmung des sprechenden Ich.

Der Rezipient des Gedichts ist ein Rezipient zweiter Ordnung. Das sprechende Ich kann das, was den Gegenstand seiner Wahrnehmung bildet, wahrheitsgemäß nur so präsentieren, wie es sich ihm präsentiert: dunkel. Wer ein Du in einer Welt fokussiert, die sich ihm persönlich als eine finstere präsentiert, dem sollte es nicht zum Vorwurf gemacht werden, wenn er die Umstände, innerhalb derer er dieses Du tatsächlich vorfindet, möglichst unverfälscht zur Sprache zu bringen sucht. Wer erwartet, das Leben in der Grauzone klar und deutlich gezeichnet und anschließend in leuchtenden Farben bunt ausgemalt zu bekommen, wünscht offensichtlich falschen Zauber. Derlei Illusionismus ist weder Celans Sache, noch die seiner Gedichte. Insofern Celan als Dichter sprachschöpferisch tätig ist, weisen die dabei entstehenden Gedichte in ihrer kompromisslosen Bezogenheit auf die historische Gegenwart gleichzeitig auf den Ursprung der Geschichte in dunkler Vorzeit zurück.

IV. 3. 11. Tief im Gedächtnis: Spuren der Herkunft

Der Sohar
Das Sepher Jesirah

Mit der *Genesis* als *der* Schöpfungsgeschichte, die zum Kernbestand des jüdischen und des christlichen Glaubens gehört, befasst sich der *Sohar*, das heilige Buch der Kabbala. Gershom Scholem widmet sich in seiner Studie *Die Geheimnisse der Schöpfung*⁵⁰¹ gerade jenem Kapitel dieses Buches, in dem eine kabbalistische Deutung der ersten vier Schöpfungstage unternommen wird (*Genesis* 1,1-19). Dabei bleiben die Verse 8, 10, 12, 13,

⁵⁰¹ Gershom Scholem: *Die Geheimnisse der Schöpfung*. Ein Kapitel aus dem kabbalistischen Buche *Sohar*. Frankfurt/M. 1992. Im Folgenden zitiert: S. 55-63.

18 und 19 unberücksichtigt; die kabbalistische Deutung umfasst entsprechend (mit vier Lücken) die Verse 1 bis 17 (!) des ersten Kapitels der *Genesis*. Scholems Studie erscheint erstmals im Jahre 1935. Celan erwirbt sie spätestens 1957 und beschäftigt sich intensiv mit ihr, mehrere Anstreichungen bestätigen die Lektüre.⁵⁰² Im Hinblick auf die letzte Strophe von KEINE SANDKUNST MEHR sind insbesondere die ersten sieben Abschnitte des von Scholem übersetzten Ausschnitts aus dem *Sohar* aufschlussreich, die sich mit den ersten beiden Versen der *Genesis* befassen, d. h. mit dem Anfang des ersten Schöpfungstages, noch *bevor* Gott für Licht sorgt. Es ist die Vor-Zeit der „dunkle[n] Flamme“, die aus den tiefsten Tiefen des Geheimnisses entspringt. Zahlreiche Äußerungen Kafkas lassen darauf schließen, dass die Welt, die er sich vorstellt und schreibend entwirft,⁵⁰³ und die Benjamin mit derjenigen Kafkas kurzschließt, noch immer etwas von dieser Vor-Zeit an sich hat: „Das Zögern vor der Geburt. Gibt es eine Seelenwanderung, dann bin ich noch nicht auf der untersten Stufe. Mein Leben ist das Zögern vor der Geburt.“⁵⁰⁴ Das Schreiben wird in die Nähe der *creatio ex nihilo* gerückt: „Ich ziehe, wenn ich nach längerer Zeit zu schreiben anfangen, die Worte wie aus der leeren Luft.“⁵⁰⁵ Hier wird aus dem Unbewussten, aus dem Vor-Bewussten, aus dem Verborgenen geschöpft. Und Celan? „Dunkelheit (Geheimnis) des Gegenwärtigen, Gegenständigen, Opazität des Vorhandenen –“⁵⁰⁶ etwas Schweigendes, dabei Gegenständliches, „Außermenschliches“ ist es, dem das Gedicht sich einschreibt: ein Stein (des Anstoßes), ein widerständiges „Ärgernis“⁵⁰⁷, das in die tiefste Zeit-Schicht, in die Vor-Welt, ins Vor-Bewusste hinabreicht.

„Der Stein, das Anorganische, Mineralische, ist das ältere, das aus der tiefsten Zeitschicht, aus der Vorwelt – die auch des Menschen Vorwelt ist, dem Menschen Entgegen- und Gegenüberstehende. Der Stein ist das Andere, Außermenschliche, mit seinem Schweigen gibt er dem Sprechenden Richtung und Raum; er muß, wie er da emporsteht und hinunterreicht, [...] geistige Relevanz haben.“⁵⁰⁸

Der graue Stein, der bis in die graue Vorzeit hinabreicht, gibt den (schweigenden) Träger für das (sprechende) Gedicht ab, das sich als Inschrift in grauer Sprache präsentiert. Es prägt sich einem Gegenstand ein, der noch Kontakt zur Vorwelt hat. Er selbst hat eine Geschichte, die bis zum Anbeginn der Schöpfung zurückreicht. Sein Schweigen geht bis auf jenes Schweigen vor aller Schöpfung zurück. Die Dunkelheit des Gedichts partizipiert an jener, die älter ist als das Licht der Welt. „Tiefimschnee“ ist das Ergebnis einer Wortschöpfung. Das Werk allerdings versteht sich weder als

⁵⁰² Vgl. Elke Günzel: Das wandernde Zitat. Paul Celan im jüdischen Kontext. Würzburg 1995, S. 335.

⁵⁰³ Ein Tagebucheintrag vom 21. Juni 1913 lautet: „Die ungeheure Welt, die ich im Kopf habe. Aber wie mich befreien und sie befreien, ohne zu zerreißen. Und tausendmal lieber zerreißen, als sie in mir zurückhalten oder begraben. Dazu bin ich ja hier, das ist mir ganz klar.“ Franz Kafka: Tagebücher 1910-1923. Hg. v. Max Brod. Lizenzausgabe. 6.-10. Tsd. Frankfurt/New York 1954, S. 306.

⁵⁰⁴ Tagebucheintrag vom 24. Januar 1922; ebd., S. 561.

⁵⁰⁵ Tagebucheintrag vom 13. Dezember 1911; ebd., S. 190.

⁵⁰⁶ TA, Der Meridian (M 183), S. 96.

⁵⁰⁷ Vgl. ebd. (M 185), S. 97.

⁵⁰⁸ Ebd. (M 195), S. 98.

Ausdruck besonderer Meisterschaft, künstlerischer Fertigkeit, großartiger Sprachbeherrschung, noch ist es – bei allem Unendlichkeitsanspruch – im Sinne ständiger, kontinuierlicher Präsenz von Dauer. Mag das Gedicht sich im Lauf der Zeit auch wiederholt neu aktualisieren lassen, mag es also andauernd virtuell gegeben sein, auffindbar bleiben, so ist es doch deshalb nicht etwa ständig gegenständlich (im Bewusstsein der potenziellen Kommunikationspartner, d. h. der potenziellen Rezipienten) präsent. Um im Bild zu bleiben: Der Stein bleibt präsent. Die Inschrift bedarf der Aktualisierung als Text, der Gesang muss als solcher konkret vernommen werden, stimmhaft werden, um wirklich (!) da zu sein. Die Inschrift im Stein muss als solche aufgefasst und gelesen werden, der Text muss als solcher wahrgenommen, muss zum Gegenstand der Lektüre werden, bevor er und *sein* Gegenstand dem Leser womöglich präsent werden können. Die Stimme des Gedichts hat ihre Zeit. In Wirklichkeit wird sie nur dann/dort gehört, wann/wo sich jemand vom Gedicht ansprechen lässt. Sie spricht ein Wort. Das Wort mag als solches womöglich endlos deutbar bleiben, niemals ausgedeutet sein: aussprechen lässt es sich jedoch. Das Gedicht spricht sich – einem Rezipienten gegenüber – aus. Die Verwirklichung des Gedichts in Gestalt eines akustisch wahrnehmbaren Phänomens ist zeitlich eng begrenzt. Der konkrete Vortrag dauert nur kurz, er dauert nicht ständig an. Ist der Gesang verklungen, mag er im Gedächtnis bleiben, im Bewusstsein jedoch hat er irgendwann seinen Platz zu Gunsten anderer andrängender Reize zu räumen, die nach ihm Empfangen werden. Die Stimme mag für eine gewisse Zeit 'im Ohr' bleiben, aktuell wahrgenommen werden: von Dauer ist dieser Zustand nicht. Einmal *ausgesprochen*, sinkt das Wort wieder zurück ins Schweigen.

Von daher lässt sich verstehen, weshalb Celan sich Gedichte als *sterbliche* Seelenwesen vorstellt. Jedes Mal, wenn der konkrete Gesang erstirbt, stirbt das Wort mit ihm – um zu einem anderen Zeitpunkt anlässlich einer späteren aktuellen Vergegenwärtigung erneut lebendig zu werden. Der Kreisweg des Gedichts ist – sobald es ein einmal ursprünglich stimmhaft geworden ist – einer von Sterben und Wiedergeburt. Das Gedicht ist, bei aller Selbständigkeit, *an sich* nur insofern in der Welt, als es immer wieder *für andere* da ist. Es lässt sich aufsuchen, insofern sich die Zeichen im Stein, im materiellen Träger der Inschrift, im 'Buch' aufsuchen lassen bzw. insofern es sich im Gedächtnis aufsuchen lässt, in das es sich eingegraben, in dem es seine Spuren hinterlassen hat. Zwischenzeitlich liegt es (womöglich tief) in ihm begraben, kann insofern zeitweise in Vergessenheit geraten. Aber die entsprechende Spur ist und bleibt verfolgbar. Kurz: Die Spur ist von Dauer, so lange ihr materieller Träger – sei es nun ein Stein, ein Buch oder das Gedächtnis der Leserschaft – erhalten bleibt.

In diesem Zusammenhang gibt sich der feste Buchstabe, von dem Hölderlins *Patmos* spricht, als materielle Ausprägung zu erkennen, anhand derer der Gesang sich immer wieder neu aktualisieren, d. h. in Erinnerung rufen, zu Bewusstsein bringen, ins Leben zurückholen lässt. 'Im Kleinen' vollzieht sich so immer wieder, was 'im Großen' zu Anbeginn der Schöpfung stattgefunden hat: die Entstehung bzw. konkrete Verwirklichung einer Welt. Jedes einzelne Gedicht beansprucht für sich, innerhalb der 'großen' Welt eine Welt für sich und für andere vorzustellen. Das Gedicht ist, insofern es nicht als künstlerische Kreation sondern als lebendige Kreatur wahrgenommen wird, ein sterbliches Geschöpf innerhalb eines größeren

Schöpfungszusammenhangs. Seine Dunkelheit, die aus dem Dunkel des gelebten Augenblicks, dem Dunkel lebendiger Gegenwart resultiert, hat mithin etwas von jener Dunkelheit, aus der heraus die 'große' Welt ins Leben gerufen wurde. Dieses geheimnisvolle ursprüngliche Schöpfungsgeschehen findet sich als solches im *Sohar* beschrieben. Der Weltentstehungsprozess wird hier als einer präsentiert, der ursprünglich mit der Entstehung von Sprache einhergeht. Der Bau der Welt wird als 'Haus der Sprache' vorgestellt. Bevor Gott Licht schafft, ist Dunkelheit. Die Sprach-Welt ist zu Beginn noch diffus und ungeklärt; Klärung wird herbeigeführt, indem die dunkle und entsprechend undurchschaubare Gemengelage in eine stabile Ordnung überführt, mit anderen Worten: das Prinzip 'Unterscheidung' etabliert wird. Wie dies? Das heilige Buch der Kabbala beginnt mit Semiotik. Am Anfang steht die Schrift, genauer: der ursprüngliche Akt der Zeichensetzung – gemäß dem wirksamen Willen ihres Schöpfers. Die Flamme des schöpferischen Geistes ist ursprünglich *dunkel*. Sie entspringt aus dem Geheimnis. Aus dieser dunklen Flamme entspringt dann seinerseits das erste Licht, der erste erkennbare Orientierungspunkt, das Zeichen des Anfangs, das erste Wort des Schöpfungstextes, das erste Wort der Welt.

[Abschnitt 1:]

AM ANFANG – als der Wille des Königs zu wirken begann, grub er Zeichen in die himmlische Aura (, die ihn umstrahlte). **Eine dunkle Flamme entsprang im allerverborgenen Bereich** aus dem **Geheimnis** des >Ungrunds< *En Sof*, wie ein Nebel, der sich **im Gestaltlosen** bildet, eingelassen in den Ring (jener Aura), nicht weiß und nicht schwarz, nicht rot und nicht grün und von keinerlei Farbe überhaupt. Erst als jene Flamme Maß und Ausdehnung annahm, brachte sie leuchtende Farben hervor. Ganz **im innersten der Flamme** nämlich entsprang **ein Quell**, aus dem Farben auf alles Untere sich ergossen, **verborgen in den geheimnisvollen Verborgenheiten** des *En Sof*. Der Quell durchbrach und durchbrach doch nicht den ihn umgebenden Äther (der Aura) und war ganz unerkennbar, bis infolge der Wucht seines Durchbruchs ein verborgener höchster Punkt aufleuchtete. Über diesen Punkt hinaus ist nichts erkennbar, und darum heißt er *Reschit*, Anfang, **das erste Schöpfungswort** (von jenen **zehn**, durch die) das All (geschaffen ist). {Megilla 21 b}

[Abschnitt 2:]

DIE ZUR EINSICHT KOMMEN, WERDEN STRAHLEN WIE DIE STRAHLEN DES HIMMELSGEWÖLBES, UND DIE VIELE ZUR FRÖMMIGKEIT BRINGEN, WIE STERNE IMMERDAR. {Daniel 12,3} / [...] DAS STRAHLEN, mit dem der >Anfang< Samen aussät, sich zum Ruhm, wie der Same der Seidenraupe, die sich einspinnt und einen Palast um sich baut, sich zum Preis und der Welt zum Segen. Durch diesen >Anfang< 'schuf' jener Verborgene und Unerkennbare (, das namenlose *Er*, das im Worte 'schuf' versteckt ist,) diesen >Palast<, der *Elohim* heißt, und das ist das **Geheimnis** des Verses: MIT DEM ANFANG SCHUF ER ELOHIM. {Gen. 1,1}

[Abschnitt 3:]

[...] DAS STRAHLEN: das ist das **Geheimnis** des ersten Wortes der Tora *Bereschit* [...] 'AM ANFANG'. [...] Als [...] >Urpunkt< und >Palast< **zu einer**

Gestalt sich zusammenschlossen, da war im ersten Wort der Tora *Bereschit* [...] der geheime Anfang (der Weltentfaltung sinnbildlich) mit umfaßt, der in der Stufe der >Weisheit< entspringt: Dann nämlich veränderte sich die Wesensart jenes >Palastes<, und er wurde nur mehr >Haus< [...] genannt, der Ursprung aber hieß nun [...] >Beginn<. Beide Worte aber sind miteinander enthalten im geheimen Sinn des Wortes *Bereschit* [...] (, mit dem jener Urzustand benannt wurde), solange noch Alles eins und in Einem enthalten, solange das >Haus< noch unbewohnt war. [...] Alles war in *Bereschit* inbegriffen. Als es dann im Namen *Elohim* **Gestalt** annahm, brachte es aus dem Samen, der in es ausgesät war, seine Erzeugnisse hervor. / Was aber ist jener Same? Das sind **die geistigen Formen der Konsonanten**, die den **geheimen** Bau der Tora bilden und aus jenem Ursprung entsprungen sind. Jener Ursprung säte in dem >Palast< die Saat der **drei Vokalpunkte** *Cholem* (o), *Schuruk* (u), *Chirek* (i) aus (die über, in und unter die Konsonanten gesetzt werden). Und **Vokale und Konsonanten durchdringen einander und werden zu einem Geheimnis: zur Stimme, die in dieser Verbindung entsteht**. Als diese entstand, entstand zugleich eine ihr gepaarte weibliche Kraft (die Rede), die alle Buchstaben in sich faßt und in (dem Akkusativpartikel) *et* [...] (das aus dem ersten und letzten Buchstaben des Alphabets besteht) angedeutet ist. [...]

[Abschnitt 4:]

DAS STRAHLEN, das nun alle Buchstaben und Formen in der eben erklärten Weise umfaßt. / Dieser **geheimen** Deutung des ersten Verses der Tora *bereschit bara elohim* entsprechen die **drei Stufen** der Gottesnamen im (Einheitsbekenntnis 'Höre Israel' Deut. 6,4) *Schma Jisrael: JHWH elohenu JHWH*.

[Abschnitt 5:]

MIT DEM ANFANG – das ist das **Urgeheimnis [des ersten Schöpfungsaktes]**, SCHUF ER – das deutet auf **jenes verborgenste Geheimnis [des namenlosen Er]**, aus dem alles sich entfaltet, ELOHIM – das ist das **Geheimnis**, durch das alles Untere besteht, DEN HIMMEL – das bedeutet das Verbot, das männliche und weibliche Prinzip, die [in der **geheimen** Welt] Eines bilden, von einander zu trennen. [...] [In der Fortsetzung des Verses bedeutet] *we-et* 'UND' die Harmonie des Männlichen und Weiblichen. [...] DIE ERDE – das ist der Gottesname *Elohim* [, der das Weibliche und die Schechina darstellt,] und der wie jenes eine höhere Stufe bedeutende *Elohim* am Anfang des Verses [nur eben in der unteren Welt] Früchte und Blüten hervorbringt. [...]

[Abschnitt 6:]

DIE ZUR EINSICHT BRINGEN, WERDEN STRAHLEN – so wie die **Akzente**, (die) in der **Melodik** (ihres Vortrages gleichsam 'ausstrahlen' und den Sinn der Schriftverse dem Hörer 'zur Einsicht bringen'). {Daniel 12,3} / Und **ihrer Melodie gemäß folgen ihnen Konsonanten und Vokale und bewegen sich nach ihnen** wie die Truppen nach ihrem König. **Körper sind die Konsonanten und Seelen die Vokale, alle bewegen sich im Zuge hinter den Akzenten und halten mit ihnen zugleich in der**

Bewegung ein. Wenn die Melodie der Akzente sich bewegt, bewegen sich Konsonanten und Vokale ihnen nach. Bricht sie ab, so bewegen sie sich nicht und bleiben stehen. DIE ZUR EINSICHT BRINGEN, WERDEN STRAHLEN – das sind (nach anderer Deutung) **die Konsonanten und Vokale**, WIE DAS STRAHLEN – das ist **die Melodie der Akzente**, DES HIMMELSGEWÖLBES – das ist **die Entfaltung der Melodie wie jene Akzente, die sich ausbreiten und melodisch aufeinanderfolgen**. UND DIE VIELE ZUR FRÖMMIGKEIT BRINGEN – das sind **die trennenden Akzente, die in ihrer Bewegung innehalten, wodurch die Rede verstanden wird. Konsonanten und Vokale** strahlen und leuchten in ihrer Bewegung allzumal, nach der geheimen Ordnung ihrer Bewegung auf verborgenen Bahnen. Aus diesem **Ort (der geheimen Ursprünge der Sprache)** hat Alles sich entfaltet.

[Abschnitt 7:]

UND DIE ERDE WAR FORMLOS UND GEFORMT – *tohu wa-bohu*. Sie >war< – das ist genau zu verstehen: sie war (in gewisser Weise) schon vorher da. **Schnee war im Urwasser, und aus der Kraft der Vermengung des Schnees mit dem Wasser entstand etwas Unsauberes**. Da schlug das Elementarfeuer dagegen (und **schied** die reinen und unreinen Teile noch weiter), und es entstand (in dem **Schnee**) etwas Minderwertiges, das zu *Tohu* wurde. (So ist *Tohu* **der Ort des Unreinen und Dunklen**;) **Die Stätte des Unsauberen, das Nest des Minderwertigen**. Bohu dagegen ist der (edlere) Teil, der aus dem Minderwertigen ausgeschieden wurde und sich dann niederließ. / UND FINSTERNIS ÜBER DEM TEHOM. >Finsternis< deutet auf **das dunkle Elementarfeuer**, und **dieses finstere Feuer** lagert über dem Tohu und Minderwertigen, das von ihm ergriffen wird. UND DER WIND ELOHIMS – **der heilige Geist**, der aus (dem Gottesnamen) *Elohim chaj-jim*, dem lebendigen Gott, entspringt – WEHT ÜBER DEM WASSER. Als dieser Wind wehte, **schied** er aus jenem Niedrigen ein feineres Element **aus** [...]. Als dieses *Tohu* nun **ausgeschmolzen und geläutert** wurde, ging aus ihm ein 'mächtiger Sturmwind, der Berge aufreißt und Felsen zerbricht' [...] hervor, jener Wind, den Elijahu sah. Aber auch *Bohu* wurde **ausgeschmolzen und geläutert**, und aus ihm ging ein Beben hervor [...]. Der Wind wurde **geläutert**, und da war **in seinem Geheimnis die 'leise, zarte Stimme'** enthalten. / >*Tohu*< (die Urmaterie) ist ein Ort ohne Bestimmtheit und Form und nicht im Geheimnis der Form enthalten. Für den Augenblick scheint es Form zu haben, verweilt aber die Betrachtung darauf, ist keinerlei Form an ihm. Alles hat eine (ihm wesentliche) Form, mit der es bekleidet ist, nur nicht dies (*Tohu*), an dem sie erscheint, das aber gar nicht (wirklich) ist und kein Sein hat. >*Bohu*< aber hat **Form und Gestalt**. *Bohu* sind (wie der Talmud, Chagiga 12 b, erklärt,) **die >in den Abgrund versenkten Steine<** (, die in die Urmaterie versenkten Formen,) und **treten nachher** (als formende Kräfte) **aus dem Eingepägtsein** in *Tohu*, in das sie versenkt waren, **nach außen hervor**. Und von dorthier ziehen sie (Kräfte) herbei, die der Welt zum Segen dienen. [...]

Zahlreiche der hier (vor allem in den Abschnitten 3, 6 und 7) enthaltenen Ingredienzien lassen sich in der vierten Strophe des Gedichts KEINE

SANDKUNST MEHR wiederfinden: die schöpferische Sprache in Gestalt eines Namens; die wechselseitige Durchdringung von Konsonanten und Vokalen, aus deren Verbindung eine Stimme hervorgeht; deren Ertönen im melodischen Gesang, in dessen Verlauf Akzente und Pausen gesetzt werden, damit die Rede verständlich wird; schließlich der verunreinigte Schnee⁵⁰⁹ und dessen Läuterung im Schmelzprozess.

Zum Ende des Gedichts KEINE SANDKUNST MEHR löst sich Sprache zunehmend in Gesang auf. Die musikalische Grundkomposition, die Abfolge der Akzente und die entsprechende Melodie bleiben bis zum Schluss bestehen, das Kompositum jedoch nicht; mit seinem Verschwinden geht auch sein (nicht eindeutig bestimmter, aber immerhin zu erahnender) semantischer Gehalt verloren, die beiden letzten Verse lassen sich sprachlich nicht mehr deuten, sie bedeuten nichts Bestimmtes mehr, lassen sich nicht mehr als Namen verstehen, eine Referenzbeziehung zu einem bestimmten Gegenstand lässt sich *bei isolierter Betrachtung* nicht mehr herstellen, sondern nur dann, wenn man sie als Echo des Wortes versteht, das im Gedächtnis behalten wurde. Der zum kompakten Kompositum „Tiefimschnee“ verdichtete Ausdruck 'tief im Schnee' repräsentiert als Name einen Gedächtnis-Raum, der hier im Verlauf eines Ausscheidungsprozesses geleert wird.⁵¹⁰ Die Stimme, die laut *Sohar* erst in der Verbindung von Konsonanten und Vokalen, in der wechselseitigen Durchdringung materieller und seelischer Sprachelemente entsteht, nur in der Verbindung von Geist und Materie Gestalt gewinnt, geht verloren. Wo der Sprachkörper im Gesang allmählich verschwindet, bis schließlich nur noch die reine Seele der Sprache in ihm präsent bleibt, büßt der Sänger die Möglichkeit ein, die Dinge der Welt beim Namen zu nennen. Im 'reinen' Gesang verliert der Sprecher als solcher seine Stimme.⁵¹¹ Mit anderen Worten: Die Sangbarkeit mag eine Eigenschaft

⁵⁰⁹ Es ist womöglich derselbe Schnee, in dem K., der Protagonist des *Schloß*-Romans, gleich zu Anfang (!) das Dorf vorfindet – welches Benjamin mit Kafkas „Welt“ identifiziert, jener unreinen Welt, deren verdorbene Luft er zu atmen hat. AUS DEM MOORBODEN (KG, S. 335), ein Gedicht, das im Band SCHNEEPART zu finden ist, endet mit einem Vers, der den Raum der Schlusstrophe für sich allein beansprucht: „Dorfluft, rue Tournefort.“ Wörtlich von „Dorfluft“ spricht Benjamin in seinem Kafka-Essay. Dass Celan sie mit seinem eigenen Wohnort kurzschließt – zum Zeitpunkt der Niederschrift des Gedichts am 19.07.1968 wohnt er im Quartier Latin in der Rue Tournefort – lässt darauf schließen, dass er seine eigene Welt, in der er zu leben und zu atmen hat, als entsprechend von Unrat durchsetzte erfährt. Gleichzeitig ist sie dabei jedoch auch eine, die vom Geist Kafkas und Benjamins durchweht wird. Wenn Kafka sich „Glück“ allein davon verspricht, dass es ihm gelänge, „die Welt ins Reine, Wahre, Unveränderliche“ (Kafka: Tagebücher, S. 534) zu heben, so geht es ihm darum, sie (schriftstellerisch) als geistige zu *verewigen*. Selbst *mit* der Welt ins Reine zu kommen, diese Hoffnung hegt Kafka nicht. Wer in der Lage wäre, sie ins Reine zu heben, bliebe dabei unter ihr zurück. Bestünde das persönliche Glück darin, die Welt mit schriftstellerischen Mitteln zu sublimieren, so ist es Kafkas 'Pech', sie tatsächlich immer wieder als eine verworrene, undurchschaubare zu entwerfen, in der die Protagonisten der (sumpfigen) Erde 'verhaftet' bleiben und deshalb nicht recht vom Fleck kommen.

⁵¹⁰ Ein entsprechendes reinigendes Gewitter ist auch jener Hurrikan, der in Brechts *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* einen Bogen um die Stadt macht – einer der Gründe, weshalb sie in der Folgezeit mit beschleunigtem Tempo dem Untergang entgegenweilt. Die Verbindung zum Alten Testament, namentlich zur Sintflut und zum Untergang von Sodom und Gomorrha, liegt auf der Hand.

⁵¹¹ Der Vorgang ließe sich vor dem Hintergrund dessen, dass das hebräische Alphabet keine eigenen Grapheme für Vokale enthält, auch als Verschwinden der Schrift verstehen. Die Seele des Gesangs wäre dann ein rein akustisches Phänomen, dass als solches im Zuge der Überführung in einen Schrifttext notwendig verstellt wird. Die

bestimmter Dichtung (im Sinne eines sprachschöpferischen Aktes) sein, insofern die lautlichen Elemente und die Akzente im Sinne einer bestimmten (Sprach-)Melodie angeordnet, d. h. nach musikalischen Kriterien gesetzt werden. Die Dichtung kann jedoch niemals 'reine' Musik sein. Musikalische Kriterien dürfen niemals so dominant werden, dass die sprachliche Integrität des Wortes darunter leidet, geschweige denn verabsolutiert werden, wenn schöpferische Sprache (in der Tradition der adamitischen) die Funktion erfüllen soll, etwas, das einem in der Welt begegnet, (wie vorläufig auch immer) benennen zu können.⁵¹² Die Läuterung der Sprache zum 'reinen' Gesang – erklärtes Ziel 'absoluter Dichtung' – bedeutete den vollkommenen Rückzug aus der Welt der Sterblichen in eine Sphäre reiner Transzendenz.

Die letzte Strophe des Gedichts KEINE SANDKUNST MEHR lässt sich vor dem Hintergrund der Lektüre des *Sohar* als Freilegung der Seele des Wortes im Medium des *Echos* beschreiben – in Gestalt der *Antwort* auf die Frage nach dem Wissen des Gesangs. Was weiß er? Was er vorführt: dass die seelischen Bestandteile des Gesangs länger erhalten bleiben als die körperlichen. Selbst dort, wo das Wort als aus-gesprochenes bereits verklungen ist, wo es als solches schon nicht mehr im Raum steht, klingt etwas von ihm – in entstellter Form – noch nach. In hebräische Schrift lässt sich der letzte Vers des Gedichts nicht übertragen: es fehlen die Buchstaben, Vokale sind nicht repräsentierbar. Von der Entstehung der Sprache her, wie sie im *Sohar* dargestellt wird, ist das nur konsequent, da die Vokale die seelischen Bestandteile der Sprache sind, die sich folglich nicht in materieller Gestalt im Alphabet niederschlagen. Ihre Präsenz in den Worten wird schriftlich mittels Punktierung angezeigt. Was bedeutet das für Celans Gedicht, das in deutscher Sprache vom Verschwunden-Sein der Sandkunst spricht, die ursprünglich – bevor die Praxis der Weissagung auch mithilfe von Würfeln betrieben wurde – eine *Punktierkunst* war? Was hier am Ende noch lesbar ist, ist eine Sequenz von drei Buchstaben, die in lautlicher (mithin in gesanglicher) Hinsicht Vokale repräsentieren. In hebräischer Notation gäbe es hier in Abwesenheit eines punktierbaren (aus Konsonanten bestehenden) Zeichenkörpers nichts mehr zu lesen: die Gedankenstriche (als bloße Lückenbüßer) ließen keine Punktierung mehr zu. Zur schriftlichen Repräsentation der Laute mangelte es an der dafür notwendigen Substanz. Bildhaft gesprochen: Ohne Sand gibt es nichts mehr zu punktieren. 'Reine' Seelen können nur dort lesbar werden, können sich (an sich körperlos) nur dort zu erkennen geben, wo sie mit ihrem notwendigen Pendant, d. h. mit einem geeigneten Körper zusammentreffen. Nur wo beide sich untereinander austauschen, eine (nicht notwendig harmonische, sondern womöglich spannungsvolle) Beziehung miteinander eingehen, wird das Wort wirklich lebendig.

Das dichterische Sprechen ist selbst ein (sprach)schöpferisches. Der schöpferische Geist ist im dichterischen Wort anwesend, er kommt in Gestalt dieses Wortes zum Vorschein. Mit der Erinnerung an den Namen ist die Erinnerung an die Person bzw. den Gegenstand verbunden, die bzw. der ihn trug – und nach wie vor trägt. In der erinnernden Vergegenwärtigung des

seelischen Bestandteile des Gesangs konkretisieren sich nicht in den Schriftzeichen, sie werden von ihnen nicht repräsentiert.

⁵¹² Wer Musik etwa als 'Sprache des Gefühls' bezeichnet, muss sich fragen lassen, was er dabei mit 'Sprache' meint. Zum konkreten Ausdruck von Gefühlen mag sie sehr wohl taugen; zur präzisen Benennung derselben taugt sie nicht.

Namens wird das von ihm Benannte gleichzeitig mit vergegenwärtigt. So spröde KEINE SANDKUNST MEHR auch erscheint, verkörpert das Gedicht doch die ursprüngliche, schöpferische Potenz des Wortes im Gedächtnis. Das Gedächtnis gilt jedoch nicht allein der Herkunft der dichterischen Sprache. Im schöpferischen Gesang wurzelt alle Kreatur – und damit auch der Mensch. Das dichterische Wort bewahrt auch das Gedächtnis an den Menschen. Im Eingang in die Geschichte – der als eine Bewegung in die Tiefe der Zeit vorzustellen ist, mithin gerade nicht als eine lineare Rückwärtsbewegung, sondern als Vertiefung in den gegenwärtigen Augenblick, der im selben Moment, indem er erfasst wird, bereits Geschichte ist – geht der lebendige Mensch mit den Toten um. Der schöpferische Gesang gewährt Einsicht in die Gemeinschaft der Menschen, der lebenden wie der verstorbenen. Wie heißt es im *Sohar* (Abschnitt 6)?

“Körper sind die Konsonanten und Seelen die Vokale, alle bewegen sich im Zuge hinter den Akzenten und halten mit ihnen zugleich in der Bewegung ein. Wenn die Melodie der Akzente sich bewegt, bewegen sich Konsonanten und Vokale ihnen nach. Bricht sie ab, so bewegen sie sich nicht und bleiben stehen.“

Es ist dieser Stillstand, diese Unterbrechung der (Sprach-)Melodie, den die Zäsur im dichterischen Sprechen herbeiführt. Celan hat im Meridian klar gesagt, welchen Akzent er im Sprechen setzt: „den Akut des Heutigen“⁵¹³. Das Gedicht versteht sich als Einspruch: als Unterbrechung des reibungslosen Fortgangs – und das heißt auch: des Verschwindens – der Geschichte, als akute historische Zäsur, als Unterbrechung des kontinuierlichen Verfließens von Zeit. Dabei gibt es sich selbst als rhythmisierten, diskontinuierlichen Sprechakt zu erkennen, der notwendig von Atempausen durchbrochen ist, von Zwischenräumen, in denen Luft geschöpft wird, in denen das sprechende Ich atmet – und sich damit als lebendige Kreatur zu erkennen gibt. Atmend nimmt es mit auf, verinnerlicht es, inkorporiert es, was es um es herum 'in der Luft liegt'. Es nimmt (kleinste substanziale) Einzelheiten aus seinem unmittelbaren persönlichen Umfeld in sich auf – und spricht. Das lebendige Geschöpf muss zwischendurch notwendig Atem schöpfen, wenn es am Leben bleiben will. *Sprachschöpferisch* tätig wird es, indem es sich äußert – d. h. Atem sowohl freisetzt als auch an eine besondere Sprachgestalt bindet.

Es ist die Welt eines Einzelnen, mithin eine einzigartige Ausprägung von Welt, deren Existenz das Gedicht zu Gehör bringt. Es ist gleichzeitig ein kreatives und ein kreatürliches, d. h. ein der kreatürlichen Lebenswelt *immanentes* Wort, gesprochen im Bewusstsein der eigenen Vergänglichkeit. Nach Celans Verständnis arbeitet die Dichtung 'heute' nicht mehr an der Schöpfung einer 'reinen' Kunst-Welt; der Dichter ist kein Meister, der aus 'Wortmaterial' künstliche Welten baut; Dichtung ist „atemdurchwachsene Sprache in der Zeit“⁵¹⁴. Nicht im zeitenthobenen Raum unsterblicher Kunstwerke, sondern „hier, auf Atemwegen, bewegt sich das Gedicht“⁵¹⁵. Im Bewusstsein der eigenen Vergänglichkeit baut die Dichtung „vom Tode her,

⁵¹³ TA, Der Meridian (T 10b), S. 4.

⁵¹⁴ Ebd. (M 282 und M 283), S. 110.

⁵¹⁵ Ebd. (M 267), S. 108.

am Gegenkosmos der Sterblichen“⁵¹⁶. Das „Sublunare“ wird als „'Gegen'-Supralunare[s]“⁵¹⁷ aufgefasst. Das Gedicht gibt sich nicht damit zufrieden, den Weltraum zu spiegeln: Es versteht sich als Gegenentwurf: als ein Daseinentwurf „vom Tode her“, auf das eigene Leben hin.

„Was auf der Lunge, das auf der Zunge', pflegte meine Mutter zu sagen. Das hat mit dem Atem zu tun. Man sollte es endlich lernen, im Gedicht diesen Atem, diese Atemeinheit mitzulesen; in den Kolen ist der Sinn oft wahrer gefügt und gefügt als im Reim; Gestalt des Gedichts: das ist Gegenwart des Einzelnen, Atmenden. –“⁵¹⁸

Wenn die Dichtung am Gegenkosmos baut, so ist und bleibt das einzelne Gedicht an die augenblickliche Situation eines Einzelnen, an dessen Perspektive, an dessen individuelle seelische Befindlichkeit gekoppelt. Wer den Atem wahrnimmt, nimmt das Sprechen in Person als ein lebendiges, als ein beseeltes wahr. Kosmos und Gegenkosmos sind beide sprachliche Entwürfe. Letzterer setzt den ersteren voraus. Doch er spiegelt ihn nicht, erweitert ihn nicht. Das Gedicht „verschlägt dir den – falschen – Atem“⁵¹⁹. Die „Rückkehr in das eben noch Stimmhafte“⁵²⁰ gibt Anlass zur Rückbesinnung auf den (kindlichen) Spracherwerb, die Alphabetisierung – und auf das Schweigen vor dem ersten Anlaut.

Lässt sich die Muttersprache, die Sprache der Opfer, von der mörderischen Sprache der Täter trennen? Der Unterschied liegt im jeweiligen Sprach-Gebrauch, in der jeweils unterschiedlichen Aktualisierung von Sprache. Sprache hat bzw. ist ein Gedächtnis. Jede Aktualisierung hinterlässt ihre Spuren. Der mörderische Sprach-Gebrauch prägt sich ihr als ein gewaltsamer nicht weniger deutlich ein als der pflegende mütterliche. Wo Sprache missbraucht wird, ist es um ihre 'Reinheit' geschehen. Präsentiert der *Sohar* die sprechende Schöpfung der Welt als eine, die in Bezug auf die Sprache einen reinigenden Klärungsprozess voraussetzt, so bedeutet jeder Missbrauch der Sprache deren erneute Verunreinigung. Sie präsentiert sich erneut als eine unausgegorene, nebulöse, den Zustand der Kontingenz befördernde. Im Gegensatz dazu ist es „das Hinaustreten aus der Kontingenz“⁵²¹, das Celan mit seiner Dichtung anzielt. Es ist „die Sehnsucht, weltfrei zu werden“⁵²², die das Gedicht motiviert, der Wunsch, menschlichen Geist als tatsächliches aktuelles „Vor-Kommiss“⁵²³ zu präsentieren, ihn hervortreten zu lassen, ihm Gestalt zu verleihen. Im Unterschied zu Mallarmé geht es dabei jedoch nicht um die Evokation eines *zeitlosen* und *überpersönlichen* Seelenzustands. Es geht um die Freisetzung einer individuellen Person, einer menschlichen Stimme, um die kreatürliche und mithin sterbliche Existenz eines einzelnen sterblichen Seelenwesens, das anderer bedarf, sie um sich versammelt, um sich als solches zur Welt verhalten, sich in ein Verhältnis zu ihr setzen, ihr *gegenüber* bestehen zu können.

⁵¹⁶ Ebd. (M 285), S. 111.

⁵¹⁷ Ebd. (M 286).

⁵¹⁸ Ebd. (M 262), S. 108.

⁵¹⁹ Ebd. (M 371), S. 123.

⁵²⁰ Ebd. (M 375).

⁵²¹ Ebd. (M 386), S. 126.

⁵²² Ebd. (M 393), S. 127.

⁵²³ Ebd. (M 413), S. 130.

„KEINE SANDKUNST MEHR, kein Sandbuch, keine Meister.“ Ein Bannspruch? Wird der Tod als ein „Meister aus Deutschland“ aus der Gegenwart des Gedichts verbannt? Nein. Das Gedicht erinnert auch ihn. Hier wird weder versucht, der eigenen Sterblichkeit auszuweichen, noch etwa das Schicksal zu meistern, indem Antworten auf die drängenden Fragen in der Weissagung gesucht werden. Das sprechende Ich stellt Fragen und gibt Antworten, indem es beide einem Du zuspricht. Es weist die Praxis der Weissagung zurück. Worauf es das Du verweist, nachdem es der geomantischen Weissagungskunst eine Absage erteilt hat, ist dessen Gesang. Die zweite Frage, die nach dessen Wissen: Das spricht stellvertretend für das stumme (!) Du. Wer gibt ihm am Ende Antwort? Es scheint der Gesang selbst zu sein, der die Antwort auf die Frage nach seinem Wissen gibt. Die Antwort liegt im Gesang selbst: Sie zeigt sich in seinem Erklingen, genauer: im zeitlichen Verlauf seines stufenweisen Verklingens. Es ist ein Gesang von der Sterblichkeit des Wortes, ein Gesang, der das Verhalten eines Wortes in der Zeit vorführt. Die beiden Antworten sind metrisch äquivalent. Löst sich „Tiefimschnee“ (X x X) am Ende in nichts auf? Ist „Siebenzehn“ (X x X) nichts? Ist der Gesang des Du, den das Ich intoniert (und der mithin u. a. sein Sprechen motiviert), letztlich nichts? „Dein Gesang“ (X x X), sterblich und umsonst? Das Gedicht erinnert alles: die Fragen und die Antworten; das Zahlwort, das Wort, um das der Gesang weiß, den Gesang selbst. Es hält das Ergebnis des Würfelwurfs, von dem das Du sich Auskunft über sein Schicksal versprach, ebenso fest wie das gesungene Wort und den Gesang, mit dem es erklingt. Da die Antworten ihrerseits fragwürdig ausfallen, bleiben die Fragen nach dem Schicksal des Du und dem Wissen des Gesangs offen. Obwohl es selbst notwendig zu einem Ende kommt, bleibt dasselbe doch ein bloß vorläufiges. Gerade die Tatsache, dass die Antworten so unbefriedigend ausfallen, gibt Anlass zur weiteren Beschäftigung mit dem Schicksal des Du und dem Wissen des Gesangs. Insofern spricht das Gedicht das Schicksal des Du und die Sterblichkeit des Gesangs tatsächlich unendlich.

Erst nach dem Gesang kann der Rezipient (potenziell bzw. annähernd) ermessen, was er gehört hat. Er versammelt die wahrgenommenen Einzelheiten zu einem Gesamt-Eindruck. Der Gesang muss komplett vergangen und gleichzeitig komplett aufgenommen, komplett verinnerlicht sein, bevor sich womöglich (annähernd) erfassen lässt, was er ist. Die Präsentation in der Zeit stellt das Gedächtnis vor große Herausforderungen. Was bleibt im Gedächtnis? Was ist einprägsam, was nicht? KEINE SANDKUNST MEHR lässt sich aufgrund der strukturellen Gegebenheiten, die mnemotechnisch günstig sind, aufgrund seiner relativen Kürze und der großen Prägnanz einzelner Ausdrücke vergleichsweise leicht erinnern – wobei es jedoch nur *bruchstückhafte* Erinnerungen zulässt. Der Text liefert von vornherein kaum mehr als Stichworte. Der mutmaßlich umfangreichere Ur-Text, als dessen Echo er sich verstehen lässt, ist nicht eindeutig rekonstruierbar. In seiner Einsilbigkeit präsentiert sich das Gedicht unmissverständlich als Verlustanzeige. Die Stichworte lösen nur bei dem etwas aus, der *etwas mit ihnen anfangen* kann und will. Die Konstruktion einer möglichen Vor-Geschichte dessen, was sich hier präsentiert, kann nur auf Indizien beruhen, die der Text gibt. Notgedrungen ist und bleibt sie weitgehend spekulativ. Um dem Wissen des Gesangs auf die Spur zu kommen, bedarf es der intensiven Suche nach geeignetem Kontextwissen

Die bereits mit dem Titel gegebene Relation zur Vorzeit (in Form der Bezugnahme auf etwas, das jetzt nicht *mehr* ist bzw. von jetzt an nicht mehr sein soll), die Häufung der Ellipsen zeigen an, dass hier und jetzt etwas fehlt. Der Gesang in der Schlusstrophe führt vor, wie es zu solchen Verlusten kommt. Die Spuren führen in die Vergangenheit. Man kann auf verschiedenen Sprachebenen suchen. Eine elementare wäre diejenige einzelner Laute und Buchstaben. Insofern das Gedicht durch die Zeit hindurchgreift, kann man zu unterschiedlichen Zeitpunkten in der Vergangenheit mit der Suche beginnen. Wo anfangen? Am Anfang.

Das Alphabet des Hebräischen umfasst 22 Buchstaben. Für die Vokale, nach dem *Sohar* die „Seelen“, die gemäß einer bestimmten Melodie den Akzenten folgen, gibt es keine eigenen Buchstaben; sie werden in der Schrift mittels Punktierung der Konsonanten bezeichnet. Erinnert nicht der Schlussvers von KEINE SANDKUNST MEHR an die „Saat der drei Vokalpunkte“? Andererseits stehen hier aber unleugbar drei Buchstaben, die gemeinsam die Sequenz „l – i – e“ bilden. Vom typographischen Erscheinungsbild her erinnert diese Sequenz nun allerdings ihrerseits an den hebräischen Buchstaben Šin (Š). Das Zeichen lässt sich so beschreiben, dass die beiden Punkte an den Spitzen links und in der Mitte enger beieinander liegen, weil die beiden Linien, an deren Enden sie sich befinden, in einem gemeinsamen Punkt wurzeln, während der dritte Punkt rechts etwas weiter von ihnen entfernt ist. Dies deckt sich mit der Tatsache, dass in der Sequenz „l – i – e“ die Vokale links und in der Mitte fraglos enger miteinander verwandt sind als mit dem rechts platzierten.

Šin (Š) hat nun gemäß dem *Sepher Jesiráh* oder *Buch der Schöpfung*⁵²⁴, eine ganz spezifische Bedeutung. Demzufolge lassen sich die 22 Buchstaben folgendermaßen einteilen:

„Zweiundzwanzig Grundbuchstaben: drei Mütter, sieben doppelte und zwölf einfache. *Drei Mütter AMŠ, ihr Grund: die Wagschale der Seligkeit und die Wagschale der Schuld, und die Zunge ist eine schwankende Satzung zwischen beiden, (Drei Mütter A M Š, M ist schweigend, Š zischend und A schwankend zwischen beiden.*“⁵²⁵

Den drei 'Müttern' werden drei Elemente als Herrschaftsbereiche zugeteilt:⁵²⁶ Alef (A) herrscht im Wind; in Verschmelzung mit den anderen werden die Luft auf der Welt, das Gemäßigte im Jahr und der Leib im Körper geschaffen. Mem (M) herrscht im Wasser; in Verschmelzung mit den anderen wird die Erde auf der Welt, die Kälte im Jahre und der Bauch im Körper geschaffen. Šin (Š) herrscht im Feuer:

„Er liess herrschen den Buchstaben Šin im Feuer, band ihm eine Krone um, und verschmelzte sie [die drei Mütter] miteinander; er schuf durch sie den Himmel auf der Welt, die Wärme im Jahre und den Kopf im Körper (männlich durch Š A M und weiblich durch Š M A).“⁵²⁷

⁵²⁴ Sepher Jesiráh. Das Buch der Schöpfung. Hg. v. Lazarus Goldschmidt (1894). 2. Aufl. Darmstadt 1969.

⁵²⁵ Ebd., S. 56.

⁵²⁶ Vgl. ebd., S. 57f.

⁵²⁷ Ebd., S. 58.

Im Winter regiert Mem, die schweigende Mutter der Kälte; aber Šin ist nicht etwa abwesend, sondern alle drei Mütter sind stets miteinander verschmolzen. In KEINE SANDKUNST MEHR umfasst der extrem verdichtete, sprachliche Ausdruck „Tiefimschnee“ drei miteinander verschmolzene Silben. Das Substantiv lässt sich nicht weiter komprimieren, ohne dass seine Integrität dadurch in Mitleidenschaft gezogen würde. Genau dies geschieht jedoch im weiteren Verlauf des Gesangs. Das metrische Gerüst und die Vokale als Träger der Sprachmelodie bleiben bis zum Schluss erhalten, doch das Wort geht dabei verloren, wird (quasi in Umkehr des Spracherwerbs) auf ein kindliches Lallen zurückgeführt. Bei isolierter Betrachtung ist der Sinn der beiden letzten Verse vollkommen dunkel.

Nach dem *Sohar* begann die Entstehung der (Sprach-)Welt damit, dass der Wille des Königs Zeichen in die himmlische Aura grub, wobei eine „dunkle Flamme“ aus dem „Geheimnis des >Ungrunds<“ entsprang „wie ein Nebel, der sich im Gestaltlosen bildet“. In KEINE SABDDKUNST MEHR verliert das Wort am Ende im Gesang, der in die Tiefe absteigt, seine Gestalt. Dieser endet mit einer Trias von Vokalen, die an den hebräischen Buchstaben Šin erinnert, der – als eine der drei Mütter – im Feuer regiert. Was mit dem winterlichen Wort beginnt, endet im Gegenteil. Am Ende des Gesangs – und damit des gesamten Gedichts – steht die Sprache wieder am Anfang.

Im Zeichen der Herrschaft von Šin im Feuer wird der Kopf im Körper erschaffen. Wo sieht Celan die Atemwende in Büchners *Lenz*? In dem Moment, in dem es ihm unangenehm ist, dass er „nicht auf dem Kopf gehen“ kann. „Wer auf dem Kopf geht [...], der hat den Himmel als Abgrund unter sich.“⁵²⁸ Eine neuerliche Freisetzung der eigenen Muttersprache im individuell menschlichen Sprechen? Voraussetzung dafür ist die Involution, die „Rückkehr in das eben noch Stimmhafte“, „Sprache als das in den Keim Zurückgekehrte“⁵²⁹, mit Martin Buber gesprochen: das „bereitende Schweigen“⁵³⁰. In der Verinnerlichung, der persönlichen Aneignung erfährt die Muttersprache ihre unverwechselbare individuell-menschliche Prägung. Im Gedicht äußert sich diese Person. Sie verleugnet ihre Herkunft nicht. Das Sprechen geschieht im Zeichen der Erinnerung an die eigene Herkunft – aus dem Schoß der Mutter(sprache). Das aus ihr hervorgehende Gedicht hat damit nicht zuletzt die Funktion der Bewahrung des Andenkens an sie; es bekennt sich zu ihr, zeigt, dass es von ihr abstammt, hält ihren Geist lebendig. Die Sprache bleibt – nach allen Finsternissen, durch die sie im Lauf der Zeit, im Lauf der Welt, im Lauf der Geschichte der Menschheit hindurchgehen musste – „unverloren“. Die Finsternisse sind allerdings ebenso wenig zu verleugnen. Sie erfordern eine neuerliche Aneignung der Muttersprache im Bewusstsein dessen, was sie im Verlauf der Geschichte an historischen Prägungen erfahren hat. Sie erfordern einen anderen Gebrauch, ein anderes Sprechen, das Position gegenüber dem konkreten Missbrauch der Sprache als Mordinstrument bezieht. Sie erfordern den Einspruch im Geiste der Menschlichkeit: das Gegenwort.

⁵²⁸ TA, *Der Meridian* (T 26b), S. 7. In diesem Zusammenhang ist noch einmal an Kafka zu erinnern, der seine Lebensaufgabe darin sieht, jene „ungeheure Welt“ freizusetzen, die er „im Kopf“ hat.

⁵²⁹ Ebd. (M 375), S. 123f., hier S. 124.

⁵³⁰ Ebd. (M 409), S. 129.

Die *zwischenzeitliche* Umkehr als Rückbesinnung auf ein anfängliches Sprechen – eine Umkehr, welche die laufenden Diskurse unterbricht –, hat eine *zweisprachliche* Komponente, insofern das deutschsprachige Gedicht vor der Folie einer Sprachmystik betrachtet wird, die sich auf die hebräische Sprache bezieht. Im hebräische Alphabet finden sich lediglich die Konsonanten in Gestalt von Buchstaben repräsentiert, die Vokale bleiben unsichtbar; ihre Präsenz im Text wird schriftlich durch Punktierungen an entsprechender Stelle angezeigt. Inmitten des Wortes „Tief**ims**chnee“ (Vers 7) finden sich die Konsonanten 'm' und 'sch' (Mem und Šin); der Kehlkopfverschlusslaut (Aleph), für welchen das deutsche Alphabet keinen eigenen Buchstaben enthält, ist hier nicht zu finden. Beim Wort-Fragment „le**fim**nee“ (Vers 8) verhält es sich anders: Gemäß der deutschen Standardlautung⁵³¹ beginnt es mit einem Kehlkopfverschlusslaut (Aleph), während im Vergleich zum vorhergegangenen Wort der Konsonant 'sch' (Šin) aus seiner Mitte verschwunden ist. Im stimmhaften (d. h. akustisch realisierten) Gesang wird deutlich, dass hier nicht etwa nur zwei Konsonanten verloren gegangen sind, sondern dass mit dem Kehlkopfverschlusslaut zu Beginn auch ein neuer hinzugekommen ist. Das Wort ist zu Bruch gegangen, hinsichtlich des Gesangs jedoch ist neben lautlichen Verlusten auch ein Zugewinn zu verzeichnen. In der mittels zweier Gedankenstriche interpunktierten Lautfolge „l – i – e“ (Vers 9) schließlich wird der Verlust zweier weiterer Konsonanten dadurch aufgewogen, dass der Kehlkopfverschlusslaut (Aleph) hier im Gesangsvortrag vor jedem einzelnen Vokal in Erscheinung tritt.

Die letzte Strophe des Gedichts, die sich optisch als eine reine Verlustgeschichte liest, präsentiert sich akustisch als eine der Ablösung. Schließt zu Beginn des Gesangs das dichterische Wort „Tief**ims**chnee“ den

⁵³¹ Der Kehlkopfverschlusslaut (als stimmloser glottaler Plosiv) tritt im Deutschen vor vokalischem Anlaut in Erscheinung. Da dies nicht in allen Varietäten der deutschen Standardlautsprache der Fall ist, wird er teilweise nicht als eigenständiges Phonem betrachtet, sondern als phonetischer Grenzmarkierer. Treffen im Wortinneren an einer Silbengrenze Vokale oder Diphthonge aufeinander, so kann er zur Tilgung des Hiats eingesetzt werden. Die Standardlautung unterliegt als Normierung des Sprachgebrauchs dem historischen Wandel. Im vorliegenden Fall ist es zumindest *möglich*, den vokalischen Anlauten einen Kehlkopfverschlusslaut voranzustellen. Nach dieser Lesart wird hier, am Ende des Gedichts, dasjenige, was im Gesang stimmhaft wird, zumindest potenziell von etwas Stimmlosem nicht nur begleitet, sondern das stimmlose Laut-Phänomen (also der Kehlkopfverschlusslaut) geht dem stimmhaften (also dem Vokal) unmittelbar *voraus*. Die (explosive) Freisetzung des dichterischen Gesangs in stimmhafter Gestalt lässt sich als Freisetzung des Atems begreifen, dem eine Stauung desselben vorausgeht. Der Gesang entsteht im Ausstoß des Atems durch die verengte Stimmritze hindurch. Vor dem Ausstoß wird Atem geholt – und (kurzzeitig) angehalten. Die Übereinstimmung mit Celans Poetik ist augenfällig: „Dichtung: das kann eine Atemwende bedeuten. **Wer weiß**, vielleicht [...] wird hier, mit dem Ich – mit dem *hier* und *solcherart* freigesetzten befremdeten Ich, – vielleicht wird hier noch ein Anderes frei?“ (TA, Der Meridian [29 b], S.7; Hervorh. v. M. H.) Weiß der Gesang, dass diese Möglichkeit besteht? Besteht sie im Moment seines Laut-Werdens als demjenigen eines anfänglichen Sprechens, eines Schritts, der im eigenen stimmhaften Hervortreten aus dem bereitenden Schweigen besteht? Dann wäre ein Gedicht ursprünglich ein lautliches Vorkommnis, wie es in dem Moment geschieht, in dem der Atem im Körper die Enge der Stimmritze passiert – und gleichzeitig mit ihm ein (Knack-)Laut frei wird. Punktuelle Gegenwart: der Knackpunkt des Gedichts liegt im Gedicht beschlossen. *Mise en abyme*: „Dunkelheit (Geheimnis) des Gegenwärtigen, Gegenständigen, Opazität des Vorhandenen –“ (Ebd. [M 183], S. 96). „Das 'Gedicht im Gedicht': im Gedicht verborgen, in jeder Wortfaser des Gedichts, in jedem Intervall. – (Ebd., [M 226], S.102).

Konsonanten 'm' (die schweigende Mutter Mem) und den Konsonanten 'sch' (die zischende Mutter Šin) in engster Verbindung mit ein, so tritt mit deren Verschwinden der Kehlkopfverschlusslaut (die schwankende Mutter Aleph) in Erscheinung. Die metrische Struktur wird im rhythmischen Sprechen wiederholt; gleichzeitig jedoch bedeutet jeder neue Vers einen neuen Anfang, eine neuerliche Erfüllung des Schemas, eine neue sprachliche Ausgestaltung desselben. Die (mütterliche) Gestalt verwandelt sich, wird schließlich unsichtbar – und bleibt dennoch bis zum Schluss präsent.

Im konkret intonierten dichterischen Gesang teilt sich etwas von der Sprache mit, das unsichtbar⁵³² aber eben dennoch erfahrbar ist. Analog dazu macht sich beim lauten Sprechen bzw. Singen akustisch etwas bemerkbar, das sich bei rein optischer Wahrnehmung des Textes nicht erschließt, da es buchstäblich nicht repräsentiert ist. Im deutschen Alphabet gibt es zum Aleph kein Pendant, der Kehlkopfverschlusslaut tritt hier nicht schwarz auf weiß in Erscheinung, er bleibt unsichtbar. Die aufmerksame Wahrnehmung des dichterischen Sprechens bzw. Gesangs hat etwas von erneutem Spracherwerb. Was im routinierten instrumentellen Sprachgebrauch (zumindest tendenziell) verschüttet wird, im Rahmen der alltäglichen kommunikativen Praxis nur im Problemfall zu Bewusstsein kommt (wenn die geeigneten Worte fehlen), tritt hier aus dem leeren, weißen Zwischenraum zwischen den Zeichen hervor: freigesetzter Atem, anfängliche Sprache.⁵³³

Die (laut *Sohar* vokalische) Seele wohnt im dichterischen Wort. Wo es mit der Zeit allmählich verklingt, bleibt im Nachhall – bei aller Entstellung und Fragmentierung des ursprünglichen Worts – der Geist der Muttersprache immer noch präsent. Mit jeder Geburt eines Gedichts wird die Muttersprache erneut stimmhaft – in jeweils individueller Gestalt. Ist es allerdings heraus, ist es tatsächlich aus ihr hervorgegangen, ist es einmal in die Welt entlassen, emanzipiert es sich von ihr.

„Das Gedicht ist der Ort, wo das Synonyme unmöglich wird: es hat nur seine Sprach- und damit Bedeutungsebene. Aus der Sprache hervortretend, tritt das Gedicht der Sprache gegenüber. Dieses Gegenüber ist unaufhebbar.“⁵³⁴

Die (mehr oder minder) enge Verwandtschaftsbeziehung soll nicht über die Vereinzelnung hinwegtäuschen. Nach Celan besteht und beharrt jedes einzelne Gedicht auf seiner Einmaligkeit. Es beansprucht allen Anderen gegenüber, denen es offen zu begegnen sucht, seine *relative* Autonomie. Es bedarf eines geeigneten Gegenübers, zu dem es sich verhält und versteht.

⁵³² „Begegnung mit der Sprache ist Begegnung mit Unsichtbarem“ (TA, Der Meridian [M 242], S. 105). „Dem Aufmerksamen fällt etwas vom Vorwissen der Sprache zu: Unsichtbares vom 'Kristallisationspunkt'“(ebd. [M 243]).

⁵³³ Dies gilt selbst dort, wo der Gesang in artistischer Hinsicht nicht sonderlich imposant erscheint. Hier ist an Kafkas *Josefine* zu erinnern. Singt sie oder pfeift sie bloß?. Wo beginnt Gesang? Wo hört er auf? In FRANKFURT, SEPTEMBER lautet die Schlussstrophe: „Der Kehlkopfverschlusslaut / singt.“ (KG, S. 221) Wenn Celan das dichterische Sprechen als „Sprache in statu nascendi“ bezeichnet, so ließe sich an dieser Stelle der singende Kehlkopfverschlusslaut als Signal des Beginns der konkreten Geburt dichterischen Gesangs bzw. des gesungenen, (wie auch immer) rhythmisch strukturierten Wortes auffassen. Wird das Gedicht als „Epiphanie der Sprache“ (TA, Der Meridian [M 245], S. 105) aufgefasst, so handelt es sich dabei um eine spirituelle Erfahrung.

⁵³⁴ TA, Der Meridian (M 410), S. 130.

Insofern beansprucht es keine *absolute* Autonomie. Doch es wehrt sich gegen jegliche Form von Vereinnahmung.⁵³⁵

IV. 3. 12. Der Weg durch den Schnee

Gleichviel, ob man der reichlich spekulativen sprachmystischen Deutung folgen möchte oder nicht, ist KEINE SANDKUNST MEHR ein Gedicht, das sich einem Anderen zuspricht, einem Du. Von der dritten Strophe her handelt es sich um ein ausgesprochenes 'Dein-Gedicht' – im Unterschied zu jenem „Mein- / gedicht“, von dem das Gedicht WEGGEBEIZT⁵³⁶ spricht:

WEGGEBEIZT vom
Strahlenwind deiner Sprache
das bunte Gerede des An-
erlebten – das hundert-
züngige Mein-
gedicht, das Genicht.

Aus-
gewirbelt,
frei
der Weg durch den menschen-
gestaltigen Schnee,
den Büsserschnee, zu
den gastlichen
Gletscherstuben und -tischen.

Tief
in der Zeitenschrunde,
beim
Wabeneis
wartet, ein Atemkristall,
dein unumstößliches
Zeugnis.

Wiedemanns Kommentar liefert u. a. zwei wichtige Hinweise zum Verständnis des Textes. Der erste lautet:

„Eine Notiz aus dem Entstehungszeitraum von *Die Niemandsrose*, 'Die Zeit und ihre Mein- und Mein- und Meingedichte' (HKA 7.2, 90) verweist auf den Zusammenhang mit der Publikationsreihe 'Mein Gedicht' in der Wochenzeitung *Die Zeit*; dort war am 29. 7. 1960 eine nicht als solche gekennzeichnete Übersetzung durch Claire Goll aus Yvan Golls Malaiischen Liebesliedern zusammen mit Erläuterungen durch Claire Goll erschienen, die zum Höhepunkt der Goll-Affäre [...] gehören.“⁵³⁷

⁵³⁵ Nicht immer erfolgreich. Die Instrumentalisierung der *Todesfuge* spricht in dieser Hinsicht Bände. Sie ist Ausdruck einer fragwürdigen Gedächtniskultur.

⁵³⁶ KG, S. 180f. Das Gedicht entsteht am 30. 12. 1963, unmittelbar vor der Jahreswende (vgl. KG, S. 725). KEINE SANDKUNST MEHR entsteht 42 Tage später.

⁵³⁷ Kommentar von Wiedemann in KG, S. 726.

Wenn hier harsche Kritik am „bunte[n] Gerede des An- / erlebten“ geübt wird, dem DIE ZEIT unter der Rubrik „Mein Gedicht“ eine Plattform zur Verfügung stellt, so hat dies vor allem mit der Besitzanzeige zu tun, die sich im Possessivpronomen 'mein' ausspricht. Statt das Sprechen eines Anderen als solches zu respektieren, es in seinem Anderssein stehen zu lassen, wird es hier vereinnahmt, um zum Anlass für allerlei „bunte[s] Gerede“ zu werden. Die Haltung dessen, der das Gedicht dem unverbindlichen Geplauder anpasst, es der 'gepflegten' Unterhaltung kommensurabel macht, wird als Verlogenheit gebrandmarkt, die einem Meineid gleichkommt. Der Umkehrschluss lautete, dass demgegenüber das Dein-Gedicht der Wahrheitsverpflichtung nachkommt. Der nicht etwa nur doppel- sondern „hundertzüngige[n]“ Rede, die am laufenden Band ausschließlich Nichtigkeiten produziert, wird das einmalige Sprechen entgegengehalten, ja mehr noch: es beizt den falschen Lack weg. Die „Sprache eines Einzelnen“ fungiert dabei als der reinigende „Strahlenwind“, der die künstlich aufgetragene bunte Oberfläche abträgt. Wie heißt es in Scholems Übersetzung des *Sohar*: „Als [...] *Tohu* [...] ausgeschmolzen und geläutert wurde, ging aus ihm ein 'mächtiger Sturmwind, der Berge aufreißt und Felsen zerbricht' [...] hervor“. Im Zuge der Läuterung der Sprache wird also jener „Strahlenwind“ freigesetzt, der das „bunte Gerede“ hinwegfegt. Im Kontrast zu diesem spricht die Dichtung jene „graue Sprache“, die sich an die Fakten hält.

Der zweite Hinweis Wiedemanns betrifft die Erklärung der hier verwendeten Fachtermini mithilfe von Siegmund Günthers Lehrbuch *Physische Geographie*⁵³⁸, das Celan besaß. Dort werden sowohl der Prozess der „Evorsion oder Auswirbelung“ als auch der „Büßerschnee“ der „Gletschertisch“ die „Gletscherstuben“ und das „Wabeneis“ (sämtliche Unterstreichungen von Paul Celan) als spezifische geographische Formationen beschrieben. Im Kontext der obigen Überlegungen zum Gedicht als einem Gebet ist vor allem das Phänomen des Büßerschnees von Interesse. Wiedemann zitiert dazu die einschlägige Passage bei Günther:

„Ein besonderer Typus [*des Binneneises*] ist der *chilenisch-argentinische*; Schneefelder sowohl wie Gletscher zeigen sich aufs äußerste zerklüftet, in eine Menge hoher, sonderbar geformter Säulen zerlegt, welche die Neuspanier als *nieve penitente* (Büßerschnee) bezeichnen.“⁵³⁹ (Unterstreichung von Paul Celan)

„[A]ufs äußerste zerklüftet“ zeigt sich auch der Text des Gedichts WEGGEBEIZT. Allerdings findet Celan hier zu einer deutlich prägnanteren Gestaltung dieser zerklüfteten Schneelandschaft. „Aus- / gewirbelt, / frei / der Weg durch den menschen- / gestaltigen Schnee, / den Büßerschnee“: das liest sich wie eine Beschreibung des neunten und letzten Verses von KEINE SANDKUNST MEHR, jenes „I – i – e“, dessen 'ausgewirbelte' Höhlen, in denen nunmehr die Gedanken(striche) beheimatet sind, den Weg in die dunkle Tiefe eröffnen. Hier *zeigt* sich ein weiteres Mal in extremer Verknappung, wovon WEGGEBEIZT etwas ausführlicher spricht.

⁵³⁸ Siegmund Günther: *Physische Geographie*. 2. Aufl. Stuttgart 1895. Mit Anstreichungen zit. n.: KG, S. 726f.

⁵³⁹ Ebd., S. 112. Mit Anstreichungen zit. n.: KG, S. 726.

Die zunächst bizarr anmutenden, kristallinen Gestalten von Schnee und Eis lassen sich vor dem Hintergrund der im Verlauf der Lektüre von KEINE SANDKUNST MEHR gewonnenen Einsichten als *Gedächtnisformationen* verstehen. Wie ein Gletscher verschiedene Sedimente aufnimmt und diese, insofern er sich langsam wandernd in Raum und Zeit bewegt, bei sich behält und mit sich nimmt, so sorgt das Gedicht als ein Gedächtnisspeicher für die Aufbewahrung und die Überlieferung jener Daten, derer es eingedenk bleibt. Und mehr als das: Es ist (zumindest prinzipiell) offen für Begegnungen, lässt suchende Fremde ein, gewährt ihnen Zuspruch, und – bewirft sie mit Erinnerungen.⁵⁴⁰ In seiner diesbezüglichen 'Gastlichkeit' (Vers 13) erweist es sich gleichzeitig als ein Erbe der Insel *Patmos* (Strophe 5), die sich als „[g]astfreundlich“ zu erkennen gibt, „wenn vom Schiffbruch oder klagend / Um die Heimat oder / Den abgeschiedenen Freund / Ihr nahet einer / Der Fremden“. Hölderlin ist wieder in Sicht.⁵⁴¹ Die unterschiedlichsten Wellen treffen hier an einem Punkt zusammen, im akuten Moment, jener „eine[n], einmalige[n], punktuelle[n] Gegenwart“⁵⁴² des Gedichts, überlagern sich, ergeben ein komplexes Interferenzmuster. Dies ist die Partitur eines Echos. Das Echo zieht Kreise. Mit jeder einzelnen Stimme, die es zunächst in sich aufnimmt und dann – gebrochen – zurückwirft, wächst der „Zeithof“ des Gedichts.

Das „unumstößliche[] / Zeugnis“, das in WEGGEBEIZT in Gestalt eines „Atemkristall[s]“, „[t]ief / in der Zeiteinschränkung“ wartet – in einem jener „Zwischenräume des Schweigens im Raum der Zeit“, von denen Augustinus in seinen *Bekenntnissen* spricht –, ist das eines Einzelnen. Seine Rückseite bildet ein Palimpsest. Bei geeigneter Beleuchtung schimmert es durch. Das Zeugnis will aufmerksam gelesen sein. Es wartet auf den erhofften Besucher: einen, der den „Atemkristall“ genauer in Augenschein nimmt, um in ihm das Sprechen eines Anderen wahrzunehmen, ihn – wie Lucile – sprechen zu 'sehen', ihm mit der Zeit näherzukommen und mitmenschlich zu begegnen.

IV. 3. 13. Ein nüchterner Blick auf die Gegenwart

Franz Kafka: *Beschreibung eines Kampfes*

„Der entscheidende Augenblick der menschlichen Entwicklung ist immerwährend. Darum sind die revolutionären geistigen Bewegungen, welche alles Frühere für nichtig erklären, im Recht, denn es ist noch nichts geschehen.“⁵⁴³

Kafkas Betrachtung besagt, dass das, was im Allgemeinen unter historischem Fortschritt verstanden wird, nur eine Bewegung zu sein *scheint* – und es ist ein falscher Schein. Die Evolution des Menschen hat noch nicht stattgefunden. Die *Fortschrittsideologie* beruht auf einem linearen Geschichtsmodell, d. h. auf der Vorstellung, dass die Gegenwart nur ein

⁵⁴⁰ Das Gedicht, das den Band ATEMWENDE eröffnet, beginnt mit den beiden Versen: „DU DARFST mich getrost / mit Schnee bewirten[]“ (KG, S. 175).

⁵⁴¹ Frei nach dem Gedicht LÖSSPUPPEN (KG, S. 337) aus der Sammlung SCHNEEPART, dessen letzte Strophe lautet: „Petarca / ist wieder / in Sicht.“

⁵⁴² TA, Der Meridian (T 36b), S. 9.

⁵⁴³ Franz Kafka: [Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg. Nr. 6]; Hochzeitsvorbereitungen, S. 39f.

(ausdehnungsloser) Durchgangspunkt innerhalb eines historischen Prozesses sei, der sich quasi automatisch aus der Vergangenheit durch sie hindurch in die Zukunft fortsetze – ohne dass daran etwas zu ändern wäre. Die Vorstellung findet in einem Leitsatz des 'modernen' Menschen ihren kongenialen Ausdruck: 'Man muss mit der Zeit gehen'. Die Zeit schreitet unaufhaltsam voran, der Mensch passt sich entweder ihrem Lauf an, oder er bleibt hoffnungslos hinter ihr zurück. Die Evolutionstheorie besagt, dass unter mehreren konkurrierenden Arten diejenige, die am besten an ihre Umwelt *angepasst* ist, auch die besten Überlebenschancen hat. Natürliches Leben bedeutet Konkurrenzkampf. Die optimale Anpassung ans Gegebene wird zum entscheidenden Vorteil im Kampf ums Überleben – *gegen* den Anderen. *Survival of the fittest* heißt wohlverstanden: *The one who fits the best, survives*. Dem humanistischen Ideal nach bestünde der Fortschritt in einer progressiven Naturbeherrschung, welche insbesondere die eigene Natur des Menschen betrifft. Der Zivilisationsprozess soll dem höheren Zweck dienen, mittels Kultivierung (oder Bildung im umfassenderen Sinne des Wortes) die Solidargemeinschaft aller Menschen hervorzubringen, innerhalb derer der Kampf ums Überleben nach Möglichkeit nicht nur entschärft, sondern im Idealfall letztlich sogar völlig befriedet wird.

Was den tatsächlich erreichten Grad an Soldarisierung anbetrifft, gibt sich Kafka keinen falschen Illusionen hin. In seiner *Beschreibung eines Kampfes* analysiert der extrem konkurrenzbewusste Protagonist, als den sich der Ich-Erzähler erinnert – nach einem kurzen Ausrutscher ins Phantasma – nüchtern seine Situation:

„Und lieb war es da vom Mond, daß er auch mich beschien [...]. Daher breitete ich mit Freude meine Arme aus, um den Mond ganz zu genießen. Und es wurde mir leicht, als ich, Schwimmbewegungen mit dem lässigen Armen machend, **ohne Schmerz und Mühe vorwärts kam**. [...] Und ich erinnerte mich, daß ich einmal einen Bekannten, der wahrscheinlich noch immer **unter mir** ging, nicht recht hatte leiden können [...]. Doch ich durfte nicht viel denken, denn **ich mußte weiterschwimmen, wollte ich nicht zu sehr untertauchen**.“ [...] Für mich gab es jetzt eine dritte **Möglichkeit, zugrunde zu gehen**. Ich mußte mich nicht erstechen lassen, ich mußte nicht weglaufen, ich konnte mich einfach in die Luft werfen. [...] Da sagte ich zu mir: 'Warum gehst du mit diesem Menschen? **Du liebst ihn nicht und du hassest ihn auch nicht**, denn sein Glück besteht nur in einem Mädchen und es ist nicht einmal sicher, daß sie ein weißes Kleid trägt. **Also ist dir dieser Mensch gleichgültig – wiederhole es – gleichgültig. Er ist aber auch ungefährlich, [...] laß ihn reden und vergnüge dich auf deine Weise, dadurch – sage es leise – schützt du dich auch am besten.**'⁵⁴⁴ (Hervorh. v. M. H.)

Es ist der Überlebensinstinkt, der aus dem Ich spricht. Die wiederholte Selbstermahnung zur Ruhe spricht eine eigene Sprache: Die latente Aggressivität, ausgelöst durch die Konkurrenz um das Mädchen (= das

⁵⁴⁴ Franz Kafka: *Beschreibung eines Kampfes*. Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlaß. Hg. v. Max Brod. Lizenzausgabe. Frankfurt/New York 1946, S. 7-22, hier S. 21f.

'Weibchen'), zeigt, dass hier nur ein intelligenterer Primat unterwegs ist, der sich zur Aufrechterhaltung seiner Fassade zwingen muss.

Weder Kafka noch Celan geben sich der Illusion hin, dass im Blick auf die Geschichte der Menschheit in *dieser* Hinsicht von einem realen Fortschritt gesprochen werden könnte, im Gegenteil: die Mittel zur Vernichtung des Anderen sind im Verlauf derselben immer weiter perfektioniert und dabei auch immer wieder praktisch angewandt worden. Was sich – abgesehen von der Perfektionierung der (selbst)täuschenden Fassade – nicht wesentlich weiterentwickelt hat, ist der Mensch selbst. Im Sinne eines Fortschritts gemessen an humanistischen Idealvorstellungen hat die Menschheitsgeschichte noch nicht stattgefunden: Wir stehen noch vor dem Anfang.

Der Homogenisierung der Geschichte zu einer *kontinuierlichen*, vermeintlich schon von Natur aus 'ewigen' Vorwärtsbewegung, einem *pausenlosen* Voranschreiten in bzw. mit der Zeit, setzt das Celansche Gedicht ein aktuell *gegenwärtiges* Sprechen entgegen. Das „Gegenwort“ ist als Einspruch zu verstehen. Es unterbricht die fließende Rede der Anwälte einer machbaren Zukunft, die immer verlangt, dass man zunächst einmal weitermacht, ohne Rücksicht auf Verluste. Es bedeutet eine „Atemwende“, die zur Umkehr führt. Vor allem der bewussten, gleichzeitig aber auch der bewussten Fortführung eines katastrophenträchtigen Prozesses, der nicht aufhört, immer wieder neue Ausgebirten hervorzubringen, wird Einhalt geboten. Der akute Sprechakt, als der das Gedicht zu verstehen ist, verweigert die Beisteuerung eines Obulus zu autopoietischen Diskursen, deren Funktionsträger größtes Interesse an einem möglichst reibungslosen (Ver-)Fließen der Geschichte haben, weil auf diesem Wege erreicht wird, dass nichts vom jeweils laufenden Diskurs ablenkt. Geschichtsvergessenheit ist die ideale Voraussetzung dafür, dass die Geschichte ungehindert weiterläuft: das Maß wird niemals voll, solange der Abfluss frei ist.

Die Rede vom Verschwinden vermeintlich unbedeutender Personen und Ereignisse 'im Orkus der Geschichte' ist eine mythisierende Verdrehung der Tatsachen. Hier wird Geschichte betrachtet, als sei sie ein Naturphänomen. In Wahrheit entsteht Geschichte erst mit der Überlieferung von Ereignissen: sie ist ein von Menschen fabriziertes Produkt. Menschen entscheiden darüber, was bzw. wie sie überliefern und was bzw. wie nicht. Wer oder was wird als bedeutend genug eingestuft, dass er, sie oder es 'seinen Platz in der Geschichte' erhält? Abgesehen von persönlichen Erinnerungen lautet die Regel: Erinnert werden Täter, vergessen werden (deren) Opfer. Dem Vergessen preisgegeben werden diejenigen, die man aus dem Gedächtnis *verliert*. Ins Vergessen gestoßen werden diejenigen, die man aus dem Gedächtnis *verdrängt*.

Wie ist dem wirkungsvoll zu begegnen? Indem man sich die Freiheit herausnimmt, innezuhalten, Abstand zu nehmen, durchzuatmen und – zur Besinnung zu kommen. Sich auf das zu besinnen, was man ist, und wo es herkommt, dass man so ist, wie man ist. Eine solche Besinnung auf das eigene Dasein führt KEINE SANDKUNST MEHR vor. Sie erfolgt in Form einer nüchternen Bestandsaufnahme. Nur demjenigen Leser wird Einsicht gewährt, der sie sich geduldig erarbeitet. Auf dem Weg dorthin hat er vor allen Dingen reichlich Erinnerungsarbeit zu leisten. Das Gedicht verweigert sich der flüssigen Lektüre, dem zügigen Konsum. Selbst von Zäsuren durchsetzt und geprägt, von Blessuren gezeichnet, begehrt es auf gegen die

Instrumentalisierung der Sprache. Weder lässt es die Puppen tanzen, noch gibt es sich selbst dazu her: es versteht sich als ein Wort, „das den 'Draht' zerreißt“⁵⁴⁵. Es stellt Ansprüche, fordert als etwas Anderes erkannt und anerkannt zu werden, verlangt Bewegungsfreiheit für sich selbst. Seine Verselbständigung hat nicht nur Auswirkungen auf sein Verhältnis zum Leser, von dem es sich aufgrund seiner Beweglichkeit nicht dingfest machen lässt, sondern auch auf sein Verhältnis zum Autor. Das Gedicht emanzipiert sich auch von ihm – was jedoch nicht heißt, dass es seine Herkunft verleugnet: „Wer es schreibt, bleibt ihm mitgegeben.“⁵⁴⁶ Doch es spricht in eigener Sache. Die Emanzipation vollzieht sich in dem Moment, in dem das Gedicht *da* ist. Seine Freiheit behauptend, geht es auf den Anderen zu. Der Autor ist zu diesem Zeitpunkt bereits „aus seiner ursprünglichen Mitwisserschaft wieder entlassen“⁵⁴⁷. Er hat seine Schuldigkeit getan. Die worin bestand?

„'Sünde ist das Zurückweichen vor der eigenen Sendung. Mißverstehen, Ungeduld und Lässigkeit – das ist Sünde. Der Dichter hat die Aufgabe, das isolierte Sterbliche in das unendliche Leben, das Zufällige in das Gesetzmäßige hinüberzuführen. Er hat eine prophetische Aufgabe.' / 'Schreiben heißt also führen', bemerkte ich. / 'Das richtige Wort führt; das unrichtige verführt', sagte Kafka. 'Es ist kein Zufall, dass die Bibel Schrift genannt wird.'“⁵⁴⁸

Wenn Gustav Janouch hier ein Gespräch mit Franz Kafka wiedergibt und dabei eine deutliche Stellungnahme Kafkas zur (religiösen) Funktion und zum Ethos des Dichters überliefert, so kommt darin eine Position zum Ausdruck, von der sich Celan nicht etwa distanziert, wenn er nüchtern die Abwesenheit von Sandkunst, Sandbuch und Meistern feststellt. Kafka ist für Celan eine wichtige Orientierungsfigur, und das sowohl was den eigenen Anspruch, als auch was die Einsicht in die Unerhörtheit desselben anbetrifft.⁵⁴⁹ Diverse Zeugnisse Kafkas sprechen dafür, dass er gegen Ende seines Lebens keineswegs der Überzeugung ist, der „prophetische[n] Aufgabe“ gerecht geworden, sondern im Gegenteil daran gescheitert zu sein.

„KEINE SANDKUNST MEHR, kein Sandbuch, keine Meister.“ Das sprechende Ich verneint hier eine spezifische Technik der *Weissagung*. In der aktuellen Situation ist zumindest diese nicht mehr am Platz, und das schließt sowohl deren Regelwerke als auch diejenigen ein, die es in ihr zur Meisterschaft gebracht haben. Dennoch erscheint es geboten, diese Aussage weder zu verallgemeinern noch zu einer Vorschrift zu stilisieren. Es heißt hier weder 'Keine *Prophetie* mehr', noch 'Keine *Magie* mehr'. Und am Ende des Satzes steht nicht etwa ein Ausrufezeichen, wie es bei einem emphatisch artikulierten Fanal durchaus am Platze wäre, sondern schlicht ein Punkt – ganz im Sinne eine nüchternen Feststellung. Der Satz ist zwar elliptisch, allein deshalb jedoch noch nicht zwangsläufig als eine kämpferische Parole zu verstehen. Es wird auf jegliche Wertung verzichtet. Hier steht weder 'Endlich keine Sandkunst mehr' noch 'Leider keine Sandkunst mehr' noch 'Es soll keine Sandkunst mehr sein'. Die Feststellung

⁵⁴⁵ TA, Der Meridian (T 7b), S. 3.

⁵⁴⁶ Ebd. (T 34a), S. 9.

⁵⁴⁷ GW III, S. 177.

⁵⁴⁸ Janouch: Gespräche, S. 231f.

⁵⁴⁹ Vgl. TA, Der Meridian (T 38d), S. 10.

lässt sich so deuten, dass damit lediglich gesagt wird: Was hier und jetzt im Moment geschieht, das Sprechen, das im Moment zu vernehmen ist, ist keine solche Sandkunst mehr. Das aktuelle Sprechen macht nicht mehr in Weissagung. Es macht überhaupt nicht mehr *in* Kunst, sondern *mit* Kunst etwas Anderes. Die Weiß-Sagung eröffnet im Sprechen einen offenen Raum zur freien Begegnung mit dem Anderen. Sie ist insofern prophetisch, als derjenige, der sie ausspricht, dies allein „im Lichte der U-topie“⁵⁵⁰ zu tun vermag. Die Verwirklichung einer Gesellschaft auf der Basis solidarischer Mitmenschlichkeit steht noch aus. Die historische *Gegenwart* lässt davon nichts erkennen. Der Läuterungsberg liegt noch im Dunkeln. Im Dunkel des Gedichts? Es ist nicht dem Zufall zu überlassen, ob die Besinnung auf den Geist der Menschlichkeit stattfindet oder nicht. Nur wo „[n]ichts erwürfelt“ wird, lässt sich von verantwortungsbewusstem Handeln in diesem Sinne sprechen. Celan setzt auf das (geistes)gegenwärtige „Gegenwort“ der Dichtung, das Wort Luciles, das allen Widrigkeiten zum Trotz das Leben in seiner Absurdität bejaht, das unbotmäßige Widerwort, von dem es im *Meridian* heißt: „Es ist ein Schritt.“⁵⁵¹

Wenn es nun aber kein Fortschritt ist, keine persönliche Weiterentwicklung, was für ein Schritt ist es dann? Erneut kommt Kafka in den Blick. Im Januar 1922 formuliert er in seinem Tagebuch einen eigentümlichen Wunsch. Sein erklärtes Ziel ist es demnach, sich jeglicher gezielten persönlichen Entwicklung zu enthalten. Ihr gegenüber wird ein Oszillieren zwischen zwei Stand-Orten zur selben Zeit favorisiert. Was ihm vorschwebt, ist eine Doppelidentität, die es erlaubt, den eigenen Standort aus kurzer Distanz als einen anderen anzuvisieren, ohne ihn deshalb verlassen zu müssen. Er sieht seinen eigenen Platz anderswo. Neben sich stehend, nimmt er ihn entsprechend zwiespältig wahr.

„Standfestigkeit. Ich will mich nicht auf bestimmte Weise entwickeln, ich will auf einen andern Platz, das ist in Wahrheit jenes 'Nach-einem-andern-Stern-Wollen', es würde mir genügen, knapp neben mir zu stehn, es würde mir genügen, den Platz, auf dem ich stehe, als einen andern erfassen zu können.“⁵⁵²

Identität im Zwiespalt: Kann man so mit sich ins 'Reine' kommen? Nicht, indem man sich im Laufe der Zeit (evolutionär) weiterentwickelt, sondern im Gegenteil plötzlich, instantan? Wenn in KEINE SANDKUNST MEHR wie auch in zahlreichen anderen Gedichten Celans das sprechende ich sich an ein schweigendes Du wendet, und dabei zu ihm von ihm als seinem Gegenüber spricht, es auf seine gegenwärtige Situation anspricht, so steht es in seiner Nähe, steht es ihm bei. Begegnet es *irgend einem* Anderen? Begegnet es nicht vielmehr *seinem* Anderen? Und ist nicht zumindest eine der möglichen Besetzungen der Position *seines* Anderen das Andere *seiner selbst*? Steht es nicht, indem es sich mit diesem seinem Anderen solidarisiert, für diesen Anderen ein? Spricht es, indem es *zu* ihm und *von* ihm spricht, nicht auch vom Anderen her, der sich ihm schweigend entgegenbringt? Spricht es insofern nicht auch *für* ihn, den schweigenden Anderen, mit? Ist es nicht auch dessen Sprach-Medium, das auch in seiner

⁵⁵⁰ TA, Der Meridian (T 40b), S. 10.

⁵⁵¹ Ebd., (T 7b), S. 3.

⁵⁵² Tagebucheintrag vom 24. Januar 1922; Kafka: Tagebücher, S., 561.

Sache spricht, während es in eigener Sache spricht? Macht es sich denn die Sache des Du nicht zu eigen?

Sollte tatsächlich eine dermaßen enge Beziehung zwischen dem Sprechenden Ich und dem angesprochenen Du bestehen, so erschiene es nicht abwegig, den oben von Kafka beschriebenen Wunsch – „knapp neben [sich] zu stehn“, um den Platz, auf dem er steht, „als einen andern erfassen zu können“ – als einen zu bezeichnen, den Celans Gedicht realisiert. Es realisiert ihn als ein Sprechen in Person: als frei-gesetztes Ich, das sich mit einem Du auseinander-setzt. Es realisiert ihn in dem Moment, in dem es Gespräch wird.

V. DAS GEDUNKELTE: Echo beschädigten Lebens

	<u>Vers</u>	<u>Worte</u>	<u>Silben</u>
DAS GEDUNKELTE Splitterecho,	1	1-3	1-9
hirnstrom-	2	4	10-11
hin,	3	4	12
die Bühne über der Windung,	4	5-9	13-20
auf die es zu stehn kommt,	5	10-15	21-26
soviel	6	16	27-28
Unverfenstertes dort,	7	17-18	29-34
sieh nur,	8	19-20	35-36
die Schütte	9	21-22	37-39
müßiger Andacht,	10	23-24	40-44
einen	11	25	45-46
Kolbenschlag von	12	26-27	47-50
den Gebetssilos weg,	13	28-30	51-56
einen und keinen.	14	31-33	57-61

(KG, S. 344f.; vgl. TA, Schneepart, S. 151; vgl. HKA 10/1, S. 92)

V. 1. Entstehung im Kontext der späten Dichtung

Entsprechend dem Faksimile der Handschrift von SCHNEEPART datiert DAS GEDUNKELTE vom 5. September 1968.⁵⁵³ Die Niederschrift erfolgte demnach in Paris, Rue d'Ulm, vermutlich an Celans Arbeitsplatz als Lektor an der École Normale Supérieure. Wäre das Gedicht noch zu Lebzeiten Celans erschienen, so hätte er womöglich die Ortsangabe und das Datum der Niederschrift getilgt,⁵⁵⁴ um das Entstehungsdatum des Gedichts im Dunkeln zu lassen.

DAS GEDUNKELTE gibt sich sowohl in grammatikalischer, als auch in versstruktureller oder in metrisch-rhythmischer Hinsicht als ein für die späte Dichtung Celans typisches Gedicht zu erkennen. Es handelt sich um einen vergleichsweise kurzen Text (33 Worte), der aus einem einzigen, dabei allerdings reichlich elliptischen Satzgefüge besteht. Die vordergründige satzstrukturelle Geschlossenheit erweist sich im Verlauf der Lektüre schnell als fadenscheinig. Um die musikalisch relevanten Strukturen ist es nicht besser bestellt: Es ist kein einheitliches Metrum erkennbar, trotz der Kürze des Textes wechselt der Rhythmus mehrfach. Zahlreiche Zeilenbrüche und die große Variationsbreite hinsichtlich des Umfangs der einzelnen Strophen (zwischen 1 und 5 Verse) und der einzelnen Verse (zwischen 1 und 9 Silben) verstärken die Tendenz zur Zersplitterung. Ihren prägnantesten Ausdruck findet sie in vier Ein-

⁵⁵³ SPF, o. S.; vgl. TA, Schneepart, S. 151.

⁵⁵⁴ So verfuhr Celan bei allen seinen zu Lebzeiten erschienenen Gedichtbänden.

Wort-Versen (Verse 2, 3, 6, 11), wobei ein Vers (Vers 3) sogar ein Ein-Silben-Vers ist.

Durchaus in der Kontinuität der früheren Dichtung stehen der Hinweis auf die Dunkelheit eines wahrgenommenen Phänomens und die Thematisierung der „Andacht“ als gezielter Erinnerung: zwei Momente, die bei Celan ständig wiederkehren. Des weiteren beinhaltet der Text drei substantivische Komposita („Splitterecho“, „Kolbenschlag“, „Gebetssilos“) sowie zwei substantivierte Adjektive („GEDUNKELTE“, insofern man den Titel des Gedichts gesondert betrachtet, sowie „Unverfenstertes“). Celan eignet ein sehr ausgeprägter Faible für die Bildung von Komposita – fast nur noch vergleichbar mit demjenigen Jean Pauls. Eine umgangssprachliche Wendung („von [...] weg“) und vier teilweise noch zusätzlich verfremdete Fachtermini ('Hirnstrom', 'Bühne', 'Schütte' und 'Silo', insofern man 'Echo', 'Andacht' und 'Kolben' noch als Bestandteile eines allgemeineren Sprachgebrauchs betrachten darf) sind weitere Indizien, die Celans Handschrift erkennen lassen. Als ein letztes Erkennungsmerkmal (das eigentlich das erste ist) rundet die Integration des Titels in den ersten Vers das Erscheinungsbild ab.

Es wird im Folgenden zu zeigen sein, inwiefern sich die Beobachtungen dieser *typischen* Merkmale für eine interpretierende Rekonstruktion der *spezifischen* Sprechweise des vorliegenden Gedichts fruchtbar machen lassen, das heißt inwiefern sie sich zueinander und zum individuellen Gegenstand dieses einmaligen Sprechens in Beziehung setzen lassen. Den Ausgangspunkt der Interpretation bildet dabei die Kritik einer knappen Skizze zu DAS GEDUNKELTE, wie sie Ralf Zschachlitz im Rahmen seiner Interpretation des fünften und letzten Zyklus' von SCHNEEPART vorgelegt hat.⁵⁵⁵

Leonard Olschner spricht in seiner Rezension der Zschachlitzschen Studie vom „mutige[n] und teils gelungene[n] Versuch einer Gesamtinterpretation des 5. Zyklus von *Schneepart*, als dessen parallel gelesener Subtext die Zeitgeschichte während der Entstehungszeit dieser Gedichte fungiert“⁵⁵⁶. In der Tat greift Zschachlitz bei seinem Interpretationsversuch im Wesentlichen auf Daten der Zeitläufe zurück, wobei er sich an der Datierung der Gedichte des fünften Zyklus' orientiert und sich dementsprechend auf die Zeit von Dezember 1967 bis Oktober 1968 konzentriert. Als bedeutende historische Geschehnisse der 68er Zeit werden die politischen Unruhen in der Bundesrepublik Deutschland und in Frankreich genannt, die Wende im Vietnam-Krieg zugunsten des Vietcong, die Hungerkatastrophe in Biafra als Folge des nigerianischen Bürgerkriegs, die erste Herztransplantation, das Mondlandeprogramm der NASA sowie die Attentate auf Martin Luther King, Rudi Dutschke und Robert Kennedy.⁵⁵⁷ Daneben weist Zschachlitz auf die charakteristische Verwendung von Begriffen und Motiven aus Geologie, Erdgeschichte, Technik, Industrie und Anatomie hin – jedoch nur, um im direkten Anschluss daran die Interpretierbarkeit der Gedichte Celans mithilfe dieser Daten, Begriffe und Motive sofort wieder einzuschränken: „Auch hier

⁵⁵⁵ Vgl. Ralf Zschachlitz: Vermittelte Unmittelbarkeit im Gegenwart. Paul Celans kritische Poetik. Frankfurt/M. u. a. 1990 (im Folgenden Zschachlitz: Vermittelte Unmittelbarkeit). Kap. III. 3: Schneepart V. S. 195-232; hier insbes. S. 228 f. Eine ausführliche Interpretation dieses Gedichts lag bis zum jetzigen Zeitpunkt nicht vor.

⁵⁵⁶ Leonard Olschner: Rezension in Germanistik 32, Heft 3 (1991), S. 931.

⁵⁵⁷ Vgl. Zschachlitz: Vermittelte Unmittelbarkeit, S. 196.

bleiben viele Gedichte weitgehend unzugänglich, ihre Schibboleths unauffindbar."⁵⁵⁸

Im Gegensatz zu Thomas Sparr, der seine Grundbegriffe reflektiert, sitzt Zschachlitz einem trivialisierten Hermetik-Begriff auf, dem Celan eindeutig ablehnend gegenübersteht. Letzterer versteht seine Gedichte nicht als Rätsel, nicht als verschlüsselte Botschaften, die sich allein dem „eingeweihten Leser“⁵⁵⁹ erschließen. Die Dunkelheit liegt in der Sache selbst, sie hängt mit der grundsätzlichen Opazität der Gedichte zusammen und nicht mit willkürlichen Verdunkelungsstrategien seitens des Autors; sie wird vom wahrnehmenden und sprechenden Ich des Gedichts nicht etwa eigens produziert, sondern als solche situativ vorgefunden und entsprechend zur Anschauung gebracht. Es kann nicht die Aufgabe des Interpreten sein, diese Dunkelheit aufzulösen, sondern es geht vielmehr darum, sich ein angemessenes Instrumentarium zu erarbeiten, mit dessen Hilfe sie sich *als solche* genauer bestimmen lässt. Das Ziel ist dabei nicht, das Gedicht „viel von seiner Hermetik“ verlieren zu lassen,⁵⁶⁰ insofern eine solche (in der Bedeutung, in der Zschachlitz den Begriff verwendet) gar nicht zu seinen spezifischen Eigenschaften gehört, sondern es in seiner Eigenart und das heißt eben gleichzeitig: in all seiner Dunkelheit zu rekonstruieren. Das „Gegenwort“ wird aus einer extremen persönlichen Krisensituation, einer absoluten Ausnahmesituation geboren, in der sich ein zutiefst befremdetes und dabei höchst gefährdetes Ich in seiner ganzen Existenz in Frage gestellt sieht. Es ist seine dunkelste Stunde. Deren Dunkelheit ist ebenso ungewollt wie zweifellos. Mit dem „Gegenwort“ stemmt es sich der Unmenschlichkeit *entgegen*, der es sich ausgesetzt sieht. Deshalb spricht es. Aber wie noch sprechen von einer Erfahrung, die so bodenlos ist und deshalb so namenlos in einer Sprache, die sich auf alltäglichem Boden bewegt? Auf diese Frage gibt es keine einfache, leicht verständliche Antwort. Wovon man nicht in gewohnter Weise sprechen kann, wofür die gewohnte Sprache keine (ein)leuchtenden Worte hergibt, kann man das vielleicht so in eine sprödere, grauere Sprache einbrechen lassen, dass sich auf diese Weise etwas davon zeigt? In Gestalt eines dunklen Schattens vielleicht, der im Vorbeihuschen für einen kurzen, intensiven Augenblick fixiert wird?

Zschachlitz hat durchaus Recht, wenn er „[d]as Aufsuchen der den Gedichten eingeschriebenen Daten“ als „eine wichtige Möglichkeit“ bezeichnet, „einen Zugang zu dieser Dichtung zu finden“⁵⁶¹, nicht aber, wenn er die besagte Gedächtnisfunktion darauf verkürzt, dass das Gedicht als ein Aufbewahrungsort bestimmter *historischer* Daten zu betrachten sei. Ein Gedicht speichert Daten nicht etwa wie ein Geschichtsbuch. Nach Celans Überzeugung eignet jedem Gedicht *sein* ganz persönliches, individuelles Gedächtnis:

„Vielleicht darf man sagen, daß jedem Gedicht sein '20. Jänner' eingeschrieben bleibt? Vielleicht ist das neue an den Gedichten, die heute geschrieben werden, gerade dies: daß hier am deutlichsten versucht wird, solcher Daten eingedenk zu bleiben? / Aber schreiben wir uns nicht alle von solchen Daten her? Und welchen Daten schreiben wir uns zu?“⁵⁶²

⁵⁵⁸ Ebd., S. 197.

⁵⁵⁹ Ebd., S. 229.

⁵⁶⁰ Vgl. ebd., S. 232.

⁵⁶¹ Ebd., S. 195.

⁵⁶² TA, Der Meridian (T 30a,b), S. 8.

Historisches Bewusstsein wird hier als ein Signum 'heutiger' Dichtung (d. h. der Dichtung der 60er Jahre) verstanden. Dichtung 'heute' ist Dichtung, die sich geschichtlich versteht, sich ihrer historischen Bedingtheit bewusst ist. Dabei bleibt aber jedem Gedicht *sein* '20. Jänner' eingeschrieben. Die Anführungszeichen deuten es an: das konkrete Datum ist hier an dieser Stelle zunächst einmal ein Stellvertreter für verschiedene mögliche Daten. Dabei bezeichnet es allerdings gleich mehrere für Celan – und nicht nur für ihn – bedeutsame historische Ereignisse, die sich an diesem Tag immer wieder jähren: es ist der Tag, an dem Büchners Lenz ins Gebirg und dabei sein Leben aus den Fugen geht; und es ist der Tag, an dem 1942 von den Nationalsozialisten auf der Wannsee-Konferenz die Vernichtung der Juden beschlossen wurde.

Das bedeutet nun eben, dass das Gedicht nicht etwa bloß irgend eines äußeren historischen Datums eingedenk bleibt, sondern vor allem jenes 'persönlichsten' aller Daten, das es prägt wie kein anderes: seines Entstehungsdatums. Von solch einem Datum, von unserem Geburtstag schreiben „wir alle“ uns her. Von ihm ausgehend leben wir anderen Daten entgegen – und letztlich dem Datum unseres Todes.

Eine Interpretation, die es bei der Identifikation eines historischen Ereignisses belässt, ohne zu erforschen, inwiefern dieses Ereignis das 'Gesicht' des Gedichts prägt, verfehlt die entscheidende Beziehung, in der beide zueinander stehen. Das Gedicht wird hier im Extremfall bloß noch als ein mehr oder minder ästhetisch überformtes Dokument historischer Ereignisse gelesen und büßt in dieser eindimensionalen Perspektive seine eigene 'Stimme' ein. Verfehlt wird zudem die Chance, eine mögliche Verbindung zu anderen Ereignissen zu suchen, die sich am gleichen Tag in einem früheren Jahr abgespielt haben mögen. Ein Datum allein ist jedenfalls noch kein adäquater Zugang zu einem Gedicht, das sich erst bei multiperspektivischer Betrachtung in seiner eigentümlichen Komplexität zu erkennen gibt. So zutreffend es auch sein mag, dass sich die letzten 18 Gedichte des Bandes *SCHNEEPART* „als Reaktion auf Zeitgenössisches im Zyklus ergänzen“⁵⁶³, so wenig ist damit noch über diese Gedichte *a/s* Gedichte ausgesagt.

Zschachlitz' Entscheidung, sich im wesentlichen auf die konkreten historischen Hintergründe der Texte zu beschränken, hat für seine 'Interpretation' des Gedichts *DAS GEDUNKELTE* weitreichende Folgen. Obwohl er im ersten Kapitel seiner Studie ausführlich auf die spezifische Dunkelheit der Celanschen Dichtung eingeht,⁵⁶⁴ macht er seine dortigen Ergebnisse in keiner Weise fruchtbar für die Interpretation eines Gedichts, das die Dunkelheit sogar im Titel führt. Dadurch, dass er das „Gegenwort“ als ein

⁵⁶³ Zschachlitz: *Vermittelte Unmittelbarkeit*, S. 195. Eine umfassende Studie, die sich mit der zyklischen Struktur der Celanschen Dichtung befasst, stammt von Joachim Seng. Die Studie zeigt, dass sich aus der zyklischen Anordnung der Gedichte viel weiter reichende Zusammenhänge ergeben, als bloß motivische, begriffliche und zeitkritische. Vgl. Joachim Seng: *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung: Zyklische Komposition bei Paul Celan am Beispiel der Gedichtbände bis „Sprachgitter“*. Heidelberg 1998. Wenn auch Sengs Ergebnisse nicht ohne weiteres auf die späte Dichtung Celans übertragbar sind, so zeigen sie doch die Notwendigkeit einer wesentlich differenzierteren Analyse dessen, was konstitutiv für einen Celanschen Gedichtzyklus ist, als es bei Zschachlitz der Fall ist. Dieser gebraucht den Zyklus-Begriff ebenso unreflektiert wie den Hermetik-Begriff.

⁵⁶⁴ Vgl. Zschachlitz: *Vermittelte Unmittelbarkeit*, Kapitel I: *Die Dialektik des Lichts oder Vom Instrumentalcharakter der Sprache*, S. 31-103.

solches bestimmt, das hauptsächlich zeitkritisch motiviert sein soll, und es nicht etwa auch als ein *mit* dem Gedicht ausgesprochenes, sondern vielmehr ausschließlich als ein *im* Gedicht zu findendes definiert, sieht er es nur in elf der achtzehn Gedichte des Zyklus' enthalten.⁵⁶⁵

DAS GEDUNKELTE wird von Zschachlitz als ein „Hirn-Gedicht“ bezeichnet, das sich mit der „Thematik vom Gehirn und seiner Medizin“ auseinandersetzt und damit als siebzehntes Gedicht des Zyklus' die Thematik des fünfzehnten wieder aufnehme, welches den Titel HINTER SCHLÄFENSPLITTERN trägt.⁵⁶⁶ Bezüge zu verschiedenen medizinischen Untersuchungsmethoden werden in Strophe 1 des Gedichts ausgemacht, dann aber nicht weiter verfolgt. Strophe 2 wird als Umsetzung dieser Thematik in ein nicht näher bestimmtes „geographische[s] oder landschaftliche[s] Bild“⁵⁶⁷ aufgefasst. Strophe 3 relativiert dann die Erkenntnismöglichkeiten der modernen Medizin als bloß technische. Strophe 4 wird als „höchst hermetisch[e]“⁵⁶⁸ abgetan, über die sich nichts weiteres sagen ließe. Strophe 5 schließlich – und hier erreicht die Dürftigkeit der 'Interpretation' ihren Höhepunkt – wird nicht einmal mehr erwähnt.

Diese 'Interpretation' kapituliert schon nach allzu kurzer Zeit vor dem Gedicht, was nicht nur mit Zschachlitz' Beschränkung auf Zeitläufte, Begriffe und Motive zusammenhängt. Er potenziert diese Beschränkung noch zusätzlich, indem er ausschließlich den fünften Zyklus beobachtet, ohne möglichen weiteren Zusammenhängen im Kontext der späten Dichtung oder wenigstens der Sammlung SCHNEEPART Beachtung zu schenken.⁵⁶⁹ Dies hängt nicht zuletzt mit der weitestgehenden Beschränkung auf die anatomische Thematik zusammen. Nicht einmal diese Thematik wird jedoch hinreichend ausgeführt: motivische Parallelen zwischen DAS GEDUNKELTE und anderen Gedichten des Zyklus' werden nicht einmal dort ausdrücklich benannt, wo sie sich geradezu aufdrängen.⁵⁷⁰ Selbst wenn man also bereit ist, die Verengung des Gegenstandsbereichs zu akzeptieren, so lässt sich die Untersuchung doch bestenfalls als eine grobe Skizze zu einer allererst noch auszubuchstabierenden Interpretation verstehen. Diese bliebe dann immer noch so lange fragwürdig, wie sie, die Gestalt des Textes außer acht lassend, allein auf inhaltliche Aspekte desselben ausgerichtet wäre.

Es gilt festzuhalten, dass Zschachlitz seinem eigenen Anspruch nach sicherlich keine ausführlichen Einzelinterpretationen der von ihm behandelten achtzehn Gedichte angestrebt hat. Eine Zyklus-Interpretation, die diesen Namen verdient, könnte jedoch nur auf der Basis zumindest einiger solcher Einzelinterpretationen erfolgen, und sie hätte sich dabei maßgeblich an den Zusammenhängen zwischen den einzelnen Gedichten *als Gedichten* zu orientieren. Im Rahmen der vorliegenden Einzelstudie kann dies nicht geleistet

⁵⁶⁵ Inwiefern demgegenüber auch DAS GEDUNKELTE durchaus sowohl ein 'Gegenwort' ist als auch ein solches enthält, soll an späterer Stelle gezeigt werden.

⁵⁶⁶ Vgl. Zschachlitz: Vermittelte Unmittelbarkeit, S. 228.

⁵⁶⁷ Ebd., S. 229.

⁵⁶⁸ Ebd.

⁵⁶⁹ So bleibt etwa – um nur ein Beispiel herauszugreifen – das vorherige Auftauchen des Echo-Motivs in DEIN MÄHNEN-ECHO (KG, S. 332) unbeachtet.

⁵⁷⁰ Das beste Beispiel hierfür ist das Hirn-Motiv, das sich in den Gedichten EIN LESEAST („Hirnlappen“; KG, S. 340f.) und BERGUNG („behirnter“; KG, S. 344) wiederfinden lässt. Im weiteren Kontext des Gedichtbands SCHNEEPART wären darüber hinaus die Gedichte MAPESBURY ROAD („hirnig“; KG, S. 326) und AUCH DER RUNIGE („Hirntransplantat“; KG, S. 328) zu nennen.

werden. Im Folgenden wird vielmehr allein DAS GEDUNKELTE als ein einzelnes Gedicht Celans interpretiert.

V. 2. DAS GEDUNKELTE als Erinnerungszeitraum

Das vorliegende Kapitel gliedert sich in drei Unterkapitel. Diese Unterteilung dient allein der Übersichtlichkeit, die ursprüngliche Leseerfahrung ist demgegenüber eine andere: es macht gerade den besonderen Reiz des Gedichts aus, dass es in seiner Komplexität, in seiner Überstrukturiertheit – Celan würde sagen: in seiner 'Vielstelligkeit' – gleichzeitig verschiedenste Kontexte innerhalb eines einzigen „Zeithofs“ realisiert: dem der Gegenwart dieses Gedichts. Das Gedicht präsentiert sich als ein Geflecht multipler Bedeutungsstränge, deren offene Enden seinen prinzipiell ins U-Topische erweiterbaren Horizont markieren. Die punktuelle Gegenwart einzelner Stellen des Gedichts lässt sich jeweils beschreiben als die Gegenwart eines Knotenpunkts, in dem verschiedene Bedeutungsstränge einander berühren, verschiedene Bedeutungsebenen vertikal miteinander verbunden sind. Letztere Verbindungen sollen im folgenden schrittweise, das heißt im 'Aufstieg' von Ebene zu Ebene erarbeitet werden, wobei 'Aufstieg' hier keine Hierarchisierung meint: die Gleichzeitigkeit der Ebenen impliziert vielmehr deren prinzipielle Gleichwertigkeit. Dabei wird es – der Natur des Gegenstands entsprechend – nicht immer möglich sein, die Ebenen sauber auseinanderzuhalten. Um es mit einem an dieser Stelle passend erscheinenden geologischen Fachbegriff zu beschreiben: das Gedicht beinhaltet einige mächtigere Verwerfungen.

V. 2. 1. Bilder einer Landschaft

A. Faller: *Der Körper des Menschen*

Oskar Schultze: *Atlas und Grundriss der topographischen und angewandten Anatomie*

Im Zuge eines ersten Durchgangs durch den Text sollen vor allem die Bildlichkeit, der Wortgebrauch und der syntaktische Aufbau des Gedichts im Mittelpunkt stehen, wobei deren Betrachtung nicht streng gesondert erfolgen wird: die Lektüre wird sich vielmehr, so weit dies möglich ist, am räumlichen Aufbau und am zeitlichen Verlauf des Textes orientieren. Die einzelnen Strophen des Gedichts werden dementsprechend nacheinander behandelt, um auf diese Art und Weise die spezifische Bewegung des Gedichts schrittweise nachzuvollziehen.

Die Erinnerungsfunktion des Gedichts lässt sich zunächst folgendermaßen beschreiben: Der Text hat einen spezifischen Wortschatz, dessen Verwendung spezifischen syntaktischen Regeln folgt, um damit Bilder einer spezifischen Landschaft zu evozieren. Diese Landschaft liegt jedoch bei diesem Text nicht von Anfang an offen zutage, denn einzelne Worte werden hier nicht ausschließlich in ihrer alltäglichen Bedeutung verwendet, und sie werden auch nicht auf alltägliche Art und Weise miteinander kombiniert. Die landschaftlichen Bilder lassen sich nur vergegenwärtigen, indem man sich gleichzeitig die ursprüngliche Vielfalt an möglichen Wortbedeutungen und die Vielfalt der möglichen syntaktischen Bezüge zwischen den Worten vergegenwärtigt.

Der Einstieg in den Text auf dieser Ebene ist nicht unproblematisch: gleich der Titel des Gedichts stellt eine 'Verwerfung' im obigen Sinne dar, da seine typographische Gestaltung erhebliche Auswirkungen auf die Bestimmung seines grammatikalischen Status hat.

DAS GEDUNKELTE Splitterecho,
hirnstrom-
hin,

Der Titel bildet einen Teil des ersten Verses, nicht jedoch seine Gesamtheit. Er ist als solcher typographisch kenntlich gemacht, indem er in Versalien geschrieben erscheint. Hieraus ergeben sich für „GEDUNKELTE“ zwei Lesarten: einerseits lässt es sich im Verszusammenhang als ein Adjektiv lesen, das attributiv zu „Splitterecho“ gebraucht wird; bei gesonderter Betrachtung des Titels lässt es sich jedoch gleichberechtigt auch als ein Substantiv auffassen.

Diese Ambivalenz ist eine von Celan bewusst angelegte. Die historisch-kritische Ausgabe dokumentiert insgesamt vier Titelfassungen: zunächst hatte Celan den Titel „DAS GEDUNKELTE“ gewählt, und allein diesem Titel den gesamten ersten Vers eingeräumt, „Splitterecho“ bildete allein den zweiten Vers des Gedichts; innerhalb der zweiten und dritten Fassung wurde „Splitterecho“ dann in den Titel integriert, sodass der erste Vers in der dritten Fassung „DAS GEDUNKELTE SPLITTERECHO“ hieß;⁵⁷¹ in der abschließenden Reinschrift kommt Celan auf den ursprünglichen Titel zurück und gibt dem ersten Vers jene Gestalt, wie sie auch der späteren Druckfassung entspricht. Welchen Grund Celan hatte, „Splitterecho“ letztlich doch nicht in den Titel zu integrieren, wird noch zu zeigen sein.

Das Perfektpartizip 'gedunkelt' ist abgeleitet von 'dunkeln'. Dieses Verb wird heutzutage eher selten benutzt, meist tritt es entweder in Verbindung mit einem Suffix auf, das seine Bedeutung auf von Fall zu Fall unterschiedliche Art und Weise einschränkt (abdunkeln, nachdunkeln, verdunkeln etc.) oder aber in Form des zusammengesetzten Verbs 'dunkel werden'. Dies hängt mit der Tatsache zusammen, dass 'dunkeln' sowohl transitiv als auch intransitiv gebraucht werden kann, und dementsprechend der jeweilige Gebrauch nur aus dem Satzzusammenhang erschlossen werden kann.⁵⁷² Im vorliegenden Fall wird das Partizip adjektivisch gebraucht. Es lässt sich zunächst nicht entscheiden, ob

⁵⁷¹ Vgl. HKA, 10/2, S. 201f. Die erste und die zweite der erhaltenen Fassungen des Gedichts stammen aus einer von Celan selbst zusammengestellten Sammlung „erste[r] Niederschriften“, welche Entwürfe zu Gedichten aus dem fünften Zyklus von SCHNEEPART sowie zu Gedichten aus dem Umkreis von SCHNEEPART enthält. Diese Textsammlung, die, entsprechend einer Zählung Celans vom 5. 5. 69, 20 Gedichte umfasste, ist mit der Aufschrift „nicht veröffentlichen“ versehen und datiert vom 22. September 1969 (vgl. HKA, 10/2, S. 201, bzw. S. 44). Die dritte Fassung entstammt einer zweiten, größeren Textsammlung Celans, die entsprechend einer Zählung Celans, die ebenfalls vom 5. 5. 69 datiert, 58 Gedichte umfasste; diese trägt bereits den Titel „Schneepart a“, und datiert ebenfalls vom 22. September 1969 (vgl. HKA, 10/2, S. 201, bzw. S. 23). Vom selben Tag datiert schließlich auch die der Druckfassung zugrunde liegende Reinschrift von SCHNEEPART, welche die vierte und letzte Fassung von DAS GEDUNKELTE enthält (vgl. HKA, 10/1, S. 92, bzw. HKA, 10/2, S. 21).

⁵⁷² Vgl. Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. + Quellenregister. Hg. v. d. Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin in Zusammenarbeit mit der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Leipzig 1854-1971. Neudruck der Erstausgabe. 33 Bde. München 1984 (im Folgenden Grimm). Bd. 2., Sp. 1543 f.

das „Splitterecho“ von selbst gedunkelt ist oder ob es von anderer Seite gedunkelt wurde. Dies kann jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass es in *beiden* Fällen als ein *passives* Objekt einer Dunkelung ausgesetzt gewesen ist, denn im ersteren Falle bedeutet 'von selbst' soviel wie 'im Lauf der Zeit', womit sich die Zeit in der Position des aktiv dunkelnden Subjekts befände, welches die akut wahrnehmbare Dunkelung herbeigeführt hätte.

Die daran sich anknüpfende Frage, ob der Dunkelungs-Vorgang als ein in der Vergangenheit abgeschlossener, als ein bis zum jetzigen Zeitpunkt (der Beendigung) gedauert habender oder als ein über den jetzigen Zeitpunkt (des Durchgangs) hinaus andauernder zu betrachten ist, scheint zunächst nicht entscheidbar. Sowohl die genaue Ursache als auch der zeitliche Umfang des Dunkelns liegen anfänglich selbst noch im Dunkel. Somit lässt sich auf Anhieb auch keine deutliche Vorstellung von jenem „Splitterecho“ gewinnen, dem das Prädikat des Gedunkelt-Seins zugesprochen wird.

Das Kompositum 'Splitterecho' ist seinerseits zweideutig: Handelt es sich dabei (1.) um das Echo eines Splittergeräusches, welches ursprünglich ein Ereignis in der Vergangenheit begleitet hat? Eines Ereignisses, das sich vorläufig näher bestimmen ließe als die gewaltsame Zerstörung von etwas, das seinerseits ursprünglich ein unbeschädigtes Ganzes bildete? Oder handelt es sich (2.) um ein Echo, das selbst aus einer Menge von Splintern besteht? Womit die Splitter substantielle Bestandteile des Echos wären und als solche auf ein Ganzes verwiesen, wovon das Echo nur noch vereinzelte Splitter transportiert, das Ganze eines früheren, zusammenhängenden Sprechakts?⁵⁷³

Zur Klärung beider Fragenkomplexe, der Frage nach dem Zeitverlauf der Dunkelung und der Frage danach, wann und wo sich ein Splintern ereignet, bedarf es einer Rekonstruktion des Ablaufs der Geschehnisse sowie einer detaillierteren Betrachtung des Phänomens, das den Namen 'Echo' trägt. Folgende Rekonstruktion des Vorgangs wird vorgeschlagen: Es gab (im Zeitraum T 0) etwas Ganzes, einen integralen Körper, der (zum Zeitpunkt t 1) aufgrund von Gewalteinwirkung zersplitterte; das Geräusch, von dem dieses Ereignis begleitet ist, findet (im Zeitraum T 1) seinen Widerhall in einem Echo, das die Zersplitterung potenziert, indem es seinerseits nur noch Fragmente des ursprünglichen Geräusches bewahrt; diese transportiert es im weiteren Verlauf der Zeit durch den Raum, bis es (zum Zeitpunkt t 2) hier und jetzt von jemandem wahrgenommen wird, der in ihm eine fragmentierte Re-Präsentation des ursprünglichen Geräusches erkennt – und zwar eine 'gedunkelte'.

⁵⁷³ Sagt das Wort (von sich aus) etwas über die ursprüngliche Herkunft, die Ursache des Phänomens aus, das mit ihm benannt ist, oder über dessen substantielle Beschaffenheit, dessen Zusammensetzung? Im vorliegenden Fall lässt sich das nicht endgültig entscheiden; der Kontext lässt beide Möglichkeiten zu. Aber was nötigt dazu, eine Entscheidung zu treffen? Beide Möglichkeiten können gleichzeitig nebeneinander bestehen bleiben, da sie einander nicht widersprechen, einander wechselseitig nicht ausschließen, da sie unterschiedlichen Hinsichten auf das Phänomen entsprechen. So lässt sich eine *komplexere* Vorstellung vom Echo-Phänomen gewinnen. Dabei ist die Komplexion nicht mit einer Komplettierung (im Sinne der Rekonstruktion eines Ganzen) zu verwechseln. Das „Splitterecho“ gibt sich als ein Phänomen zu erkennen, dem (wie seiner Patin Echo, deren Namen es trägt) etwas fehlt; wer sucht, es als ein geschlossenes (Sinn-)Ganzes zu betrachten, verfehlt es. Der Rezipient, der beide Möglichkeiten wahrnimmt und die Spannung zwischen beiden aufrecht erhält, ohne sie mittels Synthetisierung aufzulösen, nimmt das Phänomen *differenziert* wahr – und entspricht just damit seiner besonderen Eigenart.

Ein Echo wird hier (t 2) als lückenhafte Wiedergabe eines zeitlich zurückliegenden Geräusches wahrgenommen, welches ursprünglich (t 1) die Zersplitterung eines bis dahin bestanden habenden Ganzen anzeigte. Dieses Ganze ist unwiederbringlich verloren. In Gestalt der Splitter ist es nur noch negativ als aktuell Nicht-(mehr-)Seiendes mit-repräsentiert – und selbst das nur unvollständig.⁵⁷⁴ Die Zunahme an Dunkelheit, die dem Echo dabei gleichzeitig attestiert wird, lässt sich ihrerseits doppelt begründen: Einerseits gibt das Echo das ursprüngliche Ereignis mit einer anderen, offenbar dunkleren 'Stimme' wieder; es gehört zu den Eigentümlichkeiten dieses Schall-Phänomens, dass es zwar keine eigenen (Laut-)Zeichen zu jenen hinzufügt, die es aufnimmt, aber dass diese – je nach Eigenart des Reflektors, von dem es zurückgeworfen wird – hinsichtlich ihres Klangs eine Metamorphose durchmachen. Im vorliegenden Fall kommt der Reflektor im Echo dadurch mit zur Erscheinung, dass er die Klangcharakteristika desselben (in der Wiederholung) verändert, indem er ihm eine dunklere Klangfarbe verleiht. Zur *äußeren* akustischen Dunkelung des Wahrgenommenen tritt zweitens die *innere* des wahrnehmenden Bewusstseins hinzu, die mit dem Vergehen der Zeit zusammenhängt: im Vergleich zur Helligkeit, welche der unmittelbaren direkten Wahrnehmung des Geräusches im Bewusstsein des Wahrnehmenden eignet, nimmt diese Helligkeit in der indirekten Wahrnehmung des Echos mit der Zeit immer mehr ab.

Wenn hier von einem 'gedunkelten Splitterecho' die Rede ist, dann ist damit aber nicht etwa ein Vergleich zwischen einem ursprünglichem Geräusch und seinem Echo angezeigt, sondern ein Vergleich zwischen zwei im zeitlichen Abstand voneinander auftretenden Realisierungen ein und desselben (sich mit der Zeit verändernden, verhallenden) Echos. Das 'Splitterecho' ist es, welches hier und jetzt 'gedunkelt' erscheint, nicht das ursprüngliche Geräusch: von jenem ist hier gar nicht ausdrücklich die Rede, es wird (zunächst jedenfalls) verschwiegen.

Bereits anhand der Lektüre des ersten Verses⁵⁷⁵ wird deutlich, dass DAS GEDUNKELTE mit dem komplexen Phänomen, von dem es seinen Ausgang nimmt, weitreichende poetologische Implikationen erwarten lässt. An dieser Stelle ist zunächst festzuhalten: Ein Echo ist ein Phänomen, dessen Eigenart es entspricht, (1.) nicht ursprüngliches Sprechen zu sein, sondern lediglich die Wiedergabe eines solchen; das Echo spricht nie zuerst; (2.) das ursprünglich

⁵⁷⁴ Die Teil-Ganzes-Beziehung ist eine besondere, insofern das Ganze mehr ist als nur die Summe seiner Teile. Gesetzt den Fall, sämtliche Splitter ließen sich einsammeln, so wäre damit das Ganze noch längst nicht wiederhergestellt. Im vorliegenden Fall ist es noch schlimmer: das Echo zeichnet sich dadurch aus, dass es nicht mehr sämtliche Bestandteile des ursprünglichen Ereignisses wiedergibt. Ist das Echo aktuell gegenwärtig, so ist seit dem ursprünglichen Ereignis bereits Zeit vergangen – und einzelne Splitter des Ereignisses mit ihr. Sie kommen nicht wieder, kommen im Echo nicht mehr vor. Handelte es sich bei jenem Ereignis um ein Splittern, so war das Ganze bereits im Moment des Splitterns (t 1) dahin; jetzt (t 2) re-präsentiert das Echo nicht einmal mehr dieses Splittern noch vollständig.

⁵⁷⁵ Von 'Versen' wie auch von 'Strophen' im klassischen Sinne kann bei diesem Gedicht Celans wie auch bei der überwiegenden Mehrzahl seiner anderen Gedichte nicht mehr die Rede sein. Die Bezeichnungen 'Zeile' und 'Abschnitt' würden demgegenüber jedoch einseitig die typographische Gestalt des Textes betonen, was hier vermieden werden soll. Zudem stehen die Gedichte Celans ungeachtet ihrer Eigentümlichkeit in der Kontinuität deutschsprachiger Dichtung, und die Herausarbeitung ihrer Individualität gegenüber traditionelleren Formen von Dichtung gestaltet sich vorläufig einfacher, wenn man hinsichtlich der Unterscheidung wenigstens noch einige traditionelle Kategorien beibehält.

Gesprochene nicht vollständig wiederzugeben; es geht dabei immer etwas verloren, und zwar mit jeder einzelnen Wiederholung mehr, bis es schließlich verebbt; (3.) mit einer anderen Stimme zu sprechen als derjenigen des ursprünglichen Sprechers; im Echo erscheint die ursprüngliche Stimme mehr oder minder stark verfremdet.

Die Eigenart des Echos besteht darin, dass es verweigert, ein Ganzes wiederzugeben, das es zu seiner Zeit nicht (mehr) gibt; dass es sich weiterhin nicht damit begnügt, den Verlust bzw. die Zerstörung einer solchen Einheit lediglich zu bezeugen, sondern dass es die Zersplitterung selbst am eigenen (Sprach-)Leib vollzieht: dies wird der Husserlschen Auffassung von Erinnerung im Sinne eines Aktes der Vergegenwärtigung durchaus gerecht. Das Echo kann dies jedoch nur leisten, insofern es sich selbst auf etwas Einmaliges im Moment seines Sterbens bezieht, wobei es dessen Sterblichkeit in der Wiederholung seines Sterbens noch einmal potenziert wahrnehmbar macht. Versuchte es, ein dauerhaft lebendiges Ganzes zu repräsentieren, so kann es dies aufgrund seiner eigenen Flüchtigkeit bestenfalls negativ: indem es dazu schweigt.

Ein Gedicht, das sich am Paradigma des Echos orientiert, gibt sich damit als wiederholt sterbendes zu erkennen. Es wiederholt *neuerlich* den Akt des Sterbens eines Anderen, wobei es ihn nicht etwa bloß symbolisch reinszeniert, sondern ihn *eigens* tatsächlich vollzieht, allmählich ersterbend ihm nachstirbt. In Gestalt des fixierten Textes stellt es dieses Sterben auf Dauer. Als solcher wartet es darauf, *erneut* als Echo (wieder zurück) ins Leben gerufen zu werden. Das Gedicht bedarf immer wieder der neuerlichen Verlebendigung, der Aktualisierung, der Zuwendung und der aufmerksamen Wahrnehmung von Seiten eines wahrnehmenden Gegenübers, um *erneut wiederholt* an das Ereignis erinnern zu können, von dem es als Echo herrührt. Es bedarf eines Rezipienten, der es sich in seinem eigenen Hier und Jetzt konkret als ein sprechendes Phänomen vorstellt, der es *als solches* hört, und es dabei als ein individuelles Sprechen in eigener Sache anerkennt. Letzteres scheint viel verlangt, wo sich das Echo doch offensichtlich einem anderen Ursprungsphänomen 'verdankt' – wobei es diesem aber mit anderer, eigener Stimme entgegenggeht. Wo ist der Ort *seines* Ursprungs? Es gewinnt seine eigene Stimme von einem Ereignis her, das sich vor seiner Zeit zugetragen hat. Es selbst entsteht aufgrund der (lautlichen) Auswirkung dieses Ereignisses in jenem Moment, in dem das Geräusch, das vom besagten Ereignis ausgeht, auf Widerstand stößt. Das Echo nimmt als solches *seinen* Ausgang vom (schweigenden) Stein. Es entsteht infolge eines Ereignisses (des Splitters) beim Zusammentreffen von dessen Auswirkung (dem Laut des Splitters) mit etwas, das ihm konkret Widerstand leistet, ihm schweigend widersteht (der Stein). Es ist höchst fraglich, inwiefern es ihm gelingt, sich einem Anderen hinreichend verständlich zu machen, steht es doch in der Nachfolge einer prominenten mythischen Gestalt mit traurigem Schicksal: jener Nymphe Namens Echo, wie sie Ovid in seinen *Metamorphosen* verewigt hat.⁵⁷⁶

⁵⁷⁶ Vgl. hierzu Kap. IV. 3. 6. Die Wald-Nymphe Echo, „[...] die niemals schwieg, wenn ein anderer / Sprach, doch niemals begann [...]“ (Ovid: *Metamorphosen*, S. 103; Verse 357f.), verliebt sich in den wunderschönen Jüngling Narcissus, als dieser sich auf der Hirschjagd befindet. Nach anfänglicher Schüchternheit gibt sich Echo Narcissus als liebende zu erkennen, wird von diesem jedoch verschmäht: sein Vereinigungsangebot, das als Angebot eines Dialogs von Angesicht zu Angesicht gemeint war, hat sie als ein Liebesangebot missverstanden, beider Verständigung miteinander scheitert aufgrund der divergierenden Auffassungen der Dialogpartner. Echo zieht sich daraufhin in den

Was geschieht nun weiter mit dem Echo, insofern es als *Gegenstand* des Gedichts DAS GEDUNKELTE in Erscheinung tritt? Es wird mittels des Adverbs 'hirnstromhin' verortet, wobei sich infolge des fehlenden Verbs eine weitere Zweideutigkeit ergibt: 'hirnstromhin' lässt sich sowohl als Lokaladverb als auch als Richtungsadverb lesen. Im ersteren Falle bezeichnet es den Hirnstrom als den Ort, an dem sich das Echo von der Position des wahrnehmenden Ich aus befindet: das Splitterecho wird in Richtung Hirnstrom wahrgenommen, nicht etwa beispielsweise in Richtung Herz. Im zweiten Falle fließt das Echo mit dem Hirnstrom, es wird als ein im Hirnstrom befindliches ausgezeichnet. Die beiden Bedeutungsmöglichkeiten widersprechen einander insofern nicht, als sie zwei verschiedene Formen von Hinsichtnahme implizieren, die einander ergänzen. Für beide ergibt sich die Frage, ob die entsprechende Wahrnehmung in der Vergangenheit stattfand, oder ob es sich um eine aktuelle Wahrnehmung handelt; für beide ergibt sich die Frage, von wo aus hier wahrgenommen wird; weiterhin ist bis dato noch ungeklärt, ob das sprechende Ich mit dem wahrnehmenden identisch ist, oder ob es bloß dessen Wahrnehmung referiert. Fest steht an dieser Stelle lediglich die vage Verortung des Splitterechos in Richtung des Hirnstromes bzw. im Hirnstrom und damit in dessen Flussrichtung.

Der Fachterminus 'Hirnstrom' bezeichnet den schwachen elektrischen Strom, der die Hirntätigkeit begleitet.⁵⁷⁷ Celan verknüpft diesen Terminus jedoch eng mit dem Bild des 'Stromes' im Sinne eines 'großen Flusses', der sich durch eine Landschaft windet.⁵⁷⁸ Hierfür spricht sowohl die Tatsache, daß er im Zuge der

Wald zurück. Das Leiden an unerwiderter Liebe zehrt ihren Leib auf – bis auf die Knochen und die Stimme: „Jene hat Dauer; die Knochen, sie wurden zu Stein, so erzählt man. / Und jetzt ist sie verborgen in Wäldern; man sieht sie auf keinem / Berg, doch jedermann hört sie: ihr Ton ist lebendig geblieben" (ebd. S. 104; Verse 399-401). Vor dem Hintergrund der Poetik Celans ist diese Passage von besonderer Bedeutung. Nach ihrer Metamorphose, dem Verlust ihrer persönlichen Integrität, präsentiert sich Echo als ein Wesen, das infolge des Leidens an unerwiderter Liebe entzwei gegangen, zwiesgespalten ist. Als Person unsichtbar geworden, bleibt sie einesteils in Gestalt ihrer Stimme dauerhaft lebendig; andernteils hat ihr bis auf die Knochen abgezehrter Körper sich in anorganische, schweigsame Materie verwandelt, die Gestalt von Stein angenommen. Die Spaltung ist unaufhebbar. Aber besteht deshalb zwischen den beiden Teilen keinerlei Zusammenhang mehr? Spricht nicht das Echo-Phänomen als solches für eine Deutung, nach der die beide Teile ungeachtet ihrer Scheidung voneinander nach wie vor noch zusammenwirken? So wäre die lebendige Stimme (Teil 1) als Wiederhall dessen, was 'in den Wald hineingerufen' wurde, als eine vom im Wald befindlichen Stein (Teil 2) reflektierte aufzufassen. Gemäß Celans Poetik begegnen (einander) im Gedicht Leben und Tod; stimmhaftes Sprechen trifft auf stimmloses Schweigen (Interpunktion und Leerzeilen signalisieren Atempausen); ersteres spricht von letzterem her – lässt es (zwischendurch, von Zeit zu Zeit, inmitten seiner selbst) als das Andere (seiner selbst) mit anwesend sein. Die Neigung zum Verstummen, die Selbstbehauptung am Rande seiner selbst, die Eigenart, das Vergangene wiederholt in Erinnerung zu rufen... Echo und Gedicht haben viel miteinander gemein.

⁵⁷⁷ Dieser Strom ist mittels EEG messbar. Vgl. Adolf Faller: Der Körper des Menschen. Einführung in Bau und Funktion. 2., überarb. u. erw. Aufl. Stuttgart 1967 (im Folgenden Faller: Der Körper des Menschen), S. 245. Nach Auskunft des Marbacher Katalogs war dieses Buch Bestandteil der Celanschen Bibliothek. Vgl. Marbacher Katalog, Bd. 4, S. 109. Ebenfalls in seinem Besitz befand sich Oskar Schultze: Atlas und Grundriss der topographischen und angewandten Anatomie. München 1903 (im Folgenden Schultze: Atlas der Anatomie). Vgl. Marbacher Katalog, Bd. 4, S. 96.

⁵⁷⁸ Das Grimmsche Wörterbuch weist darüber hinaus eine Vielzahl von Bedeutungen für 'Strom' nach, die im vorliegenden Zusammenhang ebenfalls sprechend sind. So besteht laut Grimm „das juristische merkmal des stroms [...] in seiner **freiheit**" (Grimm

ersten Fassung von DAS GEDUNKELTE zunächst das Adverb „stromhin“ an Stelle des späteren „hirstrom- / hin“ eingesetzt hatte⁵⁷⁹ als auch der weitere Verlauf des Gedichts mit seinen Bildern von „Buhne“ und „Schütte“.

die Buhne über der Windung,
auf die es zu stehn kommt,

Erst in der zweiten Strophe erfolgt die nähere zeitliche Bestimmung des Geschehens als eines präsentischen: das Wahrgenommene ist in der ersten Strophe zunächst *benannt* worden; im Anschluss hat das sprechende Ich einen gemeinsamen Raum konstituiert, in dem es sich beobachtend auf seinen Wahrnehmungsgegenstand im Hirstrom⁵⁸⁰ *gerichtet* hat; hier nun kommt die Wahrnehmung des sprechenden Ich mit der des Rezipienten zeitlich zum Einstand: das Geschehen findet im Hier und Jetzt statt, es wird gegenwärtig. Dabei ist jedoch zu berücksichtigen, dass es sich gleichzeitig auch um ein historisches Präsens handeln könnte: die Möglichkeit, den Sprechakt nicht nur als erinnernde, sondern auch als *wiedererinnernde* Vergegenwärtigung des Geschehens seitens des wahrnehmenden Ich aufzufassen, bleibt nach wie vor bestehen, ja mehr noch: das Sprechen im historischen Präsens ist geradezu prädestiniert für die *Wiedergabe* einer bewussten Vergegenwärtigung, d. h. einer *Wiedererinnerung* im Sinne Husserls.⁵⁸¹

Das vorgestellte Bild einer Flusslandschaft wird weiter ausgeführt: das Echo wird vom fließenden Strom weiter vorangetragen, um plötzlich auf ein Hindernis, eine „Buhne“ zu treffen und auf ihr zu „stehn“ zu kommen. Zur Definition des Begriffs 'Buhne' verweist Curt W. Eichlers SEEMÄNNISCHES HAND- UND WÖRTERBUCH auf den Begriff 'Stack':

„**Stack, Staack** (s). Im Strombau soviel wie Buhne. Ein mit Steinen befestigter Damm, der quer zur Stromrichtung vom Ufer her in den Strom hereingebaut wird mit dem Zweck, den Strom vom Ufer fernzuhalten, um es zu schützen und um die Fahrinne durch den von beiden Seiten

20, Sp. 14; Hervorh. v. M. H.); darüber hinaus wird 'Strom' häufig als „*bild für zeitabläufe*“ verwendet (Grimm 20, Sp. 26; Hervorh. v. M. H.); „*dichtung, poesie u. ä. wird als strom gesehen*“ (Grimm 20, Sp. 29; Hervorh. v. M. H.); des weiteren spricht man vom „*strom des denkens, der gedanken, überhaupt intellektueller thätigkeit*“ (Grimm 20, Sp. 31; Hervorh. v. M. H.). Auch diese drei weiteren Bedeutungen vertragen sich gut mit der Celanschen Poetik.

⁵⁷⁹ Ohnehin erfolgte die Einsetzung eines Adverbs an dieser Stelle erst in einem zweiten Bearbeitungsschritt; zunächst hatte er die drei Worte des späteren ersten Verses auf zwei Verse verteilt, die anfänglich noch allein für sich die erste Strophe bildeten (vgl. HKA, 10/2, S. 201).

⁵⁸⁰ Der Hirstrom ist dabei als die materielle Seite des (geistigen) Bewusstseinsstroms aufzufassen. Ersterer stellt die physikalische (und damit messbare) Seite des Phänomens vor, letzterer die psychische. Wenn es nun darum geht, das Phänomen im Bild einer Landschaft zu konkretisieren, so eignet sich dazu die Veranschaulichung der physikalischen Seite fraglos besser.

⁵⁸¹ Ob ein Echo die Funktion erfüllen kann, nicht nur ein eben gerade erst vonstatten gegangenes akustisches Ereignis in Erinnerung zu rufen, sondern auch ein länger zurückliegendes, das hängt davon ab, wie lange es andauert. Das Gelingen eines entsprechenden Echo-Gedichts hängt wesentlich von der Wahrnehmung des Rezipienten ab: insofern er es als gegenwärtiges Schallphänomen imaginiert, kann es gelingen – wenn der Rezipient im gegenwärtigen Schallphänomen den Widerhall eines anderen, weiter zurückliegenden erkennt!

eingengten Strom sich selber tief spülen zu lassen (Abb. 372). Zwischen den einzelnen Stacks lagern sich vielfach Sand und Schlick ab, die das Ufer verbreitern. Die Stackköpfe liegen bei Hochwasser unter Wasser und sind dann nur durch die auf ihnen stehenden Prikken [Stangenseezeichen] kenntlich.⁵⁸²

Im Auftreffen auf eine solche Bühne gewinnt das Echo für den Wahrnehmenden erst eine *bleibende* Gestalt: es legt im Rahmen einer Metamorphose seine dynamisch-fließende, flüchtige Gestalt ab, die bisher womöglich auch deshalb eine „gedunkelte“ war, weil sie lediglich im Medium des Wassers wahrgenommen wurde. Nun kommt sie, dem Fluss enthoben, ans Licht. Im Medium der Luft erscheint das Schallphänomen des Echos nun 'heller'. Im Auftreffen auf die Bühne hält das Echo an! Das bedeutet jedoch nicht etwa, dass es zum Erliegen kommt, im Gegenteil: es kommt hier „zu stehn“. Das Echo wird zu einem *anhaltenden* Echo: im Zusammentreffen mit jener Zäsur, welche die in den Fluss hineinragende Bühne vorstellt, versammeln sich die bewegten Laut-Splitter zu einem *dauerhaften* Laut-Bild.⁵⁸³

Nichts anderes passiert bei der Überführung der gesprochenen Lautfolge aus dem jeweiligen Schallmedium ins Medium des geschriebenen Textes: das Lautbild des Gedichts wird in ein adäquates zeitbeständiges Schriftbild übersetzt. Auch an dieser Stelle enthält DAS GEDUNKELTE eine poetologische Komponente, indem es ein Geschehen im Medium eines landschaftlichen Bildes präsentiert, das sich als Analogon zum schriftlichen Niederschlag einer Stimme lesen lässt. Die Dialektik von Bewegung und Stillstand ist dem Text eines jeden Gedichts eingeschrieben: DAS GEDUNKELTE reflektiert sie noch einmal im Bild der Landschaft. Das Bild der Landschaft ist dabei nicht zu verwechseln mit dem Bild des Echos: das Echo wird zum Bild *im* Bild der Landschaft. Dabei trägt es in seiner nunmehr 'stehenden' Gestalt nach wie vor echohafte Züge, auch als stehendes Bild, als Topos, bleibt es ein Bild der Zersplitterung, das seinerseits aus nichts anderem als aus Splittern besteht. Die Möglichkeit der Rekonstruktion eines *vollständigen* Bildes auf der Basis dieser Splitter bleibt höchst fraglich, die Wiederherstellung einer integralen Gestalt kann allenfalls „im Lichte der U-topie“ für möglich gehalten werden.

Als Text ist das Gedicht der Ort, wo sich ein Schriftbild als überführtes Lautbild präsentiert. DAS GEDUNKELTE führt dies im Rahmen einer Landschaftsdarstellung vor. Wo befindet sich ihrerseits eine solche Landschaft? Ralf Zschachlitz spricht in Bezug auf DAS GEDUNKELTE von einem „Hirn-Gedicht“. Inwiefern lässt sich die hier vorgestellte Landschaft auch als Bild einer anatomischen 'Gehirn-Landschaft' begreifen?⁵⁸⁴

⁵⁸² Curt W. Eichler: vom [sic!] Bug zum Heck. Seemännisches Hand- und Wörterbuch. 4. Aufl. Bielefeld u. Berlin 1964. S. 459. Vgl. die dortige Skizze (Abb. 372). Vgl. weiterhin Friedrich Kluge (Hg.): Seemannssprache. Wortgeschichtliches Handbuch deutscher Schifferausdrücke älterer und neuerer Zeit. Halle a. d. S. 1911. S.161 f; dort insbes. Punkt 4, S. 162.

⁵⁸³ Leonard Moore Olschner weist darüber hinaus auf Bezüge des 'Stehens' bei Celan zur 'Constantia' des Barock hin. Vgl. ders.: „STEHEN“ und Constantia. Eine Spur des Barock bei Paul Celan. In: Paul Celan. „Atemwende“. Materialien. Hg. v. Gerhard Buhr u. Roland Reuß. Würzburg 1991, S. 201-217. Im vorliegenden Falle führt diese Spur jedoch zu weit vom Gedicht weg.

⁵⁸⁴ Die folgenden Ausführungen sind aufgrund der geringen medizinischen Vorkenntnisse des Verfassers reichlich skizzenhaft. Sie beruhen allein auf der Lektüre der beiden oben genannten medizinischen Fachbücher von Faller und Schultze, die Celan nachweislich

Ein Echo ist primär ein akustisches Phänomen. Es ist der Wiederhall eines früheren akustischen Phänomens. Die Wahrnehmung des Echos erfolgt über das Gehör, und „[f]ür die *akustische Richtungswahrnehmung* sind [dabei] *beide* Ohren notwendig, wobei die Zeitdifferenz des ankommenden Schalles und der Schallschatten auf der abgewendeten Kopfseite wichtig sind.“⁵⁸⁵ Die Richtungsorientierung erfolgt erst nach der Zusammenführung der Sinneswahrnehmungsdaten beider Ohren im Gehirn: ehe man die Richtung bestimmen kann, aus der das Echo kommt, muss man die ursprünglich akustischen Daten also zunächst kombinieren, und dies geschieht im Gehirn.

Zuvor müssen diese Sinnesdaten jedoch in Nervenimpulse übersetzt werden. Dies leistet das *Cortische Organ* im *Schneckengang* (Ductus cochlearis), der das „Organ der Gehörempfindung“ im *Innenohr* des Hörers ist.⁵⁸⁶ Das Cortische Organ wäre somit die Einstiegsstelle des Splitterechos in den Hirnstrom. Von dort aus werden die Nervenimpulse ans *Endhirn* weitergeleitet, dessen wesentliche Bestandteile der *Hirnstamm* und der *Hirnmantel* sind. Letzterer besteht seinerseits aus dem *Riechhirn* und den beiden *Hemisphären*. „Die Hemisphärenoberfläche zeigt ein typisches Relief von *Windungen* (Gyri) und *Falten* (Sulci), das die Oberfläche erheblich vergrößert.“⁵⁸⁷ Die Windung des Hirnstroms, über der die Bühne wahrgenommen wird, lässt sich auch als eine solche Gehirnwindung verstehen.

Die einzelne Hemisphäre besteht nun ihrerseits wieder aus mehreren Teilen, deren einer der *Temporallappen* oder *Schläfenlappen* ist: vom *Innenohr* aus werden die Nervenimpulse genau hierhin weitergeleitet, „zum *Rindenzentrum* des Hörens in der oberen Temporalwindung“⁵⁸⁸. Hier trifft das Echo auf die besagte Bühne.

„Durch das *Tentorium cerebelli* [...] wird der von dem Hirnteil des Schädels umschlossene Raum in zwei, *nur an der Incisura tentorii mit einander zusammenhängende Räume getrennt*: der grössere vordere [...] nimmt das Grosshirn auf, der kleinere hintere enthält das Kleinhirn [...].“⁵⁸⁹

Die Bühne steht genau an dieser einzigen Stelle, an der beide Hirnteile miteinander zusammenhängen, der *Incisura tentorii*: „In die *Incisura tentorii* fällt der sogenannte *Isthmus cerebri* [die Bühne], der ventral durch die Hirnstiele, dorsal durch die *Corpora quadrigemina* gebildet wird.“⁵⁹⁰ Die unter anderem aus den *Hirnstielen* des *Kleinhirns* bestehende 'Bühne' macht es möglich, dass die im Fluss befindlichen Nervenimpulse, die auf den einstigen akustischen Daten beruhen, nunmehr zu einem stehenden Bild werden: „Das Kleinhirn ist ein wichtiges *Integrationszentrum*, das heißt, in ihm werden Einzelmeldungen zu einem zusammenhängenden Bild zusammengefaßt.“⁵⁹¹ Es ist insbesondere das

besaß. Deren Lektüre erfolgte eher assoziativ vor dem Hintergrund des vorliegenden Gedichts und erhebt insofern lediglich den Anspruch, die Möglichkeit der Analogisierung von Gehirn-Landschaft und im Gedicht vorgestellter Landschaft zu plausibilisieren.

⁵⁸⁵ Faller: Der Körper des Menschen, S. 278.

⁵⁸⁶ Vgl. ebd., S. 276.

⁵⁸⁷ Ebd., S. 239.

⁵⁸⁸ Ebd., S. 278.

⁵⁸⁹ Schultze: Atlas der Anatomie, S. 19.

⁵⁹⁰ Ebd., S. 21.

⁵⁹¹ Faller: Der Körper des Menschen, S. 235.

„*Integrationszentrum der Meldungen*, die vom Labyrinth herkommen und die Orientierung im Raum garantieren.“⁵⁹²

Wie sich gezeigt hat, lässt sich die Landschaft in DAS GEDUNKELTE tatsächlich bis zu einem gewissen Grad auch als anatomische 'Gehirn-Landschaft' interpretieren. Diese Interpretation lässt sich jedoch nur bis zum Ende der zweiten Strophe durchhalten: mit dem Auftreffen des Splitterechos auf die Bühne rückt wiederum das 'Splitterecho' selbst in den Fokus der Wahrnehmung. Über Form und Inhalt dieses Bildes ist aber nur denkbar wenig ausgesagt, wenn man hierfür das medizinisch-physikalische Pendant bemüht. Dass es sich der Form nach um elektrische Teilchen handelt, deren Inhalt eben in ihrer elektrischen Ladung besteht, lässt sich zwar mit einem Bild von kleinsten 'Textsplittern', die ihrerseits mit Bedeutung aufgeladen sind, durchaus vergleichen: weiter führt diese Analogie allerdings nicht.

Die Bühne des *Isthmus cerebri* stoppt also den Fluss des Echos durch die Windungen des *Temporallappens*. „Die Zeit ist starr, und doch fließt die Zeit“⁵⁹³, so definiert Husserl das Grundproblem phänomenologischer Zeitanalyse. Es wird deutlich, dass DAS GEDUNKELTE mit der 'Bühne' einen Ort benennt, an welchem die Janusgestalt der Zeit im Bilde des 'Echos' besonders sinnfällig wird.

soviel
Unverfenstertes dort,
sieh nur,

In der dritten Strophe wird die Überführung des akustischen Phänomens in ein *sichtbares* inszeniert. Dabei markiert das „dort“ erstmals ausdrücklich eine gewisse Distanz des wahrnehmenden Ich zum wahrgenommenen Gegenstand. Die Strophe führt auf eine deiktische Sprechgeste hin, zu der sich das offensichtlich höchst erstaunte wahrnehmende Ich hinreißen lässt. Ob sein Erstaunen dabei vom Umfang des Gegenstands seiner Wahrnehmung, also vom Umfang des nunmehr 'stehenden' Echo-Bildes motiviert ist, oder von dessen 'Unverfenstertheit', bleibt offen. Vermutlich ist beides der Fall, die Gleichzeitigkeit beider Motivationen des Staunens wäre zumindest nicht in sich widersprüchlich. Die Aussage gipfelt im nachdrücklichen Appell, das 'Unverfensterte' optisch wahrzunehmen, sie gipfelt im Imperativ „sieh nur“. Ob sich dieser Appell an ein Du richtet, das zum Mitvollzug der gezielten Beobachtung des Ich (in jener Richtung, in die es zeigt) aufgefordert wird, oder ob es sich um eine Selbstvergewisserung des Ich handelt, lässt sich ebenfalls nicht entscheiden, erneut ist auch hier beides gleichzeitig möglich. Jedenfalls bleibt festzuhalten, dass an dieser Stelle eine Triangulation stattfindet: das Ich (1) richtet seine Wahrnehmung auf einen bestimmten Gegenstand (2), auf den es nachdrücklich hinweist; sein Sprechen jedoch adressiert es an einen Anderen (3) bzw. an sich selbst in seiner anderen Eigenschaft als ein wahrnehmendes Ich. Das Beziehungsdreieck besteht in dieser Situation aus dem sprechenden Ich, dem (von ihm angesprochenen) wahrnehmenden Du/Ich und dem (vom Ich benannten und gleichzeitig vom Du/Ich wahrgenommenen) Gegenstand des Sprechens *und* der Wahrnehmung.

⁵⁹² Ebd.

⁵⁹³ Husserl: VPiZ, S. 420.

Fest steht die Richtung, in der das Echo zu suchen und nunmehr offenbar auch zu finden ist – letzteres zumindest für das sprechende/wahrnehmende Ich. Mit der Überführung des Echos von einem akustischen in ein optisches Phänomen, das heißt mit dessen *Feststellung* in Gestalt eines stehenden Bildes, ist es für das sprechende/wahrnehmende Ich des Gedichts auffindbar geworden. Inwiefern dies auch für ein anderes Du gilt, das wahrnehmend der Richtungsweisung dieses Ich Folge leistet – also beispielsweise ein Rezipient des vorliegenden Gedichts –, hängt nicht zuletzt davon ab, ob dieses Du in der Lage ist, sich innerhalb der ihm vorgestellten bzw. von ihm vorzustellenden, d. h. bildhaft zu imaginierenden Landschaft zu orientieren.⁵⁹⁴

Wie man sieht, präsentiert sich, wie zuvor der Titel, so nun auch der achte Vers des Gedichts als eine 'Verwerfung', die im Zuge der Lektüre notwendig auf eine andere Ebene der Untersuchung führt. Das Gedicht eröffnet an dieser Stelle die Möglichkeit zum Eintritt in den Diskurs über dasjenige, was hier vom Ich des Gedichts wahrgenommen wird. Der Leser kann ins Gespräch mit dem sprechenden Ich des Gedichts eintreten, indem er selbst die Stelle des mit „sieh nur“ angesprochenen Du aktiv und konkret besetzt.

Wechselt man hier jedoch zunächst noch einmal auf die sprachliche Untersuchungsebene zurück, so sind auch auf dieser noch einige offene Fragen zu klären. Eine erste betrifft den ungewöhnlichen Gebrauch des Wortes „soviel“: 'soviel' kann als Konjunktion oder als vergleichendes Adverb gebraucht werden, eigentlich aber nicht als Attribut zum substantivierten Adjektiv 'Unverfenstertes'. Im Falle eines vom Gradadverb 'so' näher bestimmten Indefinitpronomen 'viel' wäre dies jedoch möglich. Eigentlich müsste es also heißen: 'so viel Unverfenstertes'. Die Verbindung beider Worte zu einem bei gleichzeitiger Beibehaltung des attributiven Gebrauchs ist in grammatikalischer Hinsicht höchst unkonventionell, bei Celan jedoch keineswegs selten: während er das Wort 'soviel' nur an einer Stelle in SCHNEEPART konventionell gebraucht,⁵⁹⁵ gibt es neben DAS GEDUNKELTE drei weitere Gedichte, in denen es ebenfalls attributiv gebraucht wird.⁵⁹⁶ Dass es sich hierbei um eine bewusste Entscheidung, und nicht etwa um eine bloße Marotte des Autors handelt, geht aus der Tatsache hervor, dass auch die getrennte Schreibweise 'so viel' innerhalb dreier früherer Gedichte auftaucht.⁵⁹⁷ Mag sein, dass Celan hierbei den Gebrauch von 'soviel' als restriktive oder adversative Konjunktion mit ins Spiel bringen will; fest steht jedenfalls, dass dies Auswirkungen auf die Wortökonomie des Gedichts hat: Celan spart ein Wort ein.

Das Subjekt des elliptischen Satzes – das satzkonstitutive Prädikat fehlt erneut – bildet das Wort „Unverfenstertes“. Zur Bildung dieses Substantivs sind nicht weniger als fünf Schritte nötig: aus dem Substantiv 'Fenster' wird das Verb

⁵⁹⁴ Die mögliche Orientierung innerhalb der *im* Text dargestellten Landschaft ist eng verbunden mit der Orientierung innerhalb der *vom* Text vorgestellten Landschaft.

⁵⁹⁵ Vgl. das Gedicht WAS NÄHT (KG, S. 317-319; dort auf S. 318 in Vers 13 des Gedichts).

⁵⁹⁶ Hierbei handelt es sich um die Gedichte EIN BLATT (KG, S. 333; dort in Vers 6), HOCHMOOR (KG, S. 335f.; dort auf S. 336 in Vers 3) und EIN LESEAST (KG, S. 340f.; dort auf S. 341 in Vers 26). Ein Blick in die Faksimile-Ausgabe der Handschrift lässt weiterhin den Schluss zu, dass es sich hierbei nicht um editorische Fehler handelt (vgl. SPF, o. S.).

⁵⁹⁷ Es sind dies die Gedichte SPRICH AUCH DU (KG, S. 85; dort in Vers 9) aus dem Band VON SCHWELLE ZU SCHWELLE, LA CONTRESCARPE (KG, S. 160f., dort auf S. 160 in den Versen 3/4 sowie den Versen 7/8) aus DIE NIEMANDSROSE und HINTERM KOHLEGEZINKTEN (GW, II, S. 62; dort in Vers 12).

'fenstern' gebildet; dieses wird mit Hilfe des Präfix' 'ver-' präzisiert zu 'verfenstern'; hiervon wird das Adjektiv 'verfenstert' abgeleitet; dieses wird wiederum substantiviert zu 'Verfenstertes'; aus diesem Substantiv wird schließlich mithilfe der Negationspartikel 'un-' das Substantiv 'Unverfenstertes' gebildet. Dieses eine Wort beinhaltet also schon allein für sich genommen eine längere Geschichte, der nachzuspüren ist, insofern man seine Bedeutung innerhalb des Gedichts ermessen will.

Im Grimmschen Wörterbuch findet sich folgender Eintrag zu 'Fenster': „fenster bedeutet öfning [sic], lücke, luke, das loch der wand, durch welches tag einbricht, wodurch aus dem haus ins freie geschaut wird“⁵⁹⁸, und weiter heißt es:

„glasfenster, dem alterthum unbekannt, haben sich erst im laufe der zeit eingeführt, früher behalf man sich mit gitter, auch mit vorgespanntem linnen, wie noch heute verschiedentlich mit papier“⁵⁹⁹.

Mit dem Wort 'Fenster' begegnet dem Leser dementsprechend erneut ein Wort, das mindestens zweierlei Bedeutung haben kann, wobei die zwei Bedeutungsmöglichkeiten zumindest auf den ersten Blick einander widersprechen: 'Fenster' kann sowohl die Öffnung in einer Wand bezeichnen, als auch deren – in welcher Form auch immer – lichtdurchlässigen Verschluss. Als etwas Verfenstertes bzw. Unverfenstertes lässt sich folglich jeweils beides bezeichnen: entweder ein Ding, dessen Innenraum hermetisch von der Außenwelt abgeschnitten ist, oder aber ein Ding, dessen Innenraum an mindestens einer Stelle eine Öffnung zur Außenwelt hin besitzt. Das 'Unverfensterte', auf welches das wahrnehmende Ich des Gedichts hinweist, könnte deshalb von vornherein entweder etwas Offenes oder aber etwas Geschlossenes sein. Ist nicht auch der gemeinte Gegenstand der Wahrnehmung, das 'Splitterecho', eben ein solcher, der unter zwei verschiedenen Aspekten betrachtet werden kann, und der sich somit einerseits als ein offener, andererseits aber als ein geschlossener präsentiert? Einerseits ist das hier spezifisch gemeinte Echo *ein* bestimmtes, begrenztes, individuelles Phänomen und als solches von allen anderen möglichen Phänomenen unterschieden; andererseits ist das Echo *als Echo* prinzipiell der Wiederhall eines *anderen* Phänomens, das nicht es selbst ist, und steht somit prinzipiell in der Kontinuität dieses anderen Phänomens. Dieses von ihm verschiedene *andere* Phänomen ist – neben der Reflexionsfläche, von der es als Echo zurückgeworfen wird, dem Medium, in dem es in Form von Schallwellen transportiert wird und dem Hörer, der es als solches wahrnimmt – eine notwendige Bedingung seiner *eigenen* Möglichkeit. Es ist die von den vier genannten zeitlich am weitesten zurückliegende kausale Ursache seiner Existenz. Die Kausalkette der für sein Zustandekommen notwendigen Ursachen ließe sich jedoch durchaus noch weiter zurückverfolgen, sein absoluter Ursprung bleibt dunkel und damit offen. In diesem Punkt trifft sich das Phänomen des Echos mit dem Phänomen des Gedichts.

⁵⁹⁸ Grimm 3, Sp. 1519.

⁵⁹⁹ Ebd., Sp. 1522.

die Schütte
 müßiger Andacht,
 einen
 Kolbenschlag von
 den Gebetssilos weg,

Erst hier, in der vierten Strophe des Gedichts, wird das optische Vorstellungsbild des 'Splitterechos' konkret gefüllt. Das Bild des 'Splitterechos' wird dabei gleichzeitig näher bestimmt als zusammengeworfenes, nach wie vor ungeordnetes, disparates Andachts-Bild. Indem sich das akustische Phänomen des Echos optisch als stehendes Bild im Raum der Landschaft präsentiert, repräsentiert es gleichzeitig das Geschehen, dessen Echo es ist. Hier werden zwei Bildfelder ineinander verschränkt: aus dem Strom, dessen Windungen die Flusslandschaft prägen – eine Flusslandschaft, deren Topographie sich auch als diejenige einer medizinisch-anatomischen Gehirnlandschaft lesen lässt – , aus diesem Hirnstrom, der andererseits auch ein Bewusstseinsstrom ist, taucht eine bestimmte Erinnerung auf: die Erinnerung an jenes Geschehen, welches im Echo wiederhallt. Herausgehoben aus der strömenden Abfolge verschiedenster Wahrnehmungen konkretisiert sich das Echo nunmehr auch visuell, im Rahmen einer konkreten Vision, die gleichzeitig ihrerseits etwas davon transportiert, was im Echo wiederhallt. „[D]ie Schütte / müßiger Andacht“ integriert also (1.a) das Bild eines Gegenstands innerhalb einer Landschaft, die sich (1.b) auch als medizinisch-anatomische zu erkennen gegeben hat, sowie (2.a) das Bild eines ungeordneten Haufens von Partikeln, die (2.b) näher bestimmt sind als Erinnerungspartikel.

Den Übergang von Bildfeld zu Bildfeld markiert das Substantiv 'Schütte': 'Schütte' bedeutet einerseits „*anschwemmung, angeschwemmtes erdreich, besonders dadurch gebildete kleine insele*“⁶⁰⁰, und lässt sich insofern problemlos dem Bildfeld der Flusslandschaft zuordnen; „*auch von sonst zusammengesütteten oder geschwemmten dingen und dem orte ihrer lagerung in mancher art*“⁶⁰¹ darf man als von einer 'Schütte' reden: diese allgemeinere Bedeutung erweitert den Bedeutungshorizont erheblich; vollends einem zweiten Bildfeld zugeordnet wird 'Schütte' als „*ort für lagerung des aufgeschütteten getreides, speicher, schüttboden, [...] getreideschütte*“⁶⁰² sowie in seiner dem Grimmschen Wörterbuch zufolge häufigsten Bedeutung als „*schütte von soviel langstroh, als auf einmal über die tenne zum ausdreschen der körner gelegt worden ist, und nach dem ausschütten dieser körner gerafft und gebunden wird*“⁶⁰³. Die Schütte auf der Bühne innerhalb des Gedichts findet ihr Analogon innerhalb dieses Bildfeldes in der Schütte von Stroh auf der Tenne: das Ausdreschen des Kornes wird im Gedicht jedoch nicht vollzogen. Nicht von einer Schütte Stroh ist hier die Rede, sondern von einer Schütte, die Partikel „müßiger Andacht“ versammelt: es ist nicht eine bestimmte Menge Getreides, die hier auf die Tenne *gelegt* würde, sondern eine Erinnerung, ein „*inniges andenken*“⁶⁰⁴, die „*sammlung der gedanken auf einen gegenstand*“⁶⁰⁵

⁶⁰⁰ Grimm 15, Sp. 2105.

⁶⁰¹ Ebd.

⁶⁰² Ebd.

⁶⁰³ Ebd., Sp. 2106.

⁶⁰⁴ Grimm 1, Sp. 302.

⁶⁰⁵ Ebd.

bestimmter Art, die hier im Raum des Gedichts auf eine Bühne zur Anschauung gebracht wird. Die Wortbedeutung von 'Andacht' war ursprünglich nicht eingeschränkt auf fromme Gedanken im Gebet.⁶⁰⁶ Dennoch hat das Andachts-Bild im vorliegenden Kontext durchaus eine religiöse Funktion: Erinnerung wird hier zum Exerzitium. Der Erinnernde wird von seiner Andacht ganz in Anspruch genommen, sie fordert ihn. Sie ist keine herbeigeholte, sondern sie ist im Gegenteil das Agens des vorgestellten Geschehens, sie kommt hier von sich aus „zu stehn“, das heißt: sie drängt sich auf. Und sie nimmt denjenigen, dem sie sich aufdrängt, in die Pflicht, in die Verantwortung.

Das konkrete historische Ereignis, bei dem sich jenes Splittern ereignet hat, das im Splitterecho des Gedichts widerhallt, wird im Dunklen belassen, das Gedicht rekuriert auf dieses Ereignis, ohne es konkret zu benennen. Damit verhindert es zunächst, dass die Erinnerung, von der es spricht, vom Leser 'herausgelesen' wird: es sperrt sich dagegen, vom Leser 'ausgedroschen' zu werden und später als ein 'abgedroschenes' dazustehn. Das Echo ist in seiner Eigenschaft als Widerhall ohnehin kein 'fruchtbringendes' Phänomen: es lebt von den Splittern eines ursprünglicheren akustischen Phänomens, von dem es nur Reste hinüberrettet und aufbewahrt, Reste, die nach der Brechung dieses ursprünglichen Phänomens durch die Reflexion übrig geblieben sind. DAS GEDUNKELTE stellt nur noch solche Reste vor, mehr noch: es handelt sich in diesem speziellen Fall von Echo um ein Splitterecho, das heißt um Reste in zweiter Potenz. Dieses spezielle Echo ist ja der Widerhall eines Vorgangs, der selbst schon ein Splittern war. Bei diesem Vorgang wurde etwas anderem Gewalt angetan. Etwas anderes wurde damals zersplittert, und es ist dieser Akt, den das Echo körperlich verinnerlicht hat und an den es als dessen Echo erinnert.

Die Schütte ist als das stehende Bild des Echos eine Ansammlung von Überresten, von Schutt, der sich an einer Bühne gefangen hat. Als solche ist sie nur insofern geschlossen, als sie aus einer nicht näher bestimmten Anzahl von Schuttpartikeln besteht; der Form nach ist diese Ansammlung prinzipiell offen, ihre einmalige individuelle Form gewinnt sie erst beim Auftreffen auf die Bühne, von deren Beschaffenheit und Lage innerhalb des 'Stromes' sie folglich abhängt, ebenso wie von den jeweiligen Strömungsverhältnissen, beispielsweise der Richtung und der Geschwindigkeit des Stromes am Ort des Zusammentreffens mit der Bühne, die einen Einschnitt in die Kontinuität des Stromes verkörpert, eine Unterbrechung seines ansonsten ungehinderten Laufs. Zudem können vorherige Hindernisse im Strom die Richtung, die Menge und die Zusammensetzung dieser spezifischen Menge von Schuttpartikeln beeinflusst haben. Die spezifischen Eigenschaften einer Schütte lassen es gerechtfertigt erscheinen, jener angehäuften Menge von Andacht das Attribut „müßig“ zu verleihen: 'müßig' betont nicht nur die Trägheit der Form, die das Echo nunmehr als ein stehendes Bild angenommen hat, sondern gleichzeitig auch deren Lockerheit, die sich der ursprünglichen Heterogenität der einzelnen Bestandteile dieses Bildes verdankt. Das Adjektiv 'müßig' hat nämlich auch die Bedeutung „*spielraum habend, los, frei, ledig, locker, ungedrängt*“.⁶⁰⁷

Die Schütte wird nun näher bestimmt als eine, die sich „einen / Kolbenschlag von / den Gebetssilos weg“ befindet. Wieder bleibt das satzkonstituierende Verb ausgespart, die Präposition 'von' und das Lokaldverb 'weg' markieren in Form

⁶⁰⁶ Vgl. ebd.

⁶⁰⁷ Grimm 12, Sp. 2773.

einer umgangssprachlichen Wendung die Distanz der Andachtsschütte zu mehreren „Gebetssilos“. Die exakte Entfernung zwischen jener und diesen beträgt nach Aussage des Gedichts „einen Kolbenschlag“. Hierbei handelt es sich ursprünglich nicht um eine *räumliche* Entfernung, sondern vielmehr um eine *zeitliche*: ein Kolbenschlag ist eine Aktion von bestimmter Dauer, eine plötzliche, kurze, heftige Gewalthandlung; der Schlag beansprucht einen bestimmten (relativ minimalen) Zeit-Raum, markiert aber üblicherweise keinen räumlichen Abstand im engeren Sinne. Im Kontext eines Gedichts jedoch, das Raum und Zeit derart eng miteinander verzahnt wie DAS GEDUNKELTE, werden auch an dieser Stelle zeitliche und räumliche Nähe in der visionären Vorstellung überblendet.⁶⁰⁸

Das Kompositum 'Kolbenschlag' bezeichnet einen Schlag mit einem Kolben, insbesondere einem Flintenkolben, wie er beispielsweise gegen Haustüren ausgeführt wird.⁶⁰⁹ Im vorliegenden Falle lässt das substantivierte Adjektiv 'Unverfenstertes' eher auf einen Schlag schließen, der sich entweder gegen bestehende Fenster gerichtet und damit offene Löcher in die Wand oder Wände eines zuvor abgeschlossenen Raumes gerissen hat, oder aber auf einen solchen Raum, der, obwohl umfriedet, vor dem Kolbenschlag doch zumindest an einigen Stellen nach außen hin offen war, nun jedoch nicht mehr, da er völlig zerstört wurde und nur noch Reste oder Splitter des ehemaligen Gebäudes einer losen Schütte wahrgenommen werden können. Beide Lesarten lässt das Gedicht zu, ja beide ergänzen sich geradezu im Sinne einer Rekonstruktion des Geschehens. 'Kolben' bezeichnet im allgemeinen die denkbar einfachste Waffe: einen 'Knüttel' oder eine 'Keule' mit dickem Ende.⁶¹⁰ Das Wort als solches steht jedoch auch in engerer Beziehung zu den verschiedenen Bildfeldern des Gedichts: erstens kann es auch in der Bedeutung von „*speltähre (das kolbige ende des halmes [...])*“⁶¹¹ verwendet werden, was zum Bildfeld der Getreideverarbeitung und -lagerung in Strophe 4 passt; zweitens kann es 'Stecken', 'Pfahl' oder auch 'Störstange' bedeuten,⁶¹² was mit dem Bildfeld der Bühne innerhalb eines Flusslaufs zusammenstimmt; drittens schließlich kann 'Kolben' auch als Bezeichnung des menschlichen Kopfes verwendet werden,⁶¹³ was sich wiederum ins Bildfeld der medizinisch-anatomischen Landschaft integrieren ließe. Die Bezeichnung eines bestimmten Zeitraums als die wichtigste Funktion von 'Kolbenschlag' innerhalb des Gedichts - neben der Tatsache, daß es sich hierbei um einen Gewaltakt handelt - bleibt von dieser Vielzahl von Bedeutungsmöglichkeiten unangetastet.

⁶⁰⁸ Anhand der HKA lässt sich nachvollziehen, dass Celan von Anfang an nach einem Bild gesucht hat, in dem sich eine zeitliche Distanz mittels einer Bewegung im Raum ausdrücken lässt: anstelle von „Kolbenschlag“ hatte er zunächst das Wort „Lebensschritt“ gewählt, hierfür später das Wort „Pulsschlag“ eingesetzt, welches er nochmals zu „Faustschlag“ abänderte, bevor er schließlich das Wort „Kolbenschlag“ fand (vgl. HKA, 10/2, S. 202). Die Suche nach dem geeigneten Wort endet erst, als dieses sowohl das offensichtlich beabsichtigte Gewaltmoment beinhaltet als auch die geeignete Silbenzahl aufweist, um anstelle des zuerst verwendeten in den Text eingefügt werden zu können.

⁶⁰⁹ Vgl. Grimm 11, Sp. 1610.

⁶¹⁰ Vgl. ebd., Sp. 1602.

⁶¹¹ Ebd.

⁶¹² Ebd., Sp. 1604.

⁶¹³ Vgl. ebd., Sp. 1607.

Von hier aus wird eine weitere Zweideutigkeit erkennbar, diesmal in Bezug auf das Wort 'Erinnerung': 'Erinnerung' kann sowohl das erinnerte Objekt meinen, als auch den Erinnerungsvorgang. Dementsprechend kann auch die Genitivkonstruktion 'die Schütte müßiger Andacht' sowohl als Beschreibung einer aus müßigen Andachtspartikeln *bestehenden* Schütte aufgefasst werden, als auch als Beschreibung des *Vorgangs*, in dessen Verlauf müßigerweise einer Schütte gedacht wird: im ersteren Falle wird eine Schütte *aus* müßiger Andacht ins Auge gefasst, im letzteren Falle die müßige Andacht *an* eine Schütte. Eine weitere 'Verwerfung' des Gedichts wird an dieser Stelle erkennbar: Erinnerung wird hier gleichzeitig als Wahrnehmungsgegenstand und als Wahrnehmungsvorgang beschrieben – Erinnerung ist sowohl der Gegenstand als auch die Vorgehensweise des Gedichts. Die sprachlich vermittelte Erinnerungsbewegung, die das Gedicht im diskursiven Vollzug beschreibt, ist wiederum dem Text des Gedichts eingeschrieben.

Erstmals verweist das Gedicht nun mit dem Bild der 'Gebetssilos' gleich auf mehrere Gegenstände, die sich als geschlossene Ganze imaginieren lassen: das Wort 'Silo' bezeichnet laut Wörterbuch einen „(unterirdische[n]) Schachtspeicher für Getreide, Grünfutter, Erz usw.', im 19. Jh. entlehnt aus span. *silo* 'Kornkeller, Getreidegrube' [...]“⁶¹⁴. Innerhalb des vorliegenden Gedichts stellen die Silos nun keine Getreide-, sondern Gebetsspeicher vor. Zwischen ihnen und der Schütte des Gedichts besteht ein zeitlicher Abstand von der Dauer eines Kolbenschlags. Die starke innere Beziehung zwischen den Silos und der Schütte geht nicht nur aus dem gemeinsamen Bildfeld der Getreidelagerstätten, sondern auch aus dem gemeinsamen Bedeutungsfeld von 'Andacht' und 'Gebet' hervor. Nicht nur, dass es sich bei beiden Handlungen um solche handelt, die im engeren Sinne zum Bereich des Gottesdienstes gehören: in beiden Fällen handelt es sich auch im weiteren Sinne um intentional gerichtete Handlungen. Während dabei die erstere vor allem die Vergegenwärtigung des angezielten Gegenstands zum Zweck hat, ist die letztere darüber hinaus mit einer Bitte verbunden, die an den jeweiligen Gegenstand gerichtet ist. Das Wort 'Gebet' „*ist nicht von beten [abgeleitet], zu dem das heutige Sprachgefühl zieht, sondern von bitten, wie es dann lange noch auch ein bitten bezeichnete*“⁶¹⁵. Dabei kann 'Gebet' auch „*die worte des gebets*“⁶¹⁶ bezeichnen oder „*für das von gott erbetene*“⁶¹⁷ stehen: beides wäre in Silos aufbewahrbar. Darüber hinaus sieht man heutzutage häufig auch überirdisch angelegte Silos, die wegen ihrer turmartigen Gestalt vergleichbar gute Orientierungspunkte für den Betrachter abgeben, wie etwa die Türme, Kuppeln und Dächer von Gotteshäusern, seien es Kirchen, Moscheen oder Synagogen.

Von den bisherigen Einsichten in DAS GEDUNKELTE her lassen sich die Gebetssilos als erinnerte Speicher erkennen, die mittlerweile der Vergangenheit angehören: sie sind es, die zersplittert sind. Hieraus wird auch der vom Gedicht apostrophierte zeitliche Abstand zwischen ihnen und der Schütte erklärlich: das

⁶¹⁴ Friedrich Kluge, Alfred Götze: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 16. Aufl. Berlin 1953 (im Folgenden Kluge). Die 16. Auflage wird hier benutzt, weil sie in Celans Besitz war. Vgl. Marbacher Katalog, Bd. 3, S. 171.

⁶¹⁵ Grimm 4, Sp. 1739. An anderer Stelle heißt es dort: „*gebet, bitte, wenigstens in wichtigen fällen, flehende bitte, an höhere gerichtet*“ (ebd., Sp. 1740).

⁶¹⁶ Ebd., Sp. 1741.

⁶¹⁷ Ebd., Sp. 1743.

Echo, das sich auf der Bühne im Hier und Jetzt einer Erinnerungslandschaft als bloße Schütte von Splittern präsentiert, ist das Echo des Zersplitters dieser Gebetssilos. Dabei muss ein solches 'Silo' nicht notwendig ein gemauertes Gotteshaus bezeichnen: auch ein einzelner Kopf kann Gebete beherbergen. Der Gewaltakt, mit dem die Gebetsspeicher zertrümmert wurden, der Kolbenschlag also, markiert nicht bloß die zeitliche Distanz, die zwischen den Gebetssilos und der Andachtsschütte liegt, sondern ist mithin auch die Ursache ihrer substantiellen Differenz, die ihre deutlichste Ausprägung in der unterschiedlichen Gestalt findet. Was vormals noch Gebet heißen durfte, hat jetzt bloß noch Andachtscharakter. Es wird keine höhere Macht, kein Gott mehr angefleht, keine Bitte mehr ausgesprochen. Der Gewaltakt hat die Orte zerstört, die derlei Bitten gespeichert hatten. Die Verbindung ist abgerissen. Was bleibt, ist allein die Erinnerung an die Zerstörung – eine Erinnerung, die am eigenen Leib die Spuren der Gewalt trägt. Was bleibt, ist das Echo der Zerstörung. Was bleibt, sind Splitter.

einen und keinen.

Diese letzte Aussage relativiert die zuvor getroffene, indem sie die zeitliche Distanz zwischen dem Zersplittern der Gebetssilos und dem Sichtbarwerden der Andachtsschütte in Frage stellt. Was sich auf den ersten Blick als Paradoxie ausnimmt, ist bei näherer Betrachtung eine *coincidentia oppositorum*, die als solche *keine* logische Denkmöglichkeit impliziert. Dies hängt mit der eigentümlichen Verfasstheit der Erinnerung zusammen, wie sie Husserl in seiner phänomenologischen Analyse des Zeitbewusstseins entwickelt hat: was sowohl in der Erinnerung als auch in der Wiedererinnerung vorgestellt wird, ist nicht die vergangene *Vorstellung* eines Gegenstands, sondern eben dieser *Gegenstand* selbst; der einstige Gegenstand wird in der neuerlichen Vorstellung vergegenwärtigt, er wird im wahrsten Sinne des Wortes re-präsentiert. Im Zuge der Erinnerung wird der Vorstellungsgegenstand von einst wieder lebendig, er wird als solcher erneut präsent. Im Zusammenhang des vorliegenden Gedichts bedeutet dies, dass die Vorstellung von der Zersplitterung der Gebetssilos anhand der Schütte müßiger Andacht, die ein Bild der Erinnerung ist, erneut mit vorgestellt wird: die einstige Wahrnehmung der noch unzerstörten Gebetssilos wird im Gegen-Bild der Schütte negativ mit gegenwärtig gehalten; die Andacht lässt dasjenige, dessen in ihr gedacht wird, in genau der Weise gegenwärtig werden, wie Gott für die Gläubigen im Gottesdienst als anwesender erfahrbar wird. Die gottesdienstliche Andacht, die erst den Raum für einen möglichen Dialog mit Gott eröffnet, indem dieser angerufen wird, findet hier ein Pendant in jener Andacht, die einerseits als stehendes Bild im Gedicht aus dem kontinuierlichen Fluss verschiedener Wahrnehmungen auftaucht und die andererseits das Gedicht als echo-artiger 'Haufen', d. h. als eine Ansammlung von Satzsplittern in Gestalt eines konkreten Sprechakts vorstellt: nicht der Dialog mit Gott ist es, der hier angestrebt wird, sondern der Dialog mit der Vergangenheit im Modus der sie vergegenwärtigenden Erinnerung.

Insofern die Gebetssilos Dinge in der Außenwelt waren, die nun – zu Zeiten des *Auftretens* eines Bildes, das ein In-Erscheinung-Treten des Echos ihres Zersplitters ist – als solche nicht mehr existieren, gehören sie in der Tat der Vergangenheit an. Als solche sind sie genau jenen einen Kolbenschlag von der Schütte entfernt, der für ihre Zerstörung verantwortlich ist. Als lebendige

Vorstellungsgegenstände sind sie dies jedoch gerade nicht: die Vorstellung von ihrer Zersplitterung durch den Kolbenschlag bleibt in der Erinnerung in Form jenes Bildes präsent, das sich im Zuge des Angedenkens an das akustische Phänomen der Zersplitterung einstellt. Das vorgestellte Bild bleibt durch die Zeit hindurch ein und dasselbe, in der andächtigen Erinnerung, so disparat sie auch sei, verliert der Kolbenschlag seine distanzierende Kraft. Die körperliche wie auch die phänomenale Ganzheit der Gebetssilos ist mit dem Gewaltakt des Kolbenschlags ein für allemal zerstört: die Erinnerung an diese Zerstörung aber bleibt möglich. Ihr Echo trägt als Echo körperlich die Spuren dieser Zerstörung, es liefert ein Bild dieser Zerstörung. In der adäquaten Vorstellung, das heißt, in der erinnernden Wahrnehmung dieses Bildes bleibt die Zerstörung präsent. Negativ bleibt in diesem Bild auch die Vorstellung an die vormalige Integrität des nunmehr für alle Zeit Zerstörten bewahrt. Diese negative Vorstellung wird nicht mehr eigens ins Bild gesetzt – sie hat allerdings ihren Ort im Gedicht: nicht jenseits der Worte, sondern in den Zwischenräumen zwischen ihnen.

Die vergegenwärtigende Vorstellung von der Zerstörung der Gebetssilos wird sowohl *im* Gedicht als auch *vom* Gedicht angezielt. Ob sie tatsächlich gelingt, hängt davon ab, ob das im Verlauf des Gedichts angesprochene Du das Erinnerungsbild tatsächlich wahrnimmt oder nicht. Der Rezipient des Gedichts kann sich nur daran orientieren, ob er selbst die Beobachtung des wahrnehmenden und dabei gleichzeitig von seiner Wahrnehmung sprechenden Ich mitvollziehen kann, insofern er die Stelle des von jenem angesprochenen Du einnimmt. Nur derjenige Leser/Hörer, dem es gelänge, sich auf quasi-magische Weise *in* den Innenraum des Gedichts zu begeben, könnte sich letztlich ein Urteil darüber erlauben. Anders verhält es sich auf der Ebene des Diskurses: ob es dem Gedicht als Gedicht gelingt, seinerseits das Bild eines Echos vorzustellen, das heißt, ob die echo-artige Repräsentation des Zersplitterungsgeschehens *vom* Gedicht geleistet wird, darüber kann sich der Leser/Hörer im Zuge der Rezeption des Textes ein Urteil bilden. Es zeigt sich erneut, dass sich die fünfte und letzte Strophe des Gedichts gleichzeitig auch als das letzte Glied einer Kette von Verwerfungen präsentiert, die den aufmerksamen Leser/Hörer immer wieder nötigen, sich zwischen verschiedenen Ebenen der Textwahrnehmung hin- und herzubewegen.

DAS GEDUNKELTE beinhaltet eine Fülle von lexikalischen Varianten, syntaktischen Leerstellen und semantischen Ambiguitäten, die das Terrain, das es vorstellt, zunächst äußerst unübersichtlich erscheinen lassen. Es zwingt den Leser/Hörer, seine Augen/Ohren Schritt für Schritt jener Dunkelheit anzupassen, das heißt, seine Wahrnehmung zu schärfen: Orientierung ist nicht, Orientierung will gesucht und gefunden werden. Dabei werden solche Orientierungsversuche zusätzlich dadurch erschwert, dass es sich hierbei um einen Text handelt, dessen Selbstreferentialität immer wieder zu Irritationen der Wahrnehmung führt. Der Text nötigt im Verlauf seiner Bewegung zur ständigen skeptischen Selbstvergewisserung darüber, was sich hier wahrnehmen lässt und inwieweit es möglich ist, sich dessen zu versichern, mal durch Zurücktreten vom Gesagten, mal durch intensiveres Eindringen in dasselbe. Nach und nach gewinnt man dabei jedoch zunehmend den Eindruck, dass es nicht die Destruktion der Semantik ist, die DAS GEDUNKELTE betreibt, sondern dass es hier im Gegenteil um den Entwurf einer Semantik der Destruktion geht, um den Versuch, die Zerstörung hinter den Worten mit sprachlichen Mitteln erfahrbar zu machen und erfahrbar zu halten.

Gemäß einer solchen Lesart präsentiert sich DAS GEDUNKELTE als ein Text, der sich weniger durch Unverständlichkeit als vielmehr durch ein Überangebot an Bedeutung auszeichnet: auch in Bezug auf die späten Gedichte Celans bleibt die Vielstelligkeit der einzelnen Texte – mit anderen Worten: deren semantische Überdetermination – eines ihrer hervorstechenden Merkmale. Diese Überdetermination ist nicht zuletzt ein Effekt der Präzision, mit welcher diese elliptischen Texte angelegt, das heißt deren einzelne Teile bis ins Kleinste zueinander in Beziehung gesetzt sind. Jede konkrete historische Erfahrung Paul Celans ist einmalig und privat. Sie wird vom Ich des Gedichts nur insofern geteilt, als dieses eine *eigene* konkrete Erfahrung von Dunkelheit artikuliert. Diese spezifische Dunkelheit als solche sprachlich präzise zu evozieren, sie für den Anderen im Medium der Sprache erfahrbar werden zu lassen, das ist die Hoffnung des Gedichts. Der Möglichkeit nach, so lautet die Hoffnung, ist die Erfahrung im Text angelegt: ihre Realisierung, ihre Verwirklichung, ihre Vergegenwärtigung bleibt jedoch offen, sie bleibt dem Anderen aufgegeben. Erst indem der Andere sich diese Erfahrung zu eigen macht, erfüllt sich die utopische Hoffnung des Gedichts, das seiner bedarf, um zu werden, was es ist.

V. 2. 2. Landschaft eines Textes

In einem zweiten Schritt gilt es nunmehr, die Textgestalt des vorliegenden Gedichts im Zusammenhang mit den bisherigen Ergebnissen näher in Augenschein zu nehmen. Dementsprechend sollen im folgenden die Bausteine des Gedichts, seine Strophen, Verse, Worte, Silben und Buchstaben in ihrem spezifischen Verhältnis zueinander und zum bisher Gesagten analysiert werden. Die Strukturanalyse beinhaltet dabei auch die Analyse des Gedichts als eines akustischen Phänomens, mithin die Analyse seiner phonetischen, metrischen und rhythmischen Struktur sowie verschiedener Allusionen, die mit der Lautgestalt einzelner Textbausteine zusammenhängen.

Peter Szondi war es, der im Zuge seiner bis heute maßgeblichen Interpretation der ENGFÜHRUNG⁶¹⁸ den Begriff 'Textlandschaft' eingeführt hat.⁶¹⁹ Dieser Begriff ist deshalb besonders geeignet zur Beschreibung von Dichtung, weil er gleichzeitig zwei ihrer wesentlichen Strukturmerkmale erfasst: einerseits ihr Verwobensein zu einer Textur, das heißt ihre Charakterisierung als ein sprachliches Beziehungsgeflecht, andererseits ihre Strukturanalogie zur Landschaft mit deren Ebenen und Gipfeln, Linien und Feldern, Aufschlüssen und Verwerfungen. Der zweite Punkt betrifft nun die überwiegende Mehrzahl der Celanschen Gedichte in besonderer Weise, da diese sich schon allein von ihrer jeweiligen typographischen Struktur her besonders gut mit der Struktur einer urwüchsigen Landschaft vergleichen lassen: weder die Verse noch die Strophen dieser Gedichte sind gleichförmig gebaut, insofern lässt sich bei ihnen auch kein durchgängiges Metrum feststellen; der Silbenumfang der einzelnen Verse einer Strophe variiert hier ebenso wie der Versumfang einzelner Strophen.

⁶¹⁸ Vgl. KG, S. 113-118.

⁶¹⁹ Vgl. Peter Szondi: Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts. In: Ders.: Celan-Studien. Frankfurt/M. 1972. S. 47-111; hier insbesondere S. 50f. Die Idee, „Gedichte als Wortlandschaften“ aufzufassen, findet sich auch bei Celan. Vgl. TA, Der Meridian, S. 102.

DAS GEDUNKELTE besteht aus fünf solcher Strophen. Es stellt eine Parataxe dar, die aus einem einzigen, unvollständigen Satzgefüge besteht. Den unvollständigen Teilsätzen fehlt jeweils das satzkonstitutive Verb, mit zwei Ausnahmen: dem Relativsatz, der den fünften Vers für sich in Anspruch nimmt und dem Indikativsatz, der den achten Vers ausfüllt. Das unvollständige Satzgefüge ist durch Kommata in neun Teile unterteilt, von denen die ersten vier Strophen jeweils zwei, die letzte Strophe nur einen beinhaltet. Neben dem vierten Teil, das heißt dem obengenannten Relativsatz (Vers 5), und dem sechsten Teil, einem Indikativsatz (Vers 8), ist der neunte und letzte Teil (Strophe 5 = Vers 14) der einzige, der keiner Kompletierung bedarf, da er selbst nur eine nähere Bestimmung der Aussage des achten Teils (Verse 11-13) vorstellt. Das gesamte Gedicht beinhaltet mit dem Indikativsatz des achten Verses nur einen einzigen regelmäßig gebildeten Hauptsatz, dem seinerseits das grammatische Subjekt fehlt; dieses läßt sich jedoch einigermaßen problemlos ergänzen (siehe *du* nur). In Teil 1 (Vers 1), Teil 2 (Verse 2,3), Teil 3 (Vers 4), Teil 5 (Verse 6,7), Teil 7 (Verse 9,10) und Teil 8 (Verse 11-13) bleibt die jeweilige Prädikatstelle hingegen unbesetzt. Innerhalb der Strophen 1 bis 4 ist die Subjektstelle jeweils nur im ersten der jeweils zwei Teile (Teile 1, 3, 5, 7) besetzt, mit Ausnahme des Relativsatzes (Teil 4), der sich auf den ersten Teil der ersten Strophe (Teil 1) zurückbezieht. Strophe 5 schließlich benötigt wie gesagt kein solches grammatisches Subjekt.

Die leeren Prädikatstellen prägen die grammatikalische Struktur des Gedichts. Sie lassen sich als Manifestation der Echo-Struktur des Textes auf der syntaktischen Ebene bezeichnen. Diese Leerstellen repräsentieren eine der verschiedenen Gegebenheitsweisen des Schweigens im Gedicht. Insofern sich das Gedicht, das die Wahrnehmung eines Echos zum Thema hat, selbst als ein solches Echo zu erkennen gibt, sind die Einbrüche des Schweigens in die 'Rede' nicht als Einbrüche eines schweigenden Anderen ins Eigene der Äußerung zu verstehen: das Schweigen ist dem Echo nicht äußerlich, es ist Bestandteil seines inneren Wesens, es ist seiner genuinen Struktur inhärent. Das Echo ist per se nur die teilweise Wiedergabe eines anderen wahrnehmbaren Phänomens. Dieses Andere ist als kausale Ursache des Echos die Bedingung der Möglichkeit seiner Existenz und muss insofern immer schon dagewesen sein, *bevor* es überhaupt zu einem Echo seiner selbst kommen konnte. Nicht dieses Andere, sondern vielmehr das Echo steht zeitlich immer an zweiter, nachgeordneter Stelle: das spätere Echo eignet sich Bruchstücke des früheren Anderen an. Dass es nicht in der Lage ist, dieses Andere komplett wiederzugeben, macht seine Eigenart als Echo aus. Dass im Zuge der Aneignung der 'Rede' des Anderen das Schweigen in diese 'Rede' einbricht, macht ja die 'Rede' des Anderen erst zur eigenen des Echos. Hieraus ergibt sich, dass das teilweise Schweigen notwendig zur Identität des Echos gehört, es ist geradezu dasjenige, was das Echo an Eigenem der 'Rede' des Anderen hinzufügt. Das Echo kann als solches der 'Rede' des Anderen nichts anderes hinzufügen als sein eigenes Schweigen: es gewinnt das Profil einer eigenen Äußerung erst von der lückenhaften Repräsentation des Anderen her. Indem es Teile des Anderen verschweigt, *erschweigt* es sich selbst.⁶²⁰

⁶²⁰ Vgl. hierzu die Sprechweise der Nymphe Echo, wie Ovid sie im dritten Buch seiner 'Metamorphosen' darstellt: „Doch die Geschwätze sprach nicht anders als heute: von vielen / Worten vermochte sie nur die letzten wiederzugeben.“ Ovid: Metamorphosen, S. 103, Verse 360 f.

Wo das Verschweigen von Teilen der 'Rede' eines Anderen zur notwendigen Bedingung eigener 'Rede', das heißt zum Erschweigen des Eigenen wird, wird es zu einer bewussten, zielgerichteten Handlung. Insofern ist es auch keineswegs ein Zufall, wenn DAS GEDUNKELTE ausgerechnet die satzkonstitutiven Verben verschweigt. Die Auslassung der Verben ist das Ergebnis jener 'professionellen' Arbeit des Dichters an der Sprache, von der Celan im *Meridian* mit Bezug auf Pascal spricht. Die dabei entstehende Dunkelheit macht das Gedicht erst zu dem, was es ist.

Nicht nur auf der syntaktischen Ebene, sondern auch auf der Ebene der Typographie präsentiert sich DAS GEDUNKELTE als eine Abfolge von Splittern. Das Mittel dazu ist die Leerzeile. Die Sprechpausen, die die Leerzeilen anzeigen, sind wiederum nicht als Gegenstücke zum Vortrag des Textes zu verstehen, sie sind vielmehr integrale Bestandteile des Textes selbst. Das Bild des Gedichts soll aus der Windung der Schrift auftauchen, und hierzu bedarf es der 'Buhnen' des Schweigens, die die Leerzeilen vorstellen. Die Leerzeilen strukturieren den Verlauf des Sprachflusses, der sich seinerseits in der Windung der Schrift manifestiert. Ein entscheidendes Indiz zugunsten dieser Auffassung ist die Tatsache, dass DAS GEDUNKELTE aus einem einzigen Satzgefüge besteht. Die Leerzeilen befinden sich innerhalb dieses einen Satzgefüges und sind mithin nicht nur als Pausen zwischen einzelnen Äußerungen ausgezeichnet, sondern auch als Bestandteile eines größeren, übergeordneten Zusammenhangs: dem des einzelnen Sprechakts. Sie lockern den typographischen Zusammenhang des Textes auf und lassen diesen als einen fragilen erscheinen: das Gedicht bildet weder einen erratischen Block von Zeichen noch eine Abfolge einzelner solcher Blöcke. Dennoch bildet es ein geordnetes Nacheinander einzelner, unvollständiger Sprech- und Wahrnehmungssequenzen, die keineswegs zufällig miteinander zusammenhängen: die einzelnen Strophen des Gedichts bauen aufeinander auf, ihre Reihenfolge lässt sich nicht beliebig ändern. Erneut tritt hier die Dialektik von Einheit und Vielheit in Erscheinung, deren prägende Kraft für das 'Splitterecho' und dessen Bild, die 'Schütte', bereits deutlich wurde. Im Einzug der Leerzeilen in den Innenraum des Textes kreuzt sich diese Dialektik mit derjenigen von Sprechen und Schweigen. In der Bewegung des Gedichts, die sowohl eine Bewegung *in* der Zeit *ist* als auch eine Bewegung *durch* die Zeit *intendiert*, sind diese Gegensätze aufgehoben.

Betrachtet man neben der typographischen Gestalt des gesamten Gedichts auch diejenige der einzelnen Strophen, so findet man weiterhin die These bestätigt, dass es sich hierbei auch um einen eminent selbstreflexiven Text handelt. Dabei wird der optische Eindruck häufig mit einem akustischen gekoppelt, wobei beide einander wechselseitig ergänzen.

DAS GEDUNKELTE Splitterecho,
hirstrom-
hin,

Das Splitterecho, von dem hier die Rede ist, findet sich innerhalb der Verse 2 und 3 typographisch realisiert, sodass sich das Richtungsadverb 'hirstromhin' als ein zersplittertes präsentiert. Die Lesebewegung der Augen bei der Lektüre dieses Wortes nimmt als solche bereits die „Windung“ vorweg, von der erst im folgenden Vers 4 die Rede sein wird. Die Abspaltung der Silbe 'hin' führt zu

einer Bedeutungserweiterung derselben, die sich ebenfalls in den weiteren Bedeutungskontext der ersten Strophe integrieren lässt: 'hin' lässt sich auch als umgangssprachliches Adjektiv im Sinne von 'kaputt' verstehen.⁶²¹ Die einzelne Partikel im Fluss des Hirnstroms zeugt in ihrer Vereinzelung von der Zerstörung desjenigen größeren Ganzen, dessen Bestandteil sie war. Darüber hinaus stellt der dritte Vers des Gedichts in phonetischer und graphematischer Hinsicht ein Echo des zweiten dar, die dritte Silbe des Wortes 'hirnstromhin' ist ein Wiederhall der ersten, 'hin' ist ein Echo von 'hirn'. Im Zusammenhang mit der Rekonstruktion einer medizinisch-anatomischen Landschaft wird der Kolbenschlag (Vers 12) als ein solcher begreifbar, der möglicherweise gegen die Gebetszilos (Vers 13) innerhalb einer Gehirnlandschaft gerichtet war. Er wäre dementsprechend als ein solcher zu betrachten, der die Schläfe eines Menschen traf, woraufhin dessen Erinnerungsfähigkeit in Mitleidenschaft gezogen wurde: das Opfer erinnert in der Folge nur noch deren Splitter.

Der bewusste Umgang mit den phonetischen Qualitäten der Worte zeigt sich bereits innerhalb des ersten Verses: aufgrund der betonten Stammsilbe 'dun' ist das Wort „GEDUNKELTE“ auch dem akustischen Eindruck nach ein dunkles, während das Wort „**Splitter**echo“ aufgrund der betonten ersten Stammsilbe des Kompositums 'Split', innerhalb derer auf den starken Reibelaut 's' der offene Vokal 'i' in Verbindung mit dem Verschlusslaut 't' folgt, anfangs einen hellen, spitzen Klang hat, der dann im Nachhinein vom 'Echo' abgefedert wird. Die Kontrastierung verstärkt die akustische Einzelwirkung beider Worte.

Darüber hinaus beinhaltet der erste Vers bereits die erste einer ganzen Reihe von Allusionen, die im Gedicht auftauchen. DAS GEDUNKELTE erweist sich als ein Text, der sich wiederholt auch insofern als ein Echo bezeichnen lässt, als er Paronomasien durchklingen lässt, die er zwar selbst nicht explizit macht, die sich aber dennoch problemlos in den Kontext des ausdrücklich Gesagten integrieren lassen.⁶²² „Im Dunkeln ist gut munkeln“, sagt ein Sprichwort. Die

⁶²¹ Vgl. hierzu Celans Überlegungen zum prägnanten Schlusssatz des Büchnerschen *Lenz* im *Meridian*: „Sein Dasein war ihm eine notwendige Last. – So lebte er hin ...“ Hier bricht die Erzählung ab. / Aber Dichtung versucht ja, wie Lucile, die Gestalt in ihrer Richtung zu sehen. Dichtung eilt voraus. Wir wissen, *wohin* er lebt, wie er *hin*lebt.“ Celan lässt ein kurzes Zitat von Rosanow folgen, das in nüchternen Worten Lenz' Tod beschreibt, und fügt dann nur noch hinzu: „So hatte er *hingelebt*“. TA, *Der Meridian* (T 24c-e), S. 6f.

⁶²² Vgl. hierzu Werner Hamacher: Die Sekunde der Inversion. Bewegungen einer Figur durch Celans Gedichte. In: Paul Celan. Materialien. Hg. v. Werner Hamacher u. Winfried Menninghaus. Frankfurt/M. 1988 (im Folgenden Hamacher: Die Sekunde der Inversion), S. 81-126. Hamacher bezeichnet dort die Paronomasie als „[e]ine der privilegierten destrukturierenden Stilfiguren Celans“ (ebd., S. 96), wobei er neben den expliziten auch die „inexpliziten Paronomasien“ einbezieht (ebd., S. 97). Dass Hamacher dieser Stilfigur eine destrukturierende Funktion zuschreibt, ist keineswegs selbstverständlich, sondern durch eine zumindest teilweise dekonstruktivistisch orientierte Lektüre motiviert. Mit Sicherheit ist die Paronomasie ein geeignetes Mittel, um die von Celan ausdrücklich intendierte 'Vielstelligkeit' des Gedichts zu befördern. Sie lässt sich jedoch mindestens ebenso plausibel als eine in dessen Lautstruktur *mit angelegte* Figur begreifen, welche die jeweils bestehende Lautstruktur in Frage stellt, ohne sie dabei jedoch aufzulösen. Die Struktur wird nicht negiert, sondern sie öffnet sich auf eine Polyphonie hin. Vgl. weiterhin Laura Terreni: Forschungsprojekt zu den Neologismen von Paul Celan. In: Celan und/in Europa. *arcadia* 32. Heft 1 (1997), S. 230-253. Terreni weist dort ausdrücklich darauf hin, dass Celan offensichtlich häufiger mit Allusionen arbeitet, und dass sich dementsprechend viele seiner 'Neologismen' als von solchen Allusionen motivierte begreifen lassen. Sie bezeichnet diese als „analogisch-homophone Anregungen“ (ebd., S. 231).

spezifische Sprechweise des Echos ist im weiteren Sinne durchaus verwandt mit dem Gemunkel: beide zeichnen sich durch eine gewisse Undeutlichkeit aus. Weiterhin lässt sich in diesem Zusammenhang auch an den Topos des munkelnden Flusses erinnern, eines Flusses, wie er hier im Bild einer Stromlandschaft ebenfalls in Erscheinung tritt. Das gedunkelte Splitterecho verliert nichts von seiner besonderen Eigenart, wenn man es nebenbei auch als gemunkeltes auffasst.

die Bühne über der Windung,
auf die es zu stehn kommt,

Die zweite Strophe präsentiert sich in typographischer wie in syntaktischer Hinsicht selbst als eine 'Bühne': die Verse 4 und 5 sind annähernd gleich lang und bilden gemeinsam die kompakteste Strophe des Gedichts. Der fünfte Vers wirkt nicht nur deshalb stabiler als die vorangegangenen, weil hier zum ersten Mal ein Verb auftaucht, sondern es handelt sich darüber hinaus um ein zusammengesetztes Verb mit 'stehen'; dessen synkopische Verkürzung zu 'stehn' betont die Statik noch zusätzlich. Der Eindruck von Stabilität wird weiterhin dadurch verstärkt, dass die beiden Verse dieser Strophe vom Wortumfang her mit Abstand die längsten sind. Das typographische Fundament dieser Bühne bildet dabei der fünfte Vers, der ausschließlich aus kompakten Einsilblern besteht; die Buchstabenverteilung innerhalb des Verses demonstriert ihrerseits nochmals Kompaktheit: 3, 3, 2, 2, 5, 5 lautet die entsprechende Folge. Schließlich markiert das Ende der zweiten Strophe auch in rhythmischer Hinsicht einen Stillstand. Auf die nervöse erste Strophe hin folgt eine zweite, in deren Verlauf eine deutliche Beruhigung eintritt: beide Strophen vollziehen hinsichtlich ihres jeweiligen Rhythmus' dasjenige, wovon sie sprechen.

In Vers 4 folgt unmittelbar auf das grammatische Subjekt der beiden Sätze dieser Strophe die Präposition 'über'. Nicht zuletzt deshalb, weil 'über' den entsprechenden Umlaut schon beinhaltet, wird der Leser motiviert, für das ungewöhnliche Wort 'Bühne' versuchsweise das sehr viel gebräuchlichere Wort 'Bühne' einzusetzen. Die beiden Worte 'Bühne' und 'Bühne' sind vermutlich etymologisch miteinander verwandt,⁶²³ was diesen probeweisen Austausch noch naheliegender erscheinen lässt. Die Vorstellung von einem Bühnengeschehen entspricht nun frappierend genau dem Bildaufbau des Gedichts: in der Tat stellt die Bühne nichts anderes als eine Bühne für das Erscheinen des Echos vor, auf der jenes zu stehn kommt. Die vierte Strophe lässt sich in diesem Zusammenhang als Beschreibung eines Bühnenbilds verstehen. *Theatervorstellung* und *Bewusstseinsvorstellung* werden somit kurzgeschlossen, eine innere Vision findet ihren Widerhall im dichterischen Entwurf einer Kulisse, die den Hintergrund für den Auftritt der einzigen Figur⁶²⁴, d. h. des Echos abgibt.

⁶²³ Vgl. Kluge, S. 112.

⁶²⁴ Hier von einer 'Figur' zu sprechen, erscheint zunächst nicht unproblematisch. Vom Theater her gedacht, gilt die Aufmerksamkeit des Zuschauers (sehr vereinfacht gesprochen) normalerweise hauptsächlich der handelnden Figur (d. h. dem Protagonisten) bzw. einem Ensemble handelnder Figuren. Auf der Bühne ist diese in der Regel nicht nur als Stimme präsent, sondern wird von einem Schauspieler im wahrsten Sinne des Wortes *verkörpert*. Im vorliegenden Gedicht hingegen ist und bleibt die Figur namens Echo nur *dunkel* vorstellbar. Sie ist präsent in Gestalt jenes Schall-Phänomens, mit dem sie den Namen teilt, hörbar in Gestalt einer Stimme, sichtbar wird sie allerdings bestenfalls schemenhaft: als ein *Geist*, der eine Bühne für

Was das Gedicht hier präsentiert, ist ein Ein-Personen-Stück in einer einzigen Szene. Daneben hat 'Bühne' einen Bedeutungshof, der exakt mit der Vorstellung einer medizinisch-anatomischen Topologie übereinstimmt: der Sitz des Gehirns ist im Schädel und damit im höchsten Punkt des menschlichen Körpers; weiterhin ist das Gehirn der organische Sitz des Gedächtnisses, hier werden unter anderem die Erinnerungen aufbewahrt; 'Bühne' kann nun sowohl 'Speicher' oder 'Scheune'⁶²⁵ bedeuten – was im Übrigen gut ins spezifisch ländliche Bildfeld der vierten Strophe passt⁶²⁶ – als auch 'Dachboden' oder 'Decke eines Hauses'.⁶²⁷ Den menschlichen Körper als 'Haus' des Geistes zu bezeichnen, ist nun ein durchaus gebräuchlicher Topos. Der Bedeutungshof von 'Bühne' erweitert somit denjenigen von 'Buhne', ohne dabei aus der Bildwelt des Gedichts herauszuführen.

Im Moment des Auftreffens auf die „Buhne“ sammeln sich die einzelnen Splitter des Echos zu einer „Schütte“, die aus den Fluten des Stromes auftaucht. Die vormals horizontale Bewegung kommt zum Stillstand, und im Hervorsteigen aus dem Fluss, das heißt in einer nunmehr vertikalen Bewegung, entsteht das Bild der Schütte. Dieses Bild kommt ausdrücklich „auf“ die Buhne zu stehen, nicht 'an' oder 'bei' der Buhne. Die Buhne ist verantwortlich für das Auftauchen des Bildes, für dessen Entstehung. Sie leistet dem Fluss Widerstand; es ist ihre Funktion, eine Zäsur zu setzen, den (Sprach-)Strom zu *unterbrechen*; sie allein leistet die Arbeit, die dazu führt, dass das Echo Gestalt annimmt und daraufhin als Schütte für das wahrnehmende Ich sichtbar wird. Das Zustandekommen des Bildes 'kommt die Buhne einiges zu stehn': eine weitere Allusion des Textes an eine stehende Redewendung wird hier erkennbar.

Mit der Windung, über der die Buhne verortet wird, knüpft der erste Vers der zweiten Strophe (Vers 4) lautlich an den letzten Vers der ersten (Vers 3) an: „Windung“ nimmt die Lautverbindung 'in' aus „hirnstrom- / hin“ wieder auf, wobei sie in beiden Fällen als Bestandteil einer betonten Silbe auftritt. Die Assonanz untermauert den Befund, dass die Trennung des Richtungsadverbs und dessen Verteilung auf die Verse 2 und 3 die Beschreibung einer Bewegung typographisch vorwegnimmt, die dann erst in Vers 4 ausdrücklich benannt wird. Die Textlandschaft eilt hier der Bildlichkeit des Textes voraus. Zudem wird eine Verbindung zwischen der Windung des Stromes und derjenigen des Gehirns gestiftet.

sich in Anspruch nimmt, die selbst erst im Verlauf seines Sprechens eine mehr oder minder konkrete Gestalt annimmt. Zur Verwirklichung dieser Bühnen-Vorstellung bedarf es zweifellos der gesammelten Vorstellungskraft des Rezipienten. Er kann sich dabei allerdings an jener mythischen Figur namens Echo orientieren, wie sie nach ihrer Metamorphose in eben solcher Geister-Gestalt, d. h. in Gestalt einer *potentiell realisierbaren* Stimme in der Welt anwesend bleibt; diese zeigt sich erst in dem Moment wieder lebendig in der wirklichen Welt, in dem ein Anderer jenen Ort aufsucht, an dem ihre körperlichen Überreste zu finden sind; ihre Gebeine, die im Zuge ein und derselben Metamorphose zu Stein geworden sind, bilden gemeinsam jene gegenüberstehende Reflexionsfläche, von der ihre Stimme herkommt – als ein Widerhall der Frage, die der Andere an die Steine – die der Leser an den Text richtet.

⁶²⁵ Vgl. Grimm 2, Sp. 509.

⁶²⁶ So auch die Bedeutung von 'Buhne' im Sinne von 'Absatz im Schacht' (Bergbau), die sich unschwer in Übereinstimmung mit dem Bild der 'Gebetssilos' bringen lässt. Vgl. Grimm 2, Sp. 510.

⁶²⁷ Vgl. Grimm 2, Sp. 509.

Neben dem ersten Vers, der eine erste Exposition dessen ist, was im weiteren Verlauf des Gedichts zunehmend an Gestalt gewinnt, ist der fünfte Vers als das optische und akustische Fundament der „Bühne“ (der zweiten Strophe) der zweite und letzte, der sämtliche fünf Vokale beinhaltet. In phonetischer Hinsicht bilden Vers 1 und Vers 5 also eine Klammer, welche die ersten beiden Strophen des Gedichts enger miteinander verbindet. Diese strukturelle Klammer entspricht damit jener Verbindung der ersten beiden Strophen, die sich aus dem gemeinsamen Bildfeld einer medizinisch-anatomischen Gehirnlandschaft ergibt. Eine zweite enge Verklammerung des ersten mit dem fünften Vers ergibt sich aus der Tatsache, dass sich das grammatische Subjekt des Relativsatzes, „es“, auf „Splitterecho“, also auf das grammatische Subjekt des ersten Teilsatzes des Textes bezieht.

Das Landschaftsgeschehen kommt mit dem zusammengesetzten Verb am Ende des fünften Verses zum Stillstand. Die Wahrnehmung des Ich des Gedichts ändert sich nun: sie richtet sich nunmehr auf einen bestimmten Ort innerhalb der Landschaft, auf die Bühne, oder genauer: auf dasjenige, was an diesem Ort in Erscheinung tritt, auf die Figur des Splitterechos. Zunächst ist es dabei ein offensichtlich besonders staunenswertes Merkmal dieses Bildes, das dieses Ich wahrnimmt.

soviel
Unverfenstertes dort,
sieh nur,

Das Staunen über den sichtbar großen Umfang des Unverfensterten erscheint schon allein vom Wort her gerechtfertigt: 'Unverfenstertes' ist nicht nur von der Wortgenese her das komplexeste Substantiv des gesamten Textes, es ist mit fünf Silben auch das an Silben umfangreichste Wort des Gedichts, das wahrscheinlich nicht zufälligerweise ebenso viele Silben enthält wie das Gedicht Strophen: das 'Unverfensterte', von dem hier die Rede ist, bezieht sich nicht nur auf die Schütte als das im Gedicht vorgestellte Bild des Echos; auch das Gedicht als Ganzes präsentiert sich als eine solche Schütte, und mithin bezieht sich die Charakterisierung 'Unverfenstertes' auch auf den gesamten Text. Den erstaunlich großen Umfang an Unverfenstertem spiegelt weiterhin auch die typographische Gestaltung der dritten Strophe wider: die mittlere Zeile der dreizeiligen Strophe (Vers 7), die insgesamt sechs Silben umfaßt, fällt deutlich länger aus als die beiden Zeilen, welche diese alliterierend umrahmen („soviel“, „sieh“).

Ein zweites Motiv für das Staunen des wahrnehmenden Ich mag die Klarheit sein, mit der das zuvor noch gedunkelte, weil im Fluss befindliche, unsichtbare Echo nunmehr bildhaft erscheint und damit auch dem suchenden Auge dieses Ich einen Anhaltspunkt innerhalb der Landschaft gibt: die Wahrnehmung des Ich gewinnt damit eine feste Richtung. In diesem Sinne klingt in 'Unverfenstertes' auch 'Unverfinstertes' an, eine Allusion, welche die Lesart bestätigt, dass 'Unverfenstertes' zumindest in einer Hinsicht *auch* etwas Offenes meint. Etwas kommt hier zur Erscheinung, und zumindest *als* Erscheinung steht es dem wahrnehmenden Ich mehr oder weniger deutlich vor Augen, etwas öffnet sich hier auf die Wahrnehmung eines Anderen hin, dessen Stelle zunächst das Ich des Gedichts einnimmt.

Die Rolle des Wahrnehmenden wird nun seinerseits vom Ich des Gedichts einem von ihm angesprochenen Du angesonnen. Dies kann auch das Ich selbst sein, die imperative Geste des Ich lässt sich auch als Selbstaufforderung verstehen, sich nochmals des Wahrgenommenen zu versichern. Die andere Lesart, nach der das Du ein vom Ich des Gedichts verschiedenes ist, bleibt an dieser Stelle jedoch gleichberechtigt bestehen.

Strophe 3 bildet als solche die Mitte des fünfstrophigen Gedichts. Im Hinblick auf den Wahrnehmungsprozess, den das Gedicht beschreibt, stellt sie eine Gelenkstelle dar. Im Verlauf der dritten Strophe verändert sich erstens die Beobachtungshaltung des wahrnehmenden Ich dahingehend, dass es, nachdem sein Blick zuvor der Bewegung des Stromes (und damit auch des bis dato unsichtbaren Echos) bis zur Bühne gefolgt war, nunmehr bei dem verweilt, was sich auf dieser Bühne zu erkennen gibt: bei der Figur des Echos. Zweitens bringt das Ich des Gedichts mit seinem deiktischen Appell ein nicht näher bestimmtes Du mit ins Spiel, das von ihm aufgefordert wird, an der Wahrnehmung zu partizipieren. Die dritte Strophe zerfällt dementsprechend in zwei Teile, wobei die Grenze, die zwischen den beiden Teilen verläuft, identisch ist mit der Satzgrenze. Der erste Satz mit dem grammatischen Subjekt 'Unverfenstertes' verteilt sich auf die Verse 6 und 7; der zweite, dessen grammatisches Subjekt das ungenannte Du ist, nimmt den Raum von Vers 8 ein.

Ausgehend von der Gesamtzahl der Verse des Gedichts verläuft zwischen dem siebenten und dem achten Vers auch die Mittelachse des insgesamt vierzehn Verse umfassenden Gedichts, was die Veränderung der Wahrnehmung und den damit zusammenhängenden Wende-Charakter der neben Strophe 2 einzigen weiteren Strophe mit zwei grammatischen Subjekten noch zusätzlich betont. Die rhythmische Struktur der Strophe entspricht dabei der zwischen Vers 7 und Vers 8 verlaufenden Mittelachse: Strophe 3 ist eine Strophe, innerhalb derer zwei Verse (eben die Verse 7 und 8) nicht rhythmisch miteinander verfigt sind: zwischen „dort“ und „sieh“ kommt es zu einem Hebungsprall. Da es sich hierbei um die einzige Asynaphie des Gedichts im Inneren einer Strophe handelt, ist diese besonders auffällig. Des weiteren enthält die mittlere Strophe des Gedichts auch dessen mittleres Wort: es ist nicht zufällig das von seiner Genese her komplexeste Wort des Gedichts, nämlich 'Unverfenstertes', das als siebzehntes Wort des insgesamt 33 Worte umfassenden Gedichts in dieser Hinsicht exakt dessen Mitte bildet und dabei ausgerechnet am Anfang des mittleren Verses der mittleren Strophe steht. Gerade jenes Wort, mit dem das wahrnehmende Ich des Gedichts unter anderem auch die Deutlichkeit seiner Wahrnehmung zum Ausdruck bringt, steht im Zentrum eines Gedichts, dessen Titel 'DAS GEDUNKELTE' lautet.

Die zentrale Position dieses Wortes verdeutlicht im Sinne der Celanschen Poetik, dass die Dunkelheit, von der hier die Rede ist, nicht auf die willkürliche nachträgliche Verunklärung einer konkreten Wahrnehmung zurückzuführen ist, sondern dass sie sowohl einerseits dem Gegenstand dieser Wahrnehmung als auch andererseits dem Modus dieser Wahrnehmung anhaftet: beides, sowohl der Gegenstand als auch der Modus der Wahrnehmung, ist die Erinnerung als Vergegenwärtigung eines zerstörerischen Gewaltakts – der hier sein Echo findet.

Das Gedicht ist nicht zuletzt auch insofern ein Erinnerungsmedium, als es gegenüber dem alltäglichen Wortgebrauch an ein sehr viel umfangreicheres

Bedeutungsspektrum der in ihm vorkommenden Worte erinnert. Ein Mittel, diese Erinnerung zu forcieren, ist es, die Worte auf nicht alltägliche Art und Weise zu modifizieren, sodass der Leser motiviert wird, sich ihrer Bedeutung mittels Konsultation entsprechender Lexika zu versichern. Solche Modifikationen stellen sowohl Worterweiterungen – wie hier beispielsweise „Unverfenstertes“ – vor, als auch Komposita wie „Splitterecho“ oder Worttrennungen wie „hirnstrom- / hin“. Letztere verdeutlicht zudem, dass die Strukturanalyse eines Celanschen Gedichts nicht auf der Wortebene stehen bleiben darf, denn auch unterhalb derselben präsentiert sich das Gedicht als ein subtil strukturierter Text.

Dementsprechend ist festzustellen, dass „Unverfenstertes“ nicht nur das mittlere Wort des Gedichts ist, sondern dass 'fen' als die dritte und mittlere seiner fünf Silben gleichzeitig die mittlere, 31. Silbe des insgesamt 61 Silben umfassenden Gedichts ist. Betrachtet man die Silben des Gedichts andererseits als graphematische Einheiten, das heißt, beachtet man die konventionalisierten Trennvorschriften, so reduziert sich deren Summe aufgrund des Substantivs „Splitterecho“ (Vers 1) und der Präposition „über“ (Vers 3) auf insgesamt 59 Silben, deren Mitte nunmehr die 30. Silbe „ster“ bildet. Integriert man beide Betrachtungsweisen, so präsentiert sich das Substantiv „Fenster“ als im Zentrum des Gedichts stehendes. Die dritte Strophe ist im übertragenen Sinne selbst ein solches Fenster: sowohl das wahrnehmende Ich als auch der Text von seiner grammatikalischen Struktur her öffnen hier den Raum des Gedichts auf ein Du hin; als Dialogpartner des wahrnehmenden Ich bzw. als grammatisches Subjekt des achten Verses findet es Einlass ins Gedicht.

Neben dem Substantiv 'Fenster' erinnert DAS GEDUNKELTE von seinem syllabischen Zentrum aus jedoch noch wesentlich mehr. Bleibt man bei der graphematischen Betrachtungsweise, so lassen sich, ausgehend von der zentralen Silbe 'ster', zwei weitere Worte rekonstruieren, deren Bestandteile oder Splitter der Text aufbewahrt: blickt man von der zentralen Silbe aus im Text nach oben bzw. in der Lektüre zurück, so befindet sich im Abstand von sechzehn (= 4 x 4) Silben die Silbe 'ne' (in „Buhne“, Vers 2); blickt man im Text nach unten bzw. in der Lektüre voraus, so befindet sich wiederum im Abstand von sechzehn (= 4 x 4) Silben die Silbe 'ben' (in „Kolbensschlag“, Vers 12); oben bzw. in der Vergangenheit werden 'Sterne' sichtbar, unten bzw. in der Zukunft das 'Sterben'.

Von der Mitte des Gedichts ausgehend lässt sich der zeitliche Verlauf des Geschehens folgendermaßen rekonstruieren: Die Bühne hat mit der Versammlung der Splitter rückwirkend auch deren dunkles Schicksal erhellt, sie hat mit dem Unverfensterten auch das Licht der Sterne zur Erscheinung gebracht. Erst vom Unverfensterten her werden jetzt die Sterne als Orientierungspunkte des wahrnehmenden Ich sichtbar. Der Kolbensschlag wird die Erklärung für das Zersplittern der Gebetssilos liefern, und damit die Schüttele als Zeugnis des Sterbens derselben erkennbar werden lassen. Das Gedicht liefert als das Echo dieses Sterbens nur noch ein abgeschattetes⁶²⁸ Bild dieser Gebetssilos, diese sind ein für allemal verloren. Das Bild ihrer Zerstörung hingegen bewahrt das Gedicht auf: es hält das Echo der Zerstörung bildlich fest, wobei es gleichzeitig noch das Zustandekommen dieses Bildes, das heißt seine eigene Entstehungsgeschichte, mit festhält. Die Sterne und das Sterben der Gebetssilos liegen offen da. Die Gebete sind ins Freie gelangt, sie sind

⁶²⁸ Vgl. hierzu die Verwendung des Begriffs 'Abschattung' bei Husserl: VPIZ, S. 405f. sowie S. 409.

ausgesprochen worden, ohne dass sie bisher eine Antwort gefunden haben. Die im Medium der freigesetzten Gebete angesprochene höhere Macht, Gott also, hat zumindest bis zum Zeitpunkt des Echos nicht geantwortet. Das Gedicht, das die Gebete nicht mehr *hat*, sondern nur noch von ihrer ehemaligen Freisetzung spricht und diese insofern als ehemals abgesandte Gebete nur noch *benennt*, zeugt von der Dunkelheit des Todes in der Abwesenheit der ausgebliebenen Antwort Gottes. Dieser wird im Gegensatz zu den an ihn gerichteten Gebeten nicht einmal mehr genannt: „Der Gott des Gedichts ist unstreitig ein *deus absconditus*.“⁶²⁹

die Schütte
müßiger Andacht,
einen
Kolbenschlag von
den Gebetssilos weg,

Die vierte Strophe präsentiert sich auch in typographischer Hinsicht als eine Schütte: sie ist mit insgesamt fünf Versen (Verse 9-13) die versreichste und mit insgesamt zwanzig Silben (Silben 37-56) auch die silbenreichste Strophe des Gedichts, im Hinblick auf den Wortumfang (10 Worte) wird sie nur noch von der zweiten (11 Worte) um ein Wort übertroffen. Ihre zwanzig Silben sind nun dermaßen unregelmäßig über die fünf Verse verteilt, daß innerhalb von Strophe 4 hinsichtlich des Umfangs an Silben kein einziger Vers einem anderen gleicht (Vers 9: 3 Silben; Vers 10: 5 Silben; Vers 11: 2 Silben; Vers 12: 4 Silben; Vers 13: 6 Silben). Mit 61 Buchstaben ist die vierte Strophe nicht nur die buchstabenreichste, sondern enthält darüber hinaus auch ebenso viele Buchstaben, wie das gesamte Gedicht Silben enthält. Des weiteren stimmt die Zahl ihrer Verse mit der Anzahl an Strophen überein, die das Gedicht umfasst: es sind jeweils fünf. Die vierte Strophe ist somit von ihrem Aufbau her in zweierlei Hinsicht ein Spiegelbild des gesamten Textes, wobei sie dessen quantitative Strukturen jeweils eine Ebene tiefer reproduziert, die Silbenzahl auf der Ebene der Buchstaben und die Strophenzahl auf der Ebene der Verse.

Nachdem sich in Strophe 3 zwar der Beobachtungsgegenstand des wahrnehmenden Ich verändert hat, die Beobachtungssituation aber andererseits eine solche geblieben ist, knüpft nun die vierte Strophe in dreifacher Hinsicht wieder an die zweite an: erstens indem der erste Vers der vierten Strophe (Vers 9) wie zuvor auch der erste Vers der zweiten Strophe (Vers 4) mit dem weiblichen Artikel „die“ beginnt; zweitens assonierend, indem die betonte vierte Silbe beider Strophen jeweils vom Umlaut 'ü' gebildet wird bzw. diesen beinhaltet („ü-ber“, „müs-sig“); drittens rhythmisch, wobei sich der siebente Satz des Gedichts (Verse 9, 10) als Wiederholung des dritten (Vers 4) zu erkennen gibt. Zur Verdeutlichung seien beide hier in metrischer Umschrift wiedergegeben:

Satz 3 (Vers 4): x X x X x x X x
Satz 7 (Verse 9,10): x X x X x x X x

Während sich aber Strophe 2 auch hinsichtlich ihres Rhythmus' als ein kompaktes Ganzes präsentiert, gilt selbiges nicht für Strophe 4. Strophe 2 lässt sich als durchgehende Kette von Daktylen lesen, die nach Auftakt von einem

⁶²⁹ TA, Der Meridian (M 114), S. 86f., hier S. 87.

Trochäus eingeleitet, und später mit einem solchen abgeschlossen wird. Der Beginn von Strophe 4 ist dem von Strophe 2 analog, die Kette von Daktylen wird dann aber frühzeitig von zwei aufeinander folgenden Trochäen unterbrochen, und am Ende der Strophe steht eine einzelne betonte Silbe. In metrischer Umschrift sieht dies folgendermaßen aus:

Strophe 2: x X x X x x X x/
 x X x x X x/

Strophe 4: x X x
 X x x X x/
 X x
 X x x X
 x x X x x X/

In der vierten Strophe wird nach der trochäischen Exposition des grammatischen Subjekts „Schütte“, die noch analog zur trochäischen Exposition von „Bühne“ innerhalb der zweiten Strophe verläuft, der fließende daktylische Rhythmus frühzeitig vom Trochäus „Andacht“ unterbrochen: die Andacht gebietet dem rhythmischen Fluss der Wahrnehmung des Ich Einhalt, er gerät ins Stocken. Dieses Stocken setzt sich noch „einen“ Moment fort, dann setzt der Rhythmus mit einem „Kolbenschlag“ wieder ein. Der Fluß der Erinnerung des Ich des Gedichts staut sich zum Kolbenschlag hin - die schmerzliche Erinnerung desselben geht offensichtlich nicht reibungslos vonstatten. Es ist die existenzielle Tragweite der zerstörerischen Handlung, die das andächtige Einhalten vor deren Benennung erforderlich werden lässt. Das wahrnehmende Ich sträubt sich gegen diese Erinnerung, die von der Oberfläche der Schütte insofern ablesbar wird, als sie nicht nur ihrem inneren Wesen sondern auch ihrer äußeren Gestalt nach die Spuren der Zerstörung trägt.

Nicht nur anhand des Rhythmus', sondern auch anhand des typographischen Erscheinungsbildes der vierten Strophe wird der Vorgang des Einhaltens vor der Benennung des zerstörerischen Aktes deutlich: allein Satz 7 des Gedichts benötigt den Raum zweier Verse (Verse 9, 10), wie auch zuvor schon Satz 2 (Verse 2, 3) und Satz 5 (Verse 6, 7); Satz 8 erstreckt sich nunmehr als einziger des Gedichts sogar über drei Verse (Verse 11-13), wobei der buchstäbliche Kolbenschlag zu Beginn des mittleren dieser drei Verse (Vers 12) erfolgt. Den elften Vers nimmt allein das Zahlwort „einen“ für sich in Anspruch; die historische Einmaligkeit des Gewaltaktes wird durch die Frei-Setzung dieses einen Wortes deutlich akzentuiert. Von der Versstruktur her ist es diese Einmaligkeit, die im Zentrum der vierten Strophe (Vers 11) und damit auch im Zentrum der Schütte steht, die mit dieser Strophe bezeichnet wird. Das Einhalten vor der Benennung des Gewaltaktes ist verbunden mit dem gleichzeitigen Innewerden seiner historischen Einmaligkeit.

Auch phonetisch präsentiert sich die vierte Strophe als durchstrukturierte: Vers 9 wird vom kurzen Umlaut 'ü' in „Schütte“ nicht eben dominiert; dafür dominiert er als langer die erste Hälfte des darauf folgenden zehnten Verses, wo er in „müßig“ erneut an betonter Stelle steht; die zweite Hälfte von Vers 10 dominiert der Vokal 'a', wobei „Andacht“ das einzige Wort des Gedichts ist, innerhalb dessen er gleich zweimal auftaucht; der elfte Vers wird vom Diphthong 'ei' in „einen“ bestimmt, der später in Strophe 5 (Vers 14) erneut der

dominierende Laut sein wird; im folgenden zwölften Vers ist es das offene 'o' in „Kolbenschlag“ und in „von“, der das Lautbild des Verses prägt, und der in seiner Kürze den Gewaltakt hörbar werden lässt, von dem hier gesprochen wird; in Vers 13 schließlich ist der Vokal 'e' der vorherrschende, der hier zweimal als offener in „Gebetssilos“ und in „weg“, zweimal als geschlossener in „den“ und ein weiteres Mal in „Gebetssilos“ in Erscheinung tritt. Die zwei intermittierenden Trochäen 'Andacht' und 'einen' geben sich demnach auch von ihrer Lautstruktur her als solche Bestandteile zu erkennen, die eine mögliche Homogenität des Tons dieser vierten Strophe verhindern. Demgegenüber hält die Alliteration der Konsonanten („die“, „den“), die jeweils den Anfang des ersten (Vers 9) bzw. des letzten Verses der Strophe (Vers 13) markieren, die Strophe auf prekäre Art und Weise zusammen. Weiterhin hat das letzte Kompositum des Gedichts „Gebetssilos“ (Vers 13) im Zusammenhang des gesamten Gedichts durchaus eine gewisse einheitsstiftende Funktion: es wiederholt, wenn auch in anderer Reihenfolge, den Vokalbestand des ersten Kompositums „Splitterecho“ (Vers 1). Beide bestehen aus jeweils vier (!) Silben, und beide gemeinsam bilden eine phonetische Klammer, die die ersten vier (!) Strophen umgreift, was die Sonderstellung der fünften Strophe besonders betont. Eine zweite Klammer bilden die beiden Richtungsadverbien „hin“ (Strophe 1, Vers 3) und „weg“ (Strophe 4, Vers 13), die jeweils das Strophenende markieren: beide bestimmen die Wahrnehmungsrichtung vom jeweils wahrgenommenen Objekt her, wobei die Distanz zum Objekt im ersteren Falle als eine räumliche, im zweiten als eine zeitliche vorgestellt wird. Letztere Distanzierung wird in der fünften Strophe in Frage gestellt.

einen und keinen.

Die Sonderstellung der fünften Strophe lässt sich schon an deren singulärer Struktur erkennen: es handelt sich hier um die einzige Strophe des Gedichts, die aus einem einzelnen Vers besteht. Darüber hinaus ist sie die einzige, die kein Substantiv enthält, was sie in Opposition zur vierten Strophe stellt, die allein vier der insgesamt acht Substantive des Gedichts enthält und damit gleichzeitig die bilderreichste Strophe des Gedichts darstellt.⁶³⁰

Dabei knüpft die letzte Strophe in zweierlei Hinsicht an die vierte an: erstens relativiert sie deren Behauptung, es bestehe eine zeitliche Distanz zwischen den Gebetssilos und der Andachtsschütte, indem sie einen Nebensatz vorstellt, der sich grammatikalisch auf 'Kolbenschlag' als Bezeichnung eines zeitlichen Abstands bezieht und diesen teilweise negiert; zweitens wird zu Beginn von Strophe 5 (Vers 14) das im Zentrum der vierten Strophe frei-gesetzte Wort „einen“ (Vers 11) wieder aufgenommen - eine Tatsache, die ihrerseits sowohl im Hinblick auf die bloße Tatsache der Wortwiederholung als auch im Hinblick auf deren prominente Stellung im Text an die Verknüpfung von Vers 4 mit Vers 9 erinnert. Die an diese Wiederholung anschließende Variation des Zahlwortes 'einen' mithilfe der Voranstellung des Konsonanten 'k' führt zu dessen Negation „keinen“. Auffälligerweise wird diese Negation mit Hilfe gerade jenes Konsonanten erreicht, der auch der Anfangsbuchstabe von 'Kolbenschlag' ist,

⁶³⁰ Das „GEDUNKELTE“ des Titels wurde hierbei nicht als Substantiv berücksichtigt, da es sich als solches nur dann präsentiert, wenn man den Titel nicht im Zusammenhang des ersten Verses liest.

wobei der Kolbenschlag jenen Gewaltakt bezeichnet, der zur Destruktion der Gebetssilos geführt hat.

Vom Ende des Gedichts her wird deutlich, wie eng seine Sprechweise mit demjenigen verknüpft ist, wovon es spricht. DAS GEDUNKELTE stellt im doppelten Sinne eine Erinnerungslandschaft vor: es präsentiert eine solche, indem es sie bildlich vorstellt, und gleichzeitig präsentiert es sich selbst *a/s* eine solche, indem es sich bei genauer Lektüre seiner eigenen Textur nach als ein Geflecht von erinnernden bzw. vorausdeutenden Verweisen zu erkennen gibt. Wie regelmäßig und engmaschig dieses Netz von sprachlichen Verweisen gestrickt ist – bei all den Löchern und Rissen, die vor allem die syntaktische Struktur des Textes bestimmen –, zeigen die folgenden Beobachtungen mit Blick auf die Textgesamtheit:

Durch das gesamte Gedicht zieht sich eine phonetische Kette, deren einzelne Glieder jeweils aus Verbindungen des Vokals 'u' mit dem Konsonanten 'n' bestehen. Mit Ausnahme von Strophe 4 enthält jede einzelne Strophe des Gedichts mindestens eines dieser Glieder. Die Lautverbindung tritt innerhalb der folgenden Worte auf: „GEDUNKELTE“ (Strophe 1, Vers 1), „Windung“ (Strophe 2, Vers 2; bei großzügiger Auslegung wäre zuvor noch „Buhne“ zu nennen, da das 'h' akustisch nur als Dehnung des 'u' wahrgenommen wird, wobei sich die Lautverbindung allerdings auf zwei Silben verteilt), „Unverfenstertes“ (Strophe 3, Vers 7), „nur“ (Strophe 3, Vers 8), „und“ (Strophe 5, Vers 14). Betrachtet man nur die vier Fälle „GEDUNKELTE“, „Unverfenstertes“, „nur“ sowie „und“ und koppelt diese mit der gleichzeitigen Beobachtung der Silbenstruktur, so lässt sich ein weiteres, auffälliges Strukturmerkmal feststellen, welches die Zweiteilung der vom Gedicht vorgestellten Wahrnehmungssituation auf interessante Art und Weise sowohl untermauert als auch spezifiziert: eine lautliche Spiegelstruktur wird erkennbar, deren Spiegelachse die mittlere Silbe 'ster' (Vers 7, Silbe 31) bildet. Im Abstand von jeweils 28 (= 4 x 7) Silben von der Achse spiegeln einander „DUN“ (Vers 1, Silbe 3) und „und“ (Vers 14, Silbe 59); dabei ist „Dun“ gleichzeitig die dritte, „und“ gleichzeitig die drittletzte Silbe des Gedichts. Interessanterweise ist das Wort 'dun' im Englischen einer seiner Bedeutungen nach im adjektivischen Gebrauch gleichbedeutend mit 'dunkel', im verbalen mit 'dunkeln'.⁶³¹ Die Qualität der Dunkelheit und die Handlung des Dunkeln wären somit – überspitzt formuliert – schon beide in dieser einen Silbe präsent, die eine metathetische Spiegelung der Konjunktion 'und' darstellt. Die Widerspiegelung der Dunkelheit hat also – wenn man diese Überlegung noch einen Schritt weitertreiben will – ein verbindendes Moment. Das Dunkle und mithin auch DAS GEDUNKELTE lässt sich hier als das Gegenstück des Verbindenden lesen, was sich völlig mit Celans Poetik deckt, der zufolge es im innersten Interesse noch des dunkelsten Gedichts liegt, einen Dialograum zu eröffnen.

Eine ähnlich aufschlussreiche Beobachtung lässt sich bezüglich der Spiegelachse selbst machen: liest man diese ebenfalls als eine Buchstabenmetathese und rekombiniert dementsprechend ihre Bestandteile in anderer Reihenfolge, so ergibt sich als Metathese der Silbe 'ster' die Silbe 'rest'. Von nichts anderem als gerade von *Resten* handelt ausdrücklich das gesamte

⁶³¹ Laut des entsprechenden Eintrags im *Oxford English Dictionary* bedeutet 'dun' u. a.: „To make dun, dusty or dingy; to darken or dull the colour off.“ The Oxford English Dictionary. 2. Ed. Prep. by J. A. Simpson and E. S. C. Weiner. Vol. IV. Oxford 1989. S. 1121.

Gedicht: aus nichts anderem als aus Splittern besteht das Echo, von dem hier die Rede ist; aus nichts anderem als aus Splittern besteht auch die Schütte, von der gesprochen wird; nichts anderes als Satzsplitter findet man – mit Ausnahme des Fundaments der Bühne (Satz 4) – im gesamten Text. Darüber hinaus stellt die Silbe 'ster' bezüglich ihres Lautstands ein Echo dar, das analog zu jenem gebildet ist, welches Vers 3 in Bezug auf Vers 2 darstellt: so, wie die erste Hälfte von „hirstrom-“ in „hin“ ihr Echo fand, so findet hier die erste Hälfte von „Splitterecho“ (Vers 1, Silben 6, 7) ihrerseits wieder ein Echo in „ster“ (Vers 7, Silbe 31). Das Gedicht reproduziert auf mikrostruktureller Ebene, wovon es spricht.

Die räumliche und zeitliche Isolierung des vierzehnten Verses mittels der vierten und letzten Leerzeile bedingt sowohl die Versstruktur der vierten Strophe als auch die Strophenstruktur des gesamten Gedichts: Strophe 4 gliedert sich dadurch in fünf Verse, DAS GEDUNKELTE in fünf Strophen. Die vierte Strophe umfasst insgesamt zehn (= 2 x 5) Worte bzw. zwanzig (= 4 x 5) Silben und folgt auf eine dritte Strophe, die insgesamt fünf Worte bzw. zehn (= 2 x 5) Silben umfasst. Die fünfte Strophe besteht ihrerseits wieder aus fünf Silben. Das zentrale Wort des Gedichts „Unverfenstertes“ (Strophe 3, Vers 7) besteht als einziges Wort des Gedichts aus fünf Silben bzw. fünfzehn (= 3 x 5) Buchstaben. Fünf Verse des Gedichts sind hinsichtlich ihres Buchstabenumfangs durch fünf teilbar, wobei sich alle hinsichtlich des absoluten Umfangs unterscheiden: Vers 1 umfasst 25 (= 5 x 5) Buchstaben, Vers 5 umfasst zwanzig (= 4 x 5) Buchstaben, Vers 9 umfasst derer zehn (= 2 x 5), Vers 11 umfasst derer fünf, Vers 12 schließlich umfasst insgesamt fünfzehn (= 3 x 5) Buchstaben. „Bühne“ (Strophe 2, Vers 3) ist das einzige Substantiv des Gedichts, das aus fünf Buchstaben besteht, und es steht innerhalb des einzigen Verses (Vers 3), der seinerseits aus fünf Worten aufgebaut ist. Schließlich besteht auch der Titel des Gedichts „DAS GEDUNKELTE“ aus fünf Silben, was ihn sowohl mit dem zentralen Wort „Unverfenstertes“ als auch mit der letzten Strophe desselben (Vers 14) verbindet.

Keine zwei dieser Erscheinungsformen der Zahl '5' gleichen einander, die Zahl '5' tritt innerhalb des Gedichts typischerweise jeweils nur ein einziges Mal auf ein und dieselbe Art und Weise in Erscheinung, *mit einer einzigen Ausnahme*: ausgerechnet das Zahlwort „einen“, das doch gerade die Einmaligkeit des Kolbenschlags betont und dabei seinerseits aus fünf Buchstaben besteht, ausgerechnet dieses Wort taucht innerhalb des Gedichts zweimal auf (Verse 11, 14).⁶³²

Die Wiederholung des Wortes 'einen' und dessen spätere Variation innerhalb der fünften Strophe verursacht neben dem Binnenreim, der sich daraus ergibt (Vers 14), auch den einzigen Endreim des Gedichts (Verse 11, 14). Die Negation reimt sich in doppelter Hinsicht auf diejenige Aussage, die sie negiert: mit der Infragestellung der Historizität des einmaligen Gewaltakts, der in der Erinnerung ja durchaus präsent bleibt, wird gleichzeitig dessen Einmaligkeit im Sinne einer prinzipiellen Unwiederholbarkeit in Frage gestellt. Am Schluss öffnet

⁶³² Zu Celans Strukturierung des Gedichts mittels solcher Zahlenverhältnisse und deren bedeutungstragende Rolle vgl. Stéphane Moses: „Verwaist im Gewittertrog“. In: Celan-Jahrbuch 6 (1995). S. 93-106. Moses geht dabei insbesondere auf die Beziehungen der Zahlen zur Tradition der jüdischen Mystik ein, wobei das von ihm interpretierte Gedicht ebenfalls als sprachliche Vorstellung eines bestimmten Erinnerungszeitraums aufgefasst wird, wenn auch vor einem anderen Hintergrund als demjenigen der Husserlschen Zeitanalyse.

sich das Gedicht vom der in Frage stehenden Erinnerung herkommend auf die Gegenwart hin. Es eröffnet die Frage, ob sich nicht auch gegenwärtig einer oder mehrere solcher Kolbenschläge wahrnehmen lassen, die einst zur Zerstörung der Gebetssilos geführt hatten. Nicht zuletzt hierin liegt ein konkreter Wirklichkeitsbezug des Gedichts: DAS GEDUNKELTE reicht gerade in seiner spezifischen Dunkelheit in die heutige Zeit hinein. Ein 'Heute' war der 5. September 1968, der Entstehungstag des Gedichts – eines seiner Daten, derer es eingedenk bleibt – im Blick auf spätere Leser ist es zunächst aber immer wieder der jeweilige Zeitpunkt der Lektüre. Insofern lässt sich das bekannte Sprichwort 'Einmal ist keinmal' – gegen den Strich gelesen im Hinblick auf die Zeitbestimmung, die es zum Ausdruck bringt – auch in einem zweiten, nicht trivialen Sinne verstehen: 'einmal' kann auch ein potientes 'immer wieder' bedeuten – insbesondere dann, wenn es gelingt, ein Echo seinerseits wiederholbar zu machen, indem man es in Form eines Textes 'verewigt'.⁶³³

V. 2. 3. Text einer Stimme

V. 2. 3. 1. Das Gedicht im Gedicht

Im Gedicht wird im achten Vers unmissverständlich ein Anderer vom Ich des Gedichts zur Wahrnehmung eines bestimmten Gegenstands (Bildes) innerhalb einer bestimmten (Erinnerungs-)Landschaft aufgefordert.⁶³⁴ Vom Gedicht wird der nämliche Appell an den Leser gerichtet. Setzt man versuchsweise beide Appelle in eins, wofür die zahlreichen 'Verwerfungen' im Text sprechen, so verdoppelt sich dementsprechend der Text: das Bild *im* Text wird zum Bild *des* Textes. Entsprechend dieser Lesart *ist* DAS GEDUNKELTE selbst „die Schütte / müßiger Andacht“ (Verse 9, 10), von der es spricht.⁶³⁵ Dementsprechend *ist*

⁶³³ Dieses 'einmal' garantiert, wo es nicht geradezu zur Identifikation einlädt, immerhin einen gewissen Wiedererkennungseffekt. Erzählgattungen, die zum Zwecke der (moralischen) Belehrung häufig auf diesen Effekt vertrauen, sind beispielsweise das Märchen ('Es war einmal ein Mensch, der fiel einem Kolbenschlag zum Opfer...'), das Gleichnis oder die Parabel.

⁶³⁴ Um es nochmals zu sagen: Die Position des Anderen kann auch von derselben Person eingenommen werden, die zuvor aus der Position des Ich gesprochen hat. Es handelt sich in diesem Fall um eine 'Selbstreflexion', bei der das Ich auf sein voriges Sprechen referiert, ohne es wie selbstverständlich *als sein eigenes* zu betrachten: Selbstbewusstsein und Identität werden hier zum Problem erhoben. Vgl. hierzu etwa Arthur Rimbauds berühmten Satz: „Je est un autre.“

⁶³⁵ Diese Lesart wirft ein ganz neues Licht auf den gesamten Gedichtband SCHNEEPART, innerhalb dessen sich DAS GEDUNKELTE an vorletzter Stelle befindet. Das Gedicht weist insofern über den fünften Zyklus hinaus, innerhalb dessen es sich befindet, als sich von der obigen Lesart her eine enge Verbindung zu einem Gedicht aus dem ersten Zyklus des Bandes herstellen lässt, das sich seinerseits schon vom Titel her unter anderem *auch* als ein poetologisches zu erkennen gibt: dem Gedicht UNLESBARKEIT (KG, S. 317). Dessen erste Strophe lautet wie folgt: „UNLESBARKEIT dieser / Welt. Alles *doppelt*.“ (Hervorh. v. M. H.) Des weiteren führt dieses Gedicht eines jener für den späten Celan charakteristischen 'Un-Worte' im Titel, wie auch „Unverfenstertes“ als das zentrale Wort innerhalb von DAS GEDUNKELTE eines ist. Ein zweites Gedicht dieser Art ist das erste (!) Gedicht des Bandes SCHNEEPART, das den Titel UNGEWASCHEN, UNBEMALT (KG, S. 315) trägt. Die Voranstellung eines negierenden Präfix' ist nur eines der zahlreichen Mittel, die Celan zur Inversion der Bedeutung verwendet: vgl. hierzu Hamacher: Die Sekunde der Inversion, S. 81-126.

es der Leser des Textes, der *im* Text vom Ich des Gedichts aufgefordert wird, *den* Text als „die Schütte / müßiger Andacht“ wahrzunehmen. Dem Leser bleibt es aufgegeben, den Text erst zu dem zu machen, was er ist, indem er aktiv die Stelle des Du im Text besetzt, sich im Text als der vom Ich des Gedichts angesprochene Andere wiederfindet und als solcher die Schütte wahrnimmt, die der Text *ist*. Auf der Ebene des Diskurses *über* das Gedicht, das heißt auf der Ebene der Wahrnehmung des Gedichts *als* Text, konkretisiert sich dasjenige, wovon der Diskurs *im* Gedicht handelt, das heißt was *im* Text Gegenstand der Wahrnehmung ist. Die Behauptung, das Gedicht habe einen unabdingbaren Realitätsbezug, bewahrheitet sich in dem Moment, in dem sich der Leser im wahrsten Sinne des Wortes in den Text versenkt. Indem der Leser den Diskurs *über* den Text *in* den Text hineinträgt und sich damit auf eine gemeinsame Ebene mit dem Ich des Gedichts stellt, macht er seine eigene Zeit zu derjenigen des im Gedicht angesprochenen Du: damit macht er sie gleichzeitig zur geteilten Zeit des Gesprächs mit dem Ich des Gedichts. Der Leser, der sich bereit findet, in seiner Person das Du des Gedichts zu repräsentieren, repräsentiert damit gleichzeitig auch das Ich des Gedichts als dasjenige, das sich ihm zuspricht. Erst der Leser als ein Hörer, der sich vom Ich des Gedichts ansprechen lässt, ermöglicht es damit dessen Stimme, durch die geschichtliche Zeit hindurchzugreifen.

DAS GEDUNKELTE, das selbst „die Schütte / müßiger Andacht“ ist, stellt insofern auch selbst das Bild des Splitterechos vor, von dem es spricht: die Zeit des Gedichts ist die Zeit eines konkreten Erinnerungsvorgangs, innerhalb dessen das Echo der zersplitternden Gebetssilos vorgestellt wird. Die Zerstörung der Gebetssilos wird erinnerbar anhand der bildlichen Vorstellung der Schütte. Die Schütte kann dies nur insofern leisten, als sie ihrerseits nichts anderes ist als das Gestalt gewordene Echo des die Zerstörung der Gebetssilos begleitenden Geräusches, dessen bildhafte Repräsentation, dessen (einst qua Reflexion verfremdete) Erscheinung zum Zeitpunkt der Wahrnehmung des Erinnernten. Der zeitliche Prozess der Erinnerung wird vom Gedicht als räumliche Bewegung vorgestellt, als das Fließen eines Stromes, mit anderen Worten: das Gedicht übersetzt die zeitliche Bewegung der Erinnerung ins Bild einer Flusslandschaft. Dabei markiert das Auftreffen des Echos im Strom auf die Bühne jenen Zeitpunkt, zu dem der Gegenstand der Erinnerung sich zum Bild verdichtet und in Gestalt der Schütte eine zwar identifizierbare, aber dennoch nach wie vor prekäre, instabile Erscheinungsform annimmt. Als Erscheinung hat diese Setzungscharakter: das Phänomen der Schütte, das heißt deren Vorstellung, wird als solche vom wahrnehmenden Ich des Gedichts gesetzt.

Über das in der Vorstellung gesetzte Bild der Erinnerung sucht sich das Ich mit einem Du zu verständigen. Vom achten Vers des Gedichts her wird sowohl rückwirkend das bis zu diesem Zeitpunkt vorgestellte Geschehen als auch dessen weitere Fortsetzung als Äußerung eines Ich innerhalb einer Dialogsituation begreifbar. Zur Orientierung des von ihm angesprochenen Du innerhalb der Erinnerungslandschaft hat es zu diesem Zeitpunkt den exakten Ort der Erscheinung des Bildes – die Bühne, auf die es nunmehr sprechgestisch hindeutet – bereits benannt. Die räumlichen Koordinaten der erinnerten Szenerie sind damit bereits festgelegt. Der Zeitraum der primären Erinnerung, der hier als ein landschaftlicher Raum vorgestellt wird, wird vom Echo ausgefüllt; das im Echo-Raum Erinnernte nimmt auf der Bühne die Gestalt

eines Schutthaufens „müßiger Andacht“ an, besteht also selbst immer schon aus Resten vergangener Erinnerungen. Auf die primäre Orientierung im Raum der Landschaft (der selbst eigentlich ein zeitlicher, nämlich der Raum der primären Erinnerung ist), folgt eine weitere, zeitliche Orientierung: ein Bild zieht das andere nach sich, wobei das nachfolgende immer das ältere ist. Aus dem Bild der Schütte taucht das Bild der Gebetssilos auf, deren Überreste nunmehr die Bestandteile der Schütte vorstellen. Diese Gebetssilos stellen die zum Zeitpunkt der Wahrnehmung historisch weiter zurückliegende Erscheinungsweise der Schütte vor: sie sind die (mittlerweile zerstörten) Wahrzeichen des Einen, des ungeteilten Ganzen, des Heilen, die gleichzeitig als Speicher für die Gebete an jenes Eine fungieren. Später, nach der Katastrophe, sind dann nur noch einzelne Fragmente, nur noch zusammengeworfene Reste dieser Wahrzeichen übrig, ein Schutthaufen von lauter „müßiger Andacht“. Mit der primären Wiedererinnerung der Schütte ist also gleichzeitig die sekundäre Wiedererinnerung der Gebetssilos verbunden. Letztere ist damit per se eine noch weiter abgeschattete: die Gebetssilos sind unwiderruflich zerstört, die Schütte kann sie nur noch *als* zerstörte repräsentieren. Die Gebetssilos sind innerhalb der Erinnerungslandschaft nicht mehr als solche wahrnehmbar, sondern nur noch deren Reste, als die sich die Bestandteile der Schütte dem wahrnehmenden Auge präsentieren. Insofern ist die Schütte zwar in zeitlicher Hinsicht „einen Kolbenschlag von / den Gebetssilos weg“, in räumlicher Hinsicht jedoch (das heißt: im Zeit-Raum der primären Erinnerung, der hier als ein landschaftlicher vorgestellt wird) sind die Gebetssilos „keinen“ Kolbenschlag entfernt, sondern vielmehr *im* Bild der Schütte gleichzeitig als zersplitterte, d. h. negativ *mitgegeben*.

Am Ende des Gedichts kommt es im Übergang von der vierten zur fünften Strophe – wie in einem Traumbild – zu einer Überblendung, d. h. zu einer bildhaften, räumlichen Überlagerung zweier zeitlich aufeinander folgender, im Standbild jedoch überlappender Einzelercheinungen des Echos: im Verlauf der Lektüre der vierten Strophe werden „Schütte“ und „Gebetssilos“ *nacheinander* realisiert (und zwar, nach der Logik eines linearen geschichtlichen Verlaufs des ursprünglichen, hier bloß wiedergegebenen Geschehens, in zeitlich umgekehrter Reihenfolge); im stillgestellten Bild-Raum des Textes jedoch kommen beide – wenn auch hier noch „einen / Kolbenschlag von“ einander entfernt, der den Zwischenraum zweier Verse beansprucht – bereits gemeinsam *miteinander* im Rahmen ein und derselben Strophe zu stehen. Die vierte Strophe ließe sich jedoch noch als eine Bild-Serie rekonstruieren, wobei das früher aufgenommene Bild (in Leserichtung) auf das spätere folgte; der Kolbenschlag wäre dabei durch die Lücke zwischen den beiden repräsentiert. Im letzten Vers des Gedichts, dem als einzigem der Raum einer ganzen Strophe eingeräumt wird, wird diese Lücke eingezogen, ja mehr noch: die beiden Bilder der Serie werden zur Deckung gebracht.⁶³⁶ Das Ergebnis ist ein Palimpsest, das keine logische Ordnung mehr zulässt, weil es ursprünglich zeitlich voneinander unterschiedene Zustände ein und desselben Gegenstands amalgamiert. Dabei wird sogar die Unterscheidung von Singular und Plural

⁶³⁶ Man stelle sich ein Bild der *Twin Towers* vor, das mit einem Bild von *Ground Zero* zur Deckung gebracht wird. Dabei stellt sich heraus, das im Unterschied zum produzierten Palimpsest selbst das Bild der Katastrophe, das Bild von *Ground Zero* allein, mit all den Verheerungen, die es zeigt, sich noch immer gemäß einer 'Logik der Katastrophe' lesen, d. h. mit Bedeutung aufladen lässt – während die irritierenden Interferenzen des ersteren dies prinzipiell verunmöglichen.

eingezogen: mehrere integrale Einheiten (Gebetssilos) verbinden sich mit einem Haufen von Splittern desintegrierter Einheiten (Schütte) zu einer Überlagerung von Bildern, deren *simultane* Wahrnehmung keine Unterscheidung mehr zulässt. Die Vorstellung einer etwaigen Sortierung von (Erinnerungs-)Bildern im Sinne einer linearen Entwicklung (etwa nach Art eines Photoalbums, an dem sich die geordnete Narration einer entsprechenden Geschichte orientieren könnte) wird damit im buchstäblichen Sinne über den Haufen geworfen.

Das Echo kann seinem Wesen entsprechend kein ganzes Phänomen reproduzieren, geschweige denn ein zersplittertes Phänomen wieder zusammenfügen; sein Wesen besteht im Gegenteil gerade darin, dass es Teile dessen weglässt, wovon es ein Echo ist. Die traditionsreiche Analogisierung von Echo und Erinnerung beruht vermutlich nicht zuletzt auf eben diesem Wesensmerkmal, das beide miteinander teilen. Gleichzeitig lässt sich von daher auch besser verstehen, was die spezifische Dunkelheit einer dunklen Erinnerung ausmacht.

Am Ende des Gedichts lässt sich folglich ein Bruch in der Wahrnehmung feststellen, der nicht zufällig exakt von dem Moment seinen Ausgang nimmt, in dem vom Gewaltakt des Kolbenschlags die Rede ist. Die erste Strophe dient der Exposition des akustischen Phänomens 'Splitterecho' sowie dessen Überführung in ein neues Medium, den 'Hirnstrom'. Innerhalb der zweiten Strophe wird die Bewegung des Echos innerhalb dieses Mediums in die Vorstellung von einer Flusslandschaft eingebettet; mit der Ankunft des Echos auf der Bühne findet eine Metamorphose des Wahrnehmungsgegenstands 'Splitterecho' statt: die Bewegung wird zur Figur. Die dritte Strophe sorgt mit dem gestischen Hinweis auf dieselbe dafür, dass nun auch der bisher außenstehende Rezipient in die Beobachtung einbezogen wird; die darstellende Wahrnehmung und die Wahrnehmung des Darstellens werden synchronisiert. Zu Beginn der vierten Strophe wird der Gegenstand der Wahrnehmung zunächst einmal als 'Schütte müßiger Andacht' benannt; dann wird jedoch auf eine Metamorphose rekurriert, die *vor* der Zeit des Gedichts stattgefunden hat: der Wahrnehmungsgegenstand, der aus Andachtspartikeln besteht, wird seinerseits charakterisiert als echohafte Wahrnehmung eines anderen, zweiten Wahrnehmungsgegenstands, der im Bild der 'Gebetssilos' vorgestellt wird. Die Andachtsschütte als Bild der primären Erinnerung repräsentiert selbst wiederum ein sekundäres Erinnerungsbild, das vom wahrnehmenden Ich des Gedichts in der Erinnerung wiedererinnert wird, kurz: die Andacht wird vorgestellt als Erinnerung in der Erinnerung. Die Bewegung, die das Gedicht vollzieht, wird vom Gedicht selbst *noch einmal* thematisiert.

Der Gang der Wahrnehmung bis zum Ende der vierten Strophe umfasst folglich vier Schritte: er führt von der äußeren Wahrnehmung eines akustischen Phänomens (1) über dessen neuronale Weiterleitung im Gehirn (2) zur Konstitution eines quasi-optischen Bildes der 'inneren' Wahrnehmung (3), in dem (mindestens) ein zweites Bild zum Vorschein kommt (4). Indem der historische Gegenstand des letzteren (HG 4) als dasjenige erkennbar wird, dessen Zersplitterung (HG 1) im akustischen Phänomen des Echos widerhallt, schließt sich die vom Gedicht vorgestellte Erinnerungsbewegung zu einem Kreis oder besser: sie bildet einen Wirbel.

Dieser Wirbel ist in zweifacher Hinsicht ein prekäres Konstrukt: erstens, weil er nur insofern zustande kommt, als man die Sphäre des wahrnehmenden Subjekts (1-4) in diejenige seiner geschichtlichen Umwelt (HG 4, HG 1)

einbettet. Diese notwendige Einbettung ist jedoch zumindest insofern unproblematisch, als hierbei die raumzeitliche Ordnung beibehalten wird: was sich das Subjekt als Vorstellung in der Erinnerung vergegenwärtigt, gehört im Bereich der Außenwelt der Vergangenheit an. Beide Befunde widersprechen einander nicht. Selbiges gilt jedoch zweitens nicht so ohne weiteres für das Auftauchen eines Bildes im Bild der Erinnerung (4), denn hier wird im erinnernden Durchgriff durch die Zeit die raumzeitliche Ordnung zumindest in Frage gestellt.

Eben diese Infragestellung verschärft das sprechende/wahrnehmende Ich in der fünften Strophe des Gedichts. Lassen sich die ersten vier Strophen (mit einigem Aufwand) noch leidlich als eine Serie von Wahrnehmungsprozessen rekonstruieren, so stellt die fünfte Strophe nunmehr ein widerspenstiges Unterlaufen von derlei Ordnungsversuchen vor, insofern ausgerechnet jener Gewaltakt, der das ursprüngliche Splittern und damit auch den Ursprung des Echos markiert, in seiner Identität in Frage gestellt wird. Das Ich des Gedichts nimmt hier seine eigene Wahrnehmung *noch einmal* zum Gegenstand der Reflexion. Das 'noch einmal' der oben genannten Selbstthematizierung, wie sie innerhalb der vierten Strophe stattgefunden hat, wird potenziert, indem die Selbstthematizierung der Erinnerung in der Erinnerung ihrerseits *noch einmal* überdacht wird. Dieses 'noch einmal' der Reflexion wird dabei gleichzeitig sprachlich vollzogen, indem das Zahlwort „einen“ (Vers 11) noch ein zweites Mal verwendet wird (Vers 14).

Die typographische Einheit der fünften Strophe als der einzigen Ein-Vers-Strophe des gesamten Gedichts stellt die dialektische Spannung zwischen der Einheit der Erinnerung und der Vielheit von Erinnerungen mit genuin verdichterischen Mitteln vor. Innerhalb ein und desselben Wahrnehmungsvorgangs (Strophen 1-4), in dessen Verlauf sich im Zuge einer Metamorphose der akustischen Sinneswahrnehmung zum Bild einer Vorstellung zwei Wahrnehmungsgegenstände herauskristallisieren – die Schütte (als Gegenstand der primären Erinnerung) und die Gebetssilos (als Gegenstand der sekundären Erinnerung) –, werden beide einerseits als zeitlich voneinander unterschiedene vorgestellt; dabei markiert der intermittierende Kolbenschlag den zeitlichen Abstand. Andererseits werden sie vorgestellt als substantiell identische im Sinne einer Teil(e)-Ganzes-Beziehung. Die Splitter, die gemeinsam die Schütte bilden, gingen vormals zur Gänze in der Einheit der Gebetssilos auf, auf die sie als deren Reste jedoch nur noch unzureichend verweisen können, kurz: die Splitter der Schütte *sind* die Splitter der Gebetssilos, die Andachtssplitter *sind* Splitter der Gebete, ohne dass sich letztere aus ersteren noch rekonstruieren ließen. Im Hinblick auf die substantielle Identität der Splitter kollabiert die Differenz von Erinnerung und Wiedererinnerung: der Kolbenschlag hat die Splitter zu dem gemacht, was sie sind, er kann jedoch nicht auch noch ihre Identität *als* Splitter zerstören. Zwischen 'Splitter' und 'Splitter von etwas' lässt sich kein raumzeitlicher Abstand mehr geltend machen.

„Noch im Hier und Jetzt des Gedichts [...] noch in dieser Unmittelbarkeit und Nähe läßt es das ihm, dem Anderen, Eigenste mitsprechen: dessen Zeit.“⁶³⁷ Das Ich des Gedichts vergegenwärtigt sich den Anderen / das Andere in zweierlei Gestalt: einmal vergegenwärtigt es sich das Andere der Vergangenheit, die Gebetssilos, deren Splitter es in Gestalt der

⁶³⁷ TA, Der Meridian (T 36b), S. 9f.

Andachtsschütte (Verse 9, 10) erinnernd repräsentiert; zum anderen vergegenwärtigt es sich den Anderen der Zukunft, den Leser des Gedichts als ein Du, das als Adressat des sprechenden Ich (Vers 8) von diesem direkt angesprochen und damit antizipiert wird. Der Gegenstand der Wahrnehmung des Ich, auf den es das Du hinweist, ist dabei DAS GEDUNKELTE selbst, und das heißt letztlich: der Diskurs *über* das Gedicht wird *im* Gedicht bereits antizipiert.

V. 2. 3. 2. Das Gedicht heute (1968/2016)

Die Vergegenwärtigung des Gedichts im Vollzug der Lektüre des Textes entspricht dem Mitvollzug der Wahrnehmung des Ich des Gedichts, und damit exakt dem, wozu dieses Ich das im Text nicht näher charakterisierte Du auffordert: im Vollzug der Wahrnehmung des Gedichts besetzt der Leser die vakante Stelle des Du; die Lektüre des Textes ist insofern gleichbedeutend mit dem Eintritt in den Text. Offensichtlich möchte Celan den Appell, sich vom Gedicht ansprechen zu lassen – oder, anders formuliert: der Stimme des Ich des Gedichts Gehör zu schenken – vom Leser durchaus wörtlich aufgefasst wissen. Die Dringlichkeit des Appells wird aus der Struktur des Textes selbst ersichtlich: die Öffnung des Gedichts auf seinen Leser hin ist auch die Ursache seiner prinzipiellen Bedürftigkeit. Mit dieser Öffnung ist nicht zuletzt das Risiko des Scheiterns verbunden. Falls sich kein Leser fände, der bereit wäre, die offene Position des nachvollziehenden Du aktiv zu besetzen und damit die Dialogsituation überhaupt erst zu realisieren, indem er sie als solche im doppelten Sinne *wahrnehme*, so verkäme die Öffnung des Gedichts zur Leerstelle. Wäre dies der Fall, so verhalte „DAS GEDUNKELTE Splitterecho“ ungehört. Nicht nur das Gedicht ginge dabei verloren, sondern möglicherweise auch die Erinnerung an das Andere der Vergangenheit. In diesem Falle würde das Gedicht ein ähnliches Schicksal ereilen wie die Gebetssilos, von denen es spricht.

Begreift man das Celansche Gedicht als Schütte, so lässt sich dies nicht zuletzt auch als eine poetologische Abgrenzung gegenüber der Dichtungstradition verstehen. Das Bild der 'Gebetssilos' lässt sich in diesem Sinne auch für das Konzept absoluter und mithin monologischer Dichtung in Anschlag bringen. Es entspricht der Ansicht, das Gedicht als ein geschlossenes Ganzes zu betrachten, das allein schon durch die Geschlossenheit seiner Form besticht und das nichts weiter benötigt als dasjenige, was es ohnehin schon beinhaltet. Ein solches Gedicht *sucht* keine Verständigung, sondern es *hat* seine Sprache, und begnügt sich mit deren Speicherung. Dabei – so lässt sich DAS GEDUNKELTE in dieser Richtung weiter lesen – vertritt es einen absoluten und mithin überzeitlichen Geltungsanspruch, mit der Behauptung seiner Autarkie beansprucht es gleichzeitig Klassizität, deren Gewährleistung seine Hermetik übernehmen soll: seine Unbegreifbarkeit, die ihm zeitlose Faszinationskraft sichern soll, soll gleichzeitig auch seine Unangreifbarkeit garantieren.

Wie wenig unangreifbar solche Gedichte jedoch sind, zeigt die Erinnerung, die DAS GEDUNKELTE nur der Möglichkeit nach aktualisierbar hält, insofern es ihr einen offenen Sprachraum zur Verfügung stellt, der erst im Dialog, der in ihm stattfindet, als solcher realisiert wird. Die Erinnerung zeigt, dass ein einziger

historisch-realer Gewaltakt, ein einziger Kolbenschlag genügen kann, um nicht nur die vermeintliche Unangreifbarkeit der Wahrzeichen des Einen Lügen zu strafen, sondern gleichzeitig mit deren äußerlicher Ganzheit auch dasjenige zu zerstören, was ihre eigentliche Identität ausmacht. Die Zerstörung der Silos impliziert, wo nicht die gleichzeitige Zerstörung dessen, was sie gespeichert hatten, doch zumindest dessen Preisgabe und Zerstreung, denn die Gebete haben nach der Zerstörung ihrer Lagerstätten keinen festen Platz mehr in der Welt. Was allein den Fortbestand der Sprache garantiert, ist die Existenz von Sprecher und Hörer, die sie im Gespräch ständig aktualisieren: das dichterische Artefakt kann dies nicht, es ist prinzipiell zerstörbar.

Dementsprechend weist Celan die Behauptung, das sprachliche Artefakt sei autark, nachdrücklich zurück. Seiner Poetik entsprechend bedarf das Gedicht der Aktualisierung im Dialog, um zu werden, was es ist. Das Gedicht bleibt in seiner Existenz gefährdet, insofern es niemals dauerhaft über einen längeren Zeitraum hinweg besteht; es existiert nur in Gegenwart eines Du, eines Adressaten, der im Gedicht die individuelle Stimme eines Ich vernimmt. Vor der Realisierung im Gespräch ist das Gedicht lediglich zu sich unterwegs; es findet sich erst in Gegenwart jenes Anderen, an den es gerichtet ist. Seine Zukunft ist ebenso unbestimmt wie seine Herkunft, beide liegen im Dunkel, und dennoch bestimmt sich die Gegenwart des Gedichts von diesen beiden her, nach denen es sucht und auf die hin es sich selbst in Frage stellt.

Der Sehnsuchts-Topos, der in dieser Suche seinen genuinen Ausdruck findet, hat eine lange Tradition innerhalb der abendländischen Lyrik. Insofern ist es auch keineswegs ein Zufall, dass DAS GEDUNKELTE mit einem Vers schließt, dessen Metrum auf den Schlussvers der Sapphischen Odenstrophe verweist: „einen und keinen“, ein Daktylus gefolgt von einem Trochäus; DAS GEDUNKELTE schließt mit der deutschen Nachbildung eines Adoneus.⁶³⁸

Die Sehnsucht nach dem Anderen, die gleichzeitig die Sehnsucht nach dem Eigenen ist, welches seinerseits vor dem Hintergrund der konkreten geschichtlichen Erfahrung als ein entzogenes, zersplittertes begriffen wird, lässt Celans Poetik als Fortführung des romantischen Programms mit negativen Vorzeichen erscheinen: vom Projekt der 'progressiven Universalpoesie', wie Friedrich Schlegel es formuliert hat,⁶³⁹ bleibt nur noch das Motiv der unendlichen

⁶³⁸ Das Schema des Schlussverses von DAS GEDUNKELTE sieht in metrischer Umschrift folgendermaßen aus:

X x x X x

Die sapphische Strophe, die aus drei Elfsilblern (Hendekasyllabi) und einem Adoneus besteht, lässt sich folgendermaßen darstellen:

- u - u - u u - u - u
 - u - u - u u - u - u
 - u - u - u u - u - u
 - u u - u

Die Darstellung folgt: Metzler Literatur Lexikon. Hg. v. Günther u. Irmgard Schweikle. 2., überarb. Aufl. Stuttgart 1990. S. 332.

⁶³⁹ Vgl. Friedrich Schlegel: Athenäums-Fragment Nr. 116. In: Ders.: Kritische Ausgabe. Bd. 2: Charakteristiken und Kritiken I. (1796-1801). Hg. v. Hans Eichner. München, Paderborn, Wien, Zürich 1967. Athenäums-Fragmente: S. 165-255; hier S. 182 f. Das berühmte erste der Blütenstaub-Fragmente von Novalis weist in dieselbe Richtung: „Wir suchen überall das Unbedingte, und finden immer nur Dinge.“ In: Ders.: Schriften.

Suche erhalten, die jedoch hier keine Progression im Sinne einer unendlichen Annäherung mehr ist. Der ehemals geschichtsphilosophisch motivierte Fortschrittsoptimismus ist hier kassiert, vor dem Hintergrund der tatsächlichen historischen Entwicklung hat er keinen Platz mehr. Die Erinnerung an die konkrete Erfahrung der Katastrophe sprengt alle historischen Dimensionen. Dichtung nach dem Holocaust ist Dichtung nach dem Ende des historischen Fortschritts. Die farbenfrohe Ausbuchstabierung eines Universalismus hat sich verwandelt in ein 'graues' Buchstabieren des universellen 'Aus', in eine brüchige, 'gedunkelte' Sprache, die sich im Dunkel an Erinnerungsresten entlangtastet. Bruchstückhafte Orientierung, bruchstückhafte U-topie: Dichtung nach Auschwitz, die ihrer Daten eingedenk bleibt und dabei noch immer nicht verstummt, befindet sich in einer absurden Situation. Sich dieser Absurdität bewusst zu sein, bedeutet jedoch noch nicht, diese auch anzunehmen, im Gegenteil: Dichtung als „Unendlichsprechung von lauter Sterblichkeit und Umsonst“⁶⁴⁰ setzt sich, indem sie sich ständig der Absurdität aussetzt,⁶⁴¹ mit dieser auseinander, und hält sich ihr damit entgegen. Gedichte sind somit auch Gegenworte zur Absurdität der dichterischen Existenz.

Analog zur Inkorporierung des Diskurses *über* den Text *in* den Text findet sich auch das diskursive Gegenwort, die Gegenrede, die *mit* dem Text erfolgt, *im* Text wieder: die Wahrnehmung, deren Verlauf das wahrnehmende Ich innerhalb der ersten vier Strophen von DAS GEDUNKELTE artikuliert, findet ihr adäquates Gegenwort in der fünften Strophe des Gedichts. Es ist nicht etwa der Kolbenschlag, der hier bestritten wird, wo dieser doch überhaupt die Ursache für die Zersplitterung dessen ist, was hier als Zersplittertes in seiner Zersplittertheit wahrgenommen wird. Bestritten wird hingegen dessen distanzierende Kraft, zumindest was die innere Wahrnehmung der Schütte von Andachtssplittern *als* Splitter der Gebetssilos anbetrifft. Das Vermögen der Erinnerung an den Gewaltakt, das Vermögen, sich diesen bewusst vor Augen zu führen, ihn wahrzunehmen und weiterhin im Gedächtnis zu behalten, dieses Vermögen wird vom Gewaltakt selbst nicht tangiert: die Bewahrung des Andenkens an den Gewaltakt und an dasjenige, was er zerstört hat, wird seiner zerstörerischen Kraft entgegengehalten. Das Splitterecho als Abfolge von Splittern und die Schütte als deren Ansammlung tragen die Spuren der Zersplitterung am eigenen Körper. Die Exposition ihrer Körper, die nur noch aus Resten anderer Körper bestehen, dient der erinnernden Wahrnehmung. Die Auflehnung gegen das Vergessen ist dasjenige, was DAS GEDUNKELTE als

Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. 2: Das philosophische Werk I. Hg. v. Richard Samuel, Hans-Joachim Mähl, Gerhard Schulz. 2. Aufl. Darmstadt 1965. Blütenstaub: S. 413-470; hier S. 413.

⁶⁴⁰ TA, Der Meridian (T 44), S. 11.

⁶⁴¹ „La poésie ne s'impose plus, elle s'expose.“ (GW, III, S. 181) Erst aus dem Zusammenhang mit dem Absurden als einem der zentralen Leitbegriffe des Existenzialismus erschließt sich das „Umsonst“ im vorigen Zitat: es ist das Umsonst des seinen Stein wälzenden Sisyphos Camusscher Prägung, von dem hier die Rede ist. Die Auflehnung des Sisyphos besteht just in der absurden Tätigkeit, dem stoischen Wälzen *seines* Steins. Er begreift sein Schicksal und eignet es sich bewusst an; als Strafe akzeptiert er es *nicht*.

Gegenwort in einer Sprache der Versehrtheit⁶⁴² motiviert. Es spricht im Andenken an den Akt der Zerstörung und deren Opfer.

Diese Funktion kann das Gedicht nur dann erfüllen, wenn sich ein Leser findet, der die von ihm vorgestellte Wahrnehmung seinerseits nachvollzieht. Der nachdrückliche Appell „sieh nur“, den das Ich des Gedichts auch an den Leser richtet und den es mit dem gestischen Hinweis auf den Gegenstand seiner Wahrnehmung verbindet, richtet sich gegen das Wegsehen; der Gegenstand, die Schütte / das Gedicht ist ein Bild der Erinnerung; 'Wegsehen' ist hier folglich gleichbedeutend mit 'Vergessen'. Es ist das Vergessen, gegen welches DAS GEDUNKELTE sich als Gedunkeltes richtet: als Gedunkeltes erinnert es auch an die Zerstörung der Sprache und richtet sich gegen deren Verklärung. Unter der Voraussetzung eines gewissen Maßes an historischem Bewusstsein ist es nicht die 'grauere' Sprache, die einem willkürlichen Kunstgriff entspräche, sondern es ist vielmehr die vermeintlich klare und farbenprächtigere Sprache, die der kunstreichen Verdrängung des historischen Bewusstseins dient und damit das Vergessen affirmiert. Die Aufforderung zum bewussten Handeln ist demgegenüber eines der zentralen Anliegen des gesamten Gedichtbands SCHNEEPART: innerhalb der darin enthaltenen Gedichte finden sich nicht weniger als insgesamt 25 Imperative.⁶⁴³

Bei aller Betonung der kritischen Implikationen der 'graueren' Sprache des Gedichts 'heute' ist jedoch andererseits nicht zu übersehen, dass DAS GEDUNKELTE als „Stimme eines Einzelnen“ seinen Einfluss auf die tatsächlichen historischen Entwicklungen keineswegs überschätzt, im Gegenteil: bei allem Festhalten am Immer-noch des Sprechens ist es neben der unleugbaren „Neigung zum Verstummen“ auch ein unüberhörbar resignativer Unterton, der das Gedicht prägt. Die In-Frage-Stellung der Erinnerung bezieht sich nicht nur einerseits auf deren Gelingen, sondern andererseits durchaus auch auf deren Nutzen. Insbesondere die Strophen 4 und 5 lassen in dieser Richtung noch eine weitere Lesart zu.

In Vers 9 wird vom Gedicht als von einer 'Schütte müßiger Andacht' gesprochen. Das Adjektiv 'müßig' hat bei aller Mehrdeutigkeit an der Oberfläche zunächst einmal einen deutlich pejorativen Beiklang, aus dem das 'Umsonst', das heißt die äußere Nutzlosigkeit der angesprochenen Erinnerungstätigkeit hervortönt. Einen entsprechend pejorativen Beiklang hat auch das Substantiv 'Gebetssilos' im dreizehnten Vers des Gedichts, welches den Aufbewahrungsort

⁶⁴² Die Sprache der *Versehrtheit* ist das Gegenteil der Sprache der *Versehrung*. Letztere affirmiert die Zerstörung, der sich erstere als Gegenwort entgegenstellt. Noch einmal: Celan *destruiert* keine Bedeutungszusammenhänge, sondern er *stiftet* Bedeutungszusammenhänge mit Hilfe der Rekombination sprachlicher Reste, bei denen es sich um Überreste einer vorangegangenen Sprachdestruktion handelt. Die zerstörte Sprache läßt sich nicht wieder synthetisieren. Das Gedicht versammelt dasjenige, was es an Sprache noch hat.

⁶⁴³ Folgende Gedichte beinhalten jeweils mindestens einen Imperativ: DU LIEGST (Verse 3 [2x], 4; KG, S. 315f., dort auf S. 315), DAS ANGEBOCHENE JAHR (Vers 4; KG, S. 317), WAS NÄHT (Verse 10, 45; KG, S. 317-319, dort auf S. 318), DU MIT DER FINSTERZWILLE (Verse 5, 6; KG, S. 321), EINGEJÄNNERT (Verse 3, 4; KG, S. 321), SCHLUDERE (Verse 1, 2, 3; KG, S. 322), WARUM DIESES JÄHE ZUHAUSE (Vers 6; KG, S. 325), MAPESBURY ROAD (Vers 15 [Titel nicht mitgezählt]; KG, S. 326f., dort S. 327), DER ÜBERKÜBELTE ZURUF (Vers 4; KG, S. 326f., dort S. 327), AUCH DER RUNIGE (Vers 8; KG, S. 328), LEVKOJEN (Verse 5, 12/13; KG, S. 330), DER HALBZERFRESSENE (Vers 5; KG, S. 333), ZERR DIR (Verse 1, 2, 4; KG, S. 341), SCHNELLFEUER-PERIHIL (Vers 3; KG, S. 343), DAS GEDUNKELTE (Vers 8; KG, S. 344f., dort S. 344).

einer spezifischeren Erscheinungsform der Andacht bezeichnet. Vom jeweiligen äußeren Erscheinungsbild her wird die Erinnerung also abgewertet – und damit auch eine der wesentlichen Funktionen, die das Gedicht wahrzunehmen hofft. Angesichts der im Gedicht gegenwärtigen Situation ist dies durchaus verständlich im Hinblick auf den zur Zeit nach der Katastrophe absurd erscheinenden, weil eigentlich unmöglich gewordenen erinnernden Dialog, insofern er nach wie vor in Form des Gebets geschehen soll. Weshalb jedoch wird die pejorative In-Frage-Stellung auch auf jene Form von Andacht ausgedehnt, die DAS GEDUNKELTE selbst vertritt?

Die Antwort fällt zum erneuten Male zweigliedrig aus: Erstens ist das wahrnehmende Ich des Gedichts selbst direkt von der Zerstörung betroffen. Seine Erinnerung basiert nur auf der Wahrnehmung von Splittern eines Echos, die Wahrnehmung selbst ist also geprägt von Zerstörung. Folglich ist die Zerstörung letztlich auch für die Erinnerung unhintergebar, da deren Bilder selbst innere Wahrnehmungen sind, welche auf der Sinneswahrnehmung aufbauen. Dies stellt die Zuverlässigkeit der Erinnerung prinzipiell in Frage. Entsprechend verfügt das Gedicht über keine zuverlässige Sprache mehr.⁶⁴⁴ Vor diesem Hintergrund erscheint es an der Oberfläche in der Tat müßig, unter solchen sprachlichen Voraussetzungen überhaupt noch zu sprechen.

⁶⁴⁴ Vgl. hierzu die Charakterisierung des 'Weißkiesstotterers' im Gedicht ZUR NACHTORDNUNG (KG, S. 323f., dort S. 324). Der Umschlag von Sprachskepsis in Sprachverlust infolge der Negativität geschichtlicher Erfahrung findet nicht erst im Gedichtband ATEMWENDE eine Stimme, die ihn als eine vom *gegenwärtigen* Sprechen unhintergebare Tatsache auszeichnet. Dass dies der Fall ist, gerade auch insofern ein solches Sprechen sich nach wie vor als ein solches betrachten ließe, dass seine Autorität noch vom 'Licht' (Gottes bzw. der 'Götter?') her gewinnt – welches *eine* mögliche Aktualisierung der Verse Hölderlins bezeichnet –, zeigt spätestens die apophantische Aussage der Strophen 3 und 4 des Gedichts TÜBINGEN, JÄNNER (KG, S. 133) aus dem Gedichtband DIE NIEMANDSROSE:

Käme,
 käme ein Mensch,
 käme ein Mensch zur Welt, heute, mit
 dem Lichtbart der
 Patriarchen: er dürfte,
 spräch er von dieser
 Zeit, er
 dürfte
 nur lallen und lallen,
 immer-, immer-
 zuzu.

(»Pallaksch. Pallaksch.«)

Vgl. weiterhin das Gedicht DIE SILBE SCHMERZ (KG, S. 159f.), das ebenfalls im Gedichtband DIE NIEMANDSROSE zu finden ist, sowie das Gedicht KEINE SANDKUNST MEHR (KG, S. 183f.) aus dem Gedichtband ATEMWENDE. All diese Gedichte thematisieren den Sprachverlust, wenn auch – dies ist ausdrücklich zu betonen – jeweils in einem anderen, individuellen Zusammenhang: die Gemeinsamkeit der Texte bezieht sich allein auf *einen* der jeweils zahlreichen Deutungsaspekte, unter denen sie im einzelnen zu betrachten wären, und nicht etwa auf Parallelen hinsichtlich des Wortbestands, was zur Verschleifung der jeweils kontextabhängigen Bedeutungsnuancen 'gemeinsamer' Worte führen müsste; übereinstimmende Signifikanten implizieren nicht generell übereinstimmende Signifikate.

Der zweite Teil der Antwort betrifft den Dialog, auf den DAS GEDUNKELTE insofern angewiesen bleibt, als es nur im Dialog seine Aktualisierung als individuelle Stimme erfährt. Insofern das Gedicht zu einem Anderen unterwegs ist, *hat* es diesen noch nicht: die mögliche Ankunft der „Flaschenpost“ könnte dementsprechend verhindert werden. DAS GEDUNKELTE lässt sich nun auch so lesen, dass es von der Möglichkeit einer solchen Verhinderung des Dialogs spricht. Um in der Bildlichkeit des Gedichts zu bleiben: Es besteht die Möglichkeit, dass eine Schütte Getreides auf die Tenne gelegt und abgedroschen wird. Das Korn, welches sich in den Hülsen befindet, wird dabei mit Hilfe eines Kolbenschlags ausgedroschen, es wird aus dem dunklen Inneren der Hülsen ans Licht gebracht, nur um daraufhin zu den vielen anderen Körnern ins Silo befördert zu werden, wo es verstreut in der Menge anderen Kornes untergeht. Analog hierzu ließe sich vom Gedicht sagen, daß der lose Erinnerungszusammenhang seiner im Dunkel liegenden Andachtspartikel, die die Frucht seiner Reifung sind, zerstört wird, wenn es gebetsreif gedroschen wird. Die ohnehin fragile Stimme, die ihren Sitz im gewachsenen räumlichen Nebeneinander der Worte hat, wird in einzelne, zitierbare Körnchen 'Wahrheit' aufgesplittert und geht in der Folge in der Menge anderer solcher Körnchen unter, womit sie das Schicksal anderer, früherer Stimmen teilt.

Die Erinnerung an das Schicksal anderer Gedichte⁶⁴⁵ verbindet sich hier entsprechend dieser Lesart mit der Ahnung, womöglich selbst ein vergleichbares Schicksal erleiden zu müssen, von dem der Schlussvers des Gedichts bereits einen Vorgeschmack gibt. Das Sprechen der Stimme findet im Text zunächst einmal ein Ende im Schlusspunkt desselben. Die Irritation der Lektüre durch die semantische Inversion des Gesagten innerhalb des Schlussverses führt jedoch dazu, dass der Leser, der sich vom Gedicht angesprochen fühlt, realisiert, wovon sie spricht: er stellt sein Verständnis in Frage und beginnt auf der Suche nach Vergewisserung erneut zu lesen.

V. 2. 3. 3. Das Gespräch heute (1968/2016)

DAS GEDUNKELTE stellt einen Erinnerungsprozess vor. Es ist jedoch nicht die Erinnerung im allgemeinen, die das Gedicht thematisiert, sondern *eine* Stimme, die des erinnernden Ich des Gedichts, spricht von dessen individueller Erinnerung. Es geht dem Gedicht nicht um die Darstellung ewig gültiger Strukturen, sondern um deren In-Frage-Stellung im singulären Durchgriff durch die Zeit. Mitvollziehbar für den *späteren* Leser, der seine eigene Zeit in die aufmerksame Lektüre investiert, wird ein *gegenwärtiger* Erinnerungsvorgang vorgestellt, in dessen Verlauf sich ein konkretes Bild herauskristallisiert (das der Schütte), das seinerseits ein *früheres* (dasjenige der Silos) aufruft. Die Gegenwart des Gedichts realisiert sich jeweils zu dem Zeitpunkt, an dem der Dialog zwischen dem sprechenden Ich des Gedichts und dem hörenden Du stattfindet. Es gibt folglich jeweils einen Zeitpunkt, *von dem aus* das Gedicht die Zeit durchgreift. Dabei bleibt das Gedicht „*seiner* Daten eingedenk“ (Hervorh. v. M. H.). Historisch gesehen realisiert sich die Gegenwart des Gedichts zum ersten Mal zu dem Zeitpunkt, als Paul Celan als dessen erster Leser die Position des vom Ich des Gedichts angesprochenen Du zum ersten Mal besetzt. Der Dichter bleibt damit auch als erster Leser dem Gedicht

⁶⁴⁵ Man denke in diesem Zusammenhang an die 'lesebuchreif gedroschene' *Todesfuge*.

mitgegeben, seine Zeit ist diejenige, zu der das Ich des Gedichts sich im Dialog mit dem Dichter/Rezipienten zum ersten Mal realisiert. Text und Gedicht gilt es an dieser Stelle auseinanderzuhalten; die Autorfunktion bezieht sich allein auf den Text, nicht auf das Gedicht, das diesen Text als Stimme im Gespräch realisiert. Etwas von der Zeit, zu der der Entwurf des Dialogs schriftlich fixiert wird, haftet dem Gedicht jedoch an: die Stimme eines Ich, die es ist, erinnert an den Zeitpunkt ihrer erstmaligen Artikulation – immer wieder. Der Autor setzt sie mit dem Text frei, das heißt, er setzt sie *als* freie, von seiner eigenen zu unterscheidende Stimme, der er sich anvertraut: ihr Sprechen in eigener Sache wird damit auch zu einem Sprechen in seiner Sache. Dem Leser als dem hörenden Adressaten bleibt es vorbehalten, die frei-gesetzte Stimme als solche wieder einzuholen, ihr einen Platz *in der Welt* zu geben, indem er ihr Dialogangebot annimmt, die Kommunikation aufnimmt und sich damit selbst vom Text einholen lässt, indem er selbst die Position des vom Ich des Gedichts angesprochenen Du *im Text* einnimmt. Während die Gegenwart des Gedichts vom jeweiligen Zeitpunkt dieser wechselseitigen Realisierung der Dialogpartner als Dialogpartner abhängt, gilt dies nicht für die schriftliche Fixierung des Textes: deren Zeitpunkt ist mit dem Datum des 5. September 1968 festgelegt.

Gibt es nun zu diesem Zeitpunkt konkrete historische Ereignisse in der Welt analog zu jenem Wahrnehmungsprozess, der sich konkret im Text ereignet? Liefert die äußere Welt des Jahres 1968 Bilder, die denjenigen des Textes und damit den Bildern der inneren Wahrnehmungslandschaft des Gedichts entsprechen?

Die realitätsbezogene Wahrnehmung des Ich des Gedichts ist auf dessen inneres Bewusstsein gerichtet. Dieses Bewusstsein ist Bewusstsein *von etwas*: die Bilder, die im Bewusstsein entstehen, sind Bilder *von etwas*, sie beziehen sich auf Phänomene in der Welt. Der Bewusstseinsgegenstand ist das vorgestellte Bild. Das erinnernde Ich hat im erinnernden Bewusstsein nur dieses Bild zum Gegenstand. Das Bild ist ein im Bewusstsein vom Ich gesetztes. Der Akt der Setzung hat jedoch seinerseits einen äußeren Anlass, er wird von einem Ereignis ausgelöst, das dem Bewusstseinsereignis vorausgeht und das insofern klar von diesem zu unterscheiden ist. Das Bewusstsein von den Bildern ist motiviert durch die Sinneswahrnehmung, die Wahrnehmung eines äußeren Ereignisses, das über die Sinne – im Falle des Echos über das Ohr – Eingang ins Bewusstsein gefunden hat.

Die äußeren Ereignisse des Jahres 1968 sind dem Gedicht also nicht immanent. Eine rein immanente Interpretation hätte sich auf die Rekonstruktion jenes Erinnerungsprozesses zu beschränken, den das Ich des Gedichts sprachlich bruchstückhaft nachvollzieht und in dessen Verlauf sich das Bild der Schütte einstellt, das auf das der Gebetssilos zurückverweist. Das Ich fasst ein Echo auf, das sich im Verlauf der Bewusstwerdung zum Bild der Schütte verfestigt. Das Ereignis, das zu diesem Echo geführt hat, wird im Bild des Kolbenschlags erinnert. Der Gegenstand, gegen den sich dieser Kolbenschlag gerichtet hat, wird im Bild der Gebetssilos vorgestellt, das Bild der Schütte präsentiert sich dementsprechend als das Bild seines Echos. Nichts anderes als das Bild dieses Echos stellt das Gedicht als Text vor. Die äußeren Umstände, die zum Echo geführt haben, werden entsprechend vom Gedicht nicht näher bestimmt: sie bedürften einer Distanzierung vom Bewusstsein des Ich des Gedichts, das ja nur *seine* Bilder hat. Das Gedicht stellt jedoch ausschließlich die Wahrnehmungen und Reflexionen dieses Ich vor, es

transzendiert dessen Perspektive nicht. Was außerhalb dieser Perspektive liegt, bleibt innerhalb des Gedichts dunkel.

Die Frage nach dem äußeren 'Woher' des Echos, die den distanzierenden Blick des Historikers impliziert, der nicht mit dem Ich des Gedichts in einen Dialog eintritt, sondern dessen Äußerung als einen geschichtlich einzubettenden Text behandelt, fragt nach den zeitgeschichtlichen Umständen als Bedingungen der Möglichkeit des Textes. Das ist die Frage nach den äußeren Lebensumständen des Autors Paul Celan zum Zeitpunkt der schriftlichen Fixierung des Textes: die Frage nach dessen Mitgegebensein im Text. Die simple Identifizierung des im Gedicht Gesagten mit den historischen Daten ist dabei jedoch zu vermeiden: sie entspräche einer Verkürzung dessen, wovon im Gedicht die Rede ist.⁶⁴⁶

DAS GEDUNKELTE datiert vom 5. September 1968. Zwei Wochen zuvor, in der Nacht vom 20. auf den 21. August 1968, waren sowjetische Truppen in die CSSR einmarschiert und hatten damit dem 'Prager Frühling' ein gewaltsames Ende gesetzt. Die Tschechoslowakei ließe sich dementsprechend an Stelle des im Gedicht ungenannt bleibenden Ortes einsetzen, an dem etwas zersplittert, was an einem anderen Ort (in den Medien?) ein Echo findet, welches vom Ich des Gedichts wahrgenommen wird. Das Bild der Andachtsschütte wäre dementsprechend ein solches, das sein historisches Analogon in einem konkreten Bild der Zerstörung findet, wie es anlässlich der Niederschlagung des 'Prager Frühlings' über die Medien auch nach Paris gelangte. Der Hirnstrom der Erinnerungslandschaft fände in der Moldau ein Pendant in der äußeren Welt.

Das Medien-Echo auf den Einmarsch der sowjetischen Truppen in Prag war – entsprechend seiner herausragenden weltpolitischen Bedeutung im Kontext des 'kalten Kriegs' zwischen den beiden ideologischen Blöcken, die sich jeweils um die beiden Supermächte der USA und der UdSSR herum gebildet hatten – ebenso vielstimmig wie unübersichtlich. Ständig wurden neue Details zum jeweils aktuellen Stand der Dinge in der CSSR in der Presse verlautbart. Celan nahm an der Entwicklung großen Anteil und verfolgte die Berichterstattung in der Presse sehr genau. Und er tat mehr als das: Von den acht zwischen dem 21. 8. und dem 27. 8. 1968 entstandenen Gedichten, die in den insgesamt 18 Gedichte umfassenden fünften Zyklus von SCHNEEPART eingegangen sind, lassen sieben eine intensive Auseinandersetzung mit den jeweils aktuellen Geschehnissen in der Tschechoslowakei erkennen.⁶⁴⁷ Teilweise wird hier das Vokabular der Presseberichte übernommen – und dabei allerdings heftig verfremdet: im Kontext dichterischen Sprechens zeigen die Worte ein ganz anderes Gesicht. Dem Zentralkomitee als oberstem Beschlussgremium der

⁶⁴⁶ Die Frage nach dem Ursprung, nach dem 'Woher' des Echos kann und soll hier nicht letztgültig beantwortet werden. Unter dieser Voraussetzung erscheint diese Frage, die Celan selbst eindeutig als eine nicht zu beantwortende charakterisiert hat, dennoch legitim: sie bleibt – bei vorsichtiger Verlagerung des Akzents, das heißt unter Berücksichtigung ihres prinzipiellen Offenbleibens – fragwürdig.

⁶⁴⁷ Es handelt sich dabei um die Gedichte LEUCHTSTÄBE, EIN LESEAST, KALKKROKUS, ES SIND SCHON, IN DEN EINSTIEGLUKEN, UND JETZT sowie SCHNELLFEUER-PERIHHEL. (Vgl. hierzu Wiedemanns Kommentare in KA, S. 857-863). Einzig das kurze Gedicht ZERR DIR, das vom 23. 8. 1968 datiert ist, enthält auf den ersten Blick keinen direkten Hinweis auf die aktuellen politischen Geschehnisse. Erkennt man jedoch die Anspielung auf Ingeborg Bachmanns Gedicht *Die gestundete Zeit* (vgl. hierzu Wiedemanns Kommentar in KA, S. 860), so lässt sich auch ZERR DIR als eine ernüchternde Zeitdiagnose vor dem Hintergrund gewaltsamen Beendigung des 'Prager Frühlings' verstehen.

kommunistischen Partei wird ein „Klötzen-ZK“⁶⁴⁸ an die Seite gestellt, dessen Entscheidungen sicherlich nicht vernunft-, sondern vielmehr triebgesteuert zustande kommen; gegenüber den Besatzern von Prag wird Flagge gezeigt, indem „ein flackernder / Hirnlappen“ ihnen „seine Hauptstadt, die / unbesetzbare“⁶⁴⁹ entgegenhält; und die „EINSTIEGLUKEN zur Wahrheit“, in denen „Spürgeräte“ geheime Sender aufzuspüren suchen, indem sie „beten“⁶⁵⁰, sind von den Einstiegluken sowjetischer Panzer deutlich zu unterscheiden.

Jeder Akt der Gewalt hat seinen bestimmten historischen Ort. Er ist jedoch andererseits auch ein Beispiel für Gewaltakte schlechthin, eine historische Ausprägung eines bestimmten Typus' von Handlung. Die Menschheitsgeschichte ist in diesem Sinne auch eine Geschichte der Gewalt. Die singuläre Gewalthandlung kann an eine andere, frühere erinnern, die ebenso singulär war, wie sie selbst es ist. Das singuläre Datum lässt sich als widerständige Reflexionsfläche im geschichtlichen Raum begreifen, die als solche keine glatte Spiegelfläche ist: es ruft ein früheres historisches Datum zurück ins Gedächtnis und zwar in gebrochener Form: als ein Echo. Im Bewusstsein taucht aus dem Bild der Andachtsschütte das Bild der Gebetssilos auf. Dieses findet sein historisches Analogon in einem Bild der Zerstörung, das demjenigen der gewaltsamen Beendigung des 'Prager Frühlings' geschichtlich vorausgeht.

Mit der Nacht vom 9. auf den 10. November 1968, also etwa zwei Monate nach der Niederschrift von DAS GEDUNKELTE, jährt sich zum 30. Mal jene Nacht, die zum Inbegriff für die Pogrome der Nazis gegen die Juden in Deutschland geworden ist: im Vokabular der Täter ging sie als 'Reichskristallnacht' in die Geschichte ein. Die Kehrseite dieses zynischen Euphemismus' ist das Geräusch zersplitternder Fenster, das in ihm hörbar wird. In einem einzigen, konzertierten Akt der Gewalt wurden mindestens 91 Juden ermordet. Etwa 30.000 Juden wurden verhaftet, viele wurden im direkten Anschluss an ihre Verhaftung in Konzentrationslager verschleppt. Etwa 7.400 Geschäfte, die sich im Besitz von Juden befunden hatten, wurden geplündert und zerstört. Mindestens 177 Wohnhäuser wurden zerstört. Der Gewaltakt richtete sich insbesondere auch gegen die Gotteshäuser der Juden: mindestens 267 Synagogen sowie 11 Gemeindehäuser fielen der Zerstörung zum Opfer.⁶⁵¹

DAS GEDUNKELTE bleibt jedoch diskret in Bezug auf ein mögliches konkretes historisches Ereignis, d. h. auf einen ganz bestimmten Gewaltakt: das sprechende Ich bleibt dessen eingedenk, ohne ihn als solchen explizit zu benennen. Indem das Gedicht die konkrete Gewalttat, auf die es sich bezieht, zunächst im Dunkeln lässt, kann es sich seinem Anspruch nach für eine spätere dialogische Aktualisierung offenhalten: die Dunkelheit des Textes ist die Bedingung der Möglichkeit zukünftiger Aktualisierungen des Gedichts. „Wirklichkeit ist nicht, Wirklichkeit will gesucht und gewonnen sein.“⁶⁵² Nur wenn das zukünftige Du die Möglichkeit hat, seine je eigene Echo-Wahrnehmung in das Gedicht einzubringen, nur wenn es selbst sucht und sich

⁶⁴⁸ LEUCHTSTÄBE, Vers 15 (KG, S. 340).

⁶⁴⁹ EIN LESEAST, Strophe 8 (KG, S. 341).

⁶⁵⁰ IN DEN EINSTIEGLUKEN, Strophe 1 (KG, S. 342).

⁶⁵¹ Die Zahlen entstammen folgender Quelle: „Die Nacht, in der im Deutschen Reich die Synagogen brannten“. Dokumente und Materialien zur Information und zur Orientierung über das Judenpogrom „Reichskristallnacht“ (9./10.11.1938). Hg. v. d. Landeszentrale für politische Bildung Baden-Württemberg. Villingen-Schwenningen 1988. S. 68f.

⁶⁵² GW III, S. 168.

daraufhin selbst konkret erinnert, kann es mit dem Ich des Gedichts wirklich in einen Dialog über Erinnerungen und deren *mögliche* Gemeinsamkeit eintreten. Der Mitvollzug des vom Ich des Gedichts Wahrgenommenen kann als solcher nur auf der Basis eigener Erfahrungen des Lesers gelingen. Das Gedicht will im Text einen Raum eröffnen, den der Leser mit seiner eigenen Gegenwarts- und Geschichtserfahrung aufsucht, und den er, indem er mit dem Ich des Gedichts kommuniziert, um seine eigene Wahrnehmung bereichert.

In diese Wahrnehmung sollte nun aber zumindest *auch* der Kontext der Sammlung SCHNEEPART bzw. der Celanschen Dichtung mit einbezogen werden. Ein Leser des vorliegenden Gedichts, der bereits mit anderen Gedichten Celans Bekanntschaft gemacht hat, sollte es auch daraufhin befragen, ob 'das gedunkelte Splitterecho' unter denselben nicht möglicherweise einen Vorläufer hat. Beim aktuellen Widerhall des zerstörerischen Gewaltakts kann es sich ja eigentlich nicht um einen erstmaligen handeln: die Tatsache, dass es sich um ein *gedunkeltes* Echo handelt, spricht eindeutig dagegen, dass es hier erstmalig auftritt. Ein Echo kann doch überhaupt nur dann als *gedunkeltes* wahrgenommen werden, wenn es im Vergleich dazu früher schon einmal *heller* in Erscheinung getreten ist.

Das bedeutet eben nicht, dass für das „Splitterecho“ auch ein beliebiges anderes akustisches Phänomen, für den „Kolbenschlag“ auch eine beliebige andere bildhafte Vorstellung eingesetzt werden dürfte. Worauf Celan beim Leser abzielt, ist Erinnerungs- und Imaginationsarbeit, d. h. Arbeit an der präzisen vorstellenden Vergegenwärtigung des vom Gedicht aktualisierten und dabei im Dunkeln belassenen Ereignisses. Das vom Leser jeweils versuchsweise in Anschlag gebrachte Erinnerungsdatum muss sich im Kontext des Gedichts hinreichend bewähren, ohne dass dessen konkrete Aussagen dabei einer vorgefassten Meinung angepasst würden. Willkürliche Zurichtungen des Gedichts sind unzulässig. Dies betrifft nun auch den Hang mancher Leser – und dabei vor allem der Leser lyrischer Gedichte – widerständige bildhafte Ausdrücke vorschnell auf Symbole oder Metaphern zu reduzieren. 'Echo' ist nicht einfach eine Metapher für Wiederholung schlechthin; 'Kolbenschlag' bezeichnet einen sehr *spezifischen* Gewaltakt und ist nicht einfach ein Symbol für Gewalt überhaupt. Das Pogrom von 1938 war ein unmenschlicher Akt der Barbarei; beim Einmarsch der Sowjetarmee in Prag von 1968 regierte einmal mehr die Gewalt; in beiden Kontexten ist eine Situation vorstellbar, in der ein zerstörerischer (Gewehr-)Kolben zum Einsatz kommt. Beide Ereignisse lassen sich mit dem Dichter Paul Celan in Verbindung bringen – der dem Gedicht *mitgegeben* ist. Wo und zu wem es auch immer spricht, wann immer es erscheint, nimmt das Ich des Gedichts ein Echo als dasselbe wahr, das es *mit* Celan am 5. September 1968 wahrnimmt: als den Widerhall eines spezifischen Geräusches, welches mit der Vorstellung verbunden ist, dass etwas unter Einwirkung eines Kolbenschlags zersplittert.

So sehr die beiden genannten Ereignisse das vorliegende Gedicht grundieren, oder besser gesagt: so sehr sie zu jenem Abgrund gehören, über dem sich das „befremdete[] Ich“ hier wiederfindet, so fragwürdig erscheint jedoch in beiden Kontexten die Assoziation des Kolbenschlags. Noch fehlt der Bezug des vorgestellten Erinnerungsakts auf einen ganz bestimmten Gewaltakt, auf ein konkretes Opfer, eine ganz konkrete Person, derer hier gedacht wird. Tatsächlich verbleibt das Gedenken hier aber keineswegs im Allgemeinen. Wenn auch im Gedicht kein Name genannt wird, so kristallisiert sich doch bei

aufmerksamer Suche nach entsprechenden Hinweisen ein solcher heraus: als ein Opfer politisch und rassistisch motivierter Gewalt, das seine Überzeugungen mit dem Leben bezahlen musste, ist eine konkrete Person zumindest mit gemeint: Rosa Luxemburg.

V. 3. Die Öffnung der Wunde: Eröffnung einer Konstellation

V. 3. 1. Vergegenwärtigte Unmenschlichkeit

Es gibt ein ganz konkretes Wahrnehmungsdatum, das Celan am 5. 9. plötzlich begegnet sein kann, und ihm dabei ein 'Splitterecho' wie jenes, von dem hier gesprochen wird, wieder aus dem Dunkel ins Gedächtnis gerufen haben mag. Barbara Wiedemann weist in ihrem Kommentar zu DAS GEDUNKELTE darauf hin, dass in der FAZ vom 4. 9. 1968 in einem Artikel mit dem Titel *Von Ulysses bis Rosa Luxemburg* über das Programm der Westberliner Musiksaison berichtet wird. „In dem für Anfang 1969 vorbereiteten historischen Bilderbogen sollte Rosa Luxemburg im Mittelpunkt stehen; Luxemburg war durch einen Schlag mit dem Gewehrkolben ermordet worden (siehe auch V. 9 von 'Coagula').“⁶⁵³

Der Hinweis auf COAGULA führt zum Gedichtband ATEMWENDE zurück, der am 28. 8. 1967 gedruckt erscheint.⁶⁵⁴ Nur wenige Monate später wird Celan um die Jahreswende 1967/68 im Verlauf einer Reise nach Berlin und des anschließenden Aufenthalts dort jene vier Gedichte schreiben, die später die Sammlung SCHNEEPART eröffnen werden: UNGEWASCHEN, UNBEMALT; DU LIEGST; LILA LUFT und BRUNNENGRÄBER. Insbesondere auf das zweite dieser Gedichte wird im vorliegenden Zusammenhang noch genauer einzugehen sein. Zunächst ist jedoch die Beziehung zwischen COAGULA und DAS GEDUNKELTE zu klären. Dazu erscheint es sinnvoll, das unmittelbar vor COAGULA geschriebene Gedicht SOLVE mit einzubeziehen, da beide ein Paar bilden.

SOLVE

Entosteter, zu
Brandscheiten zer-
spaltener Grabbaum:

an den Gift-
pfalzen vorbei, an den Domen,
stromaufwärts, strom-
abwärts geflößt

vom winzig-lodernden, vom
freien
Satzzeichen der
zu den unzähligen zu

COAGULA

Auch deine
Wunde, Rosa.

Und das Hörnerlicht deiner
rumänischen Büffel
an Sternes Statt überm
Sandbett, im
redenden, rot-
aschengewaltigen
Kolben.

⁶⁵³ KG, S. 865.

⁶⁵⁴ Vgl. KG, S. 718.

nennenden un-
aussprechlichen
Namen aus-
einandergeflohenen, ge-
borgenen
Schrift.

(KG, S. 202f.)

Wiedemann stellt in ihrem Kommentar zu DAS GEDUNKELTE erstens eine Verbindung des dortigen „Kolbenschlag[s]“ mit der Person Rosa Luxemburgs her, die auf der historischen Kenntnis beruht, dass Rosa Luxemburg durch einen Schlag mit einem Gewehrkolben ermordet wurde. Der zum Entstehungszeitpunkt des Gedichts aktuelle Pressebericht liefert eine mögliche Erklärung für die Motivation Celans, auf dichterischem Wege Erinnerung zu problematisieren: eine überraschende Konfrontation mit dem Echo der Ermordung Rosa Luxemburgs, wie es sich bei Lektüre des Zeitungsartikels unwillkürlich einstellt, indem es auf einmal von dort entgegenhallt – d. h. den Wahrnehmenden plötzlich überfällt, ohne etwa willentlich in Erinnerung gerufen worden zu sein – lieferte hierfür einen plausiblen Anlass. Zweitens stellt Wiedemann darüber hinaus eine Verbindung zwischen dem „Kolbenschlag“ und jenem „Kolben“ (Vers 9) her, mit dem das frühere Gedicht COAGULA endet. Letzteres entpuppt sich von daher (aber nicht etwa nur von daher) seinerseits als ein Sprechen, das, wenn es sich ausdrücklich an eine Adressatin namens „Rosa“ (Vers 2) richtet, damit möglicherweise auf Rosa Luxemburg referiert.

So wertvoll diese beiden Hinweise Wiedemanns auch sind, da sie einen wichtigen neuen Kontext eröffnen, so problematisch erscheinen sie jedoch zunächst. Allein von jenem „Kolbenschlag“ her, wie er in DAS GEDUNKELTE benannt wird, auf die Erinnerung an die Ermordung Rosa Luxemburgs zu schließen, scheint kaum möglich, eine rein textimmanente Interpretation gibt das jedenfalls nicht her. Der Rekurs auf eine mögliche Zeitungslektüre des Autors zum Entstehungszeitpunkt des Gedichts sowie der zusätzliche auf historische Fakten, die der entsprechende Zeitungsbericht selbst nicht liefert, scheint zwar prinzipiell möglich, muss sich dann jedoch am Text bewähren. Der weiterführende Hinweis auf COAGULA als auf einen Text, der neben dem Namen „Rosa“ als auch das Wort „Kolben“ enthält, liefert wiederum nur ein schwaches Indiz für eine engere Verbindung, da es sich hier um einen „redenden, rot- / aschengewaltigen / Kolben“ handelt, *in* dem „das Hörnerlicht“ der „rumänischen Büffel“ jener Rosa „an Sternes Statt überm / Sandbett“ sichtbar wird. Auch wenn sich diesmal mithilfe des Kommentars zum Gedicht eine Beziehung zwischen der genannten Rosa und der Person Rosa Luxemburgs deutlich solider erhärten lässt,⁶⁵⁵ so bleibt doch die Vorstellung von besagtem Kolbenschlag hier zunächst eine bloße Allusion. Im Zusammenhang des Gedichts und insbesondere im engeren Zusammenhang mit seinem unmittelbaren Vorgänger SOLVE liegt hier eher die Vorstellung von einem

⁶⁵⁵ Vgl. KG, S. 741f.

Glaskolben nahe, wie er „als hitzebeständiges Glasgefäß Ort alchimistischer Coagulation“⁶⁵⁶ ist.

Allerdings macht Celan hier die alchimistische Formel des 'Solve et coagula'⁶⁵⁷ ('Löse und verbinde' oder auch 'Sondere und vereinige') unübersehbar für seine Dichtung fruchtbar bzw. zeigt, inwiefern dieses Prinzip auch ein wesentlicher Bestandteil seiner eigenen Poetik ist. Im „redenden“ 'Glaskolben' wird ein Pendant zum Sprechen des Gedichts, zum Prozess dichterischen Sprechens erkennbar, der letztlich – in dieser Hinsicht vergleichbar mit der alchimistischen Goldmacherkunst – auf ein gereinigtes Produkt zielt,⁶⁵⁸ auf eine wahrhaft menschliche Form von Kommunikation. Hier werden konventionelle sprachliche Verbindungen gelöst, einzelne Elemente voneinander geschieden, um dann im dichterischen Sprechen andere, gänzlich neue Verbindungen eingehen zu können. Selbiges gilt auch für die Wahrnehmung von Welt, wenn beispielsweise im Traum oder in der dichterischen Vision wahrgenommene Gegenstände überblendet werden. So geschieht es etwa in COAGULA, wenn der Name 'Rosa' eben nicht länger als ein Mittel zur Unterscheidung dienen kann, mit dessen Hilfe sich verschiedene Personen auseinanderhalten ließen. Dies ist so, weil er eben auf mehrere Adressatinnen *gleichzeitig* referiert, die alle *denselben* Namen tragen und die sich bei aller individuellen Verschiedenheit doch auch als Zugehörige zu ein und derselben Spezies zu erkennen geben: als schwer verwundete menschliche Personen. Wiedemanns Kommentar stiftet Bezüge des Namens zu Rosa Luxemburg, zur gleichnamigen Bediensteten in Franz Kafkas Erzählung *Ein Landarzt*, zur Hüftwunde⁶⁵⁹ des Kranken, zu dem dieser Arzt gerufen wird, und zu Rosa Leibovici, einer Jugendfreundin Celans.⁶⁶⁰ Wenn sich das Gedicht deren aller „Wunde“ zu eigen macht, deren 'Blut' auffängt und zu einem einzigen Klumpen gerinnen lässt (lat.: *coagulum* bedeutet soviel wie 'Blutgerinnsel'),⁶⁶¹ so begibt es sich, solidarisch mit den Opfern, ebenfalls in Lebensgefahr: die Atemwende birgt in sich das Risiko, zum Atemstillstand zu werden. Das Blutgerinnsel kann zum Infarkt und damit zum Tode führen, wenn es bis ins Herz vordringt. Ein Schock, eine Schrecksekunde, kann möglicherweise heilsam sein, wenn sich der Effekt einstellt, dass dadurch ein Schlafender im Moment der Gefahr aufgeweckt wird. Es kommt hier entscheidend auf die Dosierung an. Von einem Gedicht, dass das (Schädel-)Trauma, von dem es spricht, mit aller Gewalt an den Rezipienten weiterreichte, würde die Kette der

⁶⁵⁶ Vgl. ebd., S. 742.

⁶⁵⁷ Vgl. hierzu Wiedemanns Kommentar zu SOLVE, ebd., S. 741f.

⁶⁵⁸ Vgl. hierzu das mottoartige Kafka-Zitat, das Celan jener der Reinschrift von SCHNEEPART entsprechend geordneten Sammlung von Typoskripten beigelegt hat (TA, Schneepart, S. 1). Die reinste Form erreicht die menschliche Kommunikation allerdings nicht im Sprechen, sondern vielmehr im Schweigen – jenem „Schweigen, wie Gold gekocht, in / verkohlten / Händen“, von dem das Gedicht CHYMISCH (Verse 1-3, nachdrücklich wiederaufgenommen in den Versen 26-28; KG, S. 134) spricht. Die „starke Neigung zum Verstummen“ (TA, Der Meridian [T 32a], S. 8), die Celan dem Gedicht attestiert und die gleichzeitig der Existenzform des dichterisch sprechenden Menschen, d. h. dem „Neigungswinkel seines Daseins, dem Neigungswinkel seiner Kreatürlichkeit“ (ebd. [T 33c], S. 9) korrespondiert, entspricht einer gewissen Zuneigung zum Tod.

⁶⁵⁹ In deutlicher Anspielung auf Jesus Christus.

⁶⁶⁰ KG, S. 741f.

⁶⁶¹ Von hier führt der Weg zu einem weiteren Gedicht aus SCHNEEPART, wenn im 23. Vers von EIN LESEAST (KG, S. 340f., her S. 341) von einem „Blutklumpenort“ gesprochen wird.

Zerstörung lediglich fortgesetzt; es würde sich damit letztlich zum Erfüllungsgehilfen der Gewalttäter machen.⁶⁶² Im Echo jedoch – und das macht eben seine Besonderheit aus – hallt das Geräusch der Zerstörung zwar noch einmal wider, aber es erscheint dabei selbst bereits *gebrochen*. Die Schock-Welle wird weitergegeben – aber in veränderter Form: sie macht in der Reflexion eine Metamorphose durch. Die Figur, die den Namen Echo trägt, ist eine Liebende: sie hat keinerlei Interesse daran, ihrem Gegenüber Leid zuzufügen. Zu einem eigenen Sprechen kann sie jedoch nur auf der Basis der Wiedergabe dessen finden, was ihr selbst vorgegeben ist – indem sie etwas davon weglässt und das übrige modifiziert. Wie das? Sie hat zwei Möglichkeiten: sie kann die verbliebenen Elemente entweder noch weiter zerteilen (gemäß dem Imperativ 'solve') oder miteinander vereinigen (gemäß dem Imperativ 'coagula').

Auch in DAS GEDUNKELTE lässt sich nun das Prinzip der Coagulation erkennen. Das eine Splitterecho vereinigt offensichtlich Splitter verschiedenster Herkunft in sich, wie sie hier zu einem Sprechakt gerinnen, oder anders gewendet: der Zerstörung mehrerer, gewaltsam vernichteter Existenzen wird hier in Gestalt einer einzigen „Schütte“ gedacht. So disparat die Splitter auch sein mögen, die hier zu einem lockeren, instabilen, fragilen Gemenge angehäuft werden, ist ihnen doch allen gemeinsam, dass sie sich sämtlich in ein und demselben Echo wiederfinden lassen. Im Eingedenken, das von einem Echo ausgelöst wird, das zuvor als Reflexion eines Splitters aufgefassen wurde, wird *instantan* der verschiedensten Opfer von Gewalt gedacht. Das eine Echo auf das eine spezifische Geräusch, welches entsteht, wenn ein Kolben etwas zersplittert, ruft im Gedächtnis des Wahrnehmenden die Erinnerung an eine Vielzahl von Gewaltakten wach, die in einem einzigen Akt „müßiger Andacht“ zu einem einzigen Palimpsest der Zerstörung verschmelzen. Schon allein das Wort 'Splitterecho', welches das Phänomen bezeichnet, ist ja selbst als ein Kompositum nichts anderes als eine solche Koagulation.

DAS GEDUNKELTE erweist sich jedoch nicht nur als ein Echo von COAGULA, sondern auch als eines von SOLVE. Der „zu Brandscheiten zer- / spaltene[] Grabbaum“ (Verse 1-3) findet dort seinen Widerhall im Bild der „Schütte“; die „Dome[]“, an denen die Brandscheite „stromaufwärts, strom- / abwärts“ vorbeigeflößt werden (Verse 5-7), finden ihr Pendant in den

⁶⁶² Vgl. hierzu einen prominenten Tagebucheintrag Kafkas vom 27. Januar 1922: „Merkwürdiger, geheimnisvoller, vielleicht gefährlicher, vielleicht erlösender Trost des Schreibens: das Herausspringen aus der Totschlägerreihe, Tat-Beobachtung. Tatbeobachtung, indem eine höhere Art der Beobachtung geschaffen wird, eine höhere, keine schärfere, und je höher sie ist, je unerreichbarer von der 'Reihe' aus, desto unabhängiger wird sie, desto mehr eigenen Gesetzen der Bewegung folgend, desto unberechenbarer, freudiger, steigender ihr Weg“ (Franz Kafka: Tagebücher 1910-1923. Hg. v. Max Brod. Lizenzausgabe. 6.-10. Tsd. Frankfurt/New York 1954, S. 563f., S. 352). Wie sich später herausgestellt hat, hat Max Brod das missverständliche Komma zwischen „Totschlägerreihe“ und „Tat-Beobachtung“ nachträglich hinzugefügt – was den Sinn entstellt. Gerade die 'Totschlägerreihe Tat – Beobachtung' ist es, von der die 'Tatbeobachtung' sich abheben soll. 'Tatbeobachtung' meint hier eben auch tätige, handelnde, aktive *Distanzierung* vom Beobachteten. Tatbeobachtung ist *kritische* Beobachtung, je distanzierter der Blick, desto autonomer ist er, und desto erfolgreicher kann er sich gegenüber den Uniformierungsmechanismen behaupten, die ihn wieder in Reih und Glied integrieren wollen – um ihn kontrollierbar zu halten. Kafkas Weg-Beschreibung geht nach dieser Interpretation in dieselbe Richtung wie der zweite jener beiden 'Sprünge', zu denen ein wahrnehmendes Du (von wem? von den weißen Steinen?) in der zweiten Strophe des Gedichts *Engführung* aufgerufen wird: „Lies nicht mehr – schau! / Schau nicht mehr – geh!“ (KG, S. 113).

„Gebetssilos“, wobei insbesondere die Bewegung „strom- / abwärts“ eine große Ähnlichkeit mit der des „hirstrom- / hin“ sich fortbewegenden „Splitterecho“ aufweist. Die landschaftlichen Entwürfe sind einander sehr ähnlich; selbiges gilt für den Umgang mit Worten, die mal aufgebrochen und über zwei Verse verteilt, mal zu Komposita verschmolzen werden. Der Formel des 'solve et coagula' wird somit auch In DAS GEDUNKELTE entsprochen; in umgekehrter Perspektive ist die Eigenschaft der Dunkelheit auch den Gedichten SOLVE und COAGULA nicht abzusprechen.

Während die Person Rosa Luxemburgs in DAS GEDUNKELTE tatsächlich weitgehend im Dunkeln bleibt, so ließe sich bezogen auf COAGULA immerhin von einem Halbdunkel sprechen, da ja immerhin der Vorname dort ausdrücklich genannt wird. Ein eindeutige Identifikation ist jedoch auch hier im Rahmen einer textimmanenten Interpretation nicht zu leisten. Immerhin kann aber von einer Verdichtung von Indizien im Rahmen einer intertextuellen Betrachtung gesprochen werden. Die Möglichkeit, dass auch ein Leser, der sich nicht näher mit den Entstehungsbedingungen der beiden Texte und den spezifischen Interessen Celans beschäftigt, sich dennoch an Rosa Luxemburg erinnert fühlen könnte, setzt dabei allerdings voraus, dass er zumindest in Ansätzen um die näheren Umstände ihres Todes weiß.

Dieses Wissen vorausgesetzt, findet er in einem dritten Text Celans ein Zwischenglied, das sich mit COAGULA und DAS GEDUNKELTE zu einer intertextuellen Konstellation verbindet. Die Rede ist von DU LIEGST, dem zweiten Gedicht der Sammlung SCHNEEPART.

DU LIEGST im großen Gelausche,
umbuscht, umflockt.

Geh du zur Spree, geh zur Havel,
geh zu den Fleischerhaken,
zu den roten Äpfelstaken
aus Schweden –

Es kommt der Tisch mit den Gaben,
er biegt um ein Eden –

Der Mann ward zum Sieb, die Frau
mußte schwimmen, die Sau,
für sich, für keinen, für jeden –

Der Landwehrkanal wird nicht rauschen.
Nichts
stockt.

(KG, S. 315f.)

Die vierte Strophe des Gedichts bezieht sich dezidiert auf die Ermordung von Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht. Celan liest während seines Aufenthaltes

in Berlin, währenddessen am 22./23. 12. 1967 auch dieses Gedicht entsteht, eine soeben erschienene Dokumentation dieses Verbrechens.⁶⁶³ Im Gedicht wird teilweise aus der besagten Dokumentation zitiert, ohne dass die Zitate als solche kenntlich gemacht werden. Die Bezeichnungen „Sieb“ und „Sau“ sind Zitate.⁶⁶⁴ Dass sich letztere Bezeichnung dabei auch noch auf „Frau“ reimt, macht die Entwürdigung *der* Frau neben der *des* Mannes – und damit der Stellvertreter für die gesamte Menschheit – von Seiten der Täter noch ungeheuerlicher. Was ist das für eine Sprache, in der sich 'Frau' auf 'Sau' reimt? Es ist die deutsche. Auf deutsch haben sich die Mörder Karl Liebknechts und Rosa Luxemburgs untereinander verständigt, auf deutsch haben sich die Opfer untereinander verständigt – bis sie von den Mördern zum Schweigen gebracht wurden. Die Verständigung der Opfer und der Täter miteinander ist offensichtlich zuvor schon gescheitert – weil sie eben *nicht* dieselbe Sprache sprachen. Deutsch ist nicht gleich deutsch. Deutsch ist die Sprache (*langue*), an der sich das sprechende Ich des vorliegenden Gedichts abarbeitet, zu der es sich sprechend (*parole*) verhält. Es ist in dieser Sprache (*langue*) möglich, jemanden zum Sieb zu machen, jemanden zur Sau zu machen, die Verwandlung des Menschen in ein Ding oder ein Tier mittels eines Sprechakts (*parole*) ist machbar. Auch daran ist zu erinnern. Es kommt *im Einzelfall* darauf an, welcher spezifische *Gebrauch* von den Möglichkeiten gemacht wird, welche die Sprache eröffnet. DU LIEGST geht mit der partiellen Einbeziehung menschenverachtenden Sprechens ein hohes Risiko ein. Es setzt darauf, dass zitierte Rede als solche erkannt wird, obwohl sie nicht als solche ausgezeichnet ist. Es fordert zum Widerspruch gegen jenen Sprachgebrauch auf, den es selbst vorführt. Es will gegen den Strich gelesen werden. Die historischen Tatsachen, die es benennt, sind als solche nicht hintergebar. Aber sie sind eben gleichzeitig in all ihrer Faktizität nicht hinnehmbar.

Was verbindet DU LIEGST und DAS GEDUNKELTE miteinander? Auch im vorliegenden Gedicht findet Erinnerung wieder innerhalb einer einer bestimmten

⁶⁶³ Der Mord an Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht. Dokumentation eines politischen Verbrechens. Hg. v. Elisabeth Hannover-Drück u. Heinrich Hannover. Frankfurt/M. 1967. Vgl. Wiedemanns Kommentar in KG, S. 832f. Im Unterschied zur überwiegenden Mehrzahl der Gedichte, die in SCHNEEPART versammelt sind, hat Celan DU LIEGST bereits zu Lebzeiten publiziert. Vgl. hierzu: Hommage für Peter Huchel. Hg. v. Otto F. Best. München 1968, S. 16. Das Gedicht wurde in dieser Festschrift *datiert* veröffentlicht („Berlin, 22./23. 12. 1967“), die Leser waren dadurch sowohl auf den Entstehungsort als auch auf die zeitliche Nähe zum Weihnachtsfest 1967 aufmerksam gemacht. Von daher lässt sich unschwer erschließen, weshalb das angesprochene Du winterlich „umflockt“ ist (Vers 2) und weshalb von einem kommenden Gabentisch (Vers 7) gesprochen wird. Zumindest bei Erscheinen dieser Festschrift durfte Celan damit rechnen, dass sich ein größerer Teil der Leserschaft in Verbindung mit der Erinnerung an die Vorweihnachtszeit 1967 auch an die Morde erinnern würde, und das auch ohne nähere Kenntnis der oben genannten Dokumentation. Letztere hatte ein Presse-Echo gefunden: im SPIEGEL Nr. 51 vom 11. Dezember 1967 war ein umfangreicher Artikel erschienen. Unter dem Titel „BÜCHSENLICHT WAR NICHT MEHR“. Die Ermordung der Kommunistenführer Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht 1919“ wurden Ausschnitte aus der Dokumentation, genauer: aus den Protokollen des Mordprozesses vor dem Feldkriegsgericht präsentiert und kommentiert als „ein politisches Psychogramm der Nachkriegszeit und zugleich ein frühes Wörterbuch des Unmenschen“ (DER SPIEGEL 51 [1967], S. 36-42, hier S. 36). Aus den Zeugenaussagen geht hervor, dass beide Opfer vor ihrer Ermordung mit Kolbenschlägen auf den Kopf traktiert wurden.

⁶⁶⁴ Vgl. KG, S. 832.

Landschaft statt, wobei diesmal jedoch die Stadt Berlin als konkreter Ort des Geschehens identifiziert werden kann. Es sind diesmal gleich drei Fließgewässer, welche die Stadt-Landschaft prägen: die Flüsse „Spree“ und „Havel“ sowie der „Landwehrkanal“ – in den die Leiche Rosa Luxemburgs geworfen wurde. Während jedoch in DAS GEDUNKELTE das Splitterecho ein Geräusch der Zerstörung wiedergibt, ist es hier in Vers 12 für die Zukunft prophezeite Abwesenheit eines solchen, die Befremden auslöst. Im Gedicht DAS GEDUNKELTE kommt das Echo auf einer Bühne zum Stillstand, ohne dabei etwa aufzuhören, sondern vielmehr in eine Figur verwandelt. Auch im vorliegenden Gedicht kommt am Ende etwas zum Stillstand – obwohl gleichzeitig das Gegenteil behauptet wird: „Nichts / stockt.“ Das Sprechen stockt an dieser Stelle, während doch von Kontinuität gesprochen wird. Im Gedicht präsentiert sich das Sprechen als ein selbstwidersprüchliches, da hier in sprechgestischer – und bezogen auf den Lesetext: in typographischer – Hinsicht das Gegenteil dessen realisiert wird, was das Gesprochene behauptet. Das Sprechen gibt sich nicht mehr dazu her, den vermeintlichen semantischen Gehalt zu beglaubigen, im Gegenteil: es stellt ihn in Frage. In ihrer singulären Gestalt verweigert hier die *parole* ihren Dienst an der Aufrechterhaltung der Einheit der *langue*. Wie DAS GEDUNKELTE endet auch dieses Gedicht mit einer massiven Irritation der Wahrnehmung des Rezipienten. „Der Landwehrkanal wird nicht rauschen.“ Weil er vereist sein wird? Oder ist hier noch ein ganz anderer Landwehr-Kanal mit gemeint? Zu denken wäre an einen Fernseh-Kanal, der im Sinne seiner Betreiber, der Landwehr, ständig auf Sendung bleibt; ein Kanal, der keinen Sendeschluss kennt, weshalb sich das typische Rauschen, der 'Schnee' auf dem Bildschirm, nicht einstellen wird. Stattdessen Bilder der Gewalt am laufenden Band, ununterbrochen, endlos. Hier setzt das Gedicht an, und es setzt – einen Schnitt. Das Rauschen, das unheimliche, befremdende Geräusch – das genau jenem „Gelausche“ korrespondiert, von dem zu Beginn die Rede ist, und damit zum Anfang des Sprechakts zurückkehrt, womit eine kreisende Bewegung in Gang gesetzt ist – im und mit dem Gedicht ist es präsent. Wer sagt, dass nichts rauschen wird, lässt damit gleichzeitig ein Rauschen *hörbar* werden, anwesend sein.⁶⁶⁵ „Nichts / stockt“? Der semantische Gehalt der Aussage lässt sich nicht mehr zuverlässig festlegen, das Gesagte erscheint in sich widersprüchlich, die Einheit des Sinns löst sich auf; eine Gegenströmung macht sich geltend, die rückwirkend alle bisher getroffenen Aussagen in Frage stellt. Der Leser wird vor die Entscheidung gestellt, welcher Seite er den Vorzug geben will: dem einmaligen Sprachgebrauch oder den üblichen Sprachkonventionen. Die Atemwende stellt sich ein, der Atem stockt vor dem Gegenwort, das sich als inkommensurabel erweist. Beide Gedichte, DU LIEGST und DAS GEDUNKELTE, stiften am Ende – Unruhe.

In DU LIEGST wird eine Frau in einen Strom geworfen. In DAS GEDUNKELTE fängt eine Bühne ein Echo auf, woraufhin es quasi aus dem Strom gefischt wird. Lassen sich beide Aktionen nicht miteinander verbinden? Lässt sich nicht eine Verbindung zwischen dem Landwehrkanal und dem Hirnstrom vorstellen? Es ließe sich sagen, dass Rosa Luxemburg in den

⁶⁶⁵ Dies gilt auch für die Präsenz in der Imagination des Lesers. Auch ein für die Zukunft in Abrede gestelltes Rauschen des Landwehrkanals wird als Geräusch vorgestellt. Wie beispielsweise auch dann, wenn man von einem Anderen aufgefordert wird: 'Denk jetzt nicht an einen Apfel.'

Landwehrkanal geworfen wurde, um damit aus der Welt geschafft und dem Vergessen preisgegeben zu werden. Und es spricht ebenfalls nichts gegen die Feststellung, dass die Erinnerung an ihre Ermordung gerade in jenem Splitterecho wieder auflebt, das später wieder aus dem Dunkel des Vergessens auftaucht, um erneut Zeugnis von diesem Ereignis abzulegen. In diesem Sinne ließe sich also durchaus eine Kontinuität zwischen den beiden Gedichten herstellen. Für einen solchen Zusammenhang spräche auch die Platzierung der beiden Gedichte innerhalb der Sammlung SCHNEEPART. Bei DU LIEGST handelt es sich um das zweite Gedicht der Sammlung, bei DAS GEDUNKELTE um das vorletzte: eine symmetrische Anordnung. Zudem taucht ausgerechnet das irritierende letzte Wort des späteren Textes, „keinen“, im früheren bereits auf, und zwar ausgerechnet in jener Passage, in der es um Rosa Luxemburg geht: sie „mußte schwimmen“, „für sich, für **keinen**, für jeden –“ (Vers 11, Hervorh. v. M. H.) sie musste für sich sterben; sie musste für keinen sterben; sie musste für jeden sterben – zurückgeworfen auf Einsamkeit, Trostlosigkeit, Beliebigkeit. Das Wort, das am Ende des Gedichts DAS GEDUNKELTE ein soeben erst leidlich etabliertes Erinnerungsbild schon wieder zum Verschwimmen bringt, das eine gegenläufige Strömung erzeugt, einen Wirbel: es unterhöhlt den Sinn, stellt ihn in Frage und zeugt von einem Abgrund, der sich eben nicht dauerhaft überbrücken lässt. Das Echo weist vom Ende her weit zurück auf einen Anfang, der noch außerhalb des Wahrnehmungshorizonts zu liegen scheint.

DU LIEGST: ein hoffnungsloses Gedicht? Es spricht vom Winter, von Berlin, von Weihnachten. Es erinnert an die Ermordung zweier Menschen, die sich aktiv für Freiheit und Mitmenschlichkeit eingesetzt haben. Es vergegenwärtigt die unmenschliche Brutalität dieser Verbrechen. Es schließt Vergangenheit und Gegenwart kurz. Es deutet in die Zukunft – und setzt eine Zäsur. Wiedemann weist im Kommentar auf eine von Celan angestrichene Stelle in Büchners *Dantons Tod* hin:

„Lucile spricht unmittelbar vor der Hinrichtung von Camille und Danton: 'Der Strom des Lebens müßte stocken, wenn nur der eine Tropfen verschüttet würde. Die Erde müßte eine Wunde bekommen von dem Streich. / Es regt sich alles, die Uhren gehen, die Glocken schlagen, die Leute laufen, das Wasser rinnt, und so alles weiter bis da, dahin – nein, es darf nicht geschehen, nein, ich will mich auf den Boden setzen und schreien, daß erschrocken alles stehn bleibt, alles stockt, sich nichts mehr regt'.“⁶⁶⁶

Nach der Hinrichtung ihres Geliebten wird dieselbe Lucile jenes „Es lebe der König!“ ausrufen, das Celan zum paradigmatischen Gegenwort erklärt hat. Das Erschrecken, das Innehalten, wie es die Atemwende herbeiführt, indem es die Kontinuität einer Geschichte unterbricht, die ständig nur eine einzige Katastrophe perpetuiert, ist ein Wort, auf dessen *gestische* Qualität es ankommt. Der Strom des Lebens stockt genau mitten in dem Moment, in dem gesagt wird: „Nichts / stockt.“ Die Unterbrechung der Kontinuität wird hier zur Unterbrechung der Kontinuität des Wegsehens, des Weitergehens, der Ignoranz gegenüber den Opfern der Geschichte. Im intermittierenden Schweigen, in der Zäsur, die den Sprachfluss unterbricht, zeigt sich ein

⁶⁶⁶ KG, S. 833.

Aufbegehren dagegen, dass nichts stockt, wo doch alles stocken müsste – wenn die *Zeit* sich nur solidarisch mit den Opfern zeigte.

Wenn alles ein Organismus wäre, alle Natur einen kosmischen Zusammenhang bildete, so müsste alles Leben in dem Augenblick, in dem ein Teil seiner selbst für immer aussetzt, zumindest für einen Moment aussetzen – weil es den Stich doch am eigenen Leib erführe. „Die Erde müsste eine Wunde bekommen von dem Streich.“ Wie heißt es in COAGULA: „Auch deine / Wunde, Rosa.“ Es ist ein und dieselbe Wunde, die mit jedem neuerlichen „Streich“ immer größer wird, ein und dieselbe Unmenschlichkeit, die sich ständig wiederholt – solange dieser Automatismus nicht einmal unterbrochen wird, nicht einmal innegehalten wird. Celans Dichtung kommt immer wieder auf ein und dieselbe Katastrophe zu sprechen. Und jedes einzelne Gedicht hält inne im Angesicht derselben.

Wer die Geschichte nicht kennt, ist dazu verdammt, ihre Fehler zu wiederholen. Dem leistet eine Weltwahrnehmung Vorschub, die noch der Katastrophe Sinn abpressen will. Und auch eine Dichtung, die dem Leser die Erinnerungsarbeit abnimmt, statt eine solche allererst zu provozieren. Im Sinne Celans geht es bei der Lektüre eines Gedichts wie DAS GEDUNKELTE nicht etwa darum, möglichst viele seiner Bestandteile ein für allemal zu dechiffrieren und es im Zuge dessen auf ein konkretes historisches Ereignis zurückzuführen. Die jeweils aktuelle Begegnung mit dem Gedicht ist vielmehr selbst die entscheidende Situation, um die es geht. Das Echo hat seine ganz eigene Dignität, seine ganz eigene Stimme. Dementsprechend bildet ein Gedicht Geschichte nicht einfach nur ab, sondern es unternimmt den Versuch, sein ganz individuelles geschichtliches Dasein überhaupt erst zu entwerfen. Es fängt bei sich an. Im Zuge dessen verhält es sich kritisch zu konventionellen Konstruktionen von Geschichte, indem es sie ebenso in Frage stellt wie seine eigenen Möglichkeiten, sich von gängigen Sprach- und Sprechkonventionen freizusprechen.

Wozu dann die Suche nach *einem* (und nicht etwa *dem*) entsprechenden 'Kolbenschlag' innerhalb der geschichtlichen Realität? Weil das Gedicht sich als ein Sprechen im Bewusstsein der eigenen Geschichtlichkeit zu einem solchen verhält. Das 'Gegenwort' wird als solches nur verständlich innerhalb einer bestimmten Situation. Es ist ein radikal *okkasioneller* Sprachgebrauch im Gegensatz zum usuellen, der hier wahrzunehmen ist. Die Klärung der individuellen Sprechsituation wird damit zur notwendigen Voraussetzung für ein mögliches Verstehen, da sich der Sprachgebrauch in erster Linie nach dieser besonderen Situation richtet und nicht etwa nach Konventionen, deren Funktion es ja gerade ist, unabhängig von der je spezifischen Situation das Gelingen der Kommunikation zu befördern. Anders gesagt: usueller Sprachgebrauch ermöglicht eine weitgehend kontextunabhängige Verständigung, während die Verständigung bei okkasionellem Sprachgebrauch eine genauere Kenntnis des je spezifischen Kontexts unabdingbar macht. Im Falle des 'Splitterechos' wird die Verständigung noch dadurch erschwert, dass dieses Phänomen seine eigene Gestalt allererst von einem anderen Phänomen her gewinnt, indem es einen *per definitionem* unvollständigen Reflex auf dieses verkörpert. Es entsteht in einem Zwischen-Raum zweier miteinander interagierender Gegenüber, die ihrerseits gespalten sind: im Raum zwischen einem Sender/Empfänger und einem Empfänger/Reflektor. Der zweite kann nur agieren, indem er reagiert. Der erste kann agieren und – reagieren. Aber tut er das? Reflektiert er? Und wenn

der Leser/Hörer, DAS GEDUNKELTE lesend/hörend, als Empfänger das 'Splitterecho' empfängt, steht er – wo?

Um sich darüber ein Urteil bilden zu können, bedarf der Leser/Hörer bestimmter Orientierungspunkte im vorgestellten Raum – und in der vorgestellten Zeit. Um sich selbst zum Gelesenen/Gehörten verhalten zu können, muss er sich darüber vergewissern, wann und wo er sich befindet, während das Echo den Raum erfüllt. Er wird irgend etwas suchen, an dem er sich hier und jetzt, im Dunkeln, orientieren kann. Er wird seine Umgebung mit geschärften Sinnen abtasten, nach erkennbaren Details suchen, nach *Bekanntem*. Die Suche erfolgt mit Augen und Ohren: Was ist hier zu sehen/hören? Was war so oder so ähnlich in der Vergangenheit schon einmal zu sehen/hören? Und: erinnert die Stimme an andere Stimmen?

V. 3. 2. Der Hof um die Wunde

Franz Wurm: *An Ecksteinen, in Pflanzenbüchern*

Franz Kafka: *Ein Landarzt*

Walter Benjamin: *Frühstücksstube*

Friedrich Nietzsche: *Das Lied der Schwermut*

Das Gedicht hat ein Gedächtnis, „es bleibt seiner Daten eingedenk“. Der Leser hat ein Gedächtnis, er erinnert sich an Gelesenes. Zur Erinnerung an das eben Gelesene tritt die Wiedererinnerung an zuvor Gelesenes. DAS GEDUNKELTE ist das vorletzte Gedicht der Sammlung. Verfolgt man die Reihe zurück, so gelangt man über BERGUNG zu HINTER SCHLÄFENSPLITTERN.

HINTER SCHLÄFENSPLITTERN

im notfrischen

Holzwein,

(der Ort, wo du herkommst,
er redet sich finster, südwärts),

dahlienfürchtig bei Gold,
auf immer heiterem
Stühlen.

(KG, S. 344)

Etwas oder jemand wird 'hinter Schläfensplittern' wahrgenommen. Ein Du wird angesprochen, und zwar auf den Ort seiner Herkunft, der sich „finster“ redet. Im früheren Entwurf wird noch eine Prophezeiung ausgesprochen, die Celan später tilgt: „bald / ist ein weitres / Schoneinmal bei dir“⁶⁶⁷. Es könnte sich hier durchaus um die Ankündigung eines weiteren Echos handeln – wie es sich

⁶⁶⁷ Dort lautet die zweite Strophe: „der Ort, wo du am sichtbarsten / herbist, sie / tanken ihn finster, südwärts, / bald / ist ein weitres / Schoneinmal bei dir, / aufs / nebelneue –“ (TA, Schneepart, S. 147).

innerhalb der Sammlung SCHNEEPART zwei Gedichte später als gedunkeltes „Splitterecho“ einstellen wird. HINTER SCHLÄFENSPLITTERN datiert vom 2. 9. 1968 in Paris.⁶⁶⁸ Wiedemann weist im Kommentar darauf hin, dass sich eine Beziehung zu einem Widmungsgedicht herstellen lässt, das Franz Wurm, ein Freund Celans, ihm mit einem Brief vom 24. 8. 1968 zugesandt hat:⁶⁶⁹

An Ecksteinen, in Pflanzenbüchern,
mit Augen unterkletternd, Licht-
brocken im Gehör: ein stock-
blütiger Kehlkopftänzer,
in seine Atemstränge
unterwegs.

Schlag auf, Freund, spring zu:
die Schläfe, hintsinnig,
kerbt ihre Rispen gegen
das Stirnblatt; wir übrigen,
eilige,
brechen zu spät.

13. viii. 68

Wurms Gedicht ist im direkten Vergleich zu HINTER SCHLÄFENSPLITTERN in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert: Ist hier von „Pflanzenbücher[n]“ die Rede, so ist dort jemand „dahlienfürchtig“; ist es hier die „Schläfe“, die „hintsinnig“ agiert, so wird dort überhaupt keine Aktion benannt, sondern lediglich etwas ungenannt Bleibendes vom sprechenden Ich 'hinter Schläfensplittern' aufgerufen und wahrgenommen. Offenbar findet ein Dialog zwischen beiden Gedichten statt. Und dieser Dialog, so lässt sich weiterhin feststellen, reicht hinter das erste dieser beiden Gedichte zurück: wenn in Wurms Gedicht vom „stock- / blütigen Kehlkopftänzer“ gesprochen wird, so erinnert das seinerseits an ein früheres Gedicht Celans:

FRANKFURT, SEPTEMBER

Blinde, licht-
bärtige Stellwand.
Ein Maikäfertraum
leuchtet sie aus.

Dahinter, klagegerastert,
tut sich Freuds Stirn auf,

⁶⁶⁸ Vgl. KG, S. 864.

⁶⁶⁹ Vgl. ebd. Wurms Gedicht *An Ecksteinen, in Pflanzenbüchern* findet sich, auch als Faksimile, abgedruckt in: Paul Celan / Franz Wurm: Briefwechsel. Hg. v. Barbara Wiedemann in Verbindung mit Franz Wurm. Frankfurt/M. 2003, S. 164-166.

die draußen
 hartgeschwiegene Träne
 schießt an mit dem Satz:
 „Zum letzten-
 mal Psycho-
 logie.“

Die Simili-
 Dohle
 frühstückt.

Der Kehlkopfverschlusßlaut
 singt.

(KG, S. 221)

Das Gedicht, bei dem es sich um das zweite des Bandes FADENSONNEN handelt, nimmt deutlich Bezug auf Franz Kafka. Deutet bereits das Käfer-Motiv auf eine gewisse Nähe zu dessen Erzählungen *Die Verwandlung* und *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande* hin, so bestätigt sich diese im Zitat einer der *Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg*⁶⁷⁰ in der dritten Strophe (Verse 10-12, wobei Celan den Satz mittels zweier Zeilenbrüche verfremdet und das 'laute' Ausrufezeichen durch einen 'leiseren' Punkt ersetzt). Die tschechische Bezeichnung für 'Dohle' lautet 'kavka'. Mit dem „Kehlkopfverschlusßlaut“ wird auf die Kehlkopftuberkulose angespielt, an der Kafka in seinen letzten Lebensjahren bis zu seinem Tode litt. Er selbst hat sie in seiner Erzählung *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse* literarisch verarbeitet, auf die Celan wiederum in einem anderen Gedicht aus der Sammlung SCHNEEPART anspielt: MIT DER STIMME DER FELDMAUS.⁶⁷¹

Was sich zeigt, ist ein immer weiter ausgedehntes Netz von Verweisen und Bezügen, ein immer ausgedehnterer und komplexerer Erinnerungs-Kosmos. Im „Splitterecho“ hallen nicht nur zahlreiche Gedichte Celans wider, sondern es sind darin auch mehrere historischen Personen involviert, so neben Paul Celan selbst Rosa Luxemburg, Franz Wurm und Franz Kafka; dabei zeichnet sich eine engere Verbindung zwischen Berlin und Prag ab. Nicht zufällig ist diese Verbindung bei der Lektüre des Gedichts COAGULA schon einmal sichtbar gewesen, und zwar im Namen „Rosa“.⁶⁷² „Auch deine / Wunde, Rosa.“ Wer teilt hier ein und dieselbe Wunde? Zunächst einmal zwei weibliche Leidensgestalten, die denselben Namen tragen: die historische Gestalt Rosa Luxemburg und – Büchners Lucile vergleichbar – die Gestalt des

⁶⁷⁰ Vgl. Franz Kafka: *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande* und andere Prosa aus dem Nachlaß. Hg. v. Max Brod. Lizenzausgabe. Frankfurt/New York 1953 (im Folgenden Kafka: *Hochzeitsvorbereitungen*), S. 39-54, hier S. 51. Vgl. weiterhin Wiedemanns Kommentar, KG, S. 751f.

⁶⁷¹ SCHNEEPART beinhaltet zahlreiche Anspielungen auf die Person und das literarische Werk Franz Kafkas.

⁶⁷² Versucht man den Namen 'Rosa' seinerseits mit dem Namen 'Dohle' in Verbindung zu bringen, so ist es nur noch ein kleiner Schritt zur Mater *dolorosa*, der schmerzreichen Mutter.

Dienstmädchens Rosa in Kafkas Erzählung *Ein Landarzt*.⁶⁷³ Beide verbindet, dass sie am eigenen Leib erfahren müssen, was es heißt, der Gewalt von Unmenschen zum Opfer zu fallen.

Die Erzählung handelt von einem schicksalhaften Moment, der das Leben des Protagonisten und derer, die auf ihn angewiesen sind, nachhaltig und irreversibel verändert: einem Moment des verhinderten Erwachens mitten in der Nacht. Zur Unzeit geweckt, kommt ein Landarzt – der von Berufs wegen zum Heiler ausgebildet ist – aus einem Dämmerzustand nicht rechtzeitig zu sich, um selbstbestimmt und entsprechend verantwortlich handeln zu können. Kopflos und blind für seine Situation begibt er sich ins Getriebe einer Katastrophe und wird dabei selbst zu einem Rädchen desselben. Unwissentlich beschwört er das Erscheinen eines Unmenschen mit herauf. Diesem überlässt er ein unschuldiges Mädchen, eine Schutzbefohlene, für die er von Haus aus verantwortlich ist: im Augenblick der größten Gefahr verpasst er die Chance, noch rechtzeitig einzugreifen, in all seiner konfusen, von hektischer Eile diktierten Umtriebigkeit unterlässt er jegliche Hilfeleistung. Statt dem Mädchen beizustehen, lässt er sich treiben. Als erwachsener Mitmensch und insbesondere als (auf Krisensituationen trainierter) Arzt versagt er auf ganzer Linie – und lädt damit eine nicht wiedergutzumachende Schuld auf sich.

Erzählt wird zunächst im Präsens aus der Ich-Perspektive eines Landarztes. Er wird im Winter zu einem Kranken in ein zehn Meilen entferntes Dorf gerufen. In der Nacht zuvor ist sein Pferd verendet. Überraschenderweise findet er jedoch im Schweinestall (!) sowohl einen Pferdeknecht als auch zwei Pferde. Während der Knecht anspannt, schlägt er plötzlich seine Zähne in die Wange des Mädchens. Der Arzt reagiert zunächst wütend, fängt dann aber an strategisch zu denken: er ist auf die Hilfe des Knechts angewiesen. So lässt er den Vorfall auf sich beruhen und „steig[t] fröhlich ein“. Der Knecht kündigt an, bei Rosa bleiben zu wollen. „'Nein', schreit Rosa und läuft im richtigen Vorgefühl der Unabwendbarkeit ihres Schicksals ins Haus“. Der Arzt will von der Reise zurücktreten, doch der Knecht treibt die Pferde an:

„Munter!“, sagt er; klatscht in die Hände; der Wagen wird fortgerissen wie Holz in der **Strömung**; noch höre ich, wie die Tür meines Hauses unter dem Ansturm des Knechtes birst und **splittert**, dann sind mir **Augen und Ohren** von einem zu allen Sinnen gleichmäßig dringenden **Sausen** erfüllt. Aber auch das nur einen Augenblick, denn, als öffne sich unmittelbar vor meinem Hoftor der Hof meines Kranken, bin ich schon dort“.

Der Arzt wird zum Kranken gebracht, einem Jungen, der ihn heimlich bittet, ihn sterben zu lassen. Während er mit den Göttern hadert, die er für seine Situation verantwortlich macht, fällt ihm wieder Rosa ein. Er kann sich jedoch nicht dazu durchringen, die Heimreise anzutreten:

„[W]as tue ich, wie rette ich sie, wie ziehe ich sie unter diesem Pferdeknecht hervor, zehn Meilen von ihr entfernt, unbeherrschbare Pferde vor meinem Wagen? Diese

⁶⁷³ Franz Kafka: *Ein Landarzt*; Erzählungen, S. 146-153. Die folgenden Zitate beziehen sich sämtlich auf diesen Text.

Pferde, die jetzt die Riemen irgendwie gelockert haben; **die Fenster**, ich weiß nicht wie, **von außen aufstoßen**; jedes **durch ein Fenster** den Kopf stecken und, unbeirrt durch den Aufschrei der Familie, **den Kranken betrachten**.“

Bei näherer Untersuchung des Jungen „bestätigt sich, was [er] weiß: der Junge ist gesund [...] und am besten mit einem Stoß aus dem Bett zu treiben. Aber [er] ist kein Weltverbesserer und [läßt] ihn liegen.“ Noch für Rosa muß [er] sorgen, dann mag der Junge recht haben und auch [er] will sterben.“ Was folgt, ist eine Welle von Selbstmitleid:

„[D]aß ich diesmal auch noch **Rosa** hingeben mußte, dieses schöne Mädchen, das jahrelang, von mir kaum beachtet, in meinem Hause lebte – **dieses Opfer ist zu groß**, und ich muß es mir mit Spitzfindigkeiten aushilfsweise **in meinem Kopf** irgendwie zurechtlegen, um nicht auf diese Familie loszufahren, die mir ja beim besten Willen **Rosa** nicht zurückgeben kann.“

Er geht zurück zu seinem Patienten und ist plötzlich „irgendwie“ bereit, unter Umständen zuzugeben, daß der Junge doch vielleicht krank ist.

„[U]nd nun finde ich: ja, der Junge ist krank. In seiner rechten Seite, in der Hüftgegend, hat sich eine handtellergroße **Wunde** aufgetan. **Rosa**, in vielen Schattierungen, **dunkel** in der Tiefe, hell werdend zu den Rändern, zartkörnig, mit ungleichmäßig sich aufsammelndem Blut, **offen** wie ein Bergwerk obertags. **So aus der Entfernung**.“

Aus der Nähe betrachtet, ist die Wunde übel: „Würmer, [...] rosig aus eigenem und außerdem blutbespritzt, **winden** sich [...] ans Licht.“ Dem Jungen ist nicht zu helfen. Seine „**große Wunde**“, die „Blume in [s]einer Seite“, ist tödlich. „Die Familie ist glücklich“, da sie den Arzt „in Tätigkeit“ sieht.

„'Wirst du mich retten?' flüstert schluchzend der Junge, ganz geblendet durch das Leben in seiner **Wunde**. So sind die Leute in meiner Gegend. Immer das Unmögliche vom Arzt verlangen. Den alten Glauben haben sie verloren; der Pfarrer sitzt zu Hause und **zerzupft** die Meßgewänder, eines nach dem andern; aber der Arzt soll alles leisten mit seiner zarten chirurgischen Hand. Nun, wie es beliebt: ich habe mich nicht angeboten; verbraucht ihr mich zu heiligen Zwecken, lasse ich auch das mit mir geschehen; was will ich Besseres, alter Landarzt, meines Dienstmädchens beraubt!“

Im Zuge eines befremdlichen Rituals wird der Arzt vor dem ganzen Dorf „entkleidet“, ein Schulchor singt ein Lied dazu: „*Entkleidet ihn, dann wird er heilen, / Und heilt er nicht, so tötet ihn! / 'Sist nur ein Arzt, 'sist nur ein Arzt.*“ Er wird „beim Kopf und bei den Füßen“ genommen und ins „Bett“ gelegt, „[z]ur Mauer, an die Seite der **Wunde**“. Eine Stimme flüstert ihm ins Ohr: „Statt zu helfen, engst Du mir mein Sterbebett ein.“ Der Arzt kann nur zustimmen. Die Stimme gibt ihrer Enttäuschung Ausdruck und spricht von eigener Armut: „Mit einer schönen **Wunde** kam ich auf die Welt; das war meine ganze Ausstattung.“ Der Arzt vermittelt dem „[j]unge[n] Freund“, seine Wunde sei eine Errungenschaft, die nicht jedem zuteil werde und gibt ihm darauf sein „Ehrenwort“.

„Und er nahm's und wurde still.“ An dieser Stelle wechselt das Erzähltempus vom Präsens ins Präteritum. Der Arzt ergriff überstürzt die

Flucht, und trat mit den Pferden den Zug „durch die **Schneewüste**“ an, „langsam wie alte Männer“, den „irrtümliche[n] Gesang der Kinder“ im Rücken: „Freuet Euch, Ihr Patienten, der Arzt ist Euch ins Bett gelegt!“ Das Tempus wechselt wieder zurück ins Präsens. „Niemals komme ich so nach Hause“, sagt der Arzt zu sich. Seine „blühende Praxis“ ist verloren. „Nackt“ sieht er sich „**dem Froste dieses unglücklichen Zeitalters ausgesetzt**“, an den Pferdeknecht und an Rosa will er nicht mehr denken. Seine Erzählung endet mit der Klage: „Betrogen! Betrogen! Einmal dem Fehlläuten der Nachtglocke gefolgt – es ist niemals gutzumachen.“⁶⁷⁴ (Hervorh. v. M. H.)

Was wäre stattdessen zu tun gewesen? In einem Text mit dem Titel FRÜHSTÜCKsstube aus der Sammlung *Einbahnstraße*⁶⁷⁵ reflektiert Walter Benjamin über verräterische Traumberichte und im Zusammenhang damit auch über das Krisenpotential, das der Übergang vom Schlaf- in den Wachzustand in sich birgt:

„Eine Volksüberlieferung warnt, Träume am Morgen nüchtern zu erzählen. Der Erwachte verbleibt in diesem Zustand in der Tat noch **im Bannkreis des Traumes**. Die Waschung nämlich ruft nur die Oberfläche des Leibes und seine sichtbaren motorischen Funktionen ins Licht hinein, **wogegen in den tieferen Schichten auch während der morgendlichen Reinigung die graue Traumdämmerung verharrt**, ja in der Einsamkeit der ersten wachen Stunde sich festsetzt. Wer die Berührung mit dem Tage, sei es aus Menschenfurcht, sei es um innerer Sammlung willen, scheut, der will nicht essen und verschmäht das Frühstück. Derart **vermeidet er den Bruch zwischen Nacht- und Tagwelt**. Eine Behutsamkeit, die nur durch Verbrennung des Traumes in **konzentrierte Morgenarbeit**, wenn nicht im **Gebet**, sich rechtfertigt, anders aber zu einer **Vermengung der Lebensrhythmen** führt. In dieser Verfassung ist der Bericht über Träume verhängnisvoll, weil der Mensch, zur Hälfte der Traumwelt noch verschworen, in seinen Worten sie verrät und ihre Rache gewärtigen muß. Neuzeitlicher gesprochen: **er verrät sich selbst**. Dem **Schutz der träumenden Naivität** ist er entwachsen und gibt, indem er seine Traumgesichte ohne Überlegenheit berührt, sich preis. Denn nur vom anderen Ufer, von dem hellen Tage aus, darf Traum aus **überlegener Erinnerung** angesprochen werden. **Dieses Jenseits von Traum ist nur in einer Reinigung erreichbar** die dem Waschen analog, jedoch gänzlich von ihm verschieden ist. Sie geht durch den Magen. Der

⁶⁷⁴ Es ist eben dieses „Fehlläuten“, auf das Celan in DEINEM, AUCH DEINEM und damit in einem weiteren Gedicht der Sammlung SCHNEEPART anspielt. Dessen erste Strophe lautet: „DEINEM AUCH DEINEM / fehdurchläuteten Schatten / gab ich die Chance“ (KG, S. 328).

⁶⁷⁵ Walter Benjamin: *Einbahnstraße*; Schriften I, S. 515-581. FRÜHSTÜCKsstube findet sich hier als zweiter Text der Sammlung auf S. 515f. Celan hat diese zweibändige Ausgabe besessen und extrem genau studiert. SCHNEEPART steckt voller Anspielungen auf die verschiedensten hier versammelten Schriften Benjamins. Deziert auf den vorliegenden Text wird angespielt in AUS DER VERGÄNGNIS, wenn dort die vierte Strophe lautet: „nüchtern Erzähltes / träumt“ (KG, S. 334; vgl. den Kommentar ebd., S. 849f., hier S. 850).

Nüchterne spricht vom Traum, als spräche er aus dem Schlaf.“⁶⁷⁶
(Hervorh. v. M. H.)

Von daher ließe sich die oben genannte Frage versuchsweise beantworten: Der Landarzt hätte mittels eines Reinigungsrituals den „Bannkreis des Traumes“ verlassen müssen, bevor er handelt. Er hätte zunächst den „Bruch zwischen Nacht- und Tagwelt“ vollziehen müssen, um daraufhin gleichermaßen überlegt (also „konzentriert[]“) wie überlegen zu Werke zu gehen. Stattdessen tat er das genaue Gegenteil, indem er „die brüchige Tür des schon seit Jahren unbenützten Schweinestalles“⁶⁷⁷ aufstieß.

Allgemeiner gesprochen: Die Schuld des Arztes besteht tatsächlich darin, dem *Fehlläuten* der Nachtglocke Folge geleistet zu haben, anstatt es als ein solches zu erkannt zu haben. Er hätte es zunächst bei klarem Bewusstsein mit *wachen* Sinnen auf seine Echtheit hin überprüfen müssen, anstatt blind wie ein Automat darauf zu reagieren und sich damit passiv einer Triebdynamik zu überlassen, die sich seiner Kontrolle entzieht.

Auf den ersten Blick wirkt es beschwichtigend, die Erzählung so zu lesen, als stelle das gesamte Geschehen nichts als ein einziges Traumgeschehen vor. Der träumende Landarzt – wenn er denn im wachen Leben tatsächlich ein solcher ist – wachte demnach in Wirklichkeit gar nicht auf, selbst das Fehlläuten wäre dann noch ein 'bloß' geträumtes, das ganze Geschehen spielte sich somit von Anfang bis Ende im imaginären Raum ab, der „Bannkreis des Traumes“ wäre universal und schlosse die gesamte Erzählung in sich ein. Allerdings bliebe auch dann eine Bedrohung virulent: „Niemals komme ich so nach Hause“⁶⁷⁸, sagt der Arzt zu Beginn des letzten Absatzes. Es besteht die Gefahr, dass es aus diesem Traum kein Erwachen gibt und dass es womöglich auch nie zuvor einen Wachzustand gegeben hat – womit dann allerdings auch die Beschwichtigung gegenstandslos würde: wenn alles ein endloser Traum ist, d. h. wenn es ein davon unterscheidbarer Wachzustand nicht existiert, das gesuchte 'Zuhause' wiederum nur ein Phantasma im Phantasma ist, dann kann es wiederum keine Entschuldigung für den Träumer geben. 'Phantasma' und 'Wirklichkeit' wären dann einerlei, es handelte sich dann lediglich um austauschbare Namen für ein und dasselbe.

„Niemals komme ich **so** nach Hause“ (Hervorh. v. M. H.). Die einzige Chance bestünde darin, die Traumwelt komplett zu verlassen – indem man *aufwachte*.

⁶⁷⁶ Wenn hier von der Notwendigkeit der Reinigung die Rede ist, um die erforderliche Distanz zur Traumwelt zu gewinnen, die allein zur Überlegenheit des Berichtenden über seine „Traumgesichte“ führt, so wird bereits im Eingangsgedicht der Sammlung SCHNEEPART vom genauen Gegenteil gesprochen. Die erste Strophe des ersten Gedichts lautet: „UNGEWASCHEN, UNBEMALT, / in der Jenseits- /Kaue[]“ (KG, S. 315). Damit bezeichnet gerade die *Ununterschiedenheit* zweier Welten die Ausgangssituation. Von distanzierter Überlegenheit kann hier also nicht die Rede sein.

⁶⁷⁷ Kafka: Erzählungen, S. 124. Ausgehend von dieser Stelle lässt sich die ganze folgende Geschichte auch als der 'schmutzigen' Phantasie des Landarztes entsprungene begreifen, der dabei den „Bannkreis des Traumes“ zu keinem Zeitpunkt verlässt. Die Traumerzählung bestünde somit aus einer Kette von Projektionen, in deren Verlauf er selbst es ist, der sich zunächst in Gestalt des Stallknechts an seinem Hausmädchen vergeht, um anschließend in entsprechenden Selbstbestrafungsphantasien zu schwelgen, wie sie sich im weiteren Verlauf mit Größenphantasien abwechseln, was dann zum Ende hin in eine befremdliche Verkoppelung von Sexualität und Tod mündet.

⁶⁷⁸ Ebd., S. 153.

Allein in der Unterbrechung des Traums, im sprunghaften Verlassen des Raumes des Imaginären, in der Beendigung des Traum-Kontinuums besteht die Möglichkeit, nach Hause zu finden. Ein *echtes* Aufwachen im Gegensatz zu einem bloß geträumten, ein „Bruch zwischen Nacht- und Tagwelt“ wäre dazu vonnöten. Notwendig zur Erlösung aus der miserablen Perpetuierung des Falschen wäre ein echter Weckruf, das wirkliche Weckläuten einer 'Tagesglocke', die anzeigte, was die Uhr in Wahrheit geschlagen hat. Wie aber sollte der Landarzt das bewerkstelligen? Von innerhalb der Welt, in der er sich bewegt, kann dieser Weckruf nicht ergehen – er müsste *von außen* kommen.

Kafkas Erzählung gibt nun allerdings Anlass, dasjenige, was man üblicherweise als ein solches Außen auffasst, noch einmal skeptischer zu betrachten. Wo ist die Grenze des Imaginären? Wie ließe sich 'wahres' Realitäts-Bewusstsein von 'falschem', scheinhaftem Traum-Bewusstsein unterscheiden? Welches Kriterium erlaubte denn eine zuverlässige Unterscheidung? Woran ließe sich ein echtes Läuten von einem Fehlläuten, eine Tagesglocke von einer Nachtglocke unterscheiden? Die Erzählung gibt darauf keine Antwort. Aber sie signalisiert gleichzeitig etwas anderes: die eben gestellte ist hier *nicht* die entscheidende Frage. Denn selbst gesetzt den Fall, Traum und Realität ließen sich so voneinander unterscheiden, wie dies zumindest ein abendländischer (!) Zeitgenosse in der Regel tut, dann bliebe immer noch die wirklich entscheidende Frage: Könnte es dem Landarzt im 'realen' Leben in einer vergleichbaren Situation gelingen, *wirklich* zu erwachen? Wenn man angesichts der vorliegenden Erzählung gnädigerweise zu seinen Gunsten unterstellt, dass es sich hierbei doch 'bloß' um einen Traum handle: Könnte er sich denn 'im wirklichen Leben' in einer entsprechenden Ausnahmesituation der entsprechenden Triebdynamik gegenüber emanzipieren? Schließlich ist hier, bei einem Notfall mitten in der Nacht, an ein Frühstücksstuben-Reinigungsritual, wie Benjamin es entwirft, nicht zu denken. Hier läutet eben eine *Nachtglocke*, aber auch die kann *wirklich* läuten. Und selbst wenn es eine *Tagesglocke* wäre, d. h. ein Notfall bei Tage nach ausgeführter morgendlicher 'Reinigung': Wie weit reicht denn selbst unter solchen Idealbedingungen die Triebkontrolle? Inwiefern ist denn selbst unter solchen Umständen, mit Freud gesprochen, das Ich der Herr im eigenen Haus?

Ob vor dem Hintergrund *dieser* Frage die so genannte historische Realität mit 'Alltag' wirklich zutreffend bezeichnet ist, oder ob nicht eher 'Allnacht' die der Wirklichkeit entsprechende Bezeichnung wäre, *das* wird nun von Kafka am *Landarzt* durchaus problematisiert. Dabei kommt dem Protagonisten zentrale Bedeutung zu. Die Figur des Landarztes gewinnt bei näherer Betrachtung zumindest große Ähnlichkeit mit einem bestimmten Typus von Dichter: einem Dichter, der einen Auftrag zu erfüllen hat, der (metaphysischen) Wahrheit verpflichtet ist, ein Ethos zu befolgen hat, nach dem seine Profession ein Dienst am (kreatürlich-menschlichen) Leben ist – so wie auch der Landarzt den Hippokratischen Eid geleistet hat.

„Man muß schweigen, wenn man nicht helfen kann. Niemand darf durch seine Hoffnungslosigkeit den Zustand des **Patienten** verschlimmern“⁶⁷⁹

⁶⁷⁹ Janouch: Gespräche, S. 204. Anschließend soll Kafka gesagt haben: „Ich bin kein Licht. Ich habe mich nur in den eigenen Dornen verrannt. Ich bin eine Sackgasse.“ Ein Gedicht Celans aus dem Band SCHNEEPART lautet: „MIT DEN SACKGASSEN sprechen / vom Gegenüber, / von seiner / expatrierten / Bedeutung –: // dieses / Brot kauen, mit / Schreibzähnen.“ (KG, S. 324). Wird damit nicht auch Kafka ins Gespräch gezogen? In einem Brief vom 5. Juli 1922 an Max Brod steht zu lesen: „[D]as Dasein

(Hervorh. v. M. H.), so kolportiert Gustav Janouch eine Äußerung Kafkas zur Aufgabe des Dichters. Noch aussagekräftiger im vorliegenden Zusammenhang ist ein längerer Brief Kafkas an Max Brod, in dem er am 5. Juli 1922 ausführlich über sein „Schriftstellersein“ reflektiert:

„Das Schreiben erhält mich, aber ist es nicht richtiger zu sagen, daß es diese Art Leben erhält? [...] Das Schreiben ist ein süßer wunderbarer Lohn, aber wofür? In der Nacht war es mir mit der Deutlichkeit kindlichen Anschauungsunterrichtes klar, daß es der Lohn für Teufelsdienst ist. Dieses Hinabgehen zu den dunklen Mächten, diese **Entfesselung von Natur aus gebundener Geister**, fragwürdige Umarmungen und was alles noch unten vor sich gehen mag, von dem man oben nichts mehr weiß, wenn man im Sonnenlicht Geschichten schreibt. Vielleicht gibt es auch anderes Schreiben, ich kenne nur dieses; in der Nacht, wenn mich die Angst nicht schlafen läßt, kenne ich nur dieses. Und das Teuflische daran scheint mir sehr klar. Es ist die Eitelkeit und Genußsucht, die immerfort um die eigene und oder auch um eine fremde Gestalt – die Bewegung vervielfältigt sich dann, es wird ein Sonnensystem der Eitelkeit – schwirrt und sie genießt. Was der naive Mensch sich manchmal wünscht: 'Ich wollte sterben und sehn, wie man mich beweint', das verwirklicht ein solcher Schriftsteller fortwährend, er stirbt (oder er lebt nicht) und beweint sich fortwährend. [...] Aber warum rede ich nur vom wirklichen Sterben. Im Leben ist es ja das Gleiche. Ich sitze hier in der bequemen Haltung des Schriftstellers, bereit zu allem Schönen, und muß untätig zusehn – denn was kann ich anderes als schreiben –, wie mein wirkliches Ich, dieses arme, wehrlose (das Dasein des Schriftstellers ist ein Argument gegen die Seele, denn die Seele hat doch offenbar das wirkliche Ich verlassen, ist aber nur Schriftsteller geworden, hat es nicht weiter gebracht; sollte die Trennung vom Ich die Seele so sehr schwächen können?) aus einem beliebigen Anlaß [...] vom Teufel gezwickt, geprügelt und fast zermahlen wird. **Mit welchem Recht erschrecke ich, der ich nicht zuhause war, daß das Haus plötzlich zusammenbricht; weiß ich denn, was dem Zusammenbruch vorhergegangen ist, bin ich nicht ausgewandert und habe das Haus allen bösen Mächten überlassen?** [...] Die Definition des Schriftstellers, eines solchen Schriftstellers, und die Erklärung seiner Wirkung, wenn es eine Wirkung überhaupt gibt: Er ist der **Sündenbock der Menschheit**, er erlaubt den Menschen eine Sünde schuldlos zu genießen, fast schuldlos.“⁶⁸⁰

Im Landarzt der gleichnamigen Erzählung gewinnt dieser „Sündenbock“ die Gestalt einer literarischen Figur. Den entscheidenden Hinweis darauf, dass es sich bei ihm um eine allegorische Figur handelt, liefert der Text selbst, wenn die Dorfbewohner ihr Lied anstimmen: „*Entkleidet ihn, dann wird er heilen, / Und heilt er nicht, so tötet ihn! / 'Sist nur ein Arzt, 'sist nur ein Arzt.*“ Der letzte Vers lässt sich als eine versteckte Anspielung auf ein berühmtes Rollengedicht von

des Schriftstellers ist wirklich vom Schreibtisch abhängig, er darf sich eigentlich, wenn er dem Irrsinn entgehen will, niemals vom Schreibtisch entfernen, mit den Zähnen muß er sich festhalten.“ Franz Kafka: Briefe 1902-1924. Hg v. Max Brod. Lizenzausgabe. Frankfurt/New York 1958 (im Folgenden Kafka: Briefe), S. 386.

⁶⁸⁰ Kafka: Briefe, S. 384-386.

Friedrich Nietzsche lesen, das dieser in *Also sprach Zarathustra* der Figur des alten Zauberers in den Mund legt: *Das Lied der Schwermut*.⁶⁸¹

Bei abgehellter Luft,

Wenn schon des Thau's Tröstung
Zur Erde niederquillt,
Unsichtbar, auch ungehört:–
Denn zartes Schuhwerk trägt
Der Tröster Thau gleich allen Trost-Milden –:
Gedenkst du da, gedenkst du, heisses Herz,
Wie einst du durstetest,
Nach himmlischen Thränen und Thau-Geträufel
Versengt und müde durstetest,
Dieweil auf gelben Gras-Pfaden
Boshaft abendliche Sonnenblicke
Durch schwarze Bäume um dich liefen,
Blendende Sonnen-Gluthblicke, schadenfrohe.

„**Der Wahrheit Freier? Du?**“ – so höhnten sie –
Nein! Nur ein Dichter!

Ein Tier, ein listiges, raubendes, schleichendes,
Das Lügen muss,
Das wissentlich, willentlich Lügen muss:
Nach Beute lüstern,
Bunt verlarvt,
Sich selber Larve,
Sich selbst zur Beute –

Das – der Wahrheit Freier?

Nein! Nur Narr! Nur Dichter!

Nur Bunt es redend,
Aus Narren-Larven bunt heraussschreiend,
Herumsteigend auf lügnerischen Wort-Brücken,
Auf bunten Regenbogen,
Zwischen falschen Himmeln
Und falschen Erden,
Herumschweifend, herumschwebend, –

Nur Narr! Nur Dichter!

Das – der Wahrheit Freier?

Nicht still, starr, glatt, kalt,
Zum Bilde worden,
Zur Gottes-Säule,

⁶⁸¹ Friedrich Nietzsche: Das Lied der Schwermut. In: Ders.: Werke. Kritische Gesamtausgabe. Bd. 6/1. Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen. Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin 1968 (im Folgenden Nietzsche: W 6/1), S. 367-370. Schon an dieser Stelle ist darauf hinzuweisen, dass sich auch der Schlussvers des Gedichts DAS GEDUNKELTE als eine Anspielung auf den Untertitel dieses Buches verstehen lässt: „einen und keinen“ „Kolbenschlag von / den Gebetssilos weg“ ist womöglich auch dieses „Buch für alle und keinen“ zu finden, wie es der 'Philosoph mit dem Hammer' verfasst hat.

Nicht aufgestellt vor Tempeln,
 Ein Gottes Thürwart:
 Nein! Feindselig solchen **Wahrheits-Standbildern**,
 In jeder Wildniss heimischer als vor Tempeln,
 Voll Katzen-Muthwillens,
Durch jedes Fenster springend
Husch! in jeden Zufall,
 Jedem Urwalde zuschnüffelnd,
 Süchtig-sehnsüchtig zuschnüffelnd,
 Dass du in Urwäldern
 Unter buntgefleckten Raubthieren
Sündlich-gesund und bunt und schön liefest,
Mit lüsternen Lefzen,
Selig-höhnisch, selig-höllisch, selig-blutgierig,
 Raubend, schleichend, lügend liefest:–

[...]

Also
 Adlerhaft, pantherhaft
 Sind des Dichters Sehnsüchte,
 Sind *deine* Sehnsüchte unter tausend Larven,
Du Narr! Du Dichter!

Der du den Menschen schautest
 So Gott als Schaf –:
Den Gott zerreißen im Menschen
 Wie das Schaf im Menschen,
 und zerreissend *lachen* –

Das, Das ist deine Seligkeit!
 Eines Panthers und Adlers Seligkeit!
Eines Dichters und Narren Seligkeit!“ – –

[...]

So sank ich selber einstmals
 Aus meinem **Wahrheits-Wahnsinne**,
 Aus meinen Tages-Sehnsüchten,
 Des Tages **müde, krank** vom Lichte,
 – sank abwärts, abendwärts, **schattenwärts**:
 Von einer **Wahrheit**
 Verbrannt und durstig:
 – **gedenkst du noch, gedenkst du, heisses Herz**,
 Wie da du durstetest? –
Dass ich verbannt sei
Von aller Wahrheit,

**Nur Narr!
Nur Dichter!**⁶⁸²

(Hervorh. v. M. H.)

Mit dem Gedenken ist hier erneut das 'coagulierende' Prinzip benannt, das alle bisher genannten Texte zu einer spezifischen Konstellation verbindet. DAS GEDUNKELTE präsentiert sich gleichermaßen als Echo eines Gewaltakts wie auch als Echo einer damit verbundenen Schuld, die – erneut – denjenigen betrifft, der es hört. Auf das „Fehlläuten der Nachtglocke“ hin begehrt der Landarzt die nicht wieder gutzumachende Verfehlung, nicht vor Ort aktiv zu werden, wo seine Hilfe akut benötigt wird, sondern sich fortreiben lassen, anstatt der Gewalt aktiv zu begegnen und die möglichen Opfer rechtzeitig gegen den unmenschlichen Aggressor zu verteidigen. „Lies nicht mehr – schau! / Schau nicht mehr – geh!“ Der zweigliedrige Appell der *Entführung* will demgegenüber ein wirklicher Weckruf sein, eine Nachtglocke, welche die Schlafenden aufweckt. Auf die historische Realität, die konkrete geschichtliche Situation „heute“ (und das heißt nun eben nicht mehr nur: heute, im Jahre 1968) bezogen, bedeutete dies, sich die endlose Kette von Mord und Zerstörung, von

⁶⁸² Dieses Lied, das seinerseits wieder auf andere bedeutende Texte verweist – so z. B. auf Platons *Politeia*, wenn es um die lügenden Dichter geht (Strophe 2, Verse 18 und 19) oder auf Shakespeares *As you like it*, wenn die bunte Tracht des Narren angesprochen wird (Strophe 2, Verse 20 und 21) – ist zu den zentralen Referenztexten Celans zu zählen, insbesondere dann, wenn die Schwermut bzw. die Melancholie thematisiert wird. Mit seiner Verknüpfung von Dichtung und Wahrheit – den platonistischen Gegenstimmen zum Trotz – wird es zu einem der maßgeblichen Texte, die das Kreisen durch die Pole von Vergehen und Werden, Tod und (Wieder-)Geburt, Eros und Thanatos dichterisch austragen. Die Figur des Narren taucht gleich in zwei Gedichten der Sammlung SCHNEEPART wieder auf: in UNGEWASCHEN, UNBEMALT (KG, S. 315) und in HOLZGESICHTIGER (KG, S. 323). Beide Texte beziehen sich deutlich erkennbar auf Nietzsches *Lied der Schwermut*. Darüber hinaus entpuppt sich jedoch vor allem ein weiteres Gedicht aus dem Band ATEMWENDE als zugehörig zum vorliegenden Kontext:

DIE SCHWERMUTSCHNELLEN HINDURCH,
am blanken
Wundenspiegel vorbei:
da werden die vierzig
entrindeten Lebensbäume geflößt.

Einzig Gegen-
schwimmerin, du
zählst sie, berührst sie
alle.

(KG, S. 176)

Der „Wundenspiegel“ lässt sich unschwer mit COAGULA in Verbindung bringen, das Bild des Flößens mit SOLVE. Als eine hervorragende Kandidatin für die genannte „[e]inzige Gegen- / schwimmerin“ entpuppt sich vor dem Hintergrund sowohl der Celanschen Poetik des Gegenworts als auch des Nietzsche-Gedichts – die Dichtung. Im Bild der Flusslandschaft konvergieren weiterhin DU LIEGST und DAS GEDUNKELTE. Treibt die Schwermut in Richtung Tod, so wirkt ihr die Dichtung entgegen. Bleibt man im Bild, so zeigt sich dabei im Blick auf die Bewegungsrichtung, dass die Dichtung *vom Tode her* spricht.

Kriegen, Lagern und Gulags zu vergegenwärtigen, wie sie hier versammelt im Echo des einen Kolbenschlags widerhallen.

V. 3. 3. Traum und Trauma

Sigmund Freud: *Die Fixierung an das Trauma, das Unbewußte*
Theodor W. Adorno: *Die Wunde Heine*

Kafkas Erzählung *Ein Landarzt* führt das Misslingen verantwortungsbewussten Handelns vor. Der Arzt ist und bleibt im „Bannkreis des Traumes“ gefangen. Selbst innerhalb dieses Bannkreises gelingt es ihm nicht, sich der Ablenkung durch Phantasmen zu widersetzen, die ihn gefangen nehmen und sogartig in einen Strudel von Scheingefechten hineinziehen, während gleichzeitig die Vergewaltigung des unschuldigen Hausmädchens ihren Lauf nimmt. Vom „Fehlläuten der Nachtklocke“ erfährt der Leser erst retrospektiv am Ende der Erzählung, am Anfang ist weder vom Wecklaut noch vom anschließenden Aufstehen die Rede, die Geschichte beginnt *in medias res* – nach der hier vorgeschlagenen Lesart: im Medium des Traumes. Die Frage lautet nun: Woran arbeitet sich der Träumende ab? Was sucht er zu verarbeiten?

Das ständig wiederkehrende Leitmotiv des Traumes ist die „Wunde“, die hier eng mit dem Namen „Rosa“ verknüpft ist. Das Motiv der 'Wunde Rosa'/rosa Wunde' ist das beherrschende des gesamten Geschehens: „Rosa, in vielen Schattierungen“. „Rosa“ tritt dabei lange vor der „Wunde“ in Erscheinung, zunächst in Gestalt eines Hausmädchens. Dass Rosa 'ihre Unschuld verliert', um daraufhin in wechselnder Gestalt mal als Person und mal als Wunde in Erscheinung zu treten, gipfelt schließlich in der Vorstellung: „**in meinem Hause** wütet der ekle Pferde knecht; Rosa ist sein Opfer; **ich will es nicht ausdenken**“⁶⁸³ (Hervorh. v. M. H.). Doch genau das scheint der Träumer in Wirklichkeit zu wollen: es zu Ende zu denken, das Ereignis hinter sich zu lassen – was deshalb nicht gelingt, weil ihn die Schuld verfolgt, antreibt, nicht „nach Hause“, d. h. zur Ruhe kommen lässt. Seine andauernde Unruhe hängt vor allem damit zusammen, dass er sich nach wie vor heftig dagegen sträubt, seine nähere Beziehung zum Täter zu hinterfragen, dem Rosa zum Opfer fiel.

„[D]aß ich diesmal auch noch **Rosa** hingeben mußte, dieses schöne Mädchen, das jahrelang, von mir kaum beachtet, in meinem Hause lebte – **dieses Opfer ist zu groß**, und ich muß es mir mit Spitzfindigkeiten aushilfsweise **in meinem Kopf** irgendwie zurechtlegen, um nicht auf diese Familie loszufahren, die mir ja beim besten Willen **Rosa** nicht zurückgeben kann.“

Wogegen er sich *im* Traum sträubt, ist dasjenige, was *den* Traum als solchen motiviert, nämlich die Unfähigkeit, bewusst auf *sich selbst* „loszufahren“. Selbst noch voll involviert, legt er sich noch mitten in der Geschichte – mittels einer das eigene Verschulden auch zeitlich distanzierenden 'erschlichenen' Retrospektive – die Geschichte so zurecht, dass er sich als *Opfer* imaginieren kann, wobei er gleichzeitig unbewusst 'mitschleppt', dass er sich mit dem Gewährenlassen, mit seiner Passivität gegenüber dem triebhaften Stallknecht, eindeutig den *Täter* begünstigt hat. Er hat ein für allemal seine (im Traum in Gestalt der Rosa

⁶⁸³ Kafka: Erzählungen, S. 153.

personifizierte) Unschuld verloren. Das unauslöschliche Zeichen des eigenen Verschuldens, das ihm immer wieder begegnet, wohin er auch geht, ist die Wunde.

Das Ereignis, auf das der Traum zurückgeht, ist der Verlust der Unschuld, wie er seinerseits mit dem Kontrollverlust des Ich verknüpft ist. Er ist insofern nicht *selbst*-verschuldet, als das Ich im Moment des Ereignisses nicht bei sich ist: das Ich ist in diesem Augenblick unzurechnungsfähig. Die Pferde gehen mit ihm durch, auf Veranlassung ihrer Ermunterung durch den Pferdeknecht – der sich in dieser Situation als der eigentliche Herr entpuppt. An Stelle des Ich regiert das Es. Das „Fehlläuten“ ermuntert nicht etwa das Ich, sondern es weckt das Es, es ruft den Trieb auf den Plan und führt damit gleichzeitig zum irreversiblen Verlust der Unschuld.

Was der Traum ausgehend von diesem Ereignis verhandelt, was er ständig perpetuiert, ist nichts anderes als ein *traumatisches* Ereignis. Was Kafka im *Landarzt* inszeniert, ist der Traum eines Träumers/Erzählers, in dem dieser sich wiederholt mit einem eigenen Trauma konfrontiert sieht. Ins Deutsche übersetzt, bedeutet das *Fremdwort* 'Trauma' nichts anderes als 'Wunde'. Im Jahre 1920 publiziert Sigmund Freud unter dem Titel *Jenseits des Lustprinzips*⁶⁸⁴ eine seiner bis heute prominentesten metapsychologischen Abhandlungen, die u. a. auch als zentraler Text zur Erforschung seelischer Traumata zu betrachten ist. Als Kafka im Winter 1916/17 an der Erzählung *Ein Landarzt* schreibt,⁶⁸⁵ kann er diesen Text noch nicht kennen. Womöglich hat er jedoch Kenntnis von der laufenden Vorlesung Freuds zur *Einführung in die Psychoanalyse*⁶⁸⁶, in deren abschließendem dritten Teil sich Freud im Wintersemester 1916/17 dem Thema *Allgemeine Neurosenlehre* widmet.⁶⁸⁷ Am Ende der 18. Vorlesungssitzung zum

⁶⁸⁴ Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips*. In: Ders.: Studienausgabe. Hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey. Bd. III: Psychologie des Unbewußten. Limitierte Sonderausgabe. Frankfurt/M. 2000 (im Folgenden Freud: Studienausgabe), S. 213-272. Dieser Text war für Celan von großer Bedeutung. Insbesondere SCHNEEPART enthält mehrere Gedichte, die auf eine intensive Beschäftigung mit diesem „Auftakt zur Endphase“ (editorische Vorbemerkung ebd., S. 215) in der Entwicklung der Anschauungen Freuds schließen lassen. Am deutlichsten wird diese in OFFENE GLOTTIS (KG, S. 335; vgl. Kommentar ebd., S. 850f.).

⁶⁸⁵ Vgl. Kafka-Chronik. Daten zu Leben und Werk zusammengestellt von Chris Bezzel. München, Wien 1975, S. 122. Der Chronik zufolge hat Kafka die Erzählung vor Ende Februar 1917 fertiggestellt.

⁶⁸⁶ Sigmund Freud: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*; Studienausgabe I, S. 34-445.

⁶⁸⁷ Ebd., S. 243-445. Dabei geht es insbesondere um die 18. Vorlesungssitzung zum Thema *Die Fixierung an das Trauma, das Unbewußte* (ebd., S. 273-285). Kafka beschäftigt sich im Oktober 1916 intensiv mit dieser Thematik. So verzeichnet die *Kafka-Chronik* für den 14. Oktober: „K. nimmt im 'Deutschen Haus' an einer Versammlung teil, bei der die Gründung eines 'Deutschen Vereins zur Errichtung und Erhaltung einer Volksnervenheilanstalt in Deutschböhmen' beschlossen wird“ (Kafka-Chronik, S. 119). Und für Ende Oktober: „K. verfaßt einen Aufruf für den 'Deutschen Verein zur Errichtung und Erhaltung einer Krieger- und Volksnervenheilanstalt in Deutschböhmen in Prag' worin es heißt: *So wie im Frieden der letzten Jahrzehnte der intensive Maschinenbetrieb die Nerven der in ihm Beschäftigten unvergleichlich mehr als jemals früher gefährdete, störte und erkrankte ließ, hat auch der ungeheuerlich gesteigerte maschinelle Teil der heutigen Kriegshandlungen schwerste Gefahren und Leiden für die Nerven der Kämpfenden verursacht*“ (ebd., S. 119f.). Hier ist von nichts anderem als von Kriegsneurosen die Rede, auf die Freud ungefähr zur selben Zeit in der besagten 18. Vorlesungssitzung Bezug nimmt (vgl. ebd., S. 274). Freud spricht dort ausdrücklich von „traumatischen Neurosen“ (Hervorh. v. M. H.).

Thema *Die Fixierung an das Trauma, das Unbewußte* spricht Freund von der heftigen Kritik, welche die Psychoanalyse mit der „Hervorhebung des Unbewußten im Seelenleben“⁶⁸⁸ hervorgerufen hat. Die folgenden Formulierungen sind berühmt geworden:

„Zwei große Kränkungen ihrer naiven Eigenliebe hat die Menschheit im Laufe der Zeiten von der Wissenschaft erdulden müssen. Die erste, als sie erfuhr, daß unsere Erde nicht der Mittelpunkt des Weltalls ist, sondern ein winziges Teilchen eines in seiner Größe kaum vorstellbaren Weltsystems. Sie knüpft sich für uns an den Namen Kopernikus, obwohl schon die alexandrinische Wissenschaft ähnliches verkündet hatte. Die zweite dann, als die biologische Forschung das angebliche Schöpfungsvorrecht des Menschen zunichte machte, ihn auf die Abstammung aus dem Tierreich und die Unvertilgbarkeit seiner animalischen Natur verwies. Diese Umwertung hat sich in unseren Tagen unter dem Einfluß von Ch. Darwin, Wallace und ihren Vorgängern nicht ohne das heftigste Sträuben der Zeitgenossen vollzogen. Die dritte und empfindlichste Kränkung aber soll die menschliche Größensucht durch die heutige psychologische Forschung erfahren, welche **dem Ich nachweisen will, daß es nicht einmal Herr im eigenen Hause, sondern auf kärglichste Nachrichten angewiesen bleibt von dem, was unbewußt in seinem Seelenleben vorgeht.**“⁶⁸⁹ (Hervorh. v. M. H.)

Wenn nun, wie gesagt, Kafkas Landarzt am Ende der Erzählung klagt: „**[I]n meinem Hause** wütet der ekle Pferdeknacht; Rosa ist sein Opfer; ich will es nicht ausdenken“ (Hervorh. v. M. H.), so erscheint es vor diesem Hintergrund durchaus plausibel, in diesem Haus die Seele einer Person zu erkennen, die – vom Ich verlassen – sich in der Gewalt des Es befindet. Die Zeiten naiver Unschuld sind ein für allemal vorbei, der Sündenfall ist geschehen, „es ist niemals gutzumachen“. Die Seele bleibt nachhaltig beschädigt, das Trauma dauert an; es erfüllt den Traum – den Raum des Unbewussten – mit ständig wiederkehrenden symbolischen Repräsentationen seiner selbst.

Vor dem Hintergrund dieser Konstellation gibt sich „DAS GEDUNKELTE Splitterecho“ zumindest nach einer möglichen Lesart als ein Echo jenes Einbruchs zu erkennen, mit dem das Es gewaltsam ins Haus der Seele einbricht. „[N]och höre ich, wie die Tür meines Hauses unter dem Ansturm des Knechtes birst und **splittert**, dann sind mir **Augen und Ohren** von einem zu allen Sinnen gleichmäßig dringenden **Sausen** erfüllt“, so der Landarzt. In DAS GEDUNKELTE findet dieses Geräusch einen erneuten Widerhall. „La poésie ne s'impose plus, elle s'expose.“⁶⁹⁰ Entblößt wie der Landarzt am Ende der Erzählung Kafkas, gibt sich in DAS GEDUNKELTE eine beschädigte Seele zu erkennen. Doch nicht etwa, indem sie sich dem voyeuristischen Blick des Außenstehenden zum Schauobjekt hergibt: sie zeigt sich nur demjenigen, der anlässlich der Begegnung gleichzeitig in sich selbst hineinschaut, sich selbst begegnet. Der aufmerksame Leser wird vom sprechenden/wahrnehmenden Ich zur Mit-Beobachtung aufgerufen. Aber nur im Reflex, den das Gesprochene in

⁶⁸⁸ Ebd., S. 283.

⁶⁸⁹ Ebd., S. 283f.

⁶⁹⁰ GW III, S. 181. Der Satz, datiert vom 26. 3. 69, erschien nach Celans Tod in der Zeitschrift L'Éphémère Nr. 14 (1970), S. 184.

dessen eigener Seele findet, wird das Gemeinte als solches sichtbar. Dem Blick von draußen bleibt das, was „dort“ erscheint, verborgen: „Unverfenstertes“ lässt keinen Einblick von draußen zu. Die Monade gibt das, was sie beinhaltet, nur in der jeweiligen Innenschau preis. *Gemeinsame Anschauungen* sind die notwendige Basis dafür, dass das Gespräch, zu dem sich das Gedicht anbietet, tatsächlich zustande kommt. DAS GEDUNKELTE präsentiert sich als eine „Schütte“, eine Ansammlung, eine Kollektion einzelner Partikel verschiedenster Herkunft, die hier, mehrfach gebrochen, zu einer Welt-Anschauung verdichtet erscheinen. Ein Ich, „dem Froste dieses unglücklichen Zeitalters ausgesetzt“, verhält sich zu dieser seiner eigenen geschichtlichen Situation, indem es sich mit dem, was es sich vergegenwärtigt, sprechend an einen Anderen wendet, um es ihm *mitzuteilen* – und dabei gleichzeitig sich selbst.

Der Vorwurf des narzisstischen Kreisens um sich selbst, wie er in periodischen Abständen immer wieder gegenüber solcher Dichtung erhoben wird – nicht selten in Verbindung mit dem dabei buchstäblich als Schlagwort benutzen Begriff 'Hermetik', mit dem dann nur das Bewusstsein des eigenen Ausgeschlossenseins vom Gespräch pseudo-wertneutral artikuliert wird – ist damit letztlich nur die aggressive Reaktion auf eine Kränkung des eigenen Narzissmus' jener, die diesen Vorwurf aussprechen. Der Mythos, wie Ovid ihn in seinen *Metamorphosen* gestaltet hat, ist auch in diesem Kontext lehrreich: Wer nicht darauf aus ist, sich wirklich mit Echo zu verständigen – was zugegebenermaßen einen langwierigen Prozess der Erarbeitung sprachlicher Gemeinsamkeiten impliziert – sondern lediglich seine Neugier befriedigen will, wird von dem, was sich ihm zeigt, ebenso enttäuscht sein wie Narziss.

Wie sich gezeigt hat, präsentiert sich das Gedicht einerseits als ein radikal individueller Sprachakt, andererseits aber *auch* als ein Sprechen, das sich als Bestandteil einer ganz bestimmten, ihrerseits einmaligen Konstellation verschiedener Stimmen zu erkennen gibt, die es im Modus des gesprächsweisen Austauschs mit vergegenwärtigt. Um beides gleichzeitig bewerkstelligen zu können, macht sich das sprechende bzw. vorstellende Ich Ambiguitäten zunutze, die im alltäglichen Sprechen aufgrund des jeweils vorgegebenen situativen Kontexts nicht zum Tragen kommen. „Auch deine / Wunde, Rosa.“ In COAGULA werden zwei gänzlich verschiedene Individuen – Rosa Luxemburg einerseits und die literarische Figur des Hausmädchens in Kafkas *Ein Landarzt* andererseits – (1.) durch den gemeinsamen Namen miteinander in Verbindung gebracht. Der Name spricht für eine gemeinsame Disposition: sie sind in Gefahr, gebrochen zu werden. Indem dies hier wirklich passiert, teilen sie (2.) das traurige Schicksal vieler, wenn auch nicht aller Rosen.⁶⁹¹ Ihre *engere Verwandtschaft*⁶⁹² besteht darin, tatsächlich der Gewalt

⁶⁹¹ Spätestens an dieser Stelle eröffnet sich ein geradezu unabsehbarer Bedeutungshorizont, wie er sich im Bild der Rose anzeigt. Dieses Bild weist nicht nur zurück bis zu den frühesten Gedichten Celans, sondern gleichzeitig auf dichterische und metaphysische Traditionsbestände, in denen die Rose die verschiedensten symbolischen Bedeutungen angenommen hat. Von hier aus wäre vor allem auch DIE NIEMANDSROSE in den Blick zu nehmen. Das kann im vorliegenden Kontext nicht geleistet werden. Allerdings ist noch einmal eigens darauf hinzuweisen, dass auch Kafka im *Landarzt* die Rose mit vergegenwärtigt, wenn dort die Wunde in der Seite des Jungen ebenfalls als „Blume“ bezeichnet wird.

⁶⁹² Dabei kann es sich zunächst nur um eine symbolische Verwandtschaftsbeziehung handeln. Rosa und Rosa teilen denselben *Vornamen*. Die Verwandtschaft bezieht sich mithin auf ihr *individuelles* Schicksal. Allerdings drückt sich im gemeinsamen Vornamen eben auch eine ganz spezifische Gefährdung derer aus, die ihn rechtmäßig

zum Opfer zu fallen: sie gehören zu den gebrochenen, (vom Leben) abgeschnittenen Angehörigen der 'Familie' der Rosen.

Doch sowohl Kafka als auch Celan sind genaue Beobachter. Beiden geht es in ihrer Dichtung um „das Herausspringen aus der Totschlägerreihe“, d. h. beiden ist es um jene „höhere Art der Beobachtung“ zu tun, die insbesondere auch die Grauzone zwischen Tätern und Opfern in den Blick nimmt. Der Träumende, der im Traum als Landarzt durch seine Passivität den Gewalttäter, den Stallknecht, begünstigt, zeigt sich nachhaltig traumatisiert und damit selbst als Opfer eines Gewaltakts. Er leidet an einer Schuld, die ihm eigentlich nur dann objektiv zurechenbar wäre, wenn er sich zum Zeitpunkt des tatsächlichen Gewaltereignisses der Situation in vollem Umfang bewusst gewesen wäre – was *womöglich* nicht der Fall war. Der Leser erfährt dabei zunächst nichts über die äußeren Umstände, er bleibt allein auf den Traum angewiesen. Indem die Erzählung jedoch die allegorische Lesart begünstigt, dass es sich beim Landarzt um einen maskierten Schriftsteller handeln könnte, öffnet sich der Wahrnehmungshorizont auf die reale Nacht-Welt hin, in der – von einer höheren Warte aus – ein Beobachter das Andere seiner selbst bei dessen schriftstellerischer Tätigkeit ins Auge fasst, während es sich ins Dunkel einschreibt – „wie in einen Tunnel“.⁶⁹³

Celan geht in DAS GEDUNKELTE ebenfalls einen solchen Schritt, insofern das Gedicht erlaubt, das *seelische Trauma*, das sich in der ständigen Wiederholung des Splitterechos manifestiert, vermittelt des „Kolbenschlag[s]“ mit jenem konkreten historischen Ereignis in der äußeren Welt kurzzuschließen, das sich

tragen. Diese Gefährdung ist ihrerseits sehr real, d. h. sie transzendiert den Raum des bloß Symbolischen. Die Rose weckt zum Zeitpunkt ihrer prachtvollen Blüte die unterschiedlichsten Formen des Begehrens. Sie kann sowohl liebevolle Zuneigung erzeugen und entsprechend zu Sorge und Pflege motivieren, als auch zum Gegenstand von Neid und Zerstörungswut werden. Die Rache der narzisstisch Gekränkten kann furchtbar sein. So, wenn ein kleiner Gefreiter – in einer geschichtlichen Situation, in der die Gekränkten politische Macht ausüben und in der es ihm *von daher* erlaubt ist – aus denkbar niedrigen Beweggründen die Gelegenheit wahrnimmt, mit einem Gewehrkolben auf Rosa Luxemburg einzuschlagen. Er hat unter solchen Vorzeichen nicht mit rechtlichen Sanktionen zu rechnen, die in irgendeinem Verhältnis zu seiner Tat stünden.

⁶⁹³ Wenn Celan in seinen Notizen zum *Meridian* auf ein „Kongenitales Dunkel der Dichtung / (... 'Zugebornes Träumen' Valery -i- vom Gedicht her zugebornen)“ zu sprechen kommt (TA, Der Meridian, [M 110], S. 85), so scheint dies auch in Einklang mit dieser Beschreibung Kafkas zu stehen. Und wenn es im Gedicht „Sprache in statu nascendi, freiwerdende Sprache“ (ebd. [M 260], S. 107) sein soll, die wahrnehmbar wird, wenn sich das Gedicht im Zustand der „Levitation“ (ebd. [M 252, 254, 255, 257], S. 106f.) befinden soll, so ist damit gleichzeitig auch jener Ort „weit draußen“ (ebd. [T 36c], S. 10) bezeichnet, der Beobachtung außer der Reihe erlaubte, wie Kafka sie ebenfalls anzielt. „Bildhaftes, das ist keineswegs etwas Visuelles; es ist, wie alles mit der Sprache zusammenhängende, ein geistiges Phänomen. Sprache: ist das nicht Begegnung mit Unsichtbarem[?]“ (ebd. [M 256], S. 256) Es bleibt aber festzuhalten: Mag „zum wahrgenommenen Bild im Gedicht [...] das Wahrnehmen auch seines Schallbilds“ gehören als eine „aus dem Geschriebenen, also Stummen, herauszuhörende Sprechart“ (ebd.), so bleibt doch das wahrgenommene Bild immer ein Bild *von etwas*. Bei aller Dunkelheit spricht sich hier doch immer ein – zugegebenermaßen reichlich geisterhaftes – Ich aus, das sich mitteilt, indem es *etwas* von sich mitteilt, und sei es 'bloß' die Wahrnehmung *eines dunklen Echos traumatischer Erlebnisse*. Zum Bild komme ich nur, indem ich im Geiste eine Vorstellung von dem gewinne, wovon hier gesprochen wird, sei sie auch noch so dunkel. Es ist nicht sinnlich gegeben. Aber ich stelle es mir nach Art eines sinnlich gegebenen vor – sonst wäre es eben kein *Bild*.

im *Schädeltrauma* Rosa Luxemburgs manifestiert hat. Das Splittern, das im *Landarzt* zunächst noch im Innenraum des Traumes, d. h. im symbolischen Kontext verbleibt, indem dort die 'Tür' eines 'Hauses' zersplittert, wird im Zuge der 'Traumdeutung', der Allegorese, zum Bild der Spaltung und damit der nachhaltigen (Zer-)Störung, der andauernden Infragestellung der Integrität einer Seele. In Celans Gedicht verweist das Echo eines ungenannt bleibenden traumatisierenden Ereignisses, das zur nachhaltigen Verwundung der Seele des wahrnehmenden/sprechenden Ich geführt hat, auf die Möglichkeit der Konkretisierung eines *paradigmatischen* Ereignisses im Rahmen erinnerter Geschichte: das Zersplittern des Schädels von Rosa Luxemburg unter dem Gewehrkolben. Dabei wird es dem Rezipienten zugemutet, diese Konkretisierung selbst zu leisten: das einzelne Gedicht führt den Leser in ein Gedächtnis-Labyrinth, das ihn unter anderem auch dort hinführen kann. Es verweigert jedoch dezidiert die Zurschaustellung des Kopfes 'auf dem Silbertablett' der Poesie. Der anstrengende selbstständige Gang ins dunkle Labyrinth bleibt dem Rezipienten nicht erspart – ebenso wenig wie bei der Lektüre von Kafkas Erzählung *Ein Landarzt*.

„Zum letztenmal Psychologie!“ Kafkas emphatischer Appell wird missverstanden, wenn er als endgültige Absage an die Psychologie aufgefasst wird. Es geht vielmehr darum, die Psychologie endlich einmal zufriedenstellend zur Anwendung zu bringen. Solange dies aber ein Projekt ist, das noch immer nicht als realisiert betrachtet werden kann, bedeutet dies, immer wieder aufs Neue zu versuchen, zum letzten Mal Psychologie zu treiben. Dieses Projekt ähnelt ironischerweise selbst dem Versuch einer Durcharbeitung, wie sie Freud zur möglichen Heilung eines Traumas für notwendig erklärt. Celan selbst hat Gedichte als „Engpässe“ bezeichnet, die fordern: „du mußt hier mit deinem Leben hindurch“⁶⁹⁴. Aber wohin?

Ruhe könnte die traumatisierte Seele letztlich nur in der Beendigung der ständigen Wiederholung, im dauerhaften Abbruch des perpetuierten Kreisens um die eigene Schuld finden. 'Heilung' verspricht in diesem Sinne allein der Tod.⁶⁹⁵ Im Leben ist damit nicht zu rechnen. Im Moment des Gegenworts liegt jedoch immerhin die Möglichkeit beschlossen, eine kurze 'Atempause' zu erhalten, der Kontinuität der Katastrophe für einen Augenblick Einhalt zu gebieten. Es ist der Moment der unmittelbaren Nähe zum Tod, mitten im Leben: das Herz wird zu Stein, der Atem setzt aus, die Zeit steht still.

STEHEN, im Schatten
des Wundenmals in der Luft.

⁶⁹⁴ TA, Der Meridian (M 349), S. 120. Vgl. hierzu das Verfahren der Engführung.

⁶⁹⁵ Erinnerung sei an dieser Stelle an jene berühmte Stelle in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*, an der Heinrich, als „Pilger“ auf dem Weg zur „Erfüllung“ (so die Überschrift des zweiten, Fragment gebliebenen Teils) auf die junge Cyane trifft. Die beiden letzten Sätze (!) eines reichlich kryptischen Dialogs, bei dem Heinrich ausschließlich Fragen stellt, Cyane ausschließlich antwortet, lauten: „Wo gehen wir denn hin?“ / 'Immer nach Hause'. Novalis (Friedrich von Hardenberg): *Heinrich von Ofterdingen*. In: Ders.: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Historisch-kritische Ausgabe*. 4 Bde. Bd 1: *Das dichterische Werk*. Hg. v. Paul Kluckhohn u. Richard Samuel. 3., n. d. Handschriften erg., erw. u. verb. Aufl. Darmstadt 1977, S. 325.

Für-niemand-und-nichts-Stehn.
 Unerkannt,
 für dich
 allein.

Mit allem, was darin Raum hat,
 auch ohne
 Sprache.

(KG, S. 178)

Der Mensch, beim Tode lebendig,⁶⁹⁶ kommt zu sich, ist ganz bei Bewusstsein, sieht klar, in welcher Situation er sich befindet, unter welchem Stern er steht. Ganz auf sich selbst zurückgeworfen, auf einen Punkt konzentriert, erfährt er sich in seiner nackten Existenz, in seinem bloßen Dasein. Und er versammelt dabei alles um sich, was er als anwesend erfährt, ohne dass es zur Sprache kommt. Im Riss durch die Zeit steht ein Ich zu sich selbst, im Zwiespalt mit sich selbst, vom Trauma überschattet. Seine Existenz weist nicht über das augenblickliche eigene Dasein hinaus. Aber das behauptet es. Und die Präsenz von etwas, dem es einen Freiraum einräumt, indem es sich zu sich selbst versteht: die Hoffnung auf die Präsenz einer anderen Seele, die schweigend die Zwischenräume erfüllt, Anteil nimmt. Das Ich bleibt gefährdet; in seiner Integrität in Frage gestellt, im Zwiespalt mit sich selbst, behauptet es sich sprechend „am Rande [seiner] selbst“. Der Riss in der Zeit geht mitten durch die Seele. Die Wunde bleibt offen. Darin liegt, so befremdlich es klingt, die eigentümliche Chance der Dichtung: die Wunde ist im wahrsten Sinne des Wortes die *Schnittstelle* zum Anderen. Beschädigte Seelen erkennen einander, wenn sie sich begegnen.

Celans STEHEN findet sich ebenfalls in ATEMWENDE, jenem Gedichtband also, dessen Veröffentlichung zum Ende August 1967 der Arbeit an den Gedichten der Sammlung SCHNEEPART vorausging und aus dem Celan 1967/68 wiederholt öffentlich liest.⁶⁹⁷ Ein Exzerpt Celans zu Theodor W. Adornos *Rede über Lyrik und Gesellschaft*⁶⁹⁸ liest sich fast wie ein Kommentar zu diesem Gedicht über die Einsamkeit:

„Nur der versteht, was das Gedicht sagt, wer in dessen Einsamkeit der Menschheit Stimme vernimmt; ja, noch die Einsamkeit des lyrischen Wortes selber ist von der individualistischen und schließlich atomistischen Gesellschaft vorgezeichnet, so wie umgekehrt seine allgemeine Verbindlichkeit von der Dichte seiner Individuation lebt / Theodor W. Adorno, *Rede über Lyrik und Gesellschaft*“⁶⁹⁹

⁶⁹⁶ Vgl. Vers 14 des Gedichts SPRICH AUCH DU (KG, S. 85).

⁶⁹⁷ Vgl. hierzu Paul Celan – Gisèle Celan-Lestrange: Briefwechsel. Mit einer Auswahl von Briefen Paul Celans an seinen Sohn Eric. Hg. u. kommentiert v. Bertrand Badiou in Verbindung mit Eric Celan. 2 Bde. Bd. 2: Kommentar. Zeittafel. Frankfurt/M. 2001, S. 385-500, hier S. 475-483.

⁶⁹⁸ Theodor W. Adorno: Rede über Lyrik und Gesellschaft. In: Ders.: *Noten zur Literatur I*. Frankfurt/M. 1958 (im Folgenden Adorno: *Noten zur Literatur*), S. 73-104.

⁶⁹⁹ La Bibliothèque philosophique, S. 262.

Dass Dichtung als „aktualisierte Sprache, freigesetzt unter dem Zeichen einer [...] radikalen [...] Individuation“ und mithin als „gestaltgewordene Sprache eines Einzelnen“⁷⁰⁰ zu verstehen sei, wird im *Meridian* ausdrücklich festgehalten. STEHEN lässt sich als ein bekräftigendes Statement in diesem Sinne verstehen. Bezogen auf das „Wundenmal“ gibt es einen zweiten Text von Adorno, den Celan sehr genau studiert (und mit zahlreichen Anstreichungen versehen) hat: *Die Wunde Heine*⁷⁰¹. Der Text, ursprünglich ein Vortrag zum 100. Todestag Heines, zeichnet ein durchaus zwiespältiges Bild des Dichters: „Sein Name ist ein Ärgernis, und nur wer dem ohne Schönfärberei **sich stellt**, kann hoffen, weiterzuhelfen“⁷⁰² (Hervorh. v. M. H.). Dass es zur Aufgabe des Dichters gehört, weiterzuhelfen, hat sich als eine Grundüberzeugung Kafkas erwiesen. Dass der Landarzt/Dichter, von dem die Erzählung *Ein Landarzt* handelt, dazu gerade *nicht* in der Lage ist, ebenfalls. Was kritisiert Adorno? Den Prosaschriftsteller Heine lobt er ausdrücklich. „Die Wunde jedoch ist Heines Lyrik.“⁷⁰³ Warum?

„Heines Gedichte waren prompte Mittler zwischen der Kunst und der sinnverlassenen Alltäglichkeit. Die Erlebnisse, die sie verarbeiteten, wurden ihnen unter der Hand [...] zu Rohstoffen, über die sich schreiben lässt; die Nüancen und Valeurs, die sie entdeckten, machten sie zugleich fungibel, gaben sie in die **Gewalt einer fertigen, präparierten Sprache**“⁷⁰⁴ (Hervorh. v. M. H.).

Das, so Adorno, sei Heine selbst jedoch nicht entgangen. Er habe sich die Erniedrigung seiner selbst zum willfährigen Lieferanten marktgängiger Produkte durchaus eingestanden – was man ihm schwer verübelt habe. Erneut wird hier an einem anderen Beispiel das Umschlagen einer narzisstischen Kränkung in Aggression deutlich erkennbar. Der Kränkende, der in Wirklichkeit an nichts anderes arbeitet als daran, sich selbstkritisch seiner eigenen 'Erkrankung' bewusst zu werden, um auf dem Weg über Anamnese und Analyse allmählich zu einer möglichen Selbsttherapie voranzuschreiten, gerät damit zusätzlich unter Druck von Seiten der Gekränkten. Der Rezipient, der nicht bereit ist, die Demaskierung *gemeinsamer* Phantasmen als wirklichkeitsfremde Wunschbilder hinzunehmen – und sie damit auf jene Prägung hin zu durchschauen, der er selbst unterliegt – reagiert auf die als unzumutbar empfundene Konfrontation mit aggressiver Abwehr, ja mit der Ausstoßung des 'Nestbeschmutzers'. Dabei ist er in der Wahl seiner Mittel alles andere als zimperlich, geht es doch um die Aufrechterhaltung einer Identitätskonstruktion, an der er partizipiert und seinen eigenen Wert als deren Vertreter festmacht. Die Demütigung, die mit der schmerzhaften Erkenntnis verbunden wäre, dass seine Ideale auf vorgeformten Klischees beruhen – an deren Perpetuierung jene interessiert sind, für die sie sich *wirklich* bezahlt macht – wird mit allen Mitteln vermieden.

⁷⁰⁰ TA, Der Meridian (T 33b,d), S. 9.

⁷⁰¹ Adorno: Die Wunde Heine; Noten zur Literatur I, S. 144-152. Zu den Anstreichungen vgl. Bibliothèque philosophique, S. 260f.

⁷⁰² Adorno: Noten zur Literatur I, S. 144.

⁷⁰³ Ebd., S. 146.

⁷⁰⁴ Ebd., S. 147.

„Die Wut dessen aber, der das Geheimnis der eigenen Erniedrigung an der eingestandenem des anderen wahrnimmt, heftet sich mit sadistischer Sicherheit an seine schwächste Stelle, das Scheitern der jüdischen Emanzipation. Denn seine von der kommunikativen Sprache erborgte Geläufigkeit ist das Gegenteil heimatlicher Geborgenheit in der Sprache. Nur der verfügt über die **Sprache** wie über ein Instrument, dem sie in Wahrheit fremd ist. Wäre es **ganz die seine**, er trüge die Dialektik zwischen dem eigenen Wort und dem bereits vorgegebenen aus, und **das glatte sprachliche Gefüge zerginge** ihm. Dem Subjekt aber, das die Sprache wie ein vergriffenes Ding gebraucht, ist sie selber fremd“⁷⁰⁵ (Hervorh.v. M. H.).

Adorno zeigt, wie geschickt die Gekränkten in strategischer Hinsicht sind, wenn es darum geht, die Zumutung zurückzuweisen. Sie fokussieren sich bei ihrer Abwehr genau auf den wunden Punkt dessen, der seine eigene Identität in Frage stellt, indem sie massiv bestreiten, das diese etwas mit der ihren zu tun habe. Sie bestreiten seine Zugehörigkeit zu einer gemeinsamen Kultur- und Sprachgemeinschaft, und vertiefen damit noch einmal jene Wunde, an der er ohnehin schon laboriert. Während Heine seine eigene sprachliche Heimatlosigkeit als traumatisch erfährt, begründet sein deutsches Publikum dieses Exil ethnisch-rassistisch mit der angeblichen Fremdheit des Juden. Diese Verschiebung erlaubt es, weiterhin an der Verklärung überkommener Klischees zur Beglaubigung der eigenen 'Gesundheit' festzuhalten. Dem für fremd Erklärten wird die Solidarität verweigert, wo dieser sich weigert, die zur Aufrechterhaltung eines positiven Selbstbildes dringend notwendigen Klischees weiterhin zu bedienen. Um der eigenen traumatischen Erfahrung der zunehmenden (nicht nur transzendentalen) Obdachlosigkeit unter den Bedingungen einer rapide sich entwickelnden kapitalistischen Moderne aus dem Weg gehen, die entsprechende Bewusstseinskrise noch weiter aufschieben zu können, scheint jedes Mittel recht – bis hin zur völligen Annihilation des störenden Dichters.⁷⁰⁶

„Sein Vorwitz entsprang der Regung dessen, der für sein Leben gern aufgenommen sein möchte und damit doppelt die Bodenständigen reizt, die, indem sie ihm die Hilflosigkeit seiner Anpassung vorhalten, die eigene **Schuld** übertäuben, daß sie ihn ausgeschlossen haben. **Das ist noch heute das Trauma von Heines Namen**, und geheilt kann es nur werden, wenn es erkannt wird, anstatt trüb, vorbewußt fortzuwesen. / Die Möglichkeit dazu aber liegt rettend in der Heineschen Lyrik selber beschlossen. Denn die Macht des ohnmächtig Spottenden übersteigt seine Ohnmacht. Ist aller Ausdruck die Spur von Leiden, so hat er es vermocht, das eigene Ungenügen, die **Sprachlosigkeit** seiner Sprache, umzuschaffen zum **Ausdruck des Bruchs**.“⁷⁰⁷ (Hervorh. v. M. H.).

Am Ende gipfelt Adornos Text darin, dass die mögliche Heilung des Traumas einer utopischen Gesellschaft vorbehalten bleibt. Bis dahin bleibt die Wunde

⁷⁰⁵ Ebd., S. 148f.

⁷⁰⁶ Der höchste Grad an Verlogenheit ist erreicht, wenn Heine als der Dichter der *Loreley* von den Nationalsozialisten zur anonymen Unperson erklärt wird (vgl. ebd., S. 144).

⁷⁰⁷ Ebd., S. 149f.

offen. Adorno stilisiert 'die Wunde Heine' zum Sinnbild für das Opfer. Heine wird zum Märtyrer erhoben:

„Heute, nachdem das Schicksal, das Heine fühlte, buchstäblich sich erfüllte, ist aber zugleich die Heimatlosigkeit die aller geworden; **alle sind in Wesen und Sprache so beschädigt, wie der Ausgestoßene es war. Sein Wort steht stellvertretend ein für ihr Wort:** es gibt keine Heimat mehr als eine Welt, in der keiner mehr ausgestoßen wäre, die der real befreiten Menschheit. Die Wunde Heine wird sich schließen erst in einer Gesellschaft, welche die Versöhnung vollbrachte“⁷⁰⁸ (Hervorh. v. M. H.).

Es scheint offensichtlich, dass in STEHEN eine Auseinandersetzung mit dem letztgenannten Diktum stattfindet. Universelle „Heimatlosigkeit“ würde hier bedeuten, dass der „Schatten / des Wundenmals in der Luft“ einer wäre, in dem alle stehen. Steht die gesamte Menschheit im Zeichen der Wunde? Sind tatsächlich „**alle in Wesen und Sprache so beschädigt**“ (Hervorh. v. M. H.), wie einst Heine? Und ist mithin sein dichterisches Wort, sein Opfer, ein „stellvertretend[es]“ für alle? Der hier in STEHEN spricht, spricht jedenfalls ausdrücklich vom „Für-niemand-und-nichts-Stehn“. In DU LIEGST wird von Rosa Luxemburg als von der „Frau“ gesprochen, die „schwimmen“ musste, und zwar „für sich, für keinen, für jeden – “: Wie ist das zu verstehen?

V. 3. 4. Zwischen Leben und Tod

Walter Benjamin: *Franz Kafka*

Albert Camus: *Der Mythos von Sisyphos*

Michel Foucault: *Was ist ein Autor?*

Die Frage weist nicht nur hinter die späte Dichtung Celans zurück, sondern damit gleichzeitig auch auf den Ursprung des Menschen überhaupt: Wunde und Opfer werden von Celan – wie an anderer Stelle auch von Kafka und Benjamin – mit der Schöpfungsgeschichte in Verbindung gebracht, wie sie in der *Genesis* beschrieben wird. Das Trauma, das im 'gedunkelten Splitterecho' zum wiederholten Mal (!) einen Widerhall findet, ist eines von weltgeschichtlichem Ausmaß.

PSALM

Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,
niemand bespricht unsern Staub.
Niemand.

Gelobt seist du, Niemand.
Dir zulieb wollen
wir blühn.
Dir
entgegen.

⁷⁰⁸ Ebd., S. 151f.

Ein Nichts
 waren wir, sind wir, werden
 wir bleiben, blühend:
 die Nichts-, die
 Niemandrose.

Mit
 dem Griffel seelenhell,
 dem Staubfaden himmelswüst,
 der Krone rot
 vom Purpurwort, das wir sangen
 über, o über
 dem Dorn.

(KG, S. 132f.)

„Niemand“: damit kann sowohl 'einer' als auch 'keiner' gemeint sein. Es hängt vom Gebrauch ab, also davon, ob das Wort substantivisch als ein Eigenname oder aber als ein Indefinitpronomen gebraucht wird. Im vorliegenden Gedicht werden eindeutig beide Möglichkeiten realisiert,⁷⁰⁹ woraus sich in Bezug auf den gesamten Text eine befremdliche Ambiguität ergibt. Dass beide Möglichkeiten realisiert werden, lässt sich ausschließlich in der Lektüre des Schrifttextes erkennen: wer das Gedicht nur hört, wird anfänglich wahrscheinlich dazu neigen, 'niemand' als Indefinitpronomen aufzufassen; spätestens mit Beginn der zweiten Strophe lässt sich diese Deutung dann jedoch nicht mehr aufrecht erhalten: es entsteht eine beunruhigende Unsicherheit darüber, worauf die zuvor gehörte Strophe eigentlich zielte. Umgekehrt lässt sich vom gelesenen Text her nicht entscheiden, ob hier *ein* Sprecher stellvertretend für eine Mehrzahl von Betroffenen spricht, oder ob es ein *mehrstimmiger* Chor ist, der das Gesprochene zum Ausdruck bringt. Vom Titel her prätendiert der Text ein Gebetstext zu sein. Das vorgebliche Gebet richtet sich nun also entweder an einen kommenden Gott oder es ist ins Leere gesprochen, an niemanden gerichtet – und wäre damit jedenfalls kein Gebet im klassischen Sinne, insofern ein solches einen Adressaten erforderte. Die dreimalige Apostrophierung („Niemand“, Vers 1; „niemand“, Vers 2; „Niemand“, Vers 3) zu Beginn des Gedichts erinnert stark an magische Praktiken, dem Gedicht eignet von daher ein ritueller Sprechgestus. Für die erste und die dritte Benennung lässt sich nicht entscheiden, ob dabei jemand angesprochen wird oder nicht: aufgrund der Tatsache, dass „Niemand“ hier jeweils am Satzanfang steht, kann letztlich nicht bestimmt werden, ob das Wort hier substantivisch oder pronominal gebraucht wird. Allerdings spräche ein Parallelismus, den die Verbindung der beiden ersten Hauptsätze zu einem einzigen Satzgefüge nahelegt, für einen durchgehend pronominalen Gebrauch im Rahmen der ersten Strophe. Ein verlässliches Kriterium für eine solche Parallelisierung ist dies jedoch nicht.

⁷⁰⁹ Im vierten Vers wird „Niemand“ eindeutig als ein Name gebraucht, im zweiten Vers hingegen eindeutig als ein Indefinitpronomen: die Groß- bzw. Kleinschreibung lässt hier jeweils nur eine Deutung zu.

Das hat zur Folge, dass die gesamte erste Strophe zwei gegenteilige Lesarten zulässt. Entweder ist einer anwesend, der den Namen „Niemand“ trägt; dann würde die Schöpfung im Gebet erneut vollzogen, denn es gäbe einen Schöpfer dieses Namens, der diejenigen, von denen hier die Rede ist, „wieder aus Erde und Lehm“⁷¹⁰ knetete. Oder aber ein solcher Schöpfer ist abwesend; dann fände die neuerliche Schöpfung eben nicht statt, so wie ja auch definitiv „niemand“ den Staub derjenigen, von denen hier die Rede ist, bespricht. Letztere Aussage führt in eine weitere Dunkelzone, was das Tempus betrifft: Wenn hier im Präsens gesprochen wird, wird dann mit Gegenwartsbezug oder mit Zukunftsbezug gesprochen? Im letzteren Falle handelte es sich um prophetische Rede, die Neuschöpfung aus Erde und Lehm einerseits und die Unterlassung des (magischen) Besprechens des Staubes andererseits wären dann eine für die Zukunft erwartete Handlung bzw. Unterlassung. Im ersteren Falle jedoch wäre daraus zu folgern, dass hier aus der Perspektive solcher Wesen gesprochen wird, die bereits zu Staub geworden sind – d. h. aus der Perspektive der Toten!

Dass hier gesprochen wird, legt allerdings nahe, dass zumindest die Seelen derer, von denen hier die Rede ist, durchaus noch lebendig sind. Sie bekunden (bzw. der stellvertretende Sprecher bekundet für sie), dass sie „blühn“ wollen, und zwar dem nunmehr beim Namen genannten und damit eindeutig personal vorgestellten Adressaten „entgegen“. Auch diese Aussage ist wiederum zweischneidig: Wollen die Seelenwesen aus Liebe zum Schöpfer ihm entgegenblühen, wie Pflanzen sich der Sonne entgegenrecken? Oder wollen sie entgegen der Lieblosigkeit ihres Schöpfers, der zugelassen hat, dass ihre Körper zu Staub wurden, dennoch blühen, auch ohne die entsprechende Gegenliebe zu erfahren, allein ihm „zulieb“, um damit *ihn* zu erhalten und nicht zu Staub werden zu lassen?

Der dritten Strophe gilt im Rahmen der vorliegenden Untersuchung ein besonderes Augenmerk. Nachdem bereits in der zweiten mit der Blüte auch jenes prominente Bild für die Wunde angeklungen ist, wie es bereits in Kafkas Erzählung *Ein Landarzt* Verwendung gefunden hat, wird hier nun mit der Spezifikation, dass es sich dabei um eine Rosenblüte handelt, genauer: um die Blüte einer „Nichts-“, einer „Niemandrose“, auch der Name des unschuldigen Opfers, „Rosa“, aufgerufen, wie er als Wunde im Gedächtnis bleibt. Die Seelen behaupten sich hier gegenüber jenem Schöpfer, den sie zuvor direkt adressiert haben. Ihm gegenüber beharren sie auf ihrer Identität, die der seinen wenn auch nicht völlig zu entsprechen, so doch zumindest sehr nahe zu kommen scheint: ist er ein „Niemand“, so sind sie „[e]in Nichts“. Letzteres ist genau festzuhalten: „**Ein** Nichts / waren wir, sind wir, werden / wir bleiben“ (Hervorh. v. M. H.), so lautet die genaue Formulierung. Alle Seelen verbinden sich hier im Gebet zu *einem* „Nichts“, zu einer Gemeinde, die sich gegenüber dem Schöpfer in Person ebenfalls in Gestalt einer 'Körperschaft' manifestiert, die 'mit einer Stimme' spricht. Anders gesagt: die Seelen der Geschöpfe treten hier im Medium des Gebets ihrem Schöpfer quasi in Personalunion entgegen. Was beide, „Nichts“ und „Niemand“, teilen, was beiden *gemeinsam* ist, ist die Wunde, in Gestalt derer sich hier die Schöpfung mitteilt. Die blühende Wunde der einen Seele ist die Wunde, die Gott blüht.

⁷¹⁰ Zu den direkten Bezügen auf *Gen. 2.7, Pred. 3. 20, Hos. 14.6 und Mt. 27.28f.* vgl. den Kommentar von Wiedemann in KG, S. 679f.

Mit einem demütigen Bittgebet hat PSALM nach dieser Lesart nichts zu tun. Mit diesem Gebet behauptet sich die Schöpfung gegenüber dem Schöpfer und beansprucht im Dialog den Status eines – wenn auch nicht ebenbürtigen, so doch immerhin weitgehend emanzipierten – Gesprächspartners. Liest man das Gedicht im engeren Sinne als eine Anrufung Gottes im Namen der Gemeinschaft der verwundeten Seelen, d. h. der zu Lebzeiten traumatisierten Menschen (in der Nachfolge Abels), die im Verlauf der Menschheitsgeschichte immer wieder jenen anderen (in der Nachfolge Kains) zum Opfer gefallen sind, die an einem entscheidenden Punkt ihres Lebens ihre Menschlichkeit verloren haben, so ist es jedenfalls weder eine Anrufung um Hilfe noch eine um Gnade. „Gelobt seist du, Niemand.“ Dieses Gotteslob – wenn es denn eines ist – ist schal. Es lässt jegliche Ehrerbietigkeit vermissen, schmeckt vielmehr nach bitterer Ironie. Der Wille, Gott „zulieb“ weiter zu existieren, die Wunde offen zu halten, um sie ihm entgegenzuhalten, hat deutlich Vorwurfcharakter. Jenes „sieh nur“ aus DAS GEDUNKELTE könnte auch hier stehen, an dieser Stelle, als ständige Anklage.

Vor diesem Hintergrund gewinnt das „Für-niemand-und-nichts-Stehn“ eine zusätzliche Bedeutung neben derjenigen, die in der grundsätzlichen Absage an jede Art von Vereinnahmung besteht. Zwar bedeutet es nach wie vor ein Stehen um der Selbstständigkeit willen, ein Bestehen auf Individualität, aber dabei eben auch die Verweigerung des Priesteramts, der Absegnung des Opfers, der Akzeptanz der Wunde im Vertrauen darauf, deren Heilung an eine Instanz höhere Gerechtigkeit delegieren zu können. Die „Unendlichsprechung von lauter Sterblichkeit und Umsonst“⁷¹¹, wie sie laut Celan die Dichtung kennzeichnet, ist nicht zu verwechseln mit der *Affirmation* des Umsonst. Sie bezeugt seine Faktizität um der Wahrheit willen. Sie weicht ihm nicht aus. Die Unendlichsprechung impliziert den Widerstand gegen die verbreitete Praxis, dem konkreten Leid einzelner Menschen einen Sinn abpressen zu wollen, den es als solches nicht hat.

Wenn Rosa der Name der Wunde ist, der Name des Opfers, der Name der versehrten Unschuld, so bezeichnet er gleichzeitig die Schnittstelle, die 'Enge', das *Niemandsland* zwischen Leben und Tod, Zeit und Ewigkeit, in dem die traumatisierten Seelen sich konzentrieren: einen Ort der prekären Ruhe. Die Ruhe entsteht allein dadurch, dass hier ein äußerst spannungsvolles Gleichgewicht der gegenläufigen Kräfte besteht, die einerseits in Richtung Leben (in der Zeit) und andererseits in Richtung Tod (in Ewigkeit) ziehen. 'Nichts' und 'Niemand' werden hier – im Zwischenraum des Eingedenkens, den das Gebet ausfüllt, zu dem sich die Seelen versammeln – zu Namen, die ein und dieselbe (immaterielle) 'Körperschaft', ein und denselben (geistigen) Träger ein und denselben (seelischen) Wunde bezeichnen. Anders gesagt: 'Nichts' und 'Niemand', die beide nach verschiedenen Seiten ein und dasselbe „Umsonst“ verkörpern, sind Kehrseiten ein und derselben Münze. Die Münze hat keinen materiellen Gegenwert, keinen Tauschwert, man kann sich *nichts* dafür kaufen, *niemand* kann sich etwas dafür kaufen. Sie hat ihren Wert allein in sich selbst. Sie trägt auf beiden Seiten dieselbe Prägung: es ist die Wunde, die sich ihr eingepreßt hat. Es gibt sie für umsonst (frz.: gratuit), sie ist ein Geschenk. Sie steht weder für Gott, noch für die Welt, sondern vielmehr beiden gleichzeitig entgegen. Aber sie hat einen Gebrauchswert: es handelt sich um eine Gedächtnismünze. Als solche „spricht“ sie für sich, bleibt „all [ihrer] Daten

⁷¹¹ TA, Der Meridian (T 44), S. 11.

eingedenk“: so steht das Gedicht für sich allein – und steht dabei gleichzeitig für jeden Anderen ein, der sich in dieser Situation wiederfindet. Es bekennt sich zur Solidarität zwischen den verwundeten Seelen, es sammelt sie ein.

Diese Funktion verbindet die Dichtung Celans mit der Geschichtsschreibung Benjamins und dem Erzählen Kafkas. Das Einsammeln der verlorenen Seelen derer, die der Geschichte zum Opfer gefallen sind, mittels der Tätigkeit aufmerksamen Eingedenkens im Medium des Gedichts: die konzentrierte Sammlung in der Andacht entspricht religiöser Praxis – allerdings in *gebrochener* Form, darauf kommt es hier an. Die „Schütte“, die das Gedicht anhäuft, in der die geschlossene Wahrnehmung der „Gebetssilos“ über den Haufen geworfen erscheint, ist das dürftige Pendant zum Tempel: offen, schutzlos, den Unbilden der Witterung ausgesetzt, nicht länger von stabilen Mauern umfriedet. „Aufmerksamkeit [...] ist das natürliche Gebet der Seele.“ Die Präsenz der Toten aufmerksam wahrzunehmen und sprechend zu bezeugen gehört nach dieser Überzeugung zu den wesentlichen Aufgaben der Dichtung. Celan hat sich zum „Seelenrealismus“ bekannt. In einem Brief vom 18. Mai 1960 schreibt er an Hans Bender, den späteren Herausgeber der Anthologie *Mein Gedicht ist mein Messer*:

„Handwerk ist, wie Sauberkeit überhaupt, Voraussetzung aller Dichtung. *Dieses* Handwerk hat ganz bestimmt keinen goldnen Boden – wer weiß, ob es überhaupt einen Boden hat. Es hat seine Abgründe und Tiefen [...]. / **Handwerk** – das ist Sache der Hände. Und **diese Hände gehören nur einem Menschen**, d.h. **einem einmaligen und sterblichen Seelenwesen**, das mit seiner Stimme und seiner Stummheit einen Weg sucht. / Nur wahre Hände schreiben wahre Gedichte. Ich sehe keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Händedruck und Gedicht. [...] / Gewiß, **es gibt Exerzitien – im geistigen Sinne**, lieber Hans Bender! Und daneben gibt es eben, an jeder lyrischen Straßenecke, das Herumexperimentieren mit dem sogenannten Wortmaterial. [...] / **Wir leben unter finsternen Himmeln, und – es gibt wenig Menschen**. Darum gibt es wohl auch so wenig Gedichte. Die Hoffnungen, die ich noch habe, sind nicht groß; **ich versuche, mir das Verbliebene zu erhalten**“⁷¹² (Hervorh. v. M. H.).

Hier klingt nicht nur Hölderlins *Hyperion* an, genauer: dessen Kommen „unter die Deutschen“, anlässlich dessen er eben alles mögliche vorfindet, nur eben „keine Menschen“. Hier wird auch näher bestimmt, was einen Menschen in den Augen Celans als einen solchen auszeichnet, nämlich dass es sich bei ihm um ein „einmalige[s] und sterbliche[s] Seelenwesen“ handelt.⁷¹³ Was die „Exerzitien“

⁷¹² GW III, S. 177f. Vgl. TA, Der Meridian (M 301), S. 113: „Handwerk – Hände der einmaligen, der sterblichen Seelenmonade Mensch“.

⁷¹³ In den Notizen zum *Meridian* findet sich ein unvollständiges Zitat von Scheler, das in diesem Zusammenhang sprechend ist: „Menschwerdung ist Erhebung zur Weltoffenheit kraft des Geistes (Scheler)“ (ebd. [M 776], S. 188). An anderer Stelle heißt es weiter: „Scheler: 'Der Geist ist das einzige Sein, das selbst gegenstandsunfähig ist, – er ist reine, pure Aktualität, hat sein Sein im freien Vollzug seiner Akte. Das Zentrum des Geistes, die 'Person', ist weder gegenständliches noch dingliches Dasein, sondern nur ein stetig sich selbst vollziehendes Ordnungsgefüge von Akten. Die Person ist nur in ihren Akten und durch sie“ (ebd. [M 779], S. 189). Um diese Person, genauer: um die *menschliche* Person geht es Celan. Sie ist es, die im Gedicht Gestalt gewinnen soll. Das Ich des Gedichts ist ein Geist, in dem der Geist der

anbetrifft, so wird ausdrücklich betont, dass sie als Exerzitien „im *geistigen* Sinne“ zu verstehen sind. Es handelt sich also nicht etwa um *geistliche* Übungen, die dem Zweck der demütigen Versenkung in den Glauben dienen sollen, sondern vielmehr um die Konzentration des Bewusstseins auf einen anderen Gegenstand der Wahrnehmung als die persönliche Beziehung zu Gott: hier geht es um die persönliche Zuwendung zum *Mitmenschen*. Da Menschen als äußerst rar betrachtet werden, geht es dabei immer auch um die Aufrechterhaltung bestehender Beziehungen, um den Erhalt des Andenkens an die Toten, deren Seelen sich in der Einkehr zum lebendigen Gespräch einfinden – zumindest der Hoffnung nach.

Dieses Exerzitium ist nach Kafka das Schreiben – als eine *alternative* Praxis zum Gebet: „man kann es nicht mit gefalteten Händen tun“⁷¹⁴. In seinem großen Gedenk-Essay *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages*⁷¹⁵ zitiert Benjamin: „Bei Kafka' – hat Soma Morgenstern gesagt – 'herrscht Dorfluft wie bei allen großen Religionsstiftern.“⁷¹⁶ Celan hat sich dieses Zitat angestrichen. Sein Gedicht AUS DEM MOORBODEN, ein weiteres Gedicht aus der Sammlung SCHNEEPART, endet mit dem (strophenwertigen) Schlussvers: „Dorfluft, rue Tournefort.“⁷¹⁷ Letztere ist die Straße, in der Celan vom 20. 11. 1967 bis zum 6. 11. 1969 wohnt; das Gedicht ist datiert vom 19. 7. 1968, seine Entstehung fällt also in diesen Zeitraum. Offensichtlich wird damit im Gedicht eine weitreichende Verknüpfung hergestellt: über Benjamins Essay, der seinerseits ein Zitat von Morgenstern aufgreift, führt der Weg zu Kafka, genauer: zu seinem Roman *Das Schloß*.

Die *rue Tournefort* aber ist nun eine Straße im *Quartier latin* – mitten in Paris. Soll das Quartier latin also als ein Dorf mitten in der Metropole betrachtet werden? Kann man hier „Dorfluft“ atmen, mitten in Paris? Und reiht sich Celan folglich unter die „Religionsstifter[]“ ein, von denen Morgenstern spricht? Weit

menschlichen Person sich aktualisiert, wenn er sich im Sprachakt verwirklicht. „Daß bei all der Menschenferne Dingnähe entsteht, auch im Gedicht, darf nicht wundernehmen.“ (ebd., [M 521], S. 147). „Weltoffenheit“, kreative Erschließung von Welt im Gegensatz zur passiven Hinnahme einer angeblich faktisch gegebenen Welt, ist eine Vorstellung, die ins Zentrum des Existentialismus führt. Celans Beziehung zu dieser philosophischen Strömung, die in Frankreich zumindest bis in die frühen 60er Jahre hinein als eine der dominanten zu bezeichnen ist, ist noch nicht hinreichend aufgearbeitet.

⁷¹⁴ TA, Der Meridian (M 60/582), S. 72.

⁷¹⁵ Benjamin: Schriften II, S. 196-228. Hat sich dieser Essay bereits im Zusammenhang der Lektüre des Gedichts KEINE SANDKUNST MEHR als ein wichtiger Bezugstext erwiesen, so ist er hier erneut als ein solcher ins Auge zu fassen. Wenn Celan in der *Meridian*-Rede das Wort von Malebranche – „Aufmerksamkeit ist das natürliche Gebet der Seele“ – ausdrücklich „nach dem Kafka-Essay Walter Benjamins“ (TA, Der Meridian [T 34d], S. 9) zitiert, so ist diese ausdrückliche Nennung selbst als ein Hinweis zu verstehen, sich diesen Essay zu vergegenwärtigen. Er könnte Malebranche problemlos direkt zitieren, wählt jedoch bewusst den 'Umweg' über Benjamin. Celan legt hier eine Spur. Er spricht nicht etwa nur von der Aufmerksamkeit des Gedichts für „Zuckungen“ und „Andeutungen“, sondern spickt seine Rede mit letzteren. Der Rezipient, der die Andeutungen aufmerksam wahrnimmt und die entsprechenden Spuren weiter verfolgt, wird belohnt. Bei aufmerksamer Lektüre verschiedener Texte kann man auf verschiedenen Wegen zu Kreuzungen gelangen. Im vorliegenden Fall überschneiden sich die Spuren, die im Verlauf der Lektüre von KEINE SANDKUNST MEHR und DAS GEDUNKELTE jeweils erkennbar werden, bei Kafka und Benjamin – die im *Meridian* im selben Atemzug genannt werden.

⁷¹⁶ Ebd., S. 212.

⁷¹⁷ KG, S. 335. Zur Anstreichung vgl. ebd., S. 851f.

gefehlt. Der Kommentar Wiedemanns, der lediglich die von Celan angestrichene Stelle in Benjamins Essay wiedergibt, kann an dieser Stelle in die Irre führen, wenn der Leser sich den Kontext nicht vergegenwärtigt, d. h. den Fortgang des Essays nicht weiterverfolgt. Bei Benjamin heißt es weiter:

„Kafka war [...] ein Paraboliker. Aber ein Religionsstifter war er nicht. / Betrachten wir das Dorf, das am Fuße des Schloßbergs liegt, von dem aus K.'s vorgebliche Berufung als Landvermesser so rätselhaft und unerwartet bestätigt wird. [...] [S]o wie K. im Dorf am Schloßberg lebt der heutige Mensch in seinem Körper; er entgleitet ihm, ist ihm feindlich. Es kann geschehen, daß der Mensch eines Morgens erwacht, und er ist in ein Ungeziefer verwandelt. Die Fremde – seine Fremde – ist seiner Herr geworden. Die Luft von diesem Dorf weht bei Kafka, und darum ist er nicht in Versuchung gekommen, Religionsstifter zu werden. [...] Die Luft in diesem Dorf ist nicht rein von all dem Ungewordenen und Überreifen, das so verderbt sich ineinander mischt. Kafka hat sie sein Lebtage atmen müssen. Er war kein Mantiker und auch kein Religionsstifter. Wie hat er es in ihr ausgehalten?“⁷¹⁸

Der menschliche Geist ist akut bedroht. Die Luft ist nicht rein, die gegenwärtige Situation prekär. Von seinem Körper entfremdet, erlebt ihn der Geistes-Mensch als ein Gefängnis, erfährt sich selbst als von ihm beherrscht, hinsichtlich seiner Bewegungsfreiheit extrem eingengt. Dieser Körper, der nicht mehr sein eigener ist, seinen Bedürfnissen nicht mehr entspricht, ist in ihm unheimlich geworden. Die Atmosphäre ist dumpf und bedrückend. Dicke Luft. Es ist nicht zum aushalten.

Benjamin überblendet hier die Welt des Romans und die des Autors, was keineswegs unproblematisch ist. Er liest den Roman als Parabel: der Ort des Geschehens, das Dorf, gleicht demnach dem Körper des 'heutigen' Menschen. Bezüglich der Dorfluft geht er noch einen Schritt weiter, indem er sie mit derjenigen identifiziert, die Kafka zu atmen hatte. Kafka wird hier als historische Person aus der Beobachterperspektive von außen betrachtet.

Aus der Perspektive Kafkas stellt sich das anders dar. Im selbstvergessenen Schreiben gewinnt der Schreibende Distanz zu sich selbst und jener Welt, in der er in einem fremden Körper zu leben hat. Der im Schreiben vergeistigte Mensch gewinnt trostreichen Abstand von der „Totschlägerreihe“. Mit anderen Worten: Er verschafft sich eine Atempause. Nicht anders bei Celan: Indem sich der Dichter *geistig* konzentriert, sich auf den Kern seiner selbst besinnt und dabei die „Ich-Ferne“ erzeugende Kunst mit verinnerlicht, sich mit ihr in die „*allereigenste* Enge“ (Hervorh. v. M. H.) begibt, in innerer geistiger Distanz zu sich selbst zum Eigentlichsten kommt, erzeugt er eine geistige (An-)Spannung, die – wenn sie sich plötzlich entlädt – in den dichterischen Sprachakt mündet. Er verausgabt sich, indem er etwas zur Sprache bringt, in die Welt entlässt: ein gesprächsbedürftiges (dabei alles andere als geschwätziges) „menschliches Seelenwesen“, das sich in seinem Sprechen an ein anderes eben solches wendet: Not-Wendigkeit des dichterischen Schreibens/Sprechens. Wenn es sich dabei um ein Sprechen handelt, dass ausdrücklich Anteil am Schicksal Kafkas nimmt, so hofft es seinerseits auf entsprechende Anteilnahme am

⁷¹⁸ Walter Benjamin: Franz Kafka, in: Ders.: Schriften II, S. 212f.

Gespräch von Seiten des Rezipienten, indem dieser Zeit mitbringt, dem Gedicht Zeit gibt, sich im gemeinsamen Gespräch wirklich auszusprechen.

Was vergangen und aus Mangel an aktueller erinnernder (und mithin zeitlicher) Zuwendung in Vergessenheit geraten ist, tritt im Celanschen Gedicht – gemäß der Poetik des Eingedenkens – versammelt in Gestalt einer neuen, sprachlich konkretisierten „Ausgeburt“ in Erscheinung. Eine unerschöpfliche Fülle an hybriden Geschöpfen bevölkert die dichterische „Zwischenwelt“, wie sie laut Benjamin in Kafkas Erzählungen zum Vorschein kommt:

„Das Vergessene – mit dieser Erkenntnis stehen wir vor einer weiteren Schwelle von Kafkas Werk – ist niemals nur ein individuelles. **Jedes Vergessene mischt sich mit dem Vergessenen der Vorwelt**, geht mit ihm zahllose, ungewisse, wechselnde Verbindungen zu immer wieder neuen Ausgeburten ein. Vergessenheit ist das Behältnis, aus dem **die unerschöpfliche Zwischenwelt** in Kafkas Geschichten ans Licht drängt. 'Ihm gilt gerade die Fülle der Welt als das allein Wirkliche. **Aller Geist muss dinglich, gesondert sein**, um hier Platz und Daseinsrecht zu bekommen. **Das Geistige, insofern es noch eine Rolle spielt, wird zu Geistern. Die Geister werden zu ganz individuellen Individuen, [...] immer neue zu den alten, alle eigennamlich voneinander geschieden.**' Es ist nun freilich nicht Kafka, von dem hier die Rede ist – es ist China. So beschreibt Franz Rosenzweig im 'Stern der Erlösung' den chinesischen Ahnenkult.⁷¹⁹ (Hervorh. v. M. H.)

Und nicht nur den: mit den „Geister[n]“ beschreibt er – *avant la lettre* – auch die Gedichte Paul Celans. Im Gedenken an die Toten gewinnt hier das geistige Phänomen des Eingedenkens die Gestalt eines sprechenden Ich: eines Geistes, der andere Geister um sich versammelt. Innerhalb der „unerschöpfliche[n] Zwischenwelt“, die das Gedicht eröffnet, werden die Geister der Toten wahrnehmbar zwischen den Worten in ihrer „Letztdinglichkeit“⁷²⁰. „Das Gedicht als das sich buchstäblich zu-Tode-Sprechende“⁷²¹ verschiebt die Begegnung mit den Toten nicht auf später. Der Sprechakt als solcher dauert nur kurze Zeit, bis er zu Ende ist. Nah am eigenen Verstummen vergegenwärtigt (sich) das Gedicht die Verstummten. *Jetzt* ist die Zeit des Eingedenkens.

Zwischen Diesseits und Jenseits, im Exil des Zwischenreichs, steht das Gedicht im Leeren, präsentiert es den Riss, den Abgrund zwischen Zeit und Ewigkeit, in der Mitte zwischen den Sphären, im exterritorialen Raum. Dabei spricht es die Sterblichkeit der Sterblichen unendlich, anstatt etwa die Unsterblichkeit der Seele zu preisen. Es ist eine Ruhestätte für die verlorenen, beschädigten und deshalb zur Rastlosigkeit verurteilten Seelen, die als Wanderer zwischen den Welten unterwegs sind. Das Ich des Gedichts ist ein Wiedergänger, der stellvertretend für die Heimatlosen spricht, damit diese im selben Augenblick für einen Moment stillstehen, ausruhen, schweigen dürfen. Während der Zeuge zu Gunsten der Opfer spricht, müssen diese es nicht selbst tun und gewinnen so eine kurze Atempause. Solange der Prozess andauert, den Opfern noch keine Gerechtigkeit widerfahren ist, weil das jüngste Gericht immer noch aussteht, die Katastrophe sich mit jedem neuen Gewaltakt

⁷¹⁹ Ebd., S. 219.

⁷²⁰ TA, Der Meridian (M 514), S. 146. Vgl. die Variationen ebd. (M 516-521), S. 146f.

⁷²¹ Ebd. (M 304), S. 113.

immer mehr ausweitet,⁷²² ist kein Ende abzusehen. Celan macht mit seiner „Unendlichsprechung“ keinen Hehl daraus, dass er keinerlei Hoffnung auf das Eingreifen einer göttlichen Instanz hegt, die, wenn es sie denn geben sollte, gerade im Verlauf der jüngsten Menschheitsgeschichte durch ihre Abwesenheit charakterisiert ist. Vor dem Hintergrund der Erzählung *Ein Landarzt* lässt sich daraus – mit einem Seitenblick auf den Juristen Franz Kafka – nach irdischen Maßstäben ein begründeter Schuldvorwurf ableiten.

Das „Für-niemand-und-nichts-Stehen“ lässt sich mithin als ein Einstehen für die namenlos gewordenen Opfer verstehen: nicht im Sinne eines Anwalts, denn sie brauchen keinen Rechtsbeistand, sondern im Sinne eines Zeugen. „Niemand / zeugt für den / Zeugen.“⁷²³ Niemand vertritt den Stellvertreter der Namenlosen. Zeugnis abzulegen: das ist eine Pflicht, die sich nicht delegieren lässt, eine Verantwortung, der sich die Dichtung nach Celans Auffassung zu stellen hat. Ein Zeugnis von „lauter Sterblichkeit und Umsonst“ ist im emphatischen existentialistischen Sinn ein solches, das der „Majestät des Absurden“ begegnet, ohne ihr einen Sinn unterzuschieben und damit letzten Endes das Leid zu rechtfertigen. In Albert Camus' 1942 erstmals veröffentlichtem Essay *Der Mythos von Sisyphos*⁷²⁴ heißt es:

„In der Bindung des Menschen an sein Leben gibt es etwas, das stärker ist als alles Elend dieser Welt. Die Entscheidung des Körpers gilt ebensoviel wie seine geistige Entscheidung, und der Körper scheut die Vernichtung. Wir gewöhnen uns ans Leben, ehe wir uns ans Denken gewöhnen. **Bei dem Wettlauf, der uns dem Tode täglich etwas näher bringt, hat der Körper unwiderruflich den Vorsprung.** Das Wesentliche dieses Widerspruchs liegt letztlich im 'Ausweichen', wie ich es nennen möchte; es ist nämlich mehr und gleichzeitig weniger als die 'Zerstreuung', von der PASCAL spricht. Ausweichen – das ewige Spiel. **Das typische Ausweichen, das tödliche Ausweichen [...] – das ist die Hoffnung.** Die Hoffnung auf ein anderes Leben, das man sich 'verdienen' muß, oder **die Betrügerei derer, die nicht für das Leben an sich leben, sondern für irgendeine große Idee, die über das Leben hinausreicht, es erhöht, ihm einen Sinn gibt und es verrät.**“ (Hervorh. v. M. H.).

Celans deutliches Bekenntnis zur menschlichen Perspektive, zum dichterischen Sprechen unter dem „Neigungswinkel“ der eigenen Existenz, zur eigenen Kreatürlichkeit und entsprechend auch zur eigenen Sterblichkeit stimmt mit der hier von Camus beschriebenen Haltung überein: „das Absurde – Weg in die andere Existenz / ein absolutes Lachen, das weltfrei macht / das Absurde: / das

⁷²² Die Geschichte der Katastrophe ist die Geschichte eines *kumulativen* Prozesses. Die Katastrophe wächst ständig an, mit jedem neuen traumatisierenden Ereignis wächst der Umfang des Schadens weiter.

⁷²³ So die Schlusstrophe des Gedichts ASCHENGLORIE (KG, S. 198).

⁷²⁴ Albert Camus: *Der Mythos von Sisyphos*. Ein Versuch über das Absurde. 312.–321. Tsd. Hamburg 1989; zuerst 1959 (im Folgenden Camus: *Der Mythos von Sisyphos*), S. 12f. Celan hat das Werk Camus' genau gekannt und den Autor hoch geschätzt. Vgl. hierzu den Brief vom 6. 1. 1960 an seine Frau, in dem er sich 1960 bestürzt über dessen Unfalltod zeigt (Paul Celan – Gisèle Celan-Lestrange: *Briefwechsel* 1, S. 99f., hier S. 100).

Hinaustreten aus der Kontingenz⁷²⁵. Es ist das befremdliche Lachen Kafkas, das dieser bei Lesungen aus seinen Erzählungen angestimmt haben soll. Es ist auch das Hinaustreten von Büchners Lucile im Moment des Todes ihres Geliebten Camille. Kontingenz wird hier nicht bewältigt, sondern ihr wird die Anerkennung versagt. Der Mensch fragt nach einem Sinn, die Welt antwortet nicht, gibt ihn nicht her. Die angemessene menschliche Reaktion darauf ist nun aber nicht etwa die künstliche Aufladung der Welt mit Sinn, sondern die *Geste* des Wider-Stands. Der schweigenden Welt wird eine Absage erteilt, ihre Autorität wird in Frage gestellt: „Nur Narr! / Nur Dichter!“ Der Narr nimmt sich die Freiheit heraus, die herrschende Ordnung in ihrer bloßen Aufgesetztheit zu entlarven, ihr die Basis zu entziehen, den gemeinsamen Abgrund der Kontingenz freizulegen – und sich über demselben zu behaupten. Der Dichter bekennt sich zur eigenen Sterblichkeit und dabei zur Solidarität unter Sterblichen, indem er sich der andauernden Kontingenz entgegenstellt. Der bloß aufgesetzten Ordnung wird die Gefolgschaft verweigert, um deren Verewigung entgegen zu wirken. Der Tod ist der große Unterbrecher. Das Gedicht unterbricht den vermeintlich geordneten, in Wahrheit jedoch kontingenten Lauf der Dinge, insofern es den Tod eines Mitmenschen ins Leben einholt, ohne ihm einen Sinn zu geben, der nur der bestehende Ordnung und damit der Verschleierung der Kontingenz in die Hände spielte.

27 Jahre nach Camus' Essay stellt ein jüngerer, 1926 geborener französischer Denker einen anderen Zusammenhang zwischen Dichtung und Tod her, der nicht mehr aus der Perspektive eines 'solidarischen Individualismus' in den Blick genommen wird, wie er von einer *condition humaine* als einer *condition absurde* ausgeht, sondern vielmehr aus kulturgeschichtlicher Perspektive. Er verfolgt eine andere Strategie zur Demaskierung der Ordnung. Am 22. Februar 1969 spricht Michel Foucault vor den Mitgliedern der Französischen Gesellschaft für Philosophie zum Thema *Was ist ein Autor?*⁷²⁶, und im Verlauf dessen auch über „die Verwandtschaft des Schreibens mit dem Tod“⁷²⁷. Er stellt fest:

„[D]as Schreiben ist heute an das Opfer gebunden, selbst an das Opfer des Lebens; an das freiwillige Auslöschen, das in den Büchern nicht dargestellt werden soll, da es im Leben des Schriftstellers selbst sich vollzieht. Das Werk, das die Aufgabe hatte, unsterblich zu machen, hat das Recht erhalten, zu töten, seinen Autor umzubringen. Denken sie an Flaubert, Proust, Kafka. Aber da ist noch etwas anderes: die Beziehung des Schreibens zum Tod äußert sich auch in der Verwischung der individuellen Züge des schreibenden Subjekts. Mit Hilfe all der Hindernisse, die das schreibende Subjekt zwischen sich und dem errichtet, was es schreibt, lenkt es alle Zeichen von seiner Individualität ab; das Kennzeichen des Schriftstellers ist nur noch die Einmaligkeit seiner Abwesenheit; er muß die Rolle des Toten im Schreib-Spiel übernehmen. All das ist bekannt; und schon seit geraumer Zeit haben Kritik und

⁷²⁵ TA, Der Meridian (M 392), S. 126.

⁷²⁶ Michel Foucault: Was ist ein Autor? In: Ders.: Schriften zur Literatur. Frankfurt/M. 1988, S. 7-31.

⁷²⁷ Ebd., S. 11.

Philosophie von diesem Verschwinden oder diesem Tod des Autors Kenntnis genommen.⁷²⁸

Foucault spielt hier provokativ lässig mit dem „Tod des Autors“. Das wäre nicht weiter tragisch, ginge es dabei nur um eine überkommene Instanz innerhalb eines überkommenen Modells von Literatur. Allerdings zeichnet er hier – im Gegensatz zur dann folgenden Untersuchung der Funktion 'Autor' im Zusammenhang mit verschiedenen zeitgenössischen Diskursen⁷²⁹ – ein schiefes Bild, wenn er das Klischee vom Schreiben als Selbstaufopferung des Schriftstellers zugunsten des Werks aufgreift, ohne es ausdrücklich zu kritisieren. Die Situation von Flaubert, Proust und Kafka war paradox: sie haben unter Einsatz ihres Lebens, ihrer geistigen und körperlichen Gesundheit, um ihr Leben geschrieben. Das Schreiben, das sie aufzehrte, war für sie gleichzeitig ein lebensnotwendiger Bestandteil ihrer Existenz. Der Aufrechterhaltung dieser Existenz haben sie ihre Gesundheit geopfert, nicht dem Werk. (Ebenso gut könnte man von einem Tischler, der die Ausübung seines Handwerks als seinen Lebensinhalt betrachtet, behaupten, dass ihn seine Tische töten.)

Kafka und Celan errichten keine künstlichen Hindernisse zwischen sich und dem, was sie schreiben, und sie lenken auch nicht von ihrer Individualität ab. Die Abwesenheit des Schriftstellers im Werk hat nach Kafka vielmehr mit jener Selbstvergessenheit zu tun, die er für eine notwendige Bedingung des Schreibens erklärt. Wer die Rolle des Fürsprechers für die Toten übernehmen will, um auf diesem Wege dafür zu sorgen, dass sich andere ihrer erinnern, indem sie sich diese vorstellend vergegenwärtigen, der muss sich zunächst unter sie begeben und sich mit ihnen austauschen. Das setzt die Bereitschaft voraus, sich als schreibendes Subjekt zurückzunehmen, um einem Ich/Erzähler Raum zu geben, in dem es/er im Sprechen/Erzählen eine eigene Gestalt gewinnt. Insofern geht es dem Dichter durchaus um die „Einmaligkeit seiner Abwesenheit“ – aber eben nur die Abwesenheit seiner als der eines selbstgewissen Subjekts, eines stabilen Egos: er entwirft sich auf einen Anderen hin, setzt (sein) Bewusstsein frei, setzt ein anderes Sprechen in Gang, um auf diesem Umweg womöglich vom Anderen her zu sich selbst kommen. Die eigene Identität steht hierbei auf dem Prüfstand. Dantes *Göttliche Komödie* ist in dieser Hinsicht ein paradigmatischer Text. Der Tod des Autors hat dabei allerdings nichts mit irgendwelchen „Schreib-Spiel[en]“ zu tun. Für denjenigen, der hier schreibend seine gewohnte (alltägliche) Lebenswelt verlässt, um außerhalb derselben nach Orientierung, Richtung und Perspektive neuerlich zu suchen, bedeutet ein solcher (Selbst-)Verständigungsversuch ein riskantes Unterfangen.

Das Verschwinden des schreibenden Subjekts (im Sinne eines selbstbewussten autonomen eigenmächtigen Schöpfers von Texten) ist eines; das Verschwinden des einzelnen Menschen, der individuellen Sprache, der einmaligen Person ist jedoch etwas anderes. „Der Autornamenname ist ein Eigenname“⁷³⁰, wie Foucault richtig bemerkt – nur um anschließend doch wieder beide voneinander zu unterscheiden. Damit umgeht er das entscheidende Problem: der Autornamenname bezeichnet in der Regel (wenn es sich nicht um ein Pseudonym handelt) eine konkrete Person *nicht* ausschließlich in ihrer Funktion

⁷²⁸ Ebd., S. 12.

⁷²⁹ Ebd., S. 18ff.

⁷³⁰ Ebd., S. 15.

als Autor. Ein Autornamen ist etwas anderes als ein Firmenname.⁷³¹ Wer das Verschwinden des Autors im Rahmen eines Paradigmenwechsels nicht etwa nur beobachtet sondern begrüßt, weil er gewisser Fragen überdrüssig geworden ist,⁷³² begrüßt damit zumindest teilweise auch das Verschwinden des konkreten Individuums, der einzigartigen menschlichen Person in der Analyse der Diskurse zugunsten der „Namenlosigkeit des Gemurmels“⁷³³. Wenn Foucault behauptet, „[d]er Autornamen ha[be] seinen Ort nicht im Personenstand der Menschen“, so würde Celan hier widersprechen. Dabei ist es nach der Poetik des Autors Celan nicht der Autornamen, der das Gedicht individuiert, sondern das Ich, das im dichterischen Sprechen Gestalt gewinnt. Die Person dessen, der am Gedicht schreibt, bevor es selbst da ist, bleibt ihm jedoch weiterhin mitgegeben. Seine persönliche Auseinander-Setzung mit Sprache individuiert dieselbe, was das Gedicht als einen Sprechakt in eigener Sache aus dem namenlosen Gemurmel heraushebt. Es ist somit nicht der *Autornamen* (der sich vom Eigennamen der Person eben nicht trennen lässt), sondern lediglich die *Autorfunktion*, die sich theoretisch auch getrennt von der konkreten Person betrachten lässt.

„Hat ein Diskurs einen Autornamen [...], so besagt dies, daß dieser Diskurs nicht aus alltäglichen, gleichgültigen Worten besteht, nicht aus Worten, die vergehen, vorbeitreiben, vorüberziehen, nicht aus unmittelbar konsumierbaren Worten, sondern aus Worten, die in bestimmter Weise rezipiert werden und in einer gegebenen Kultur ein bestimmtes Statut erhalten müssen.“⁷³⁴

Das ist es, was dem Käufer eines Buches auf dem Einband signalisiert wird. Es hat insofern etwas mit seiner Teilnahme an einem Diskurs zu tun, als es seine je kulturspezifische Prägung auf eine bestimmten Art und Weise des Umgangs mit Diskursen betrifft. Es gibt eine Ordnung des Diskurses, die vorschreibt, wie sich die Teilnehmer zu verhalten haben. Diese ist jedoch modifizierbar, mehr

⁷³¹ Dies wird bei Paul Celan besonders deutlich, der ursprünglich Paul Antschel heißt, 1946/47 mit Paul Ancel zeichnet, um sich dann ab 1947 Paul Celan zu nennen. Als er 1952 Gisèle de Lestrangé heiratet, tut er es unter diesem Namen. In seiner Ausgabe von Jean Pauls *Qintus Fixlein* findet sich die Stelle angestrichen: „Ich münzte daher meinen Namen als mein eigener Falschmünzer um und sah mich als einen ganz andern Menschen an“ (zit. n.: Wolfgang Emmerich: Paul Celan. Reinbek 1999, S. 68).

⁷³² Vgl. Foucault: Was ist ein Autor? S. 31. Es ist sinnvoll, Kategorien wie 'Authentizität' und 'Originalität' skeptisch zu hinterfragen, insbesondere dann, wenn Werturteile daran geknüpft werden. Dass man sich jedoch nach wie vor darum zu kümmern hat, wer spricht, zeigt bereits die Tatsache, dass auch Foucault nicht darauf verzichtet, sich ausdrücklich auf Beckett zu berufen. Was ihm dabei womöglich entgeht, ist die Ironie der zitierten Satzes: „Wen kümmert's, wer spricht, hat jemand gesagt, wen kümmert's, wer spricht?“ (ebd., S. 11). Ob es diesen Jemand nicht womöglich doch kümmert, dass er hier nicht namentlich genannt wird? Und welche Überzeugungskraft hätte dieser sowohl in stilistischer als auch in intellektueller Hinsicht nicht eben anspruchsvolle Satz, wenn er hier nicht von Beckett käme? Und handelt es sich hier wirklich nur um eine rein rhetorische Frage, oder wäre es nicht womöglich sinnvoll, die Frage als Frage ernst zu nehmen? Sind das alles obsoletere Fragen? Kümmert es Foucault denn wirklich nicht, wer spricht? Und wenn nicht: warum nicht? Weil „so lange wiedergekäute Fragen“ wie die nach der Originalität nicht mehr originell sind? Blitzt hier nicht ein performativer Selbstwiderspruch auf?

⁷³³ Ebd., S. 31.

⁷³⁴ Ebd., S. 17.

noch: Diskursivität kann als solche völlig neu begründet werden, insofern Autoren bestimmter Texte „die Möglichkeit und die Bildungsgesetze für andere Texte“⁷³⁵ mit schaffen. Foucault nennt Marx und Freud als Beispiele für Autoren, „die Raum gegeben [haben] für etwas anderes als sie selbst, das jedoch zu dem gehört, was sie begründet haben.“⁷³⁶ Foucault stellt am Beispiel von Ann Radcliffe in Abrede, dass dies einem Romanautor möglich sei. Unabhängig davon, ob sich diese Aussage in seinem Sinne auf die Dichtung erweitern ließe, ist es jedenfalls etwas Analoges, was Celan zu tun versucht – und zwar nicht mit einem 'Gesamtwerk', sondern *mit jedem einzelnen Gedicht*. Allerdings geht es ihm dabei um Diskursivitätsbegründung im Sinne der Eröffnung eines Raumes für ein Gespräch, in dem einzelne menschliche Personen einander respektvoll begegnen, eingedenk ihrer eigenen Geschichte, in lebendiger Vergegenwärtigung der Stimmen anderer Sterblicher, seien diese noch am Leben oder bereits verstorben.

V. 3. 5. Vergegenwärtigte Menschlichkeit

Elieser Steinberg: *Rauch und Wolke*

Obwohl DAS GEDUNKELTE keine ausdrücklich als solche *markierten* Zitate enthält,⁷³⁷ ließen sich bisher zahlreiche intertextuelle Bezüge namhaft machen. In der Stimme des Ich des Gedichts schwingt dabei auch eine Stimme aus der Kindheit Paul Celans mit. Israel Chalfen verzeichnet in seiner Biographie, die sich dezidiert auf die Jugend Paul Celans beschränkt, folgendes Ereignis aus dem Jahre 1932:

„Zum zwölften Geburtstag bekam Paul – wahrscheinlich von Onkel Bruno, dem Rezitator – ein Buch geschenkt, das trotz der Fremdartigkeit von nachhaltigem Einfluß sein wird. Es war das Buch der jiddischen 'Fabeln' von Elieser Steinberg [...]. Paul sprach niemals jiddisch, hatte jedoch die Sprache wie alle Bukowiner *im Ohr*, und das hebräische Alphabet, in dem jiddische Texte gedruckt werden, war ihm gut bekannt. Er machte sich ohne Aufschub ans Lesen. [...] Die Fabeln Steinbergs sollten *im Gedächtnis* Pauls nach Jahren der Verdrängung dann wieder auftauchen, als die Existenz des Judentums aufs äußerste gefährdet war.“⁷³⁸ (Hervorh. v. M. H.)

⁷³⁵ Ebd., S. 24.

⁷³⁶ Ebd., S. 25.

⁷³⁷ Anders als beispielsweise das wesentlich bekanntere Gedicht TÜBINGEN, JÄNNER (KG, S. 133), innerhalb dessen das Zitat „ein / Rätsel ist Rein- / entsprungenes“ (Verse 3-5), das aus Friedrich Hölderlins Hymne „Der Rhein“ (Vers 46) stammt, erstens durch Anführungszeichen als solches markiert ist, zweitens durch Gedankenstriche hervorgehoben wird und drittens noch vom Possessivpronomen 'ihre' eingeklammert wird. Die erste Strophe lautet vollständig: „ Zur Blindheit über- / redete Augen. / Ihre – 'ein / Rätsel ist Rein- / entsprungenes' – ihre / Erinnerung an / schwimmende Hölderlintürme, möwen- / umschwirrt.“

⁷³⁸ Israel Chalfen: Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend. Frankfurt a. M. 1979. S. 46 f. Chalfens Biographie enthält im Anhang folgenden Eintrag zu Elieser Steinberg: „Der jiddische Dichter Elieser Steinberg (1880-1932), in Bessarabien geboren, lebte ab 1919 in Czernowitz. Er wurde mit seinem ['Mescholim' betitelten] Band mit Fabeln besonders im jiddischsprachigen Osten Europas und in Amerika bekannt. Außerdem veröffentlichte er Märchenbücher und Theaterstücke für Kinder und übersetzte moderne

Chalfen nimmt diesen Faden an späterer Stelle wieder auf, als er auf Celans Bekanntschaft mit Ruth Lackner zu sprechen kommt. Beide lernen einander 1939 in Czernowitz kennen, wo Celan, nachdem er zuvor ein Jahr lang in Tours Medizin studiert hatte, sich eben an der dortigen Universität für Romanistik eingeschrieben hat. Chalfen berichtet in diesem Zusammenhang von einer weiteren Begegnung Celans mit den Texten Steinbargs, die sich im Hinblick auf DAS GEDUNKELTE als äußerst aufschlußreich erweist:

„Als Ruth [Lackner] das Kindheitstheater Steinbargs erwähnte und einige Verse aus den Fabeln des Dichters zitierte, tauchte in Pauls Erinnerung die Fabel von 'Rabbi Leiserl, dem Kleinen' auf, 'der zu sich selber sprach, und seine Schwermut fragte: / Was ist einer? / Da hörte er die Fliege summen, die **im Ohr** ihn plagte: / **Einer ist doch** keiner!' Paul liebte dieses Gedicht und hielt es für das beste Steinbargs, es galt ihm als Ausdruck einer tiefen Lebensphilosophie, und oft sprach er diese jiddischen Verse vor sich hin.“⁷³⁹ (Übertragung von Israel Chalfen. Hervorh. v. M. H.)

Der letzte der hier zitierten Verse Steinbargs bildet sowohl hinsichtlich der Wortwahl als auch hinsichtlich der in ihm verhandelten Identitäts- und Existenzproblematik ein Analogon zum Schlussvers (Strophe 5) des Gedichts DAS GEDUNKELTE. In beiden Fällen ist das Geschehen ein dialogisches, wobei die Formulierung „der zu sich selber sprach“ deutlich darauf hinweist, dass es sich beim hier vorgestellten Gespräch des Rabbis eigentlich um ein Selbstgespräch handelt: er befragt „seine“ Schwermut; der Gefühlszustand, in dem er sich befindet, wird zwar personifiziert vorgestellt, die personifizierte Schwermut lässt sich jedoch mit Bezug auf das Possessivpronomen als metonymische Projektion deuten. Dass der Rabbi die Sprache der Fliege versteht, ist zwar zunächst verwunderlich; versteht man 'Fliege *im* Ohr' jedoch als Metapher für 'innere Stimme', so lässt sich die Situation auch weiterhin als ein Selbstgespräch deuten.

Lässt sich Steinbargs Text dementsprechend als ein Prätext zu Celans Gedicht verstehen? Die Perspektive des Lesers ist eine jeweils verschiedene: während er bei Celan vom Ich des Gedichts aufgerufen ist, am Dialog teilzunehmen, nimmt er bei Steinbarg gegenüber dem Er des Gedichts, das heißt dem Rabbi, die Position des Beobachters ein. Wie das Ich des Erzählgedichts lauscht der Rezipient dem Selbstgespräch des Rabbis als unbeteiligter Zaungast. Das erzählende Ich führt im Bild des lehrreichen Dialogs zwischen Rabbi und Fliege einen Erkenntnisprozess vor, in dessen Verlauf der Rabbi zu einer bestimmten Einsicht gelangt. Der Leser ist aufgerufen, diese Einsicht *nachzuvollziehen*. Zu diesem Zweck beschreibt Steinbargs Gedicht einen Dialog, der Leser bleibt jedoch, was die Beteiligung am Dialog anbetrifft, außen vor. DAS GEDUNKELTE appelliert demgegenüber an den Leser, sich in seinem Innenraum am Dialog zu beteiligen. Der Leser ist aufgerufen, den inneren Dialog des Gedichts *mitzuvollziehen*. Also handelt es sich hier um zwei kategorial verschiedene Gedichte.

Dennoch ist den beiden Texten immerhin soviel gemeinsam, dass beide ein Gegenwort beinhalten. Bei Celan präzisiert das Ich des Gedichts mit diesem

hebräische Literatur ins Jiddische" (ebd., S. 169).

⁷³⁹ Ebd., S. 101.

Gegenwort seine Wahrnehmung: die Zerstörung von Identität durch den Kolbenschlag wird reflektierend in Frage gestellt. Zwei Lesarten, die einander nicht negieren, halten das Gedicht in dialektischer Bewegung und machen es damit selbst zu einem Gegenwort, das sich der faktischen Absurdität der Zerstörung entgegenhält. Bei genauerer Betrachtung ergeben sich nun aber auch hinsichtlich des Dialogs in Steinbargs Gedicht zwei verschiedene Lesarten: Liest man einerseits die 'innere Stimme' des Rabbi, die sich hier in der Fliege verkörpert, als die Stimme der Schwermut, so bestreitet diese die Existenz des 'einen' – und damit auch des Individuums, das sich hier in Gestalt des Rabbi selbst befragt; die Aussage der 'inneren Stimme' lässt sich jedoch andererseits auch als Gegenstimme zu derjenigen der Schwermut verstehen, die den Sinn der Frage selbst bestreitet: 'einer' ist nicht nur eine anonyme, sondern geradezu eine abstrakte Größe und hat als solche keinen konkreten Platz in der Welt; 'einer' bezeichnet keine individuelle Person, sondern lediglich ein körperloses theoretisches Konstrukt. Insofern kann die Fliege, die demgegenüber einen Körper hat, mit Recht behaupten, 'einer' sei im eigentlichen Sinne von Existenz 'keiner'. Die eine Lesart entspricht der Schwermut, die andere widerspricht ihr und bezeichnet sie als gegenstandslos. Dabei handelt es sich letztlich auch bei Steinbarg um eine Dialektik, die von *einer* Stimme getragen wird. Im Dialog stehen einander zwar jeweils zwei Protagonisten gegenüber: im ersteren Falle der Rabbi einerseits, andererseits die Schwermut bzw. Fliege; im letzteren Falle der schwermütige Rabbi einerseits und die Fliege andererseits. Das Ich des Erzählgedichts steht jedoch außerhalb des Dialoggeschehens. Analog zum Celanschen Gedicht ist es also auch hier *eine* Stimme, die das Gesagte verantwortet.

Die Fabel von „Rabbi Leiserl, dem Kleinen“ ist nicht der einzige Text von Steinbarg, auf den DAS GEDUNKELTE intertextuell verweist: ein zweiter ist Steinbargs Gedicht „Rauch und Wolke“. Der aus einem Schornstein aufsteigende Rauch, der einst ein Baum war, begegnet darin einer Wolke. Zwischen beiden entspinnt sich ein Dialog. Der Rauch klagt der Wolke sein Leid. Die Wolke versucht den Rauch zu überreden, mit ihr gemeinsam weiter in den Himmel aufzusteigen, doch der Rauch lehnt ihr Angebot ab: ihn zieht es zur Erde zurück. Die letzten elf Verse des Gedichts (Verse 23-33) lauten wie folgt, wobei anfangs die Wolke spricht:

Hinauf komm mit mir in die tiefblauen Fernen,
zu Seelchen ohn' Leib, zu den **Sternen!**
Wie mild strahlt ihr Licht!
Und siehst du es nicht,
wie rufend sie blinken,
uns winken!
So komm, lass das **Grab!**
– Nein! Nein! Ich kann nicht! Mein Weg führt hinab, – –
zur Erde zieht Sinnen Sehnen!
– Warum? Sag, warum? – – – – Weil ein Herz ich hab
mit Blitz und mit Donner und Tränen!⁷⁴⁰

⁷⁴⁰ My dear Roisele. Itzig Manger. Elieser Steinbarg. Jiddische Dichter aus der Bukowina. Hg. v. d. Rose Ausländer-Gesellschaft. Üxheim 1996. S. 76. Die Übertragung stammt von Melitta Grosbard.

(Übertragung von Melitta Grosbard. Hervorh. v. M. H.)

Der Dialog zwischen Rauch und Wolke findet zwischen Himmel und Erde statt, einem Ort, wie er dem Ort „weit draußen“ entspricht, den Celan im Verlauf seiner *Meridian*-Rede für sich und sein Publikum reklamiert, und den er als jenen bezeichnet, den seiner Auffassung nach auch das Gedicht sucht.⁷⁴¹ Es ist der offene *Zwischenraum*, wo der Dialog so lange möglich bleibt, so lange es dem Gedicht gelingt, sich zwischen der Unsterblichkeit und dem Tod der Schweben zu halten. Indem es als „Unendlichsprechung von lauter Sterblichkeit und Umsonst“ gleichzeitig beide gegenläufige Richtungen in sich vereinigt, trägt es sprachlich jene Spannung aus, an der sich laut Sartre in philosophischer Hinsicht die Phänomenologie abarbeitet.⁷⁴²

Steinbargs Text benennt die Sterne einerseits und das Grab andererseits als diejenigen Orte, die das Ziel der jeweiligen Richtung symbolisieren. Im Verlaufe der Strukturanalyse von *DAS GEDUNKELTE* hat sich gezeigt, dass auch der Celansche Text die zusammensetzbaren Splitter der 'Sterne' und des 'Sterbens' in Form der entsprechenden Silben beinhaltet und beide in räumlicher wie in zeitlicher Hinsicht exakt zueinander in Beziehung setzt. Die (in graphematischer Hinsicht) zentrale Silbe des Gedichts bildet sowohl die erste Hälfte des einen wie auch des anderen Wortes; die beiden jeweils fehlenden Silben stehen exakt im selben Silbenabstand zur zentralen Silbe, wobei sich 'Sterne' in der Lektürebewegung nach oben, 'Sterben' in der Lektürebewegung nach unten synthetisieren lässt. Beide lassen sich von einem 'Rest' her zur Sprache bringen, der als ein Teil des Unverfensterten im Zentrum des Gedunkelten steht. Anders gesagt: beiden Richtungen spricht sich dasjenige zu, was mitten im Unverfensterten doch offensichtlich im Zentrum des Gedunkelten steht: der erinnerte Rest, „die Schütte / müßiger Andacht“, das Gedicht.

Die Zerstörung der Einheit von Sinn ist unhintergebar. Das Gegenwort affirmiert nicht die Allgemeingültigkeit der Fragmentierung von Sinn: es bleibt sich seines eigenen Zersplittertseins bewusst und versucht nicht, dieses zu kaschieren, indem es etwa vorgäbe, eine komplette Ausleuchtung der absurden Situation leisten zu können, in der es sich befindet. Es hält sich der Absurdität entgegen, indem es angesichts der Fragmentierung seiner Sprache und seiner Sprachfähigkeit dennoch am Sprechen festhält. Dieses Sprechen kann keinen kontinuierlichen Zusammenhang mehr stiften, es kann nur noch ein diskontinuierliches, tastendes, stockendes sein, in das mehr und mehr das Schweigen einbricht. Dieses Schweigen beinhaltet jedoch gleichzeitig eine Chance: auch die Absurdität findet im u-topischen Raum keinen Platz. Im Dunkel zwischen den sprachlichen Resten, die die Zerstörung des Sinnganzen selbst nur noch ausschnitthaft beleuchten können, wird der Absurdität nicht etwa bloß widersprochen: die Rede steht *als* Rede stets in Relation zur absurden Redesituation *et vice versa*. Im Gegenwort, das sich in seiner Dunkelheit dem Schweigen nähert, wird die Selbstverständlichkeit des Wortes und damit auch die Absurdität des Festhaltens am Sprechen in Frage gestellt.

DAS GEDUNKELTE hat sich auch als ein eminent poetologischer Text erwiesen. Das ist von daher nicht verwunderlich, dass es einen der zentralen Begriffe der Celanschen Poetik schon im Titel führt. Es ist nicht das erste seiner Art: dieser einen „Flaschenpost“ gingen bereits zahlreiche andere voraus, wobei

⁷⁴¹ Vgl. TA, *Der Meridian* (T 36d), S. 10.

⁷⁴² Vgl. hierzu Kap. II. 2. 4.

freilich jede ihren eigenen Absender hatte. Es bliebe nunmehr zu zeigen, inwiefern die Ergebnisse der Interpretation dieses einen Gedichts ihrerseits die Annäherung an frühere Gedichte Paul Celans erleichtert. Im Vordergrund stünde dabei zunächst einmal die Ausweitung des Fokus' auf die Sammlung SCHNEEPART, wobei das Verhältnis des Gedichts zum fünften Zyklus gesondert zu betrachten wäre. Von besonderem Interesse wäre dabei die Frage, inwiefern sich DAS GEDUNKELTE als das vorletzte Gedicht des Bandes auch als ein 'Splitterecho' früherer Gedichte lesen ließe.⁷⁴³ Unter besonderer Berücksichtigung der Echo-Struktur wäre hierbei jedoch darauf zu achten, dass die Individualität der einzelnen Texte gewahrt bliebe. Aus jedem Gedicht spricht ein anderes Ich, jedes hat seine eigene Stimme, jedes spricht in seiner eigenen Sache. Diese Tatsache dürfte nicht zugunsten einer bloßen Akkumulation von 'Parallelstellen' verwischt werden, denn Gemeinsamkeiten im Wort-, Silben- oder Lautbestand sind nicht per se schon Gemeinsamkeiten in der Sache. Mit Sicherheit lassen sich jeweils stilistische Charakteristika feststellen, die die Handschrift des Autors Paul Celan verraten, doch das Ich des Gedichts ist nicht mit dem Autor-Ich dessen zu verwechseln, der den Text schriftlich fixiert hat. Der Dichter ist im Sprechen als Person mit anwesend, insofern darin immer

⁷⁴³ Ralf Zschachlitz plädiert dafür, das Schlussgedicht DIE EWIGKEIT (GW, II, S. 415) als „Engführung vieler Themen und Motive“ des fünften Zyklus' zu lesen (vgl. Zschachlitz, S. 230). Zwei Argumente sprechen dafür, den Kontext des Gedichts erheblich auszuweiten: zunächst einmal der auch von Zschachlitz konstatierte auffällige zeitliche Abstand von sechs Wochen, der laut Celans Datierung zwischen dem Schlussgedicht und den vorangegangenen Gedichten des fünften Zyklus' liegt; des weiteren, dass es, wie Zschachlitz ebenfalls bemerkt, fünf weitere Gedichte von Paul Celan gibt, die 'Ewigkeit' oder 'Ewigkeiten' im Titel führen. Darunter ist nur ein früheres Gedicht aus MOHN UND GEDÄCHTNIS (DIE EWIGKEIT; GW, I, S. 68), die anderen finden sich entweder in FADENSONNEN (EWIGKEITEN; GW, II, S. 141; DIE EWIGKEITEN TINGELN; GW, II, S. 159; DIE EWIGKEIT; GW, II, S. 177) oder in LICHTZWANG (DIE EWIGKEITEN; GW, II, S. 283; hierbei handelt es sich um das Anfangsgedicht des vierten Zyklus!). Der Anspruch eines sprechenden Ich, die Ewigkeit tatsächlich ins Auge fassen und sie gleichzeitig im eigenen Sprechen Gestalt annehmen lassen zu können, wiederholt sich. Es ist jedes einzelne Mal ein Individuum, dessen ganz persönliches Sprechen sich auf einen Gegenstand seiner persönlichen Erfahrung richtet – und dabei gleichzeitig ein Sprechen in Bezug auf 'letzte' Fragen, die ihrerseits von allgemein menschlicher Bedeutung sind: Was bedeutet 'Ewigkeit' für mich? Wie kann ich mir – wenn überhaupt – Klarheit darüber verschaffen, was 'Ewigkeit' bedeutet? Indem ich mich über die Ewigkeit verständige, im Gespräch mit einem Anderen, den diese Frage (wahrscheinlich) ebenfalls betrifft. Auf eine solche (Selbst-)Verständigung im Gespräch mit dem Anderen zielt das Gedicht hin. Die sechsfache Wiederholung des Themas im Laufe der Zeit deutet darauf hin, dass sich hier keine befriedigende abschließende Antwort finden lässt – was 'letzte' Fragen als solche auszeichnet. DIE EWIGKEIT stellt einmal mehr die Ewigkeit in Frage, indem hier behauptet wird, letztere „[halte] sich in Grenzen“. Das ist nicht zuletzt eine Provokation des Denkens, der Auseinandersetzung, womöglich eine Herausforderung zum Widerspruch gegen den Widerspruch, der in der Behauptung steckt. Die Platzierung des Gedichts am Ende der Sammlung SCHNEEPART verleiht *dieser* (Selbst-)Infragestellung besonderes Gewicht, die letzte der 'letzten' Fragen kommt am Schluss – der selbst wiederum nur ein vorläufiger ist. Die Frage hat sich mit diesem 'Schlussgedicht' nicht erledigt, und das war auch nie dessen Zweck. DIE EWIGKEIT lässt sich mithin als „Engführung“ menschlicher Existenz in der Fokussierung auf die Frage nach der Ewigkeit lesen. Das ist nun aber etwas ganz anderes als eine „Engführung vieler Themen und Motive“, nach der DIE EWIGKEIT aus künstlerischen Erwägungen heraus, aus Gründen der zyklischen Komposition von Texten am Ende stünde. Was diese angeht, wurde jedoch von Seiten Celans das letzte Wort nie gesprochen: er hat SCHNEEPART zeitlebens nicht veröffentlicht, ja noch nicht einmal abschließend für die Veröffentlichung vorbereitet.

auch etwas von seinem Atem spürbar bleibt. Nach Celan entspricht es der ureigensten Hoffnung des Gedichts, der Stimme eines Einzelnen Raum zu geben. Vernimmt sie ein Leser, so wird es in diesem Moment, was es ist.

V. 3. 6. Der rekursive Einspruch des Echos

V. 3. 6. 1. Unheimliche Wiedergänger

Walter Benjamin: *Eine Todesnachricht*

Heinrich von Kleist: *Das Bettelweib von Locarno*

Sigmund Freud: *Das Unheimliche; Jenseits des Lustprinzips*

DAS GEDUNKELTE hat sich als ein Gedicht zu erkennen gegeben, in dem das Echo nicht nur den Gegenstand der vorgestellten Wahrnehmung bezeichnet, sondern das gleichzeitig im Sprechen das Echo *ist*, das es im Zuge der Wahrnehmung vorstellt. Dunkelheit ist die notwendige Voraussetzung dafür, dass das sprechende/wahnehmende Ich und der von ihm gesprochene/wahrgenommene Gegenstand sich letztlich nicht mehr unterscheiden, nicht mehr getrennt voneinander beobachten lassen. Das sprechende Ich des Gedichts bleibt insofern im Dunklen, als es sich nur von dem her wahrnehmen lässt, was es spricht. Es gewinnt seine eigentümliche Gestalt zunächst nur von seinem Sprechen, von seiner Stimme her, da sie auch im Dunklen wahrnehmbar bleibt, d. h. es tritt zuerst in Gestalt eines akustischen Phänomens in Erscheinung. Das sprechende Ich entwirft die äußere Szenerie einer Landschaft, die sich gleichzeitig als innere Bewusstseinslandschaft zu erkennen gibt. In visueller Hinsicht bleibt das wahrnehmende/wahrgenommene Echo-Ich selbst so lange radikal unterbestimmt, bis das wahrgenommene Echo sich noch einmal vervielfältigt, indem es neben seiner Lautgestalt die zunächst noch schemenhafte (Geister-)Gestalt einer Figur annimmt, wie sie auf einer Bühne/Bühne zu stehen kommt. Diese bleibt für einen Moment als „Unverfenstertes“ und entsprechend Unanschauliches/Undurchschaubares im Raum stehen, bis sie sich dann wiederum in Gestalt einer Schütte müßiger Andacht, d. h. einer gegenständlich vorgestellten Ansammlung von Erinnerungspartikeln an Substanz gewinnt. Die Vorstellung der Andachtsschütte gibt sich ihrerseits als Echo einer anderen Vorstellung zu erkennen, die sie aufruft, die der Gebetssilos. Am Ende des imaginativen/imaginären Schauspiels, welches das sprechende Echo-Ich des Gedichts inszeniert, wird die raumzeitliche Differenz von vorgestelltem Original (Gebetssilos) und vorgestelltem Echo (Schütte) in Frage gestellt, wenn die differierende Qualität des Kolbenschlags und damit jenes erinnerten Gewaltakts in Frage gestellt wird, der die Unterscheidung herbeigeführt hat. Der gewaltsamen Zerstörung pluraler Einheiten (Gebetssilos), deren Ergebnis eine bloße Ansammlung von Fragmenten (Schütte) ist, wird nachträglich Widerstand geleistet. Einerseits wird sie in ihrer kruden Faktizität nicht bezweifelt, im Gegenteil: das Echo hat sie ja soeben noch einmal re-aktualisiert. Andererseits aktualisiert es sich aber *gleichzeitig* selbst als das, was es ist: in seiner Eigenschaft als *Widerhall*, als *Gegenwort*, das genau in Gegenrichtung zur ursprünglichen Stimme der Gewalt mit einer *eigenen* Stimme spricht, verweigert es ihr seine Zustimmung. Statt mit dem Gewaltakt der Zerstörung

übereinzustimmen, kommt es am Ende mit denjenigen überein, die ihm zum Opfer gefallen sind.

DAS GEDUNKELTE lässt keinen Zweifel daran, dass es als dichterisches Echo eines vergangenen Gewaltakts zu verstehen ist, das von der Gegenseite her spricht und somit – als Reflex von und in Reaktion auf Gewalt – eben *nicht* auf der Seite der Täter, sondern ganz eindeutig auf der Seite der Opfer steht. Im Bewusstsein ihrer eigenen Geschichtlichkeit hat Dichtung die Aufgabe, auch die Geschichte derer zu aktualisieren, d. h. sich auch für jene auszusprechen, die auf unmenschliche Art und Weise zum Schweigen gebracht wurden. Wenn Celan hier im *Meridian* in erster Linie von jener Aufmerksamkeit spricht, „die das Gedicht allem ihm Begegnenden zu widmen versucht“, so meint er damit nach eigener Aussage „eine aller unserer Daten eingedenk bleibende Konzentration.“⁷⁴⁴ Im unmittelbaren Kontext bezieht sich diese zunächst auf verschiedenste Wahrnehmungsdaten – worin jedoch die Erinnerung an die Toten nicht nur eingeschlossen ist, sondern vielmehr einen besonderen Stellenwert hat. Die Sammlung SCHNEEPART ist gespickt mit Erinnerungssplintern.

DAS GEDUNKELTE erinnert nun an einen ganz bestimmten Text von Walter Benjamin. Es handelt sich um einen kürzeren Text aus dessen *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* mit dem Titel *Eine Todesnachricht*. Er beginnt wie folgt:

„Man hat das déjà vu oft beschrieben. Ist die Bezeichnung eigentlich glücklich? Sollte man nicht von Begebenheiten reden, welche uns betreffen wie ein **Echo**, von dem der Hall, der es erweckte, irgendwann im **Dunkel des verflommenen Lebens** ergangen scheint. Im übrigen entspricht dem, daß der Chok, mit dem ein Augenblick als schon gelebt uns ins Bewußtsein tritt, meist **in Gestalt von einem Laut** uns zustößt. Es ist **ein Wort, ein Rauschen oder Pochen**, dem die Gewalt verliehen ist, unvorbereitet uns in die kühle Gruft des Einst zu rufen, von deren Wölbung uns **die Gegenwart nur als ein Echo** scheint zurückzuhalten. Seltsam, daß man noch nicht dem Gegenbild dieser Entrückung nachgegangen ist – dem Chok, mit dem ein Wort uns stutzen macht wie ein vergessener Muff in unserem Zimmer. Wie uns dieser auf eine Fremde schließen läßt, die da war, so gibt es Worte oder Pausen, die uns auf jene **unsichtbare Fremde** schließen lassen: die Zukunft, welche sie bei uns vergaß.“⁷⁴⁵ (Hervorh. v. M. H.)

Benjamin stellt hier in Frage, ob der Begriff „djà vu“ jenes Phänomen, das zu bezeichnen er vorgibt, tatsächlich angemessen repräsentiert – und scheint dies insofern zu verneinen, als er eine alternative Beschreibung vorschlägt. DAS GEDUNKELTE erweist sich als ein Reflex auf Benjamins *Todesnachricht*⁷⁴⁶, als

⁷⁴⁴ Ebd. (T 35c).

⁷⁴⁵ Walter Benjamin: *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*; Schriften I, S. 582-652, hier S. 597f.

⁷⁴⁶ Deren zweite Hälfte, in der es dann um die konkrete Nachricht vom Tod eines Vetters geht, wie sie der Vater dem etwa fünfjährigen Walter Benjamin überbringt, erscheint im vorliegenden Kontext zunächst weniger ergiebig. Interessant ist daran vor allem noch, dass der Tod seines Verwandten ihm nicht sehr nahe ging: „Das war ein älterer Mann, der mich nichts anging“ (Benjamin: Schriften I, S. 598). Hingegen merkt er an: „Wohl aber habe ich an diesem Abend mein Zimmer und mein Bett mir eingepägt, wie man sich einen Ort genauer merkt, von dem man ahnt, man werde eines Tages etwas

ein Echo auf dessen Überlegungen zu einer Reformulierung des Déjà-vu-Erlebnisses, wie sie ihrerseits im Bilde des Echos geschieht. In reflexiver Brechung erscheint ein und dasselbe Echo-Phänomen bei Celan wieder, und es wird dabei seinerseits im Binnenraum des Gedichts auf den verschiedensten Strukturebenen immer wieder reflektiert. Eine Sprechbewegung wird inszeniert, in deren Verlauf sich das Echo, von dem gesprochen wird, ständig selbst redupliziert. Das Phänomen durchwuchert quasi den gesamten Sprechakt, was zu verwirrenden, desorientierenden Interferenzen führt. Im Bewusstsein des Benjaminschen Textes gewinnt Celans Echo-Gedicht noch einmal zusätzlich an Komplexität. Die Stimme des Echos weist über den Binnenraum des Textes hinaus auf einen Kontext, von dem sie einerseits ihren Impuls zum (Wider-)Sprechen empfangen hat und auf den sie andererseits zurückwirkt, indem sie ihren eigenen aussendet. Benjamins und Celans Texte partizipieren dabei an einunderselben sich ständig vervielfältigenden Bewegung. So wird zwischen beiden ein Dialograum eröffnet, der sich als ein verwirrendes Spiegelkabinett präsentiert, in dem sich die Wahrnehmungs-Splitter nicht mehr problemlos einer und nur einer Spiegelfläche zuordnen lassen. Insbesondere die Frage nach dem Ursprung des Phänomens, nach dem ersten, eigentlichen Auslöser des Echos wird an den Rezipienten zurückverwiesen. Das ist riskant: Ein Rezipient, der mit der entsprechenden Sinnkomplexion nicht zurande kommt oder sich möglicherweise sogar in seinem Sinn- und Verstehensbegehren von ihr angegriffen, ja bedroht fühlt, wird möglicherweise dazu neigen, das ihm Angebotene zu pathologisieren und es verhältnismäßig schnell als bloße Echolalie abtun. Erscheinen die beiden Texte von Celan und Benjamin jeweils für sich genommen bereits alles andere als leicht verständlich, so potenzieren sie sich darin noch wechselseitig, wenn man versucht, das intertextuelle Beziehungsgeflecht ins Auge zu fassen, in welches sie buchstäblich verwickelt sind.

Doch damit nicht genug: Es ist weiterhin sprechend, wenn Benjamin Phänomene dieser Art als „Begebenheiten“ charakterisiert, wie sie den Wahrnehmenden „betreffen“, und zwar jeweils in Gestalt eines „Echo[s]“, das als Widerhall auf einen Ruf antwortet, der seinerseits „im Dunkel des verflossenen [!] Lebens ergangen scheint“. Eine „sich ereignete unerhörte Begebenheit“⁷⁴⁷ steht nach Goethes Definition im Zentrum der Novelle, die sich „durch [...] Aktualität und durch ihren ausdrücklichen Realitätsbezug“⁷⁴⁸ von Legenden, Fabeln und Märchen unterscheidet. Die Goethesche Definition dürfte sowohl Benjamin als auch Celan bekannt gewesen sein. Beide legen gesteigerten Wert auf den unabdingbaren Realitätsbezug dessen, was sie schreiben. Dennoch ist es ja gerade das *Außergewöhnliche* an der Begebenheit, deren *Unerhörtheit*, die zum Erzählen motiviert und das Interesse des Publikums wecken soll. Wenn nun Benjamin sagt, dass der „Chok, mit dem

Vergessenes von dort holen müssen (ebd.).“ Dieses spätere Aufsuchen eines bestimmten Ortes im Gedächtnis, bei dem etwas, das dort zum historischen Zeitpunkt des Ereignisses noch im Verborgenen lag, retrospektiv dort verortet wird, wo es zuvor nie war, ist eindrücklich. Es zeigt, inwiefern Gedächtnisleistungen konstruktive Leistungen sein können, welche das Erinnerte modifizieren, ergänzen, bereichern. Die erinnerte Wirklichkeit ist das Produkt einer kreativen Tätigkeit und nicht einer bloßen Abfrage von Daten.

⁷⁴⁷ Zit. n.: Metzler Literatur Lexikon. Hg. v. Günther u. Irmgard Schweikle. Stuttgart 1984, S. 309.

⁷⁴⁸ Ebd.

ein Augenblick als schon gelebt uns ins Bewußtsein tritt, meist in Gestalt von einem Laut uns zustößt“, so beschreibt er damit eine Erfahrung, die in der deutschen Novellistik eine besonders herausragende literarische Gestaltung gefunden hat, nämlich in Heinrich von Kleists *Bettelweib von Locarno*.⁷⁴⁹

Erzähltempus ist zunächst das Präteritum: „Am Fuße der Alpen, bei Locarno im oberen Italien, befand sich ein altes, einem Marchese gehöriges Schloß, das man jetzt, wenn man vom St. Gotthard kommt, **in Schutt und Trümmern** liegen sieht“ (Hervorh. v. M. H.). Warum? Einst wurde hier besagter Marchese an „eine[r] alte[n] kranke[n] Frau“ schuldig, die zuvor „aus Mitleiden“ von seiner Frau aufgenommen und im Winkel jenes Zimmers, „wo er seine **Büchse** abzusetzen pflegte“ (Hervorh. v. M. H.), auf Stroh gebettet worden war. Sein Verschulden bestand darin, dass er sie zum erneuten Aufstehen und Umzug „hinter den Ofen“ nötigte, weil sie ihm auf dem Stroh, „das man ihr **unterschüttete**“ (Hervorh. v. M. H.), aus irgendwelchen Gründen im Wege war, womöglich deshalb, weil sie im besagten Winkel seiner Büchse deren angestammten Platz streitig machte. Sich erhebend, glitt die alte Frau „mit der Krücke“ aus, was nicht allein auf ihr Alter und ihre Krankheit zurückzuführen war, sondern auch auf den „glatten Boden“. Dabei „beschädigte [sie] sich, auf eine gefährliche Weise, das Kreuz; dergestalt, daß sie zwar noch mit unsäglicher Mühe aufstand und quer, wie es vorgeschrieben war, **über das Zimmer ging**, hinter den Ofen aber, unter Stöhnen und Ächzen, niedersank und verschied“ (Hervorh. v. M. H.). „Mehrere Jahre nachher“ sah sich der Marchese genötigt, das Schloss zu verkaufen, was ihm nicht gelang. Ein zunächst am Kauf interessierter „florentinischer Ritter“ sagte ab, nachdem der Marchese seiner Frau aufgegeben hatte, „den Fremden in dem obenerwähnten, leerstehenden Zimmer, das sehr schön und prächtig eingerichtet war, unterzubringen“. Der Ritter hatte erleben müssen, daß es in diesem Zimmer spukte, „**indem etwas, das dem Blick unsichtbar gewesen, mit einem Geräusch**, als ob es auf Stroh gelegen, im Zimmerwinkel **aufgestanden**, mit vernehmlichen Schritten, langsam und gebrechlich, quer über das Zimmer gegangen, und hinter dem Ofen, unter Stöhnen und Ächzen, niedergesunken sei“ (Hervorh. v. M. H.). Der Marchese sah sich daraufhin genötigt, dem Spuk selbst nachzugehen, und „wie erschüttert war er, als er in der Tat, mit dem Schlage der Geisterstunde, **das unbegreifliche Geräusch** wahrnahm“ (Hervorh. v. M. H.). Eine zweite „kaltblütige[] Prüfung“ auf Veranlassung der Marquise, gemeinsam mit einem Diener unternommen, führte jedoch zum selben Ergebnis: wieder „**dasselbe unbegreifliche, gespensterartige Geräusch**“ (Hervorh. v. M. H.).

Dies wiederholt sich eine Nacht später bei nochmaligem, diesmal mit Frau und Hund zu dritt unternommenem Selbstversuch ein drittes Mal, wobei das Erzähltempus fast unmerklich ins Präsens umschlägt. „**Drauf**, in dem Augenblick der Mitternacht, läßt sich **das entsetzliche Geräusch** wieder hören; **jemand, den kein Mensch mit Augen sehen kann, hebt sich**, auf Krücken, im Zimmerwinkel **empor**“ (Hervorh. M. H.), worauf die

⁷⁴⁹ Heinrich von Kleist: Das Bettelweib von Locarno. In: Ders.: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2. Hg. v. Helmut Sembdner. München 1961, S. 196-198. Die Zitate des folgenden Abschnitts beziehen sich sämtlich auf diesen Text.

Marquise „mit sträubenden Haaren“ panisch die Flucht ergreift, der Marquis „gleich einem Rasenden“ mit seinem Degen „nach allen Richtungen die Luft durchhaut“.

Am Ende regiert das Chaos. Entsprechend geht das Erzähltempus nun völlig aus den Fugen. Die Marquise ist „entschlossen, augenblicklich nach der Stadt abzufahren. Aber ehe sie noch einige Sachen zusammengepackt und aus dem Tore **herausgerasselt**, sieht sie schon das Schloß ringsum in Flammen aufgehen. Der Marchese, von Entsetzen überreizt, hatte eine Kerze genommen, und dasselbe, überall mit Holz getäfelt wie es war, an allen vier Ecken, müde seines Lebens, angesteckt. Vergebens schickte sie Leute hinein, den Unglücklichen zu retten; er war auf die elendigliche Weise bereits umgekommen, und noch jetzt liegen, von den Landleuten **zusammengetragen**, seine weißen Gebeine in dem Winkel des Zimmers, von welchem er das Bettelweib von Locarno hatte aufstehen heißen.“ (Hervorh. v. M. H.)

Eine Todesnachricht beinhaltet bereits die Dunkelheit, das Echo-Phänomen und das Fluss-Motiv, wie sie auch zu Beginn des Gedichts DAS GEDUNKELTE wieder auftauchen. Auch dass der „Chok“ der Wiederbegegnung mit einem vermeintlich schon einmal gelebten Augenblick in Gestalt eines „Laut[s]“ auftritt, entspricht genau jenem „Splitter[n]“, wie es im im Gedicht hörbar wird. Wenn dieser bei Benjamin „ins Bewußtsein tritt“, so kommt das Echo bei Celan auf „die Bühne [...] zu stehn“. Ob das von Benjamin hinzugezogene Gegenbild der „unsichtbare[n] Fremde“ im „Unverfesterte[n]“ ein Pendant findet, ist demgegenüber schon unsicher. Fest steht jedoch, dass die Verknüpfung von aktueller Wahrnehmung (Hören/Echo, Sehen/Bild) mit erinnerndem Bewusstsein in beiden Texten eine zentrale Rolle spielt.

Das Bettelweib von Locarno lässt sich genau hier anschließen. Ist es für den florentinischen Ritter das „Geräusch“ als solches, das ihn in die Flucht schlägt, nachdem es ihn „mitten in der Nacht“ aufgeschreckt hat, so stellt sich die Situation für den Marquese anders dar. Zunächst hört er das Geräusch nicht selbst, sondern erfährt von ihm nur aus zweiter Hand, durch den Bericht des Ritters, woraufhin er ihm persönlich nachgeht – ohne sich dabei dessen eigentlichen Ursprungs bewusst zu werden, da er sich offensichtlich nicht an die Episode mit dem Bettelweib erinnert. Auch seine Frau, die Marquise, scheint dieses Ereignis verdrängt zu haben, jedenfalls thematisiert sie es nicht gegenüber ihrem Gatten. Deshalb muss es ihm – und mit ihm dem Erzähler, der sich dieser seiner Unwissenheit anschließt – „befremdend und unbegreiflich“ erscheinen, dass sich nach dem Vorfall „unter“ seinem Hausgesinde das „Gerücht“ „erh[ebt]“, „daß es in dem Zimmer, zur Mitternachtsstunde, umgehe“, ein Gerücht, dass er sofort „niederzuschlagen“ beschließt. Im Zuge einer ersten Überprüfung, die er allein im besagten Zimmer vornimmt, „ohne zu schlafen“ – und folglich auch ohne deshalb *geweckt* zu werden – stellt er „erschüttert“ fest, dass „in der Tat, mit dem Schlage der Geisterstunde“ das „unbegreifliche Geräusch“ sich einstellt. Statt dass es also dem Marquese gelingt, das Gerücht niederzuschlagen, schlägt vielmehr ihm die Stunde der Wahrheit. Er versichert seiner Frau, dass es „mit dem Spuk seine Richtigkeit habe“ – ohne tatsächlich zu erkennen, *wie* berechtigt er ist, d. h. ohne sich die wahre Ursache zu vergegenwärtigen. Bei der zweiten „Prüfung“ versagt der Geprüfte, der sich noch immer als Prüfer missversteht, erneut, „dasselbe unbegreifliche,

gespensterartige Geräusch“ führt nach wie vor nicht zur Einsicht. Auch die dritte Chance, sich endlich zu erinnern, mit welcher der mitternächtliche Spuk sich noch einmal zum „entsetzliche[n] Geräusch“ steigert, wird vertan. Die Einsicht in die eigene Schuld bleibt aus, die Katastrophe folgt auf dem Fuße.

Selten wurde ein Trauma so konsequent ins Bild gesetzt wie hier von Kleist. Ein verdrängtes Ereignis taucht allnächtlich – wenn die ruhelose Seele des Opfers gegen das Vergessen protestiert – wieder und wieder aus der Versenkung auf, um die Erinnerung an ihre Beschädigung und ein entsprechendes Schuldbekenntnis einzufordern. Zwar wurde das Bettelweib nicht mutwillig geschädigt, ihr Sturz wird als ein Unfall beschrieben. Der aber wurde indirekt mit verursacht durch zweierlei: erstens durch den Marquese, weil der seine „Büchse“⁷⁵⁰ dem bedürftigen Bettelweib vorzog und deshalb die Räumung von deren angestammtem Platz verlangte; und zweitens durch die inkonsequente, halbherzige Hilfeleistung der Marquise, welche die Hilfsbedürftige nicht auch gegenüber ihrem Mann in Schutz nahm. Beide zeigen nun aber keinerlei Schuldbewusstsein.

Hier tritt nun der Spuk – quasi als ein nach außen gewendetes Trauma – auf den Plan: er übernimmt hier die Rolle des Gewissens, das den beiden Schuldigen genau in dem Moment schlägt, in dem sie selbst jenen Ort fliehen wollen, an dem einst das Bettelweib Zuflucht gesucht und dabei den Tod gefunden hat. Die Ordnung lässt sich jedoch nicht wiederherstellen, weil sich das Ehepaar nicht in der Lage zeigt, sich an das traumatische Ereignis zu erinnern – und dabei das Trauma als *ihr eigenes* anzuerkennen. Nicht nur das Bettelweib ist in der besagten Nacht zu Schaden und dann in der Folge zu Tode gekommen, sondern auch die Seelen der beiden Eheleute haben bei diesem Ereignis Schaden genommen. Eine mögliche Chance bestünde allein in der Anerkennung der Schuld und damit der Rechtmäßigkeit des Spuks – was der Marquese an einer Stelle unbewusst ausspricht, ohne sich allerdings über die Tragweite dessen zu irgendeinem Zeitpunkt bewusst zu werden. Kurz gesagt: das Ehepaar hätte sich zu erinnern, sich mit seiner Schuld aktiv auseinanderzusetzen, d. h. mit dem Spuk/Trauma weiter zu leben, anstatt ihn zu fliehen. Die bewusste Konfrontation mit dem Spuk/Trauma war bereits der erste Schritt in die richtige Richtung. Allerdings fehlte die notwendige Hilfe von außen (d. h. von Seiten eines Therapeuten), um *Einsicht* in den kausalen Zusammenhang von schuldhafter Tat und spukhaftem/traumatischem Echo derselben zu gewinnen.

Von hier aus lässt sich nunmehr der Bogen zurück zu DAS GEDUNKELTE schlagen. Das „Splitterecho“ hat sich ja bereits in anderem Zusammenhang als Echo eines traumatischen Ereignisses lesen lassen, wie es aus dem vorbewussten Dunkel des Gedächtnisses wieder zu Bewusstsein kommt. Schauplatz der Vorstellung ist „die Bühne über der Windung / auf die es zu stehn kommt“. Bei Kleist heißt es vom dritten und entscheidenden Auftritt des Spuks, nachdem das Tempus unversehens zum Präsens gewechselt hat: „Drauf, in dem Augenblick der Mitternacht, lässt sich das entsetzliche Geräusch wieder hören; jemand, den kein Mensch mit Augen sehen kann, hebt sich [...] empor.“ Die Ähnlichkeit der jeweiligen Akteure und ihrer Bewegungen ist

⁷⁵⁰ Zwischen dieser „Büchse“ und dem „Kolbenschlag“ in DAS GEDUNKELTE lässt sich assoziativ eine Verbindung herstellen. Die Verdrängung des Bettelweibes von jenem Platz, den ihr die Hausherrin zugebilligt hat, ist durchaus auch ein Akt der Gewalt, wenn auch kein direkt körperlicher, so doch einer der patriarchalen Autorität.

frappierend. Das auffälligste Motiv, das die beiden Texte miteinander verbindet, ist jedoch mit Sicherheit die „Schütte“. Stellt sie in DAS GEDUNKELTE eine Ablagerung von „Andacht“ vor, so handelt es sich im Bettelweib von Locarno um ein Strohlager, wie es der alten Frau ursprünglich zur Bettstatt dienen soll, von der sie jedoch vertrieben wird. Infolge dessen wird am Ende das Schloss niedergebrannt – das der Leser jedoch schon zu Beginn „in Schutt und Trümmern“ liegen sieht, so wie auch der Leser von DAS GEDUNKELTE schon am Anfang mit den Splittern konfrontiert wird, die sich am Ende auf der Schütte häufen. Beide Echo-Texte haben also einiges miteinander gemein. Und in beiden wiederholt sich etwas, ein Geräusch, welches Eine Todesnachricht von Benjamin⁷⁵¹ als ein Phänomen beschreibt, wie es „aus dem Dunkel des verflommenen Lebens“ wieder auftaucht.

„Gewiß, das Gedicht – das Gedicht heute – zeigt [...], das ist unverkennbar, eine starke Neigung zum Verstummen. / Es behauptet sich, – erlauben Sie mir, nach so vielen extremen Formulierungen, nun auch diese –, es behauptet sich am Rande seiner selbst; **es ruft und holt sich**, um bestehen zu können, **unausgesetzt aus seinem Schon-nicht-mehr in sein Immer-noch zurück**“⁷⁵² [Hervor. v. M. H.].

Celan findet hier im *Meridian* zu einer Formulierung, die das Gedicht als ein Sprechen am Rande des Verstummens charakterisiert, das – quasi nach Art eines *perpetuum mobile* – ständig um den Moment des Übergangs vom Leben zum Tod bzw. vom Tod zum Leben kreist. Voraussetzung dieser Bewegung ist, dass die Grenze *in beide Richtungen* passierbar ist. Das Gedicht existiert in einer Grauzone des Austauschs zwischen Leben und Tod. Es spricht sich zu Tode, spricht sich dem Tod *entgegen*, kommt im Moment des eigenen Todes zu sich. Der Nachruf schlägt augenblicklich in den Rückruf um. Das Gedicht kreist beständig um diesen/dieses Moment des Umschlags, der andauernden Umkehr. Es ist ein Umschlag-Platz, ein Ort des kommunikativen Austauschs zwischen den Lebenden und den Toten. Im Mittelpunkt des Zeithofs, den das Gedicht eröffnet, steht *punktueller* Gegenwart, ein Nichts an Zeit. Wo tatsächlich eine Begegnung stattfindet, besteht zwischen denjenigen, die einander begegnen, keinerlei zeitlicher Abstand mehr. Der Augenblick der Begegnung ist für alle Beteiligten ein und derselbe. Punktuelle Gegenwart ist die Kehrseite der Ewigkeit.⁷⁵³ Das Gedicht insistiert auf (wechselseitiger) Präsenz, und zwar

⁷⁵¹ Als ein weiteres Gedicht der Sammlung SCHNEEPART verknüpft auch MITERHOBEN (KG, S. 339) noch einmal ein für Benjamin äußerst charakteristisches Bild, nämlich das der 'Aura', mit dem Geräusch.

⁷⁵² TA, Der Meridian (T 32a,b), S. 8.

⁷⁵³ Es ist die vollkommene Ruhe im Auge des Sturmes, der *petit mort*, der 'kleine Tod'. Auf dem Höhepunkt der Ekstase: Begegnung mit der Ewigkeit. Eros und Thanatos werden hier ununterscheidbar. Das Hinausstehen/Hinausfallen aus der Zeit ist die Kehrseite des Einfalls der Ewigkeit in die Zeit. Die Epiphanie geht einher mit dem Aussetzen der Zeit. Es ist der Moment des Erschreckens (im Angesicht des Todes), in dem es einem den Atem verschlägt. Aus der Perspektive des Lebens der Sterblichen ist es – rückwirkend betrachtet – nur ein kurzer Moment. Das Dunkel des intensiv gelebten unsterblichen Augenblicks, der Erfahrung des Todes mitten im Leben: es rührt daher, dass das Bewusstsein von ihm notorisch zu spät kommt. Wie lautet der erste (!) Vers des letzten (!) Gedichts des Bandes SCHNEEPART: „DIE EWIGKEIT hält sich in Grenzen.“ (KG, S. 345) Auf den Doppelpunkt folgt eine 'sprechende' Pause. Was hier ins dichterische Sprechen eingeholt wird, lässt sich vom Bewusstsein nicht einholen, es

unabhängig davon, ob diese von anderer Seite erwünscht ist oder nicht. Es besteht auf seinem eigenen Dasein. Dieses zeichnet sich dadurch aus, dass es das eines Wiedergängers ist. Für denjenigen, der ihm begegnet, ist ein solcher Wiedergänger vor allem eines: er ist *unheimlich*. Freud schreibt dazu:

„Das Moment der Wiederholung des Gleichartigen wird als Quelle des unheimlichen Gefühls vielleicht nicht bei jedermann Anerkennung finden. Nach meiner Beobachtung ruft es unter gewissen Bedingungen und in Kombination mit bestimmten Umständen unzweifelhaft ein solches Gefühl

übersteigt seine Kapazitäten. Was sich im Hier und Jetzt des Gedichts sowohl zeitlich wie sprachlich in Grenzen hält, ist die Ewigkeit, wie sie sich innerhalb der Grenzen des Bewusstseins eines 'sterblichen Seelenwesens' präsentiert. Es ist DIE EWIGKEIT in Gestalt des Gedichts mit dem gleichnamigen Titel. Die Ewigkeit erscheint als DIE EWIGKEIT am Rande des Gedichts, genauer: als dasjenige, von dem es ausgeht, von dem es als Sprechen seinen Ausgang nimmt. Wo stehen wir? Am Anfang des Gedichts – und gleichzeitig am Anfang des Endes des Bandes SCHNEEPART. „Es ist Zeit, umzukehren. / Meine Damen und Herren, ich bin am Ende – ich bin wieder am Anfang.“ (TA, Der Meridian [T 41b, 42a], S. 10) Der Gedankenstrich markiert den Umschlag vom Schon-nicht-mehr ins Immer-noch des Daseins eines Sterblichen. Er kommt vom Ende (bzw. vom Tod) her auf den Anfang (bzw. die Geburt) zurück. In der Zwischenzeit, zwischen Ende und Anfang: eine Atempause. In diesem Moment liegt die Chance für den Menschen, zu sich zu kommen, sich auf sich selbst zurückzubedenken, um es von daher erneut mit der Welt aufzunehmen; nicht mit irgendeiner, sondern mit *seiner*. Adam erschafft nicht die Welt, in der er lebt, doch er benennt sie als die seine. Das adamitische Sprechen (Gen 2,19f.) hat eine paradiesische Welt zum Gegenstand. Nach dem Sündenfall ändert sich alles. Der Mensch wird sterblich (Gen 3,19), findet sich (im Bewusstsein seiner Schuld) aus dem Garten Eden vertrieben (Gen 3,23f.). Seine Welt ist nunmehr eine andere. Welche Auswirkungen hat das auf die *Muttersprache*, die Sprache Evas, Mutter „aller Lebendigen“ (Gen 3, 20)? Die Fähigkeit zur Benennung der Dinge in der Welt ist eine Mitgift aus Zeiten der Unschuld. Aber die Sprache ändert sich mit ihrem Gebrauch, der seine Spuren in ihr hinterlässt. Celan spricht davon, dass sie im Verlauf der Geschichte hindurchgehen musste „durch furchtbares Verstummen“, durch „die tausend Finsternisse todbringender Rede“; sie ging hindurch „und durfte wieder zutage treten, 'angereichert' von all dem“ (GW III, S. 186). Angereichert vom Verstummen der Opfer einerseits und von der todbringenden Rede der Täter andererseits. „In dieser Sprache“ versucht er zu schreiben, um sich „Wirklichkeit zu entwerfen“, also nicht in einer 'gereinigten' Sprache, sondern in einer, die von den geschichtlichen Ereignissen geprägt ist und bleibt. Das dichterische Sprechen kann nur dann in der Tradition des adamitischen stehen, wenn es die Dinge beim Namen nennt. Die Welt, auf die es referiert, ist alles andere als eine paradiesische. Wenn die Sprache „keine Worte her[gibt]“ für das, was geschieht, wenn eine angemessene sprachliche Bezeichnung der Tatsachen (aufgrund ihrer Unmenschlichkeit) außerhalb der menschlichen Sprache liegt, so kann es nicht Aufgabe menschlicher Dichtung sein, diesen Tatsachen einen Namen zu geben, sondern im schmerzlichen Bewusstsein dieser Tatsachen Gegenworte zu sprechen. Es geht nicht um den Versuch, wortmächtig abzubilden, was sich nicht abbilden lässt. Es geht darum, das furchtbare Verstummen weder schön- noch wegzureden, es weder zu übertünchen noch zu beseitigen, sondern es zu verinnerlichen, ihm im eigenen Sprechen Raum zu geben. Das Gegenwort, dass dem Rezipienten den Atem verschlägt, lässt ihn für einen Sekundenbruchteil am eigenen Leib etwas davon erfahren, wovon es spricht. Das Schockierende an Luciles letztem Wort ist nicht das, was sie sagt, und auch nicht die Art und Weise, wie sie es sagt. Es ist die Tatsache, dass sie mit diesem Wort vollkommen aus der Rolle (und damit aus der Welt der in Terror umgeschlagenen Revolution) fällt. Aus tiefster persönlicher Verzweiflung heraus wird ein Wort freigesetzt, das den Kontext des Revolutionsdramas sprengt. Desintegration einer Liebenden: Lucile geht in Stücke – und die Wucht ihres Schreis

hervor, das überdies an die Hilflosigkeit mancher Traumzustände mahnt.“⁷⁵⁴

Die ständige Wiederholung der Wunde in Kafkas Erzählung *Ein Landarzt* liefert hierfür ein überzeugendes Beispiel. Die Tatsache, dass die aufdringliche Wiederholung es verhindert, das wahrgenommene Phänomen als ein kontingentes abzutun, gibt dem Ereignis etwas Zwingendes:

„An einer [...] Reihe von Erfahrungen erkennen wir auch mühelos, daß es nur das Moment der unbeabsichtigten Wiederholung ist, welches das sonst Harmlose unheimlich macht und uns die Idee des Verhängnisvollen, Unentrinnbaren aufdrängt, wo wir sonst nur von 'Zufall' gesprochen hätten.“⁷⁵⁵

Vor dem Hintergrund der vorigen Überlegungen zum Widerstand des Gedichts gegenüber der Kontingenz erhellt, warum es als ein insistierendes Gegenwort zum Unheimlichen tendiert. Luciles „Es lebe der König!“ bringt das von der Revolution verdrängte *ancien régime* genau in dem Moment in Erinnerung, in dem die Revolution selbst in Terror umgeschlagen und zu einer unmenschlichen Schreckensherrschaft geworden ist. Nicht zuletzt daraus resultiert seine unheimliche Wirkung.

„Im seelischen Unterbewußten läßt sich [...] die Herrschaft eines von den Triebregungen ausgehenden *Wiederholungszwanges* erkennen, der wahrscheinlich von der innersten Natur der Triebe selbst abhängt, stark genug ist, sich über das Lustprinzip hinauszusetzen, gewissen Seiten den dämonischen Charakter verleiht, sich in den Strebungen des kleinen Kindes noch sehr deutlich äußert und ein Stück vom Ablauf der Psychoanalyse des Neurotikers beherrscht. Wir sind durch alle Erörterungen darauf vorbereitet, daß dasjenige als unheimlich verspürt werden wird, was an diesen inneren Wiederholungszwang mahnen kann.“⁷⁵⁶

Die „Psychoanalyse des Neurotikers“, von der hier die Rede ist, begegnete bereits in Freuds *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, wie sie sich als einschlägig für Kafkas Traum/Trauma-Erzählung *Ein Landarzt* erwiesen hat, die ihrerseits als ein entscheidender Prätext für DAS GEDUNKELTE zu bezeichnen ist.

zerreißt das Stück. „Es ist das Gegenwort, es ist das Wort, das den „Draht“ zerreißt [...]. Es ist ein Schritt.“ (TA, Der Meridian [T 7b], S. 3) Ein Schritt in den Wahnsinn? Das Gegenwort impliziert einen Wechsel der Perspektive. Er impliziert den Abschied von der Übersicht, der Draufsicht, hin zur persönlichen (Mit-)Sicht. Luciles Schrei stellt die Welt des mörderischen Terrors auf den Kopf. Ihre Welt ist eine andere. Sie ruft – auf den König gerichtet – mit ihm noch etwas anderes ins Leben: Indem sie die Revolution radikal in Frage stellt, öffnet sie den Raum der Vorstellung für eine Vielzahl alternativer Wahrnehmungsmöglichkeiten. Das ist ein erster menschlicher Schritt aus dem unmenschlichen Wahnsinn heraus.

⁷⁵⁴ Sigmund Freud: Das Unheimliche; Studienausgabe IV, S. 241-274, hier S. 259.

⁷⁵⁵ Ebd., S. 260.

⁷⁵⁶ Ebd., S. 261.

„Im allerhöchsten Grade unheimlich erscheint vielen Menschen, was mit dem Tod, mit Leichen und mit der Wiederkehr der Toten, mit Geistern und Gespenstern, zusammenhängt. [...] [A]uf kaum einem anderen Gebiete hat sich unser Denken und Fühlen seit den Urzeiten so wenig verändert, ist das Alte unter dünner Decke so gut erhalten geblieben, wie in unserer Beziehung zum Tode.“⁷⁵⁷

Als ein Sprechen, das 'beim Tode lebendig' bleibt, hat Celan seine Dichtung konzipiert. Das Ich des Gedichts gibt sich – als eine reichlich geisterhafte Erscheinung – bestenfalls in Umrissen zu erkennen. Die Präsenz einer Stimme, die aus dem Dunkel durch ein „Sprachgitter“ ertönt, ohne sich zunächst problemlos einer bestimmten Person oder Figur zuordnen zu lassen, verleiht ihr den Charakter des Unheimlichen.

„[D]ies Unheimliche ist wirklich nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozeß der Verdrängung entfremdet worden ist.“⁷⁵⁸

In der traumatischen Wiederholung des Echos ruft sich das Verdrängte erneut ins Gedächtnis, ohne etwa vom Eigentümer desselben gerufen worden zu sein. Es handelt sich um eine zunächst undeutliche, nicht konkret fassbare *mémoire involontaire*, wie sie sich unwillkürlich aufdrängt, um ein Ereignis wieder aufleben zu lassen, bei dem die Seele dessen, der das Echo vernimmt – womöglich durch eigenes Verschulden – massiven Schaden genommen hat. Aber ist dieses Ereignis wirklich ein ursprüngliches? Präsentiert es sich nicht vielmehr selbst als die Wiederholung, genauer gesagt: als die wiederholte Realisierung eines dauerhaften Prinzips? Dann gewänne die Geschichte des Traumas eine menscheitsgeschichtliche Dimension.

Eine allgemein menschlich-allzumenschliche Dimension des uralten Widerstreits von Gut und Böse bzw. des Willens zum Leben und des Willens zum Tode herauszuarbeiten: diesen Versuch hat nicht nur Nietzsche unternommen, sondern auch Freud. Mit beider Erforschung der *conditio humana* hat Celan sich intensiv befasst. Im Zusammenhang mit der Arbeit an SCHNEEPART und insbesondere im engeren Zusammenhang mit der wiederholten Thematisierung des Traumas ist dabei – wie schon früher erwähnt – ein Text von Freud von zentraler Bedeutung: *Jenseits des Lustprinzips*.

„Das Studium des Traumes dürfen wir als den zuverlässigsten Weg zur Erforschung der seelischen Tiefenvorgänge betrachten. Nun zeigt das Traumleben der traumatischen Neurose den Charakter, daß es den Kranken immer wieder in die Situation seines Unfalles zurückführt, aus der er mit neuem Schrecken erwacht. Darüber verwundert man sich viel zu wenig.“⁷⁵⁹

Warum kehrt die Situation ausgerechnet im Traum zurück, und gerade nicht im Wachzustand, wenn der Traum doch eigentlich als ein Wunscherfüller zu denken ist? Kafkas *Ein Landarzt* kann man diesen Vorwurf nun sicherlich nicht

⁷⁵⁷ Ebd., S. 264.

⁷⁵⁸ Ebd.

⁷⁵⁹ Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips*; Studienausgabe III, S. 223.

machen, und zwar deshalb, weil er die Differenz von Wach- und Traumzustand einzieht. Die Erzählung forciert das Problem, indem sie es auf Dauer stellt: im *Landarzt* gibt es kein Ende mit Schrecken, sondern vielmehr Schrecken ohne Ende, weil dem Protagonisten das Erwachen verweigert ist. Der 'Arzt' bleibt im phantasmatischen Raum gefangen, anstatt sich zu tätiger (Mit-)Menschlichkeit zu befreien, wie es seinem Beruf entspräche. Doch wäre ein *solches* Erwachen überhaupt im Bereich des Möglichen, wo sich der vermeintliche 'Arzt' hier doch selbst als ein seelisch Beschädigter, als ein Kranker entpuppt? Könnte er sich im Wachzustand vom Phantasma emanzipieren? Doch nur dann, wenn es ihm gelänge, dasselbe auf ein real erlebtes Ereignis zurückzuführen und damit die Chance zu erhalten, Realität und Phantasma voneinander zu unterscheiden. Das Bewusstsein vom real Erlebten ist die notwendige Voraussetzung für die Durchbrechung des Teufelskreises, der zur fortgesetzten Wiederholung desselben nötigt. Einfach gesagt: Der Kranke müsste sich des traumatischen Erlebnisses erinnern. Es zeigt sich jedoch,

„daß das gesteckte Ziel, die Bewußtwerdung des Unbewußten [durch seine eigene Erinnerung] nicht voll erreichbar ist. Der Kranke kann von dem in ihm Verdrängten nicht alles erinnern, vielleicht gerade das Wesentliche nicht, und erwirbt so keine Überzeugung von der Richtigkeit der [...] Konstruktion. Er ist vielmehr genötigt, das Verdrängte als gegenwärtiges Erlebnis zu *wiederholen*, anstatt es, wie der Arzt es lieber sähe, zu *erinnern*.“⁷⁶⁰

Ein Ich, das dem Wiederholungszwang unterliegt, weil es seinem Charakter entspricht, muss deshalb noch keinen neurotischen Konflikt austragen.

„Wir verwundern uns über diese 'ewige Wiederkehr des Gleichen' nur wenig, wenn es sich um ein *aktives* Verhalten des Betreffenden handelt und wenn wir den sich gleichbleibenden Charakterzug seines Wesens auffinden, der sich in der Wiederholung der nämlichen Erlebnisse äußern muß. Weit stärker wirken jene Fälle auf uns, bei denen die Person etwas *passiv* zu erleben scheint, worauf ihr ein Einfluß nicht zusteht, während sie doch immer nur die Wiederholung desselben Schicksals erlebt.“⁷⁶¹

In letzteren Fall kommt es nun definitiv zum Konflikt. Das Ich *erleidet* die 'ewige Wiederkehr des Gleichen', ohne sein Schicksal in die eigenen Hände nehmen zu können: es droht einem dunklen Fatum zum Opfer zu fallen. Freud schließt nun an diese Überlegungen eine weiter ausgreifende metapsychologische Spekulation an, die den Kern von *Jenseits des Lustprinzips* ausmacht. Er geht aus von einer Verknüpfung des Wahrnehmungssystems (*W*) mit dem Bewußtseinssystem (*Bw*):

„Da das Bewußtsein im wesentlichen Wahrnehmungen von Erregungen liefert, die aus der Außenwelt kommen, und Empfindungen von Lust und Unlust, die nur aus dem Innern des seelischen Apparates stammen können, kann dem System *W-Bw* eine räumliche Stellung zugewiesen werden. Es muß an der Grenze von außen und innen liegen, der

⁷⁶⁰ Ebd., S. 228.

⁷⁶¹ Ebd., S. 232.

Außenwelt zugekehrt sein und die anderen psychischen Systeme umhüllen. Wir bemerken dann, daß wir mit diesen Annahmen nicht Neues gewagt, sondern uns der lokalisierenden Hirnanatomie angeschlossen haben, welche den 'Sitz' des Bewußtseins in die Hirnrinde, in die äußerste, umhüllende Schicht des Zentralorgans verlegt.⁷⁶²

Schon an dieser Stelle ergeben sich zwei auffällige Parallelen zum Wunden-Komplex in der Dichtung Celans: erstens die Verortung des Bewusstseins an der Grenze zweier verschiedener Sphären analog zu Celans Positionierung des Gedichts im 'Niemandland' der Seele; zweitens die Verknüpfung von Bewusstsein und Anatomie, wie sie bei Celan in der Verknüpfung von Schädeltrauma und seelischem Trauma begegnet. Sowohl Freud als auch Celan interessieren sich in diesem Zusammenhang für die Schnittstelle zwischen Leib/Außenwelt und Seele/Innenwelt, die Freud mit dem System *W-Bw* bezeichnet. Im System *Bw* wird die im System *W* wahrgenommene Erregung bewusst. Während nun aber Erregungsvorgänge in den anderen Systemen „Dauerspuren als Grundlage des Gedächtnisses“ hinterlassen, haben solche „Erinnerungsreste“ nach Freuds Modell „nichts mit dem Bewußtwerden zu tun“⁷⁶³. Das System *W-Bw* übernimmt somit gerade *nicht* die Funktion des Gedächtnis-Speichers. Freud optiert vielmehr für die Auffassung, „das Bewußtsein entstehe an Stelle der Erinnerungsspur“⁷⁶⁴. Letztere hat sich in eine tiefere Schicht der Seele eingegraben, nachdem zuvor ein entsprechender Außenreiz die Bewusstseinschwelle passiert hat. Die substantiellen Elemente des Systems *Bw* selbst können beim Durchgang der Erregung keine Daueränderung mehr erfahren, sobald sie sich in der Weise verfestigt haben, dass ihre Konfiguration „der Reizaufnahme die günstigsten Verhältnisse entgegenbringt“⁷⁶⁵: die Erregungsleitung erfolgt auf festgelegten Bahnen, im ständigen Fluss entsteht Bewusstsein. Empfindlich für Erregungen von Außen wie von Innen sind dabei lediglich die inneren Schichten des Systems *Bw*, während eine äußere, nur teilweise durchlässige Oberflächenschicht 'abgestorbener' Substanz vor übermäßigen Außenreizen schützt. Der Organismus

„würde von den Reizwirkungen [der Außenwelt] erschlagen werden, wenn es nicht mit einem *Reizschutz* versehen wäre. E[r] bekommt ihn dadurch, daß seine äußerste Oberfläche die dem Lebenden zukommende Struktur aufgibt, gewissermaßen anorganisch wird und nun als eine besondere Hülle oder Membran reizabhaltend wirkt, das heißt veranlaßt, daß die Energien der Außenwelt sich nun mit einem Bruchteil ihrer Intensität auf die nächsten, lebend gebliebenen Schichten fortsetzen können. [...] Für den lebenden Organismus ist der Reizschutz eine beinahe wichtigere Aufgabe als die Reizaufnahme [...]“⁷⁶⁶

⁷⁶² Ebd., S. 234.

⁷⁶³ Ebd., S. 235.

⁷⁶⁴ Ebd.

⁷⁶⁵ Ebd., S. 236.

⁷⁶⁶ Ebd., S. 237. Auf diese Passage bezieht sich die dritte Strophe des Gedichts OFFENE GLOTTIS: „Reizschutz: Bewußtsein,“ (KG, S. 335; vgl. Kommentar ebd., S. 850f.) wobei wiederum ein Text von Walter Benjamin mit im Spiel ist. In seinem Essay *Über einige Motive bei Charles Baudelaire* bezieht sich Benjamin auf eben diese Stelle (vgl. Benjamin: Schriften I, S. 234).

Im Anschluss führt Freud weiter aus, wie diese äußere Schicht beim Menschen vorzustellen sei:

„Bei den hochentwickelten Organismen hat sich die reizaufnehmende [Schicht] längst in die Tiefe des Körperinneren zurückgezogen, aber Anteile von ihr sind an der Oberfläche unmittelbar unter dem allgemeinen Reizschutz zurückgelassen. Das sind die Sinnesorgane, die im wesentlichen Einrichtungen zur Aufnahme spezifischer Reizeinwirkungen enthalten, aber außerdem besondere Vorrichtungen zu neuerlichem Schutz gegen übergroße Reizmengen und zur Abhaltung unangemessener Reizarten. [...] [S]ie nehmen nur Stichproben der Außenwelt vor; vielleicht darf man sie Fühlern vergleichen, die sich an die Außenwelt herantasten und dann immer wieder von ihr zurückziehen.“⁷⁶⁷

An dieser Stelle unternimmt Freud einen kurzen, für Celans Poetik jedoch äußerst folgenreichen Exkurs, um eine alternative Form des Reizschutzes anzudeuten:

„Ich gestatte mir an dieser Stelle ein Thema flüchtig zu berühren, welches die gründlichste Behandlung verdienen würde. Der Kantsche Satz, daß Zeit und Raum notwendige Formen unseres Denkens sind, kann heute infolge gewisser psychoanalytischer Erkenntnisse einer Diskussion unterzogen werden. Wir haben erfahren, **daß die unbewußten Seelenvorgänge an sich 'zeitlos' sind**. Das heißt zunächst, **daß sie nicht zeitlich geordnet werden, daß die Zeit nichts an ihnen verändert, daß man die Zeitvorstellung nicht an sie heranbringen kann**. Es sind dies negative Charaktere, die man sich nur durch Vergleichung mit den bewußten seelischen Prozessen deutlich machen kann. Unsere **abstrakte Zeitvorstellung** scheint vielmehr durchaus von der Arbeitsweise des Systems *W-Bw* hergeholt zu sein und einer **Selbstwahrnehmung** desselben zu entsprechen. Bei dieser Funktionsweise des Systems dürfte ein anderer Weg des Reizschutzes beschritten werden. Ich weiß, daß diese Behauptungen sehr **dunkel** klingen, muß mich aber auf solche **Andeutungen** beschränken“⁷⁶⁸ (Hervorh. v. M. H.).

Eine solche Zeitlosigkeit – im Sinne der Verweigerung, sich an *ein* (Ursprungs-)Datum fixieren zu lassen und sich damit der Aktualisierbarkeit in *verschiedensten* situativen Kontexten zu begeben – zeichnet nach Celan auch das Gedicht als solches aus.⁷⁶⁹ Es beharrt auf „Mehrdeutigkeit“ und

⁷⁶⁷ Freud: Studienausgabe III, S. 238.

⁷⁶⁸ Ebd.

⁷⁶⁹ Wenn hier behauptet wird, dass die *Rezeption* eines solchen Gedichts nicht situationsgebunden sei, dann ist damit ausdrücklich *nicht* gemeint, dass es nicht eine (im Einzelfall jeweils mehr oder weniger) bestimmte Situation visionär entwirft. Dies ist nämlich sehr wohl der Fall. Diese Situation lässt sich nun allerdings ihrerseits zu den unterschiedlichsten Zeiten und an den unterschiedlichsten Orten vergegenwärtigen. Dabei handelt es sich *nicht* in erster Linie um die Vergegenwärtigung eines *historischen* Gegenstands, sondern um die eines *akuten* Sprechens. Wenn auch jedes Gedicht einen mehr oder weniger ausgeprägten historischen Index mit sich führt, so ist

entsprechender „Vielstelligkeit“. Das ist durchaus nicht so ungewöhnlich: Gedichte sind in der Regel nicht-narrative Texte (die Ballade bezeichnet die Ausnahme, daneben gibt es Übergangsformen). Die imaginative Verschränkung zeitlich aufeinander folgender Aussagen zu einer Vision, die Erzeugung des Eindrucks von Simultaneität ist etwas, wozu sich das 'lyrische' Sprechen in besonderer Weise eignet. Alles, was gesprochen wird, gerinnt dabei in der Imagination zu einem 'Bild'.

Wenn nun Freud an dieser Stelle noch einen Schritt weitergeht und im Gegensatz zu solcher Simultaneität unsere „abstrakte Zeitvorstellung“ als eine charakterisiert, die sich als „Selbstwahrnehmung“ analog zur „Arbeitsweise des Systems W-Bw“ verstehen ließe, so erscheint demgegenüber die „Selbstbegegnung“ auf dem Kreisweg des Meridians in einem anderen Licht. Und auch die für Celans späte Dichtung typische Form der Selbstansprache eines Ich im Medium eines angesprochenen Du lässt sich von daher anders verstehen. Die Vorstellung vom „Vorausgehen zu sich selbst“, das in der die Bewegung des Daseins-Entwurfs variierend noch einmal aufgegriffen wird, bezeichnet eine Verlegenheit: Sprechen impliziert eine mehr oder minder geordnete Kette aufeinander folgender Worte in der Zeit, also ein mehr oder minder geordnetes Nacheinander, das aber eigentlich ein gleichzeitiges Nebeneinander, besser noch: Miteinander repräsentieren soll. Der Weg des Meridians ist ein notwendiger Umweg, weil sich nicht alles auf einmal sagen lässt. Eigentlich jedoch wäre das, wozu es hier geht, nicht als Fortbewegung in der Zeit aufzufassen, sondern vielmehr als ein *Kurzschluss*. Ist der Meridian einmal konstituiert – und auf diesen *Moment* kommt es an – so umfasst er in diesem einen Augenblick eine ganze Welt. Es geht nicht darum, ihn abzuschreiten – wobei hinsichtlich des Sprechakts ein narratives Verfahren das naheliegendere wäre – sondern darum, dass hier plötzlich eine Verbindung zwischen verschiedensten, ja sogar zwischen räumlich einander entgegengesetzten Orten hergestellt wird, da selbst die Pole in Kontakt miteinander gebracht werden. Keine dialektische Aufhebung der Gegensätze wird hier betrieben, geschweige denn eine Identifikation derselben: sie werden weder vereinheitlicht noch harmonisiert. Stattdessen wird hier die Spannung, die *zwischen* den Polen besteht, schlagartig freigesetzt – und die Kontinuität des Flusses setzt aus. Wo die Ordnung von Raum und Zeit kollabiert, kann etwas anderes eintreten – womöglich ein Geist?

Als ein solcher Kurzschluss stellt sich nun auch das schockartig erfahrene, traumatisierende Ereignis dar. Der betroffene Organismus wird plötzlich einem heftigen Reiz ausgesetzt, der gewaltsam von außen auf ihn einwirkt:

„Solche Erregungen von außen, die stark genug sind, den Reizschutz zu durchbrechen, heißen wir *traumatische*. [...] Ein Vorkommnis wie das äußere Trauma wird gewiß eine großartige Störung im Energiebetrieb des Organismus hervorrufen und alle Abwehrmittel in Bewegung setzen. [...] **Die Überschwemmung des seelischen Apparates mit großen Reizmengen ist nicht mehr hintanzuhalten**; es ergibt sich vielmehr eine andere Aufgabe, den Reiz zu bewältigen, die hereingebrochenen Reizmengen psychisch zu binden, um sie dann der Erledigung zuzuführen“⁷⁷⁰ (Hervorh. v. M. H.).

es doch niemals auf ein historisches Dokument zu reduzieren.

⁷⁷⁰ Ebd., S. 239.

Entsprechende Träume bilden dann eine Ausnahme, indem sie nicht der „Wunscherfüllung“ nach dem Lustprinzip dienen, sondern den Versuch darstellen, „die Reizbewältigung unter Angstentwicklung nachzuholen“⁷⁷¹ Es zeigt sich hier eine andere Funktion des seelischen Apparats, die „ursprünglicher scheint als die Absicht des Lustgewinns und der Unlustvermeidung“⁷⁷². Damit glaubt Freud „einem allgemeinen [...] Charakter der Triebe, vielleicht alles organischen Lebens überhaupt, auf die Spur gekommen“ zu sein:

*„Ein Trieb wäre also ein dem belebten Organischen innewohnender Drang zur Wiederherstellung eines früheren Zustandes, welchen dies Belebte unter dem Einflusse äußerer Störungskräfte aufgeben mußte, eine Art von organischer Elastizität, oder wenn man will, die Äußerung der Trägheit im organischen Leben.“*⁷⁷³

Der Ruhezustand wird angestrebt. Entgegen dem Drang zum Fortschritt, zur kontinuierlichen Weiterentwicklung, wirkt eine andere Art von Trieb auf die Rückkehr zum Ruhepunkt hin und biegt deshalb die Fortbewegung zur Kreisbewegung um: zur ständigen Wiederholung. Ausgehend von dieser Überlegung kommt Freud zu dem folgenschweren Ergebnis, dass es neben den lebenserhaltenden Trieben auch solche gibt, welche nach Rückkehr zu einem Ausgangszustand streben, der aller Störung vorausgeht: zum Tod.

*„Der konservativen Natur der Triebe widerspräche es, wenn das Ziel des Lebens ein noch nie zuvor erreichter Zustand wäre. Es muß vielmehr ein alter, ein Ausgangszustand sein, den das Lebende einmal verlassen hat und zu dem es über alle Umwege der Entwicklung zurückstrebt. Wenn wir als ausnahmslose Erfahrung annehmen dürfen, daß alles Lebende aus inneren Gründen stirbt, ins Anorganische zurückkehrt, so können wir nur sagen: Das Ziel alles Lebens ist der Tod, und zurückgreifend: Das Leblose war früher da als das Lebende.“*⁷⁷⁴

Celan notiert sich im Zuge seiner Arbeit am *Meridian*: „'Ursehnsucht des Lebens ins anorganische Zurück' (Freud, Jenseits des Lustprinzips) / -i- – dieser Weltaugenblick ist der unsere –“⁷⁷⁵ was dem Gang zum „Stein“, der in zahlreichen Gedichten unternommen wird, zumindest in einer seiner möglichen Bedeutungen eine morbide Note verleiht. Die ästhetische Überformung des Sprechens zur Gestalt des Gedichts: ein „Formen“ als Huldigung an die Eigengesetzlichkeit des / Anorganischen? (Todestrieb?)⁷⁷⁶ Vor dem Hintergrund dieser Frage lässt sich die erklärte „Diskontinuität des Gedichts“⁷⁷⁷ als Absage an die Kontinuität des Lebens verstehen. Hierin spricht sich eine unverhohlene Todessehnsucht aus. Dies verlangt allerdings nach einer Präzisierung: Welches Leben soll hier im Gedicht zu Tode kommen? Eine

⁷⁷¹ Ebd., S. 241.

⁷⁷² Ebd., S. 242.

⁷⁷³ Ebd., S. 246.

⁷⁷⁴ Ebd., S. 248.

⁷⁷⁵ TA, Der Meridian (M 204/632), S. 100.

⁷⁷⁶ Ebd. (M 205/633).

⁷⁷⁷ Ebd. (M 124), S. 88.

mögliche Antwort mit Adorno wäre: das unrichtige Leben – das Leben im Falschen.

V. 3. 6. 2. Wiederholtes Beginnen

Albert Camus: *Der Mythos von Sisyphos*

Die Absage an das Leben schlechthin entspräche einer Position, die sich nicht mit derjenigen Albert Camus' in Übereinstimmung bringen ließe. Zwar ist sein *Mythos des Sisyphos* ein Versuch über das Absurde, der sich gleich zu Beginn auch als ein Versuch über den Selbstmord zu erkennen gibt. Camus findet am Ende dieses Versuchs zu einer Haltung, die er als „moderne[n] Heroismus“⁷⁷⁸ bezeichnet. Dies zeigt an, dass das Leben unter absurden Bedingungen durchaus keine bequeme Angelegenheit ist, sondern eine anstrengende, aufreibende, letztendlich notwendig zur völligen Erschöpfung führende. Sein Held trägt den Namen Sisyphos. Und dessen Schicksal lässt sich mit dem eines Traumatisierten durchaus vergleichen: ständig wälzt er aufs Neue denselben Stein den Berg hinauf. Seine Aufgabe scheint sinnlos, die ihm von den Göttern zuerkannte Strafe impliziert die Unmöglichkeit jeglichen Fortschritts. Sie ist diskontinuierlich: jedes Mal, wenn der Stein wieder herabrollt, wird er in seiner Tätigkeit unterbrochen; jedes Mal nimmt er sie wieder auf, und mit ihr den Stein. Im unmittelbarem Kontakt zum Anorganischen, zum Toten, geht er seiner Arbeit nach – und verachtet das Diktat der Götter, indem er sich sein Schicksal aneignet, im buchstäblichen Sinne sein Leben und seinen Tod – der sich jedes Mal wieder im Stein ankündigt – selbst in die Hand nimmt. So heißt es im letzten Kapitel des Essays unter dem Titel *Fluch und Seligkeit*⁷⁷⁹:

„Wenn der Abstieg so manchen Tag in den Schmerz führt, er kann doch auch in der Freude enden. Damit wird nicht zuviel behauptet. Ich sehe wieder *Sisyphos* vor mir, **wie er zu seinem Stein zurückkehrt und der Schmerz von neuem beginnt**. Wenn die Bilder der Erde zu sehr im Gedächtnis haften, wenn das Glück zu dringend mahnt, dann steht im Herzen des Menschen **die Trauer** auf: **das ist der Sieg des Steins, der Stein selber**“ (Hervorh. v. M. H.).

Die Arbeit am Stein ist *Trauerarbeit*.

„Aber die Niederschmetternden Wahrheiten verlieren an Gewicht, sobald sie erkannt werden.“

Das ist dem Seelenarzt Freud aus der Seele gesprochen. Die Erinnerung an das traumatisierende Ereignis, die erfolgreiche Anamnese, ist der Schlüssel zu jeder möglichen Therapie.

„'Ich finde, daß alles gut ist', sagt *Ödipus*, und **dieses Wort** ist heilig. Es wird in dem grausamen und begrenzten Universum des Menschen laut. Es lehrt, daß noch nicht alles erschöpft ist, daß noch nicht alles ausgeschöpft

⁷⁷⁸ Camus: *Der Mythos von Sisyphos*, S. 100.

⁷⁷⁹ Ebd., S. 100f. Die folgenden Zitate stammen sämtlich von hier.

wurde. Es vertreibt aus dieser Welt einen Gott, der mit dem Unbehagen und mit der Vorliebe für nutzlose Schmerzen in sie eingedrungen war. **Es macht aus dem Schicksal eine menschliche Angelegenheit**, die unter Menschen geregelt werden muß. / Darin besteht die ganze verschwiegene Freude des *Sisyphos*. Sein Schicksal gehört ihm. Sein Fels ist seine Sache. [...] **Der absurde Mensch sagt Ja**, und seine Mühsal hat kein Ende mehr. [...] Überzeugt von dem rein menschlichen Ursprung alles Menschlichen, ist er also **immer unterwegs – ein Blinder, der sehen möchte und weiß, daß die Nacht kein Ende hat**. Der Stein rollt weiter⁷⁸⁰ (Hervorh. v. M. H.).

Das Ja-Sagen, eine Nietzsche-Reminiszenz, ist mit der oben genannten Erkenntnis der Wahrheiten zu verbinden. Im Kontext des Traumas ist es gleichbedeutend mit dem Ende der Verdrängung, der Übernahme von Verantwortung. Es ist ein 'Ja' zum Leben im Absurden, zur menschlichen Existenz unter sinnwidrigen Vorzeichen – und damit gleichzeitig ein unmissverständliches 'Nein' zur Unmenschlichkeit in jedweder Form oder Gestalt. Wo der Mensch Autonomie beansprucht, sein Schicksal in die eigenen Hände nimmt, es als sein *eigenes* begreift, gibt es in *seiner* Welt keinen Platz mehr für einen strafenden Gott: die Verantwortung wird ihm entzogen. Die „verschwiegene Freude“ des absurden Menschen ist die des emanzipierten. Er tut das Menschenmögliche, indem er sich wiederholt der Aufgabe stellt, seine eigene absurde Existenz zu verwirklichen. Er tut es, indem er zeitlebens darauf besteht, gegen eine schweigende Welt anzutreten und sich daran abzuarbeiten, sie als seine eigene (buchstäblich) zu begreifen.

„Ich verlasse *Sisyphos* am Fuße des Berges! Seine Last findet man immer wieder. [...] Jedes Gran dieses Steins, **jeder Splitter dieses durchnächtigten Berges bedeutet allein für ihn eine ganze Welt**. Der Kampf gegen den Gipfel vermag ein Menschenherz auszufüllen. Wir müssen uns *Sisyphos* als einen glücklichen Menschen vorstellen⁷⁸¹ (Hervorh. v. M. H.).

„DAS GEDUNKELTE Splitterecho“ kommt auf „die Bühne“ menschlichen Bewusstseins „zu stehn“. Das Echo hallt von Innen her wider, nachdem ein traumatisches Ereignis stattgefunden hat, bei dem gewaltige Reizmengen den „Reizschutz“ durchschlagen und eine tiefe Spur im Gedächtnis hinterlassen haben. Die Seele, 'unverfenstert' wie sie ist, zeigt sich nachhaltig verwundet. In dieser Wunde, die das Gedicht bewusst austrägt, kommt es im Sprechen zum Einstand mit dem Schweigen der Toten. Sprechgestisch kommt seine eigene

⁷⁸⁰ Vgl. TA, Der Meridian (T 34a), S. 9: „Das Gedicht ist einsam. Es ist einsam und unterwegs. Wer es schreibt, bleibt ihm mitgegeben.“

⁷⁸¹ Die *Notwendigkeit*, sich *Sisyphos* so und nicht anders vorzustellen, ist hier besonders zu betonen. Es ist notwendig für uns, die Absurdität unserer menschlichen Existenz nicht als Bestrafung sondern als Chance zu begreifen, wenn wir nicht in Resignation verfallen wollen. Isoliert betrachtet, ist der letzte Satz des Essays eine Zumutung – und als solche durchaus beabsichtigt. Er ist als Provokation zu verstehen: als Aufruf zum Umdenken, zur Umkehrung der Wahrnehmung, zur bewussten Wahl der genuin (mit)menschlichen Perspektive. Camus entwirft hier das Bild eines Menschen, der glücklich zu nennen ist, weil er sich entschieden hat, ein menschenwürdiges Leben zu führen, d. h. sich gegenüber einer schweigenden Welt, die er als die seine begreift, als ein solcher zu behaupten.

Versehrtheit zum Tragen. Dies ist keine imposante Geste: „La poésie ne s'impose plus, elle s'expose.“ Das Gedicht steht mit seiner eigenen zersplitterten Gestalt für die Opfer ein. Seiner Form nach „huldigt es der Eigengesetzlichkeit des Anorganischen“, so wie Lucile in Büchners Drama *Dantons Tod* der Majestät des Absurden“ huldigt, wenn sie angesichts der Ermordung ihres Geliebten unter Schock das „Es lebe der König!“ des *ancien régime* zitiert. Das Gegenwort weist hinter den Anfang der neuen Zeitrechnung, die mit der Revolution eingeführt wurde, zurück. Für Lucile selbst dürfte sich dieser sehnsüchtige Ruf nach der Rückkehr der Majestät ins Leben, der gleichzeitig einer Sehnsucht zurück in die Vorzeit entspricht, als tödlich erweisen. Dieses Risiko geht auch das Gedicht ein: Es eröffnet – indem es sich als offene Wunde, damit aber auch als Schnittstelle darbietet – die Möglichkeit eines Gesprächs, das die Toten mit einschließt.

„Der absurde Mensch sagt Ja“, und das meint ein Ja zur menschlichen Existenz in all ihrer Absurdität. Lucile sagt Ja zum Leben in Moment der unmittelbaren Konfrontation mit dem Tod, nicht mit dem Tod eines Fremden, sondern mit dem Tod des *innigst* geliebten Menschen. Sie weiß in diesem Moment noch nicht, „daß die Nacht kein Ende hat“, wir dürfen uns Lucile nicht als einen glücklichen Menschen vorstellen, und dennoch bejaht sie das Leben. Sie greift dabei auf eine Formel aus ihrer Kindheit zurück – so wie DAS GEDUNKELTE mit seinem Schlussvers auf einen Satz von Steinberg und damit auf einen Satz aus der Kindheit Paul Celans zurückkommt, der hinter das traumatische Ereignis der gewaltsamen Trennung von den Eltern und deren späterer Ermordung zurückweist. Das ist ein Schritt. Der markiert eine Atempause – nicht mehr und nicht weniger.

In Nietzsches *Also sprach Zarathustra* handelt die erste der Reden Zarathustras (direkt im Anschluss an die Vorrede) *Von den drei Verwandlungen*⁷⁸²: „Drei Verwandlungen nenne ich euch des Geistes: wie der Geist zum Kamele wird, und zum Löwen das Kamel, und zum Kinde zuletzt der Löwe.“ Der Geist wird zunächst zum „tragsamen Geist“, der „das Schwerste“ zu tragen imstande ist. Zu Entsagung und Ehrfurcht ist er als solcher fähig. Dann verwandelt er sich in den Geist, der „Freiheit [...] sich erbeuten und Herr sein [will] in seiner eigenen Wüste.“ Als solcher bekämpft er den „große[n] Drache[n]“ mit Namen „Du-sollst“, ein „Schuppentier“, an dessen Schuppen „[t]ausendjährige Werte glänzen“. Er nimmt sich das Recht heraus, ein „heiliges Nein auch vor der Pflicht“ auszusprechen. Die dritte Verwandlung ist im vorliegenden Kontext die entscheidende: dem kindlichen Geist bleibt es vorbehalten, den geschaffenen Freiraum zu nutzen und „[n]eue Werte zu schaffen“.

„Unschuld ist das Kind und Vergessen, ein Neubeginnen, ein Spiel, ein aus sich rollendes Rad, **eine erste Bewegung**, ein heiliges Ja-sagen. / Ja, zum Spiele des Schaffens, meine Brüder, bedarf es eines heiligen Ja-sagens: *seinen* Willen will nun der Geist, **seine Welt gewinnt sich der Weltverlorene**“ (Hervorh. v. M. H.)

Auf solche kindliche Unschuld weisen sowohl Büchners Drama als auch Celans Gedicht zurück – allerdings unter den Vorzeichen des irreversiblen Verlusts derselben. Der von Nietzsche apostrophierte Weltgewinn steht hier „im Schatten

⁷⁸² Nietzsche: W 6/1, S. 25-27. Die folgenden Zitate stammen sämtlich von hier.

/ des Wundenmals in der Luft“. Das ist die Luft, die Büchner und Celan zu atmen haben. Die Atemwende, welche die Dichtung bedeuten kann, ließe sich nur um den Preis des Todes auf Dauer stellen. Das „Vergessen“ stellt für den Traumatisierten gerade keine Option dar – er muss sich sein Trauma vielmehr erinnernd zu Bewusstsein bringen, er muss damit umgehen, muss es durcharbeiten, muss sich den Tatsachen stellen. Ein „Neubeginn“ scheint unter diesen Voraussetzungen nur als (neuerliches) Zur-Welt-Kommen, d. h. als (Wieder-)Geburt des Menschlichen aus dem Geist der Wunde möglich: in Gestalt eines Wiedergängers – eines Gedichts.

FAHLSTIMMIG, aus
der Tiefe geschunden:
kein Wort, kein Ding,
und beider einziger Name,

fallgerecht in dir,
fluggerecht in dir,

wunder Gewinn
einer Welt.

(KG, S. 296f.)

Ist das eine anfängliche Welt? Doch wohl allenfalls im Sinne jenes „Ausgangszustand[s]“ der Leblosigkeit, von dem Freund spricht. Die fahle Stimme spricht vom Tode her. Sie erinnert an die Apokalypse. Das Sprechen beginnt im Ende und endet im Beginn: erneut – ein Kurzschluss. Wo Welt sich neu eröffnet „im Geheimnis der Begegnung“, begegnet gleichzeitig auch die alte Wunde in all ihrer Unheimlichkeit. Der Gebrauch der deutschen Muttersprache hat sich notwendig zu der Tatsache zu verhalten, dass auch die Mörder kontinuierlich Gebrauch von ihr gemacht haben. Diese Kontinuität gilt es zu durchbrechen, indem das 'Gedicht heute' sich in seinem Sprechen deutlich gegen alle Glättung zur Wehr setzt. Das sprechende Ich zeigt sich in seinem Sprechen von der Gewalt betroffen, angeschlagen, beschädigt.

Zwischen dem Angebot eines intensiven Gesprächs zum Zwecke der Verständigung und jener Versöhnung, von der Adorno im Hinblick auf eine mögliche Schließung der „Wunde Heine“ spricht, liegen Welten. So weit reicht das „Licht[] der U-topie“⁷⁸³ bei Celan nicht. Aber das ändert nichts am Wahrheitsanspruch, der er mit jedem einzelnen seiner Gedichte verbindet. Und an der damit verbundenen ethischen Verpflichtung. Die Dichtung hat ihre Chance wahrzunehmen. Und die besteht im Dialog mit den Lebenden und den Toten, im wachen Geschichtsbewusstsein, in der Solidarisierung mit den Opfern der Gewalt, in der kritischen Beobachtung des Zeitgeschehens und vor allem im akuten Einspruch gegen die Nivellierung der Sprache.

⁷⁸³ TA, Der Meridian (T 40b), S. 10.

LITERATUR

1. Textausgaben

1. 1. Gedichte und Prosa

Paul Celan: Mohn und Gedächtnis. Stuttgart 1952. (MG)

- : Von Schwelle zu Schwelle. Stuttgart 1955. (SS)

- : Sprachgitter. Frankfurt/M. 1959. (SG)

- : Die Niemandrose. Frankfurt/M. 1963. (NR)

- : Atemwende. Frankfurt/M. 1967. (AW)

- : Fadensonnen. Frankfurt/M. 1968. (FS)

- : Lichtzwang. Frankfurt/M. 1970. (LZ)

- : Schneepart. Frankfurt/M. 1971. (SP)

- : Schneepart. Faksimile der Handschrift aus dem Nachlaß. Frankfurt/M. 1976. (SPF)

- : Zeitgehöft. Späte Gedichte aus dem Nachlaß. Frankfurt/M. 1976. (ZG)

- : Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Besorgt von der Bonner Arbeitsstelle für die Celan-Ausgabe. Hg. v. Beda Allemann, Rolf Bücher, Axel Gellhaus u. Stefan Reichert. Frankfurt/M. 1990 ff. (HKA)

- : Tübinger Ausgabe. Hg. v. Jürgen Wertheimer. Frankfurt/M. 1996 ff. (TA)

Sprachgitter. Vorstufen – Textgenese – Endfassung. Hg. v. Jürgen Wertheimer. Bearb. v. Heino Schull. Frankfurt/M. 1996.

Die Niemandrose. Vorstufen – Textgenese – Endfassung. Hg. v. Jürgen Wertheimer. Bearb. v. Heino Schull. Frankfurt/M. 1996.

Der Meridian. Endfassung – Vorstufen – Materialien. Hg. v. Bernhard Böschstein u. Heino Schull. Frankfurt/M. 1999.

Atemwende. Vorstufen – Textgenese – Endfassung. Hg. v. Jürgen Wertheimer. Bearb. v. Heino Schull u. Christiane Wittkop. Frankfurt/M. 2000.

Fadensonnen. Vorstufen – Textgenese – Endfassung. Hg. v. Jürgen Wertheimer. Bearb. v. Heino Schull, Markus Heilmann u. Christiane Wittkop. Frankfurt/M. 2000.

Lichtzwang. Vorstufen – Textgenese – Endfassung. Hg. v. Jürgen Wertheimer. Bearb. v. Heino Schull. Frankfurt/M. 2001.

Von Schwelle zu Schwelle. Vorstufen – Textgenese – Endfassung. Hg. v. Jürgen Wertheimer. Bearb. v. Heino Schull. Frankfurt/M. 2002.

Mohn und Gedächtnis. Vorstufen – Textgenese – Endfassung. Hg. v. Jürgen Wertheimer. Bearb. v. Heino Schull. Frankfurt/M. 2004.

- : Gesammelte Werke in fünf Bänden. Hg. v. Beda Allemann u. Stefan Reichert. Frankfurt/M. 1983. (GW)
- : Gedichte in zwei Bänden. Frankfurt/M. 1975.
- : Gedichte 1938-1944. M. e. Vorwort v. Ruth Kraft. Frankfurt/M. 1986.
- : Das Frühwerk. Hg. v. Barbara Wiedemann. 2. Aufl. Frankfurt/M. 1989.
- : Eingedunkelt und Gedichte aus dem Umkreis von Eingedunkelt. Hg. v. Bertrand Badiou u. Jean-Claude Rambach. Frankfurt/M. 1991.
- : Die Gedichte aus dem Nachlaß. Hg. v. Bertrand Badiou, Jean-Claude Rambach u. Barbara Wiedemann. Frankfurt/M. 1997.
- : Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Hg. v. Barbara Wiedemann. Frankfurt/M. 2005. (KG)
- : „*Mikrolithen sinds, Steinchen*“. Die Prosa aus dem Nachlaß. Kritische Ausgabe. Hg. v. Barbara Wiedemann u. Bertrand Badiou. Frankfurt/M. 2005.

1. 2. Briefe, Briefwechsel

- Paul Celan – Nelly Sachs: Briefwechsel. Hg. v. Barbara Wiedemann. Frankfurt/M. 1993.
- Paul Celan – Franz Wurm: Briefwechsel. Hg. v. Barbara Wiedemann in Verbindung mit Franz Wurm. Frankfurt/M. 1995.
- Paul Celan – Gisèle Celan-Lestrange: Briefwechsel. Mit einer Auswahl von Briefen Paul Celans an seinen Sohn Eric. 2 Bde. Hg. v. Bertrand Badiou in Verbindung mit Eric Celan. Frankfurt/M. 2001.
- Paul Celan – Hanne und Hermann Lenz: Briefwechsel. Mit drei Briefen von Gisèle Celan-Lestrange. Hg. v. Barbara Wiedemann in Verbindung mit Hanne Lenz. Frankfurt/M. 2001.
- Paul Celan: „*Du mußt versuchen, auch den Schweigenden zu hören*“. Briefe an Diet Kloos-Barendregt. Handschriften – Edition – Kommentar. Hg. v. Paul Sars unter Mitwirkung von Laurent Sprooten. Frankfurt/M. 2002.
- Paul Celan – Margarete Susman: Der Briefwechsel aus den Jahren 1963-1965. Hg. v. Lydia Koelle. In: Celan-Jahrbuch 8 (2003), S. 33-61.
- Paul Celan – Rudolf Hirsch: Briefwechsel. Hg. v. Joachim Seng. Frankfurt/M. 2004.
- Paul Celan – Ilana Shmueli: Briefwechsel. Hg. v. Ilana Shmueli u. Thomas Sparr. Frankfurt/M. 2004.
- Paul Celan – Peter Szondi: Briefwechsel. Mit Briefen von Gisèle Celan-Lestrange an Peter Szondi und Auszügen aus dem Briefwechsel zwischen Peter Szondi und Jean und Mayotte Bollack. Hg. v. Christoph König. Frankfurt/M. 2005.
- Herzzeit*. Ingeborg Bachmann – Paul Celan: Der Briefwechsel. Mit den Briefwechseln zwischen Paul Celan und Max Frisch sowie zwischen Ingeborg Bachmann und

Gisèle Celan-Lestrange. Hg. v. Bertrand Badiou, Hans Höller, Andrea Stoll u. Barbara Wiedemann. Frankfurt/M. 2008.

Paul Celan – Klaus und Nani Demus: Briefwechsel. Mit einer Auswahl aus dem Briefwechsel zwischen Gisèle Celan-Lestrange und Klaus und Nani Demus. Hg. v. Joachim Seng. Frankfurt/M. 2009.

1. 3. Bibliothek

Paul Celan: La Bibliothèque philosophique / Die philosophische Bibliothek. Hg. v. der Unité de recherche Paul-Celan de l'École normale supérieure unter der Leitung v. Jean-Pierre Lefebvre u. Bertrand Badiou. Paris 2004.

2. Forschungsliteratur

ADORNO, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Hg. v. Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann. 9. Aufl. Frankfurt/M. 1989, insbes. S. 475-477.

ARGUMENTUM E SILENTIO. Internationales Paul Celan-Symposium. Hg. v. Amy D. Colin. Berlin; New York 1987.

AHLBRECHT, Wulf H.: Paul Celans späte Gedichte. Versuch an den Grenzen eurozentrischer Wirklichkeit. Bonn 1985.

ALLEMANN, Beda: Das Gedicht und seine Wirklichkeit. In: *Hommage à Paul Celan* (1970), S. 266-274.

- : Zu Paul Celans neuem Gedichtband „Atemwende“. In: *Über Paul Celan* (1973), S. 194-197.

- : Paul Celans Sprachgebrauch. In: *Argumentum e Silentio* (1987), S. 3-15.

AMTHOR, Wiebke: Schneegespräche an gastlichen Tischen. Wechselseitiges Übersetzen bei Paul Celan und André du Bouchet. Heidelberg 2006.

ANDRÉ, Robert: Gespräche von Text zu Text. Celan – Heidegger – Hölderlin. Hamburg 2001.

BARNERT, Arno: Mit dem fremden Wort. Poetisches Zitieren bei Paul Celan. Frankfurt/M., Basel 2007.

BAUMANN, Gerhard: „... Durchgründet vom Nichts ...“. In: *Hommage à Paul Celan* (1970), S. 277-290.

- : *Erinnerungen an Paul Celan*. Frankfurt/M. 1986.

BAYERDÖRFER, Hans-Peter: Poetischer Sarkasmus. „Fadensonnen“ und die Wende zum Spätwerk. In: *Text & Kritik*. Nr. 53/54: Paul Celan (1984), S. 42-54.

BENNHOLDT-THOMSEN, Anke: Auf der Suche nach dem Erinnerungsort. In: *Celan-Jahrbuch 2* (1988), S. 7-28.

- : Das poetologische Raum-Konzept bei Rilke und Celan. In: *Celan-Jahrbuch 4* (1992), S. 117-149.

- BERGHAHN, Klaus L.: An Act of Omission: Paul Celan. In: Monatshefte 85. Nr. 4 (1993), S. 414-422.
- BEVILACQUA, Giuseppe: Zu Paul Celans Gedichtzyklus „Atemkristall“. In: Ders. / Bernhard Böschenstein: Paul Celan. Zwei Reden. Marbach/N. 1990, S. 21-38.
- BIENEK, Horst: „Wir lagen“. Ein Stein blutet nicht. In: 1000 Deutsche Gedichte. Bd. 8 (1994), S. 389-392.
- BIRUS, Hendrik: Celan - wörtlich. In: Paul Celan. „Atemwende“. Materialien (1991), S. 125-166.
- : Hommage à quelqu'un. Paul Celans „Hüttenfenster“ - ein 'Wink' für Johannes Bobrowski? In: Hermenautik – Hermeneutik. Literarische und geisteswissenschaftliche Beiträge zu Ehren von Peter Horst Neumann. Hg. v. Holger Helbig, Bettina Knauer u. Gunnar Och. Würzburg 1996, S. 269-277.
- BLANCHOT, Maurice: Der als letzter spricht. Aus dem Französischen v. Mahoto Ozaki u. Beate van der Osten. Berlin 1993.
- BÖNING, Thomas: Dichtung als Wieder-Aufrollen des Überlieferten. Zu Paul Celans Gedicht „SCHAUFÄDEN, SINNFÄDEN“. In: Paul Celan. "Atemwende". Materialien (1991), S. 93-122.
- BÖSCHENSTEIN, Bernhard: „Lesestationen im Spätwort“. Zu zwei Gedichten des Bandes "Lichtzwang". In: Hommage à Paul Celan (1970), S. 292-298.
- : Paul Celan. „Tübingen, Jänner“. In: Über Paul Celan (1973), S. 101-105.
- : Die notwendige Unauflöslichkeit. Reflexionen über die Dunkelheit in der deutschen und französischen Dichtung (von Hölderlin bis Celan). In: Zeitwende 46. Heft 6 (1975), S. 329-344.
- : Leuchttürme. Von Hölderlin zu Celan. Wirkung und Vergleich. Studien. Frankfurt/M. 1977.
- : Der späte Celan. Dichtung und Übersetzung. In: Lyrik von allen Seiten (1981), S. 399-411.
- : Erste Notizen zu Celans letzten Gedichten. Zur zweiten Abteilung von "Zeitgehöft". In: Text + Kritik. Nr. 53/54: Paul Celan (1984), S. 62-68.
- : Gespräche und Gänge mit Paul Celan. In: Giuseppe Bevilacqua / Bernhard Böschenstein: Paul Celan. Zwei Reden. Marbach/N. 1990, S. 7-19.
- : Furchtbares Pars pro toto. Im Umkreis von Celans Meridian. In: Celan-Jahrbuch 3 (1990), S. 167-173.
- : Celan als Leser Trakls. In: Frühling der Seele. Pariser Trakl-Symposion. Hg. v. Rémy Colombat u. Gerald Stieg. Innsbruck 1995, S. 135-148.
- : Celans „Junge Parze“ als Vorarbeit zum „Meridian“. Beobachtungen und Reflexionen zu Celans Übersetzung Valéry's. In: Stationen (1997), S. 99-104.
- : Von Morgen nach Abend. Filiationen der Dichtung von Hölderlin zu Celan. Paderborn 2006.

- BÖSCHENSTEIN (bzw. BÖSCHENSTEIN-SCHÄFER), Renate: Allegorische Züge in der Dichtung Paul Celans. In: *Hommage à Paul Celan* (1970), S. 251-265.
- : Traum und Sprache in der Dichtung Paul Celans. In: *Argumentum e Silentio* (1987), S. 223-236.
- : Erinnerungen an Paul Celan. In: *Hermenautik - Hermeneutik. Literarische und geisteswissenschaftliche Beiträge zu Ehren von Peter Horst Neumann*. Hg. v. Holger Helbig, Bettina Knauer u. Gunnar Och. Würzburg 1996, S. 267-268.
- BÖTTIGER, Helmut: Radikale Ästhetik und politische Haltung. Zur Aktualität von Paul Celan. In: *STZ 31. Heft 128* (1993), S. 469-480.
- : *Orte Paul Celans*. Wien 1996.
- BOGUMIL, Sieghild: Geschichte, Sprache und Erkenntnis in der Dichtung Paul Celans. In: *„Der glühende Leertext“* (1993), S. 127-142.
- BOHRER, Christine: *Paul Celan - Bibliographie*. Frankfurt/M.; Bern; New York; Paris 1989.
- BOLLACK, Jean: „Eden“ nach Szondi. In: *Celan-Jahrbuch 2* (1988), S. 81-105.
- : Voraussetzungen zum Verständnis der Sprache Paul Celans. In: *Paul Celan. „Atemwende“*. Materialien (1991), S. 319-343.
- : Herzstein. Über ein unveröffentlichtes Gedicht von Paul Celan. A. d. Französischen v. Werner Wögerbauer. München; Wien 1993.
- : *Poetik der Fremdheit*. Wien 2000.
- : *Dichtung wider Dichtung. Paul Celan und die Literatur*. Hg. v. Werner Wögerbauer. Göttingen 2006.
- BRODA, Martine: *Traduit du silence: les langues de Paul Celan*. In: *Celan und/in Europa* (1997), S. 269-273.
- BUCK, Theo: „Mehrdeutigkeit ohne Maske“. Zum ästhetischen Modus der Dichtung Paul Celans. In: *Text + Kritik*. Nr. 53/54: Paul Celan (1984), S. 1-8.
- : Lyrik nach Auschwitz. Zu Paul Celans „Todesfuge“. In: *Datum und Zitat bei Paul Celan* (1987), S. 11-41.
- : *Muttersprache, Mördersprache. Celan-Studien I*. Aachen 1993.
- BÜCHER, Rolf: *Erfahrenes Sprechen - Leseversuch an Celan-Entwürfen*. In: *Argumentum e Silentio* (1987), S. 99-112.
- : Welt-Buch bei Celan. In: *„Der glühende Leertext“* (1993), S. 113-125.
- BUHR, Gerhard: *Celans Poetik*. Göttingen 1976.
- : Von der radikalen In-Frage-Stellung der Kunst in Celans Rede „Der Meridian“. In: *Celan-Jahrbuch 2* (1988), S. 169-208.

- BURGER, Hermann: Paul Celan. Auf der Suche nach der verlorenen Sprache. Zürich; München 1974.
- : „Weggebeizt“. Vom Genicht zum Gedicht. In: 1000 Deutsche Gedichte. Bd. 8 (1994), S.385-388.
- CAMERON, Esther: Das Dunkle und das Helle: Zur möglichen Eindeutigkeit des „Meridians“. In: Datum und Zitat bei Paul Celan (1987), S. 156-169.
- CELAN UND/IN EUROPA. = arcadia 32. Heft 1 (1997).
- CELAN-HANDBUCH. Leben – Werk – Wirkung. Hg. v. Markus May, Peter Goßens u. Jürgen Lehmann. Stuttgart, Weimar 2008.
- CELAN-JAHRBUCH. Bde. 1-6. Hg. v. Hans-Michael Speier. Heidelberg 1987 ff.
- CHALFEN, Israel: Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend. Frankfurt/M. 1979.
- : „Einmal“. Ein Deutungsversuch. In: Datum und Zitat bei Paul Celan (1987), S. 60-66.
- CIORAN, E. M.: Begegnungen mit Paul Celan. In: Akzente 36. Heft 4 (1989), S. 319-321.
- COLIN, Amy D.: Paul Celan's Poetics of Destruction. In: Argumentum e Silentio (1987), S. 157-182.
- : Paul Celan. Holograms of Darkness. Bloomington; Indianapolis 1991.
- : Geschichte und Innovation. Paul Celans „Huhediblu“. In: Celan-Jahrbuch 5 (1993), S. 89-114.
- : Dynamische Textgenese. Paul Celans „Osterqualm“. In: „Der glühende Leertext“ (1993), S. 245-256.
- DATUM UND ZITAT BEI PAUL CELAN. Akten des Internationalen Paul Celan-Colloquiums Haifa 1986. Hg. v. Chaim Shoham u. Bernd Witte. Bern; Frankfurt/M.; New York; Paris 1987.
- DEHMEL, Herta: Probleme der Autoren-Poetik. Zur Aktualität der poetischen Prosa Paul Celans. In: Lyriker Treffen Münster (1993), S. 378-393.
- DE MAN, Paul: Lyric and Modernity. In: ders: Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. 2., rev. Vol. Minneapolis 1983, S. 166-186.
- „DER GLÜHENDE LEERTEXT“. Annäherungen an Paul Celans Dichtung. Hg. v. Christoph Jamme u. Otto Pöggeler. München 1993.
- DERRIDA, Jacques: Schibboleth pour Paul Celan. Paris 1986.
- : Schibboleth. Für Paul Celan. A. d. Französischen v. Wolfgang Sebastian Baur. Wien 1986.
- : „A Self-Unsealing Poetic Text“. Zur Poetik und Politik des Zeugnisses. In: Zur Lyrik Paul Celans (2000), S. 147-182.

- 1000 DEUTSCHE GEDICHTE und ihre Interpretationen. 10 Bde. Hg. v. Marcel Reich-Ranicki. Frankfurt/M.; Leipzig 1994. Bd. 8: Von Peter Huchel bis Paul Celan. Frankfurt/M.; Leipzig 1994.
- DIE BUKOWINA. Studien zu einer versunkenen Literaturlandschaft. Hg. v. Dietmar Goltschnigg u. Anton Schwob. Tübingen 1990.
- DIE ZEITLICHKEIT DES ETHOS. Poetologische Aspekte im Schreiben Paul Celans. Hg. v. Ulrich Wergin u. Martin Jörg Schäfer. Würzburg 2003.
- DISCHNER, Gisela: „... die wildernde Überzeugung, daß dies anders zu sagen sei als so ...“. Postkabbalistische Poetik: Nelly Sachs und Paul Celan. In: Celan-Jahrbuch 8 (2003), S. 153-174.
- DOGÀ, Ulisse: „Port Bou – deutsch?“ Paul Celan liest Walter Benjamin. Aachen 2009.
- EBELING, Hans: Das exakte Imperfekt. Zur Poetik des Abschieds. In: Paul Celan. „Atemwende“. Materialien (1991), S. 361-371.
- EMMERICH, Wolfgang: Paul Celan. Reinbek b. Hamburg 1999.
- ENCARNAÇÃO, Gilda: „Fremde Nähe“. Das Dialogische als poetisches und poetologisches Prinzip bei Paul Celan. Würzburg 2007.
- EXNER, Richard: Celans Stimme und Celans Schweigen: Kritische und selbstkritische Bemerkungen. In: Zeitgenossenschaft. Festschrift für Egon Schwarz zum 65. Geburtstag. Hg. v. Paul Michael Lützeler in Zusammenarbeit mit Herbert Lehnert u. Gerhild S. Williams. Frankfurt/M. 1987, S. 241-251.
- FASSBIND, Bernard: Poetik des Dialogs. Voraussetzungen dialogischer Poesie bei Paul Celan und Konzepte von Intersubjektivität bei Martin Buber, Martin Heidegger und Emmanuel Levinas. München 1995.
- FELKA, Rike: Psychische Schrift. Freud – Derrida – Celan. Wien; Berlin 1991.
- FELSTINER, John: Paul Celan: Poet, Survivor, Jew. New Haven; London 1995.
- : Paul Celan. Eine Biographie. Deutsch von Holger Fliessbach. Mit 1 Karte und 16 Abbildungen. München 1997.
- FIGAL, Günter: Gibt es hermetische Gedichte? Ein Versuch, die Lyrik Paul Celans zu charakterisieren. In: Paul Celan. „Atemwende“. Materialien (1991), S. 301-310.
- FIORETOS, Aris: Finsternis. In: Lesarten (1996), S. 153-176.
- FORGET, Philippe: Neuere Daten über Paul Celan. Zu Jacques Derrida: „Schibboleth pour Paul Celan“, Editions Galilée, Paris 1986. In: Celan-Jahrbuch 1 (1987), S. 217-222.
- „FREMDE NÄHE“. Celan als Übersetzer. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs in Verbindung mit dem Präsidialdepartement der Stadt Zürich im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar und im Stadthaus Zürich. Katalog Hg. v. Axel Gellhaus u. a. 2., durchges. Aufl. Marbach/N. 1997.

- FREY, Eleonore: „La poésie ne s'impose plus, elle s'expose". Zu Paul Celans Poetik. In: Psalm und Hawdalah (1987), S. 22-36.
- FRIED, Erich: „Das Fremde". Auch ein Liebesgedicht. In: 1000 Deutsche Gedichte. Bd. 8 (1994), S. 355-358.
- GADAMER, Hans-Georg: Wer bin Ich und wer bist Du? Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge „Atemkristall". Frankfurt/M. 1973. Revidierte u. erg. Ausg. Frankfurt/M. 1986.
- : Sinn und Sinnverhüllung dargestellt an Paul Celans Gedicht Tenebrae. In: Zeitwende 46. Heft 6 (1975), S. 321-329.
- : Celans Schlußgedicht. In: Argumentum e Silentio (1987), S. 58-71.
- : Phänomenologischer und semantischer Zugang zu Celan? In: Paul Celan. „Atemwende". Materialien (1991), S. 311-317.
- GEIER, Manfred: Poetisierung der Bedeutung. Zu Struktur und Funktion des sprachlichen Zeichens in einem Gedicht von Paul Celan. In: Paul Celan. Materialien (1988), S. 239-271.
- GELLHAUS, Axel: Erinnerung an schwimmende Hölderlintürme. Paul Celan. „Tübingen, Jänner". Marbach/N. 1993.
- : Marginalien. Paul Celan als Leser. In: „Der glühende Leertext" (1993), S. 41-65.
- : Die Polarisierung von „Poesie" und „Kunst" bei Paul Celan. In: Celan-Jahrbuch 6 (1995), S. 51-91.
- : Das Datum des Gedichts. Textgeschichte und Geschichtlichkeit des Textes bei Celan. In: Lesarten (1996), S. 177-196.
- GLENN; Jerry: Paul Celan. Eine Bibliographie. Wiesbaden 1989.
- GLENN, Jerry / PETUCHOWSKI, Elisabeth: Zusammentreffende Wellen der Interferenz in Paul Celans Gedicht „Fahlstimmig". In: Celan-Jahrbuch 5 (1993), S. 115-138.
- GOLTSCHNIGG, Dietmar: Das Zitat in Celans Dichtergedichten. In: Psalm und Hawdalah (1987), S. 50-63.
- GREINER, Bernhard: Zersprungene Identität: Bildnisse des Dichters in zeitgenössischen Dichtungen über Hölderlin. In: Deutsche Teilung im Spiegel der Literatur. Beiträge zur Literatur und Germanistik der DDR. Hg. v. Karl Lamers. 2. Aufl. Stuttgart 1980, S. 85-120.
- GREISCH, Jean: „Zeitgehöft" und „Anwesen". Die Dia-Chronie des Gedichts. In: "Der glühende Leertext" (1993), S. 257-273.
- GÜNZEL, Elke: Das wandernde Zitat. Paul Celan im jüdischen Kontext. Würzburg 1995.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich: Interpretation jenseits ihres Endes? Dekonstruktivistische Celan-Lectüren. In: Kulturlandschaft Bukowina (1990), S. 102-114.

- HAMACHER, Werner: Die Sekunde der Inversion. Bewegungen einer Figur durch Celans Gedichte. In: Paul Celan. Materialien (1988), S. 81-126.
- HAMBURGER, Michael: Wahrheit und Poesie. Spannungen in der modernen Lyrik von Baudelaire bis zur Gegenwart. Frankfurt/M.; Berlin; Wien 1985.
- HARBUSCH, Ute: Gegenübersetzungen. Paul Celans Übertragungen französischer Symbolisten. Göttingen 2005.
- HART NIBBRIG, Christiaan L.: „Ins Schweigen der Antwort“: Celan. In: Ders.: Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede. Frankfurt/M. 1981, S. 226-239.
- HARTUNG, Rudolf: An der Grenze zum Schweigen. In: Über Paul Celan (1973), S. 252-257.
- HOELZEL, Alfred: Paul Celan: An Authentic Jewish Voice? In: Argumentum e Silentio (1987), S. 352-358.
- HOFFMANN, Paul: Lyrik nach Celan. In: Celan und/in Europa (1997), S. 296-297.
- : Poesie und Engagement – Paul Celan und Erich Fried. In: Ders.: Das erneute Gedicht. Frankfurt/M. 2001, S. 69-98.
- HOMMAGE À PAUL CELAN. = Études Germaniques 25. Nr. 3 (1970).
- HÜNNECKE, Evelyn: „Hoffnung auf ein menschliches Heute und Morgen“. Zur Wirklichkeit in der Dichtung Paul Celans. In: Celan-Jahrbuch 1 (1987), S. 141-171.
- HUPPERT, Hugo: „Spirituell“. Ein Gespräch mit Paul Celan. In: Paul Celan. Materialien (1988), S. 319-324.
- HVITFELT-NIELSEN, Karsten / PORS, Harald: Index zur Lyrik Paul Celans. München 1981.
- INGEN, Ferdinand van: Das Problem der lyrischen Mehrsprachigkeit bei Paul Celan. In: Psalm und Hawdalah (1987), S. 64-78.
- IVANOVIC, Christine: Trauer – nicht Traurigkeit. Celan als Leser Benjamins. Beobachtungen am Nachlaß. In: Celan-Jahrbuch 6 (1995), S. 119-159.
- : Das Gedicht im Geheimnis der Begegnung. Dichtung und Poetik Celans im Kontext seiner russischen Lektüren. Tübingen 1996.
- : Der Schwarzblaue, der Gedankenkäfer. Zur Kontinuität autoreflexiver Motivkonstellationen im Werk Paul Celans. In: Hermenautik – Hermeneutik. Literarische und geisteswissenschaftliche Beiträge zu Ehren von Peter Horst Neumann. Hg. v. Holger Helbig, Bettina Knauer u. Gunnar Och. Würzburg 1996, S. 279-300.
- : „Auch du hättest ein Recht auf Paris“. Die Stadt und der Ort des Gedichts bei Paul Celan. In: Celan und/in Europa (1997), S. 65-96.
- : Celan, Cioran, Adorno. Übersetzungskritische Überlegungen zur Ästhetik der Negation. In: Stationen (1997), S. 1-26.

- JAKOB, Michael: In-Eins-Bildung. Zur poetischen Verfahrensweise in einem Gedicht von Paul Celan. In: Die Bukowina (1990), S. 367-384.
- : „SCHWANENGEFAHR“. Paul Celans späte Lyrik als experimentum crucis der Komparatistik. In: Poetica 24. Heft 1 (1992), S. 102-132.
- : Das „Andere“ Paul Celans oder Von den Paradoxien relationalen Dichtens. München 1993.
- : „Schwanengefahr“. Das lyrische Ich im Zeichen des Schwans. München; Wien 2000.
- JAMME, Christoph: „Unserer Daten eingedenk“. Paul Celans „Meridian“ in der Diskussion. In: Philosophie und Poesie. Festschrift für Otto Pöggeler zum 60. Geburtstag. Bd. 2. Hg. v. Annemarie Gethmann-Siefert. Stuttgart 1988, S. 281-308.
- : Paul Celan: Sprache - Wort - Schweigen. In: „Der glühende Leertext“ (1993), S. 213-225.
- JANZ, Marlies: Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans. Frankfurt/M. 1976.
- : „Judendeutsch“. Paul Celans 'Gespräch im Gebirg' im Kontext der 'Atemwende'. In: Celan-Jahrbuch 9 (2007), S. 75-102.
- JUDEN IN DER DEUTSCHEN LITERATUR. Ein deutsch-israelisches Symposion. Hg. v. Stéphane Moses u. Albrecht Schöne. Frankfurt/M. 1986.
- KATALOG DER BIBLIOTHEK PAUL CELANS (PARIS UND MOISVILLE). 4 Bde. I. A. d. Bonner Arbeitsstelle für die Celan-Ausgabe erarbeitet in den Jahren 1972-1974 (Paris) und 1987 (Moisville) von Dietlind Meinecke und Stefan Reichert. (Kopie, im März 1988 auf Bitte von Gisèle Celan-Lestrange und mit Einverständnis der DFG für das Deutsche Literaturarchiv in Marbach / Neckar zur internen Einsicht hergestellt.)
- KAISER, Volker: Das Echo jeder Verschattung. Figur und Reflexion bei Rilke, Benn und Celan. Wien 1993.
- KELLER, Alois: ...in eines Anderen Sache. Analysen zu fünf Gedichten Paul Celans. Bern 1997.
- KELLETTAT, Alfred: Hermeneutika zu Celan anlässlich seines „Psalms“. In: Abhandlungen an der Pädagogischen Hochschule Berlin. Hg. v. W. Heitermann. Berlin 1974, S. 267-302.
- : „Lila Luft“. Ein kleines Berolineser Paul Celans. In: Text & Kritik. Nr. 53/54: Paul Celan (1984), S. 18-25.
- KLOSE, Barbara: „Souvenirs entomologiques“ - Celans Begegnung mit Jean-Henri Fabre. In: Datum und Zitat bei Paul Celan (1987), S. 122-155.
- KOELLE, Lydia: Paul Celans pneumatisches Judentum. Gott-Rede und menschliche Existenz nach der Shoah. Mainz 1997.

- : „Aufrechte Worte“. Paul Celan – Margarete Susman: eine „Cor-Respondenz“. In: Celan-Jahrbuch 8 (2003), S. 7-31.
- KOHLER-LUGINBÜHL, Dorothee: Poetik im Lichte der Utopie. Paul Celans poetologische Texte. Bern; Frankfurt/M.; New York 1986.
- KOMMENTAR ZU PAUL CELANS „DIE NIEMANDSROSE“. Hg. v. Jürgen Lehmann. Heidelberg 1997.
- KONIETZNY, Ulrich: Sinneinheit und Sinnkohärenz des Gedichts bei Paul Celan. Bad Honnef 1985.
- : „All deine Siegel erbrochen?“ Chiffren oder Baumläufer im Spätwerk Paul Celans. In: Celan-Jahrbuch 2 (1988), S. 107-120.
- : Gedichte nach der „Todesfuge“. In: Celan-Jahrbuch 3 (1990), S. 37-46.
- KRÄMER, Heinz Michael: Eine Sprache des Leidens. Zur Lyrik von Paul Celan. München 1979.
- KREFELD, Thomas: Ästhetik der Sprachlosigkeit. In: Kulturlandschaft Bukowina (1990), S. 135-142.
- KROLOW, Karl: Das Wort als konkrete Materie. In: Über Paul Celan (1973), S. 55-57.
- KULTURLANDSCHAFT BUKOWINA. Studien zur deutschsprachigen Literatur des Buchenlandes nach 1918. Hg. v. Andrei Corbea u. Michael Astner. Iasi 1990.
- KUMMER, Irene Elisabeth: Unlesbarkeit dieser Welt. Spannungsfelder moderner Lyrik und ihr Ausdruck im Werk von Paul Celan. Frankfurt/M. 1987.
- LAMPING, Dieter: Von Kafka bis Celan. Jüdischer Diskurs in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. Göttingen 1998.
- LEHMANN, Jürgen: Atmen und Verstummen. Anmerkungen zu einem Motivkomplex bei Mandel'stam und Celan. In: Paul Celan. „Atemwende“. Materialien (1991), S. 187-199.
- : „Dichten heißt immer unterwegs sein“. Literarische Grenzüberschreitungen am Beispiel Paul Celans. In: arcadia 28. Heft 2 (1993), S. 113-130.
- LEMKE, Anja: Konstellation ohne Sterne. Zur poetischen und geschichtlichen Zäsur bei Martin Heidegger und Paul Celan. München 2002.
- : „Der für immer geheutigte Wundstein“. Poetik der Erinnerung bei Paul Celan. In: Celan-Jahrbuch 8 (2003), S. 115-130.
- : Andenkendes Dichten – Paul Celans Poetik der Erinnerung in TÜBINGEN, JÄNNER und TODNAUBERG in Auseinandersetzung mit Hölderlin und Heidegger. In: Die Zeitlichkeit des Ethos (2003), S. 89-112.
- : LESARTEN. Beiträge zum Werk Paul Celans. Hg. v. Axel Gellhaus u. Andreas Lohr. Köln; Weimar; Wien 1996.

- LEUTNER, Petra: Wege durch die Zeichen-Zone. Stéphane Mallarmé und Paul Celan. Stuttgart; Weimar 1994.
- LEVINAS, Emmanuel: Paul Celan. De l'être a l'autre. In: Ders.: Noms propres. Agnon, Buber, Celan, Derrida, Jabès, Kierkegaard, Lacroix, Laporte, Picard, Proust, Van Breda, Wahl. Paris 1976, S. 55-66.
- LOEWEN, Matthias: Gespräch mit dem Schweigen: Zu Paul Celans Gedicht "SELBDRITT, SELBVIERT". In: DVjs 61. Heft 1 (1987), S. 163-182.
- LORENZ, Otto: Schweigen in der Dichtung. Hölderlin – Rilke – Celan. Studien zur Poetik deiktisch-elliptischer Schreibweisen. Göttingen 1989.
- LUFT, Peter: Sprache jenseits der Sprache. Die Konstituierung einer neuen Kommunikationsform zwischen Autor und Leser bei James Joyce und Paul Celan. In: Widersprüche im Widersprechen. Historische und aktuelle Ansichten der Verneinung. Festgabe für Horst Meixner zum 60. Geburtstag. Hg. v. Peter Rau. Frankfurt/M.; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien 1996, S. 137-146.
- LYON, James K.: Die (Patho-)Physiologie des Ichs in der Lyrik Paul Celans. In: ZfdPh. 106. Heft 4 (1987), S. 591-608.
- : „Ganz und gar nicht hermetisch“. Überlegungen zum 'richtigen' Lesen von Paul Celans Lyrik. In: Psalm und Hawdalalah (1987), S. 171-191.
- : Der Holocaust und nicht-referentielle Sprache in der Lyrik Paul Celans. In: Celan-Jahrbuch 5 (1993), S. 247-270.
- LYRIKER TREFFEN MÜNSTER. Gedichte und Aufsätze. 1987 - 1989 - 1991. Hg. v. Lothar Jordan u. Winfried Woesler. Bielefeld 1993.
- LYRIK VON ALLEN SEITEN. Gedichte und Aufsätze des ersten Lyrikertreffens in Münster. Hg. v. Lothar Jordan, Axel Marquard u. Winfried Woesler. Frankfurt/M. 1981.
- MANGER, Klaus: Mit wechselndem Schlüssel. Zur Dichtung Paul Celans. In: Euphorion 75. Heft 4 (1981), S. 444-473.
- : Paul Celans poetische Geographie. In: Psalm und Hawdalalah (1987), S. 143-170.
- : Himmelwracks. Zu Paul Celans Schiffahrtsmetaphorik. In: Paul Celan. „Atemwende“. Materialien (1991), S. 235-251.
- : „...mach's Wort aus.“ Celans poetischer Imperativ. In: Celan-Jahrbuch 6 (1995), S. 7-23.
- MAYER, Hans: Interview zu Paul Celan. Gespräch von Jürgen Wertheimer mit Hans Mayer über Paul Celan am 11. 03. 1997. In: Celan und/in Europa (1997), S. 298-300.
- MEINECKE, Dietlind: Wort und Name bei Paul Celan. Zur Widerruflichkeit des Gedichts. Bad Homburg v. d. H.; Berlin; Zürich 1970.
- MENNINGHAUS, Winfried: Paul Celan. Magie der Form. Frankfurt/M. 1980.

- : Wissen oder Nicht-Wissen. Überlegungen zum Problem des Zitats bei Celan und in der Celan-Philologie. In: Datum und Zitat bei Paul Celan (1987), S. 81-96.
 - : Zum Problem des Zitats bei Celan und in der Celan-Philologie. In: Paul Celan. Materialien (1988). S. 170-190.
- MEUTHEN, Erich: Bogengebete: Interpretationsansätze zu George, Rilke und Celan. Sprachreflexion und zyklische Komposition in der Lyrik der Moderne. Frankfurt/M.; Bern; New York 1983.
- MOSÈS, Stéphane: „Die Posaunenstelle.“ In: Ders.: Spuren der Schrift: von Goethe bis Celan. Frankfurt/M. 1987, S. 134-150.
- : „Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird“. Paul Celans „Gespräch im Gebirg“. In: Argumentum e Silentio (1987), S. 43-57.
 - : „Verwaist im Gewittertrog“. In: Celan-Jahrbuch 6 (1995), S. 93-106.
- NÄGELE, Reiner: Paul Celan: Konfigurationen Freuds. In: Argumentum e Silentio (1987), S. 237-265.
- NETHERSOLE, Reingard: Reden und Schweigen im Gedicht der Moderne. Eine methodenkritische Untersuchung zu Sprachreflexion und Bildstruktur in Paul Celans „Schneepart“. (Diss.) Johannesburg 1974.
- NEUMANN, Gerhard: Die 'absolute' Metapher. Ein Abgrenzungsversuch am Beispiel Stéphane Mallarmés und Paul Celans. In: Poetica 3. Heft 1 (1970), S. 188-225.
- NEUMANN, Peter Horst: Ich-Gestalt und Dichtungsbegriff bei Paul Celan. In: Hommage à Paul Celan (1970), S. 299-310.
- : „Atemwende“ – ein neuer Gedichtband Paul Celans. In: Über Paul Celan (1973), S. 198-202.
 - : Zur Lyrik Paul Celans. Eine Einführung. 2., erw. Aufl. Göttingen 1990.
 - : Was muß ich wissen, um zu verstehen? Paul Celans Gedicht „Die Schleuse“, ein Gedicht für Nelly Sachs. In: Celan-Jahrbuch 4 (1992), S. 27-38.
- OELMANN, Ute Maria: Deutsche poetologische Lyrik nach 1945: Ingeborg Bachmann, Günter Eich, Paul Celan. Stuttgart 1980.
- OLSCHNER, Leonard Moore: Der feste Buchstab. Erläuterungen zu Paul Celans Gedichtübertragungen. Göttingen; Zürich 1985.
- : „STEHEN“ und Constantia. Eine Spur des Barock bei Paul Celan. In: Paul Celan. „Atemwende“. Materialien (1991). S. 201-217.
 - : Rezension zu: Ralf Zschachlitz: Vermittelte Unmittelbarkeit im Gegenwart. Paul Celans kritische Poetik. Frankfurt/M.; Bern; New York; Paris 1990. In: Germanistik 32. Heft 3 (1991), S. 931.
 - : Paul Celans Poetik der Heimkehr. In: Celan-Jahrbuch 8 (2003), S. 75-113.
 - : Im Abgrund Zeit. Paul Celans Poetiksplitter. Göttingen 2007.

- OSTROWSKI, Marek: Vision des Zerfalls? Zu Paul Celans späten Gedichten. In: Apokalyptische Visionen in der deutschen Literatur. Hg. v. Joanna Jablkowska. Lodz 1996, S. 193-205.
- PAJEVIĆ, Marko: Zur Poetik Paul Celans: Gedicht und Mensch – die Arbeit am Sinn. Heidelberg 2000.
- PAUL CELAN. „ATEMWEENDE“. MATERIALIEN. Hg. v. Gerhard Buhr u. Roland Reuß. Würzburg 1991.
- PAUL CELAN. MATERIALIEN. Hg. v. Werner Hamacher u. Winfried Menninghaus. Frankfurt/M. 1988.
- PAUL CELAN – DIE GOLL-AFFÄRE. Dokumente zu einer 'Infamie'. Hg. v. Barbara Wiedemann. Frankfurt/M. 2000.
- PARRY, Christoph: Meridian und Flaschenpost. Intertextualität als Provokation des Lesers bei Paul Celan. In: Celan-Jahrbuch 6 (1995), S. 25-50.
- PERELS, Christoph: Das Gedicht im Exil. In: Über Paul Celan (1973), S. 210-213.
- : Zeitlose und Kolchis. Zur Entwicklung eines Motivkomplexes bei Paul Celan. In: GRM 60 (N. F. 29). Heft 1 (1979), S. 47-74.
 - : „Kein Später“. Das Problem der ausgebliebenen 'Erziehung des Menschengeschlechts' in Celans letzten Gedichtbänden. In: Text & Kritik. Nr. 53/54: Paul Celan (1984), S. 55-61.
 - : Erhellende Metathesen. Zu einer poetischen Verfahrensweise Paul Celans. In: Paul Celan. Materialien (1988), S. 127-138.
 - : „Bei Wein und Verlorenheit“. Eine Sprache für die Wahrheit. In: 1000 Deutsche Gedichte. Bd. 8 (1994), S. 351-354.
- PETUCHOWSKI, Elisabeth: vgl. GLENN, Jerry
- PFAD-EDER, Miriam: Verdichtete Begegnung. Die Bedeutung von Sprachtheorie und Sprachphilosophie für die Poetik Paul Celans und seinen Gedichtband „Die Niemandrose“. Berlin 2010.
- PÖGGELER, Otto: „– Ach, die Kunst!“ In: Über Paul Celan (1973), S. 77-94.
- : Kontroverses zur Ästhetik Paul Celans (1920-1970). In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. 25, Heft 2 (1980), S. 202-243.
 - : Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans. Freiburg; München 1986.
 - : Der Stein hinterm Aug. Studien zu Celans Gedichten. München 2000.
- POPPEHUSEN, Astrid: Durchkreuzung der Tropen. Paul Celans *Die Niemandrose* im Lichte der traditionellen Metaphorologie und ihrer Dekonstruktion. Heidelberg 2001.
- PORS, Harald: Rückläufiges Wortregister zur Lyrik Paul Celans. München 1989.
- : vgl. HVITFELT-NIELSEN, Karsten

- PRETZER, Lielo Anne: Geschichts- und sozialkritische Dimensionen in Paul Celans Werk. Eine Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung avantgardistisch-surrealistischer Aspekte. Bonn 1980.
- PSALM UND HAWDALAH. Zum Werk Paul Celans. Akten des Internationalen Paul Celan-Kolloquiums in New York 1985. Hg. v. Joseph Strelka. Bern; Frankfurt/M.; New York; Paris 1987.
- REITHMANN, Max: Wort, Bild Erinnerung: Klee, Runge, Celan, Beuys. In: Celan-Jahrbuch 7 (1999), S. 237-277.
- REUSS, Roland: *Das Gedicht und seine Zeit*. Zu Paul Celans „SCHWIMMHÄUTE zwischen den Worten,“. In: Sagen, was die Zeit ist. Analysen zur Zeitlichkeit der Sprache. Hg. v. Enno Rudolph u. Heinz Wisman. Stuttgart 1992, S. 113-130.
- : Im Zeithof. Celan-Provokationen. Frankfurt; Basel 2001.
- RIEDE, Anita: Das „Leid-Steine-Trauerspiel. Zum Wortfeld „Stein“ im lyrischen Kontext in Nelly Sachs' „Fahrt ins Staublose“ mit einem Exkurs zu Paul Celans „Engführung“. Berlin 2001.
- REXHÄUSER, Adelheid: „Den Blick von der Sache wenden gegen ihr Zeichen hin“. In: Über Paul Celan (1973); S. 174-193.
- : Sinnsuche und Zeichensetzung in der Lyrik des frühen Celan. Linguistische und literaturwissenschaftliche Untersuchungen zu dem Gedichtband „Mohn und Gedächtnis“. Bonn 1974.
- RYAN, Judith: Die „Lesbarkeit der Welt“ in der Lyrik Paul Celans. In: Psalm und Hawdalah (1987), S. 14-21.
- SCHÄFER, Martin Jörg: Zeitlichkeit, Ethos Poetologie – zur Einleitung. In: Die Zeitlichkeit des Ethos (2003), S. 9-17.
- SHELLENBERGER, Erika: Von Gletscherstuben und Meermühlen. Geologische Motive in der Lyrik Paul Celans. In: Wirkendes Wort 38. Heft 3(1988), S. 347-359.
- SCHLESACK, Dieter: Die verborgene Partitur. Herkunft und Frühwerk von Paul Celan als Schlüssel zu seiner Metapoesie. In: Die Bukowina (1990), S. 333-354.
- SCHMITZ, Simone: Grenzüberschreitungen in der Dichtung Paul Celans. Heidelberg 2003.
- SCHMITZ-EMANS, Monika: Poesie als Dialog. Vergleichende Studien zu Paul Celan und seinem literarischen Umfeld. Heidelberg 1993.
- : Paul Celan und die schriftmetaphorische Tradition. In: „Der glühende Leertext“ (1993), S. 87-112.
- SCHMULL, Heino: Übersetzen als Sprung. Textgenetische und poetologische Beobachtungen in Celans Übersetzungen von Shakespeares Sonetten. In: Celan und/in Europa (1997), S. 119-147.
- : „sobald das Gedicht wirklich *da* sei ...“. Emergenz in Dichtung und Poetik Paul Celans. In: Blinde Emergenz? Interdisziplinäre Beiträge zu Fragen kultureller Evolution. Hg. v. Thomas Wägenbaur. Heidelberg 2000, S. 229-242.

SCHULZ, Georg-Michael: Negativität in der Dichtung Paul Celans. Tübingen 1977.

- : „fort aus Kannitverstan“. Bemerkungen zum Zitat in der Lyrik Paul Celans. In: Text + Kritik. Nr. 53/54: Paul Celan (1984), S. 26-41.
- : „Sterblichkeitsbeflissen“. Zu Paul Celans Gedicht „Wege im Schatten-Gebräch“. In: Celan-Jahrbuch 2 (1988), S. 29-35.

SCHULZE, Joachim: Celan und die Mystiker. Motivtypologische und quellenkundliche Kommentare. 2. Aufl. Bonn 1983.

- : Die reinsten Gletscher der Ästhetik. In: „Der glühende Leertext“ (1993), S. 227-243.
- : Rauchspur und Sefira. Über die Grundlagen von Paul Celans Kabbala-Rezeption. In: Celan-Jahrbuch 5 (1993), S. 193-246.

SCHWARZ, Peter Paul: Totengedächtnis und dialogische Polarität in der Lyrik Paul Celans. Düsseldorf 1966.

- : Totengedächtnis und dialogische Polarität in der Lyrik Paul Celans. In: Über Paul Celan (1973), S. 161-173.

SENG, Joachim: Von der Musikalität einer „graueren“ Sprache. Zu Celans Auseinandersetzung mit Adorno. In: GRM 76 (N. F. 45). Heft 4 (1995), S. 419-430.

- : Auf den Kreis-Wegen der Dichtung: Zyklische Kompositionen bei Paul Celan am Beispiel der Gedichtbände bis „Sprachgitter“. Heidelberg 1998.

SEVENICH, Anke: Sprache in Person. Versuche authentischen Sprechens am Beispiel Paul Celan. (Diss.) Düsseldorf 1985.

SIDERAS, Agis: Paul Celan und Gottfried Benn. Zwei Poetologien nach 1945. Würzburg 2005.

SPARR, Thomas: Zeichenreflexion in Celans Lyrik. In: Datum und Zitat bei Paul Celan (1987), S. 67-80.

- : Celan und Kafka. In: Celan-Jahrbuch 2 (1988), S. 139-154.
- : Celans Poetik des hermetischen Gedichts. Heidelberg 1989.

SPEIER, Hans-Michael: Paul Celan, Dichter einer neuen Wirklichkeit. Studien zu „Schneepart“ (I). In: Celan-Jahrbuch 1 (1987), S. 65-79.

- : Zum Verhältnis von Ästhetik, Geschichtlichkeit und Sprachsetzung im Spätwerk Celans. In: Datum und Zitat bei Paul Celan (1987), S. 97-121.
- : Der Mythos von der Umkehr der Zeit. Prolegomena zur Interpretation eines Gedichts von Paul Celan. In: Spiegelungen. Festschrift für Hans Schumacher zum 60. Geburtstag. Hg. v. Reiner Matzker, Petra Kückler-Sakellariou u. Marius Babias. Frankfurt/M.; Bern; New York; Paris 1991, S. 197-208.
- : Musik - Sprache - Raum. Zu Paul Celans Gedicht „Anabasis“. In: Celan-Jahrbuch 5 (1993), S. 53-88.

- : Grund und Abgrund des Gedichts. Raum als poetologisches Phänomen im Werk Paul Celans. In: Wechsel der Orte. Studien zum Wandel des literarischen Geschichtsbewußtseins. Festschrift für Anke Bennholdt-Thomsen. Hg. v. Irmela von der Lühe u. Anita Runge. Göttingen 1997, S. 51-66.
- STATIONEN. Kontinuität und Entwicklung in Paul Celans Übersetzungswerk. Hg. v. Jürgen Lehmann u. Christine Ivanovic. Heidelberg 1997.
- STEINER, Jacob: Sprache und Schweigen in der Lyrik Paul Celans. In: Psalm und Hawdalah (1987), S. 126-142.
- STRACK, Friedrich: Wortlose Zeichen in Celans Lyrik. In: Paul Celan. „Atemwende“. Materialien (1991), S. 167-185.
- SZONDI, Peter: Poetry of Constancy – Poetik der Beständigkeit. Celans Übertragung von Shakespeares Sonett 105. In: STZ. Heft 37 (1971), S. 9-25.
- : Celan-Studien. Frankfurt/M. 1972.
- TAIBON, Markus: „Ein Wort nach dem Bilde des Schweigens“. Zur Sprachmetaphorik im Werk Paul Celans. In: Sprachkunst 24. 2. Halbband (1993), S. 233-253.
- TERRENI, Laura: Forschungsprojekt zu den Neologismen von Paul Celan. In: Celan und/in Europa (1997), S. 230-253.
- TEXT + KRITIK. Nr. 53/54: Paul Celan. 2., erw. Aufl. München 1984.
- TEXT + KRITIK. Nr. 53/54: Paul Celan. 3. Aufl. Neufassung. München 2002.
- TURK, Horst: „Aus einer – vielleicht selbstentworfenen – Ferne oder Fremde“. Zur Sprachmystik Celans. In: Text & Kritik. Nr. 53/54: Paul Celan (1984), S. 89-92.
- : Politische Theologie? Zur „Intention auf die Sprache“ bei Benjamin und Celan. In: Juden in der deutschen Literatur (1986), S. 330-349.
- ÜBER PAUL CELAN. Hg. v. Dietlind Meinecke. 2., erw. Aufl. Frankfurt 1973.
- VITIELLO, Vincenzo: Gegenwart. Paul Celan und die Sprache der Dichtung. In: Celan-Jahrbuch 5 (1993), S. 7-22.
- VOSWINCKEL, Klaus: Paul Celan: verweigerte Poetisierung der Welt. Versuch einer Deutung. Heidelberg 1974.
- WATERHOUSE, Peter: Auf dem Weg zum „Kunst-Freien“. Anmerkungen zur Utopie in der Lyrik Paul Celans. (Diss.) Wien 1984.
- : Im Genesis-Gelände. Versuch über einige Gedichte von Paul Celan und Andrea Zanzotto. In: arcadia 32. Heft 2 (1997), S. 301-339.
- WEINRICH, Harald: Kontraktionen. In: Über Paul Celan (1973). S. 214-225.
- : „Und Kraft und Schmerz“. Bruder Celan. In: 1000 Deutsche Gedichte. Bd. 8 (1994). S. 381-384.

- WEISSENBERGER, Klaus: Der Rhythmus in Paul Celans Dichtung – letztmögliche Manifestation einer immanenten Transzendenz? In: Psalm und Hawdalah (1987), S. 112-124.
- WERBERGER, Annette: Paul Celan und Osip Mandel'stam oder „Pavel Tselan“ und „Joseph Mandelstamm“ – Wiederbegegnung in der Begegnung. In: Celan und/in Europa (1997), S. 6-27.
- WERGIN, Ulrich: Sprache und Zeitlichkeit bei Derrida, Celan und Nietzsche. In: Die Zeitlichkeit des Ethos (2003), S. 31-88.
- WERNER, Uta: Textgräber. Paul Celans geologische Lyrik. München 1998.
- : „I-i-e“ und „Büßerschnee“. Paul Celans Strahlenwind der Spätwerksprache. In: ZUR LYRIK PAUL CELANS (2000), S. 131-146.
- WERTHEIMER, Jürgen: „Die Silbe Schmerz“. Paul Celans Sprachsuche nach der Shoah. In: Einige werden bleiben. Und mit ihnen das Vermächtnis. Der Beitrag jüdischer Schriftsteller zur deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. Hg. v. Ortwin Beisbart u. Ulf Abraham. Bamberg 1992, S. 105-123.
- : „Es lebe die krummnasige Kreatur“. Der etwas andere Celan. In: Erinnerter Shoah. Die Literatur der Überlebenden. Hg. v. Walter Schmitz. Dresden 2003, S. 420-434.
- : vgl. MAYER, Hans
- WIEDEMANN (bzw. WIEDEMANN-WOLF), Barbara: Antschel Paul – Paul Celan. Studien zum Frühwerk. Tübingen 1985.
- : „Ins Hirn gehaun“. Paul Celans Deutung des Wahnsinns. GRM, N. F. 54 (2004), S. 433-452.
- : „Lesen Sie! Immerzu nur Lesen“. Celan-Lektüre und Celans Lektüren. Poetica 36 (2004), S. 169-191.
- : Bitterer Innewerden. Paul Celan im Pariser Mai 68. Warmbronn 2005.
- : Paul Celan und das Sprechgitter des Pfullinger Klosters. Marbach/N. 2007.
- : Jakobs Stehen. Jüdischer Widerstand in den Gedichten Paul Celans. Warmbronn 2007.
- : Warum rauscht der Brunnen? Überlegungen zur Selbstreferenz in einem Gedicht von Paul Celan. In: Celan-Jahrbuch 6 (1995), S. 107-118.
- WINKLER, Manfred: Die dichterische Wandlung Paul Celans. In: Datum und Zitat bei Paul Celan (1987), S. 49-59.
- WITTE, Bernd: Zu einer Theorie der hermetischen Lyrik. Am Beispiel Paul Celans. In: Poetica 13. Heft 1 (1981), S. 133-148.
- : Eine Poetik des Todes. Celans Baudelaire-Übertragung und das Motiv des Todes in seinem Spätwerk. In: Datum und Zitat bei Paul Celan (1987), S. 229-242.

WOLSKI, Werner: Ein Wörterbuch zum Werk von Paul Celan. Vorüberlegungen zu einer extremen textlexikographischen Unternehmung. In: Lexikographica 10 (1995), S. 61-89.

- : Gedeutetes Verstehen - Sprachliches Wissen. Grundfragen der Philologie zum Werk Paul Celans aus sprachwissenschaftlicher Sicht. Frankfurt/M. 1999.

ZANETTI, Sandro: „zeitoffen“. Zur Chronographie Paul Celans. München 2006.

ZANZOTTO, Andrea: Aufzeichnungen zu Celan. In: Celan und/in Europa (1997), S. 287-290.

ZONS, Raimar: Nichts / stockt. Atemwenden bei Celan. In: „Der glühende Leertext“ (1993), S. 143-162.

ZSCHACHLITZ, Ralf: Vermittelte Unmittelbarkeit im Gegenwort. Paul Celans kritische Poetik. Frankfurt/M.; Bern; New York; Paris 1990.

ZUR LYRIK PAUL CELANS. Hg. v. Peter Buhrmann. München 2000.

3. Weitere Literatur

3. 1. Literarische und poetologische Texte anderer Autoren

BACHMANN, Ingeborg: Sämtliche Gedichte. 5. Aufl. München, Zürich 2008.

BENN, Gottfried: Probleme der Lyrik. In: Ders.: Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke. Bd. 3: Essays und Reden in der Fassung der Erstdrucke. Hg. v. Bruno Hillebrand. Frankfurt/M. 1989, S. 505-535.

BRECHT, Bertolt: Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny. Oper. In: Ders.: Stücke III: Stücke für das Theater am Schiffbauerdamm (1927-1933). Bd. 1. Frankfurt/M. 1955, S. 167-258.

BÜCHNER, Georg: Dantons Tod. In: Ders.: Werke und Briefe. Münchner Ausgabe. Hg. v. Karl Pörnbacher, Gerhard Schaub, Hans-Joachim Simm, Edda Ziegler. München 1988. 3. Aufl. 1992, S. 67-133.

DANTE ALIGHIERI: Die göttliche Komödie. Übers. v. Hermann Gmelin. Stuttgart 2002.

GEORGE, Stefan: Das neue Reich. Berlin 1928.

GOETHE, Johann Wolfgang: Faust. Sonderausgabe. Der Tragödie erster und zweiter Teil. Urfaust. Hg. v. Erich Trunz. München 1982.

HÖLDERLIN, Friedrich: Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe. Bd. 1/1: Gedichte bis 1800. Text. Hg. v. Friedrich Beißner. Stuttgart 1946.

- : Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe. Bd. 2/1: Gedichte nach 1800. Text. Hg. v. Friedrich Beißner. Stuttgart 1951.

- : Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe. Bd. 3: Hyperion. Hg. v. Friedrich Beißner. Stuttgart 1957.

- : Gedichte. Hg. v. Jochen Schmidt. Frankfurt/M. 1984.

- HOFFMANN, E. T. A.: Die Bergwerke zu Falun. In: Ders.: Werke. 6 Bde. Hg. v. Friedrich Schnapp u. a. Bd. 1: Die Serapions-Brüder. Darmstadt 1979, S. 171-198.

- HOFMANNSTHAL, Hugo von: Das Bergwerk zu Falun. In: Ders.: Gedichte und kleine Dramen. Frankfurt/M. 1966, S. 200-232.

- KAFKA, Franz: Schriften. Tagebücher. Briefe. Kritische Ausgabe. Hg. v. Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley, Jost Schillemeit. Frankfurt/M. 1982 ff.

- : Das Schloß. Hg. v. Max Brod. Lizenzausgabe. Frankfurt/New York 1946.

- : Beschreibung eines Kampfes. Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlaß. Hg. v. Max Brod. Lizenzausgabe. Frankfurt/New York 1946.

- : Erzählungen. Hg. v. Max Brod. Lizenzausgabe. Frankfurt/New York 1946.

- : Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß. Hg. v. Max Brod. Lizenzausgabe. Frankfurt/New York 1953.

- : Tagebücher 1910-1923. Hg. v. Max Brod. Lizenzausgabe. 6.-10. Tsd. Frankfurt/New York 1954.

- : Briefe 1902-1924. Hg. v. Max Brod. Lizenzausgabe. Frankfurt/New York 1958.

- : Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit. Hg. v. Erich Heller u. Jürgen Born. Frankfurt/M. 1967.

- KLEIST, Heinrich von: Das Bettelweib von Locarno. In: Ders.: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2. Hg. v. Helmut Sembdner. München 1961, S. 196-198.

- MALLARMÉ, Stéphane: Œuvres complètes. Ed. p. Henri Mondor, G. Jean-Aubry. Paris 1945.

- : Sämtliche Dichtungen. Französisch und deutsch. Mit einer Auswahl poetologischer Schriften. München 1992.

- : Gedichte. Französisch und deutsch. Übers. u. kommentiert v. Gerhard Goebel. Gerlingen 1993.

- : Kritische Schriften. Französisch und deutsch. Hg. v. Gerhard Goebel. Gerlingen 1998.

- MANDELSTAM, Ossip E.: Gesammelte Essays. 2 Bde. Hg. v. Ralph Dutli. Zürich 1991.

- : Hufeisenfinder. Gedichte. Russisch / deutsch [u. a. mit Nachdichtungen von Paul Celan]. Hg. v. Fritz Mieran. 6., veränd. Aufl. Leipzig 1993.

- MENSCHHEITSDÄMMERUNG. Ein Dokument des Expressionismus. Hg. v. Kurt Pinthus. Revid. Ausg. Reinbek b. Hamburg 1986.

- NOVALIS (Friedrich von Hardenberg): Heinrich von Ofterdingen. In: Ders.: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Historisch-kritische Ausgabe. 4 Bde. Bd 1:

Das dichterische Werk. Hg. v. Paul Kluckhohn u. Richard Samuel. 3., n. d. Handschriften erg., erw. u. verb. Aufl. Darmstadt 1977, S. 183-370.

OVID (Publius Ovidius Naso): Metamorphosen. Epos in 15 Büchern. Hg. v. Hermann Breitenbach. Stuttgart 1990.

RILKE, Rainer Maria: Sämtliche Werke. Bd. 1: Gedichte. Erster Teil. Frankfurt/M. 1955.

RÜHMKORF, Peter: Die Jahre die ihr kennt. Aufsätze und Erinnerungen. Reinbek b. Hamburg 1977.

STEINBARG, Elieser: Rauch und Wolke. In: My dear Roisele. Itzig Manger. Elieser Steinbarg. Jiddische Dichter aus der Bukowina. Hg. v. d. Rose Ausländer-Gesellschaft. Üxheim 1996, S. 76.

TRAKL, Georg: Dichtungen und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. 2 Bde. Hg. v. Walter Killy u. Hans Szklenar. 2., erg. Aufl. Salzburg 1987.

- : Werke. Entwürfe. Briefe. Hg. v. Hans-Georg Kemper u. Frank Rainer Max. 2., bibliograph. erg. Aufl. Stuttgart 1995.

WURM, Franz: An Ecksteinen, in Pflanzenbüchern. In: Paul Celan / Franz Wurm: Briefwechsel. Hg. v. Barbara Wiedemann in Verbindung mit Franz Wurm. Frankfurt/M. 2003, S. 164-166.

3. 2. Weiterführende Literatur zu anderen Autoren

ADORNO, Theodor W.: Die Wunde Heine. In: Ders.: Noten zur Literatur I. Frankfurt/M. 1958, S. 144-152.

BASIL, Otto: Georg Trakl. Reinbek b. Hamburg 1965.

BEZZEL, Chris: Kafka-Chronik. München; Wien 1975.

BÖSCHENSTEIN, Bernhard: *Helian*. Arkadien und Golgatha. In: Interpretationen. Gedichte von Georg Trakl. Hg. v. Hans-Georg Kemper. Stuttgart 1999, S. 80-95.

HOMMAGE FÜR PETER HUCHEL. Zum 3. April 1968. Hg. v. Otto F. Best. München 1968.

JANOUCHE, Gustav: Gespräche mit Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen. Erw. Ausg. Frankfurt/M. 1968.

MENNINGHAUS, Winfried: Hälfte des Lebens. Versuch über Hölderlins Poetik. Frankfurt/M. 2005.

3. 3. Literaturgeschichte, Metrik- und Versgeschichte

BREUER, Dieter: Deutsche Metrik und Versgeschichte. 2., verb. Aufl. München 1991.

DEUTSCHE LITERATUR. Eine Sozialgeschichte. Hg. v. Horst Albert Glaser. Bisher 11 Bde. Reinbek bei Hamburg 1980ff.

FRANK, Horst J.: Handbuch der deutschen Strophenformen. 2., durchges. Aufl. Tübingen, Basel 1993.

GESCHICHTE DER DEUTSCHEN LITERATUR. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Hg. v. Helmut de Boor u. Richard Newald. Bisher 9 Bde. München 1957ff.

HOFFMANN, Paul: Symbolismus. München 1987.

KAISER, Gerhard: Geschichte der deutschen Lyrik von Heine bis zur Gegenwart. 3 Bde. Frankfurt/M. 1991.

KEMPER, Hans-Georg: Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit. 6 Bde. Tübingen 1987-2002.

SCHNELL, Ralf: Die Literatur der Bundesrepublik. Autoren, Geschichte, Literaturbetrieb. Stuttgart 1986.

3. 4. Literatur- und sprachwissenschaftliche Theorie

ÄSTHETIK UND RHETORIK. Lektüren zu Paul de Man. Hg. v. Karl Heinz Bohrer. Frankfurt/M. 1993.

BACHTIN, Michail M.: Die Ästhetik des Wortes. Hg. v. Rainer Grübel. Frankfurt/M. 1979.

- : Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik. Hg. v. Edward Kowalski u. Michael Wegener. Frankfurt/M. 1989.

BARTHES, Roland: S/Z. Frankfurt/M. 1976.

BENVENISTE, Émile: Problèmes de linguistique générale. 2 Bde. Paris 1966 (Bd. 1), 1974 (Bd. 2).

BOHRER, Karl Heinz: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins. Frankfurt/M. 1981.

- : Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit. Frankfurt/M. 1994.

BOLZ, Norbert: Hermeneutik/Kritik. In: Fischer Lexikon Literatur, Bd. 2. (1996), S. 758-776.

BÜHLER, Karl: Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache. Jena 1934.

CULLER, Jonathan: Ein Plädoyer für die Überinterpretation. In: Umberto Eco: Zwischen Autor und Text (2004), S. 120-134.

DAS GESPRÄCH. Hg. v. Karlheinz Stierle u. Rainer Warning. München 1984.

DE MAN, Paul: Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. 2., rev. Vol. Minneapolis 1983.

- : Allegorien des Lesens. Frankfurt/M. 1988.

- DE SAUSSURE, Ferdinand: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. Hg. v. Charles Bally u. Albert Sechehaye. 2. Aufl. Berlin 1967.
- DIALOGIZITÄT. Hg. v. Renate Lachmann. München 1982.
- DISKURSTHEORIEN UND LITERATURWISSENSCHAFT. Hg. v. Jürgen Fohrmann u. Harro Müller. Frankfurt/M. 1988.
- ECO, Umberto: Zwischen Autor und Text. Interpretation und Überinterpretation. Mit Einwüfen von Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose und Stefan Collini. 2. Aufl. München 2004.
- : Überzogene Textinterpretation. In: Ders.: Zwischen Autor und Text (2004), S. 52-74.
- ELLRICH, Lutz: Der observierte Text. De Man als Leser von Lévi-Strauss, Husserl und Rousseau. In: Ästhetik und Rhetorik (1993), S. 253-300.
- FORGET, Philippe: Diskursanalyse versus Literaturwissenschaft? In: Diskurstheorien und Literaturwissenschaft (1988), S. 311-329.
- FRIEDRICH, Hugo: Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. 162.-164. Tsd. Reinbek b. Hamburg 1988.
- GEDÄCHTNISKUNST. Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik. Hg. v. Anselm Haverkamp u. Renate Lachmann. Frankfurt/M. 1991.
- GUMBRECHT, Hans-Ulrich: Who is Afraid of Deconstruction? In: Diskurstheorien und Literaturwissenschaft (1988), S. 95-113.
- HALLE, Morris: vgl. JAKOBSON, Roman
- HAMACHER, Werner: Unlesbarkeit. In: Paul de Man: Allegorien des Lesens (1988), S. 7-26.
- : Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan. Frankfurt/M. 1998.
- HAMBURGER, Käte: Die Logik der Dichtung. München 1987.
- HART NIBBRIG, Christiaan L.: Ästhetik. Materialien zu ihrer Geschichte. Ein Lesebuch. Frankfurt/M. 1978.
- : Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede. Frankfurt/M. 1981.
- : Die Auferstehung des Körpers im Text. Frankfurt/M. 1985.
- : Spiegelschrift. Spekulationen über Malerei und Literatur. Frankfurt/M. 1987.
- HAVERKAMP, Anselm: Kryptische Subjektivität: Archäologie des Lyrisch-Individuellen (Haller, Hölderlin). In: Individualität (1988), S. 347-383.
- HOFFMANN, Paul: Vom Dichterischen. Erfahrungen und Erkenntnisse. In: Dem Dichter des Lesens. Gedichte für Paul Hoffmann von Ilse Aichinger bis Zhang

Zao. Hg. v. Hansgerd Delbrück in Zusammenarbeit mit Wolfgang Zwierzynski. Tübingen 1997, S. 153-240.

HOLENSTEIN, Elmar: Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus. Frankfurt/M. 1975.

- : Von der Hintergebarkeit der Sprache. Kognitive Unterlagen der Sprache. Anhang: Zwei Vorträge von Roman Jakobson. Frankfurt/M. 1980.

ISER, Wolfgang: Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Texte. Konstanz 1971.

- : Zur Phänomenologie der Dialogregel. In: Das Gespräch (1984), S. 183-189.

JAKOBSON, Roman / HALLE, Morris: Grundlagen der Sprache. Berlin 1960.

JAKOBSON, Roman : Hölderlin, Klee, Brecht. Zur Wortkunst dreier Gedichte. Hg. v. Elmar Holenstein. Frankfurt/M. 1976.

- : Linguistik und Poetik. In: Ders.: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971. Hg. v. Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert. Frankfurt/M. 1979, S. 83-121.

JAPP, Uwe: Der Ort des Autors in der Ordnung des Diskurses. In: Diskurstheorien und Literaturwissenschaft (1988), S. 223-234.

JAUSS, Hans Robert: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt/M. 1982.

- : Zum Problem des dialogischen Verstehens. In: Dialogizität (1982), S. 11-24.

- : Probleme des Verstehens. Ausgewählte Aufsätze. Stuttgart 1999.

KRISTEVA, Julia: Die Revolution der poetischen Sprache. Frankfurt/M. 1978.

KURZ, Gerhard: Metapher, Allegorie, Symbol. 3. bibliograph. erg. Aufl. Göttingen 1993.

LACHMANN, Renate: Dialogizität und poetische Sprache. In: Dialogizität (1982), S. 51-62.

- : Ebenen des Intertextualitätsbegriffs. In: Das Gespräch (1984), S. 133-138.

- : Bachtins Dialogizität und die akmeistische Mytho-Poetik als Paradigma dialogisierter Lyrik. In: Das Gespräch (1984), S. 489-515.

- : Zur Semantik metonymischer Intertextualität. In: Das Gespräch (1984), S. 517-523.

LAMPING, Dieter: Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung. 2. Aufl. Göttingen 1993.

LYRIKTHEORIE. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Hg. v. Ludwig Völker. Stuttgart 1990.

MÜLLER; Harro: Einige Notizen zu Diskurstheorie und Werkbegriff. In: Diskurstheorien und Literaturwissenschaft (1988), S. 235-243.

- STIERLE, Karlheinz: Werk und Intertextualität. In: Das Gespräch (1984). S. 139-150.
- : Literaturwissenschaft. In: Fischer Lexikon Literatur, Bd. 2. (1996), S. 1156-1185.
- SUSMAN, Margarete: Das Wesen der modernen deutschen Lyrik. Stuttgart 1910.
- SZONDI, Peter: Schriften. 2 Bde. Hg. v. Jean Bollack. Frankfurt/M. 1978.
- THEORIE DER METAPHER. Hg. v. Anselm Haverkamp. Darmstadt 1983.
- TEXTHERMENEUTIK. Aktualität, Geschichte, Kritik. Hg. v. Ulrich Nassen. Paderborn, München, Wien, Zürich 1979.
- WEINRICH, Harald: Semantik der kühnen Metapher. In: DVjs 37 (1963), S. 325-344.

3. 5. Walter Benjamin und Edmund Husserl

- BENJAMIN, Walter: Gesammelte Schriften. 7 Bde. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M. 1972-1989.
- : Schriften. 2 Bde. Hg. v. Theodor W. Adorno u. Gretel Adorno u. Mitwirkung v. Friedrich Podszus. Frankfurt/M. 1955.
- : Briefe. 2 Bde. Hg. v. Gershom Scholem u. Theodor W. Adorno. Frankfurt/M. 1966.
- BENJAMINS BEGRIFFE. 2 Bde. Hg. v. Michael Opitz u. Erdmut Wizisla. Frankfurt/M. 2000.
- DERRIDA, Jacques: Die Stimme und das Phänomen. Ein Essay über das Problem des Zeichens in der Philosophie Husserls. Frankfurt/M. 1979.
- EIDAM, Heinz: Discrimen der Zeit. Zur Historiographie der Moderne bei Walter Benjamin. Würzburg 1992.
- HELD, Klaus: „Lebendige Gegenwart“. Die Frage nach der Seinsweise des transzendenten Ich bei Edmund Husserl, entwickelt am Leitfaden der Zeitproblematik. Köln 1963.
- HUSSERL, Edmund: Logische Untersuchungen. 2 Bde. 5. Aufl. (Bd. II/2) bzw. 6. Aufl. (Bde. I, II/1)Tübingen 1980.
- : Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins. Hg. v. Martin Heidegger. 2. Aufl. Tübingen 1980.
- : Die phänomenologische Methode. Ausgewählte Texte I. Hg. v. Klaus Held. Durchges. u bibliogr. erg. Ausg. Stuttgart 1998.
- : Phänomenologie der Lebenswelt. Ausgewählte Texte II. Hg. v. Klaus Held. Stuttgart 1998.
- INGARDEN, Roman: Gesammelte Werke. Bd. 4: Einführung in die Phänomenologie Edmund Husserls. Osloer Vorlesungen 1967. Hg. v. Gregor Haefliger. Tübingen 1992.

KAFFENBERGER, Helmut: Orte des Lesens – Alchimie – Monade. Studien zur Bildlichkeit im Werk Walter Benjamins. Würzburg 2001.

MARBACH, Eduard: Das Problem des Ich in der Phänomenologie Husserls. Den Haag 1974.

MENNINGHAUS, Winfried: Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie. Frankfurt/M. 1980.

MOSÈS, Stéphane: Der Engel der Geschichte. Franz Rosenzweig. Walter Benjamin. Gershom Scholem. Frankfurt/M. 1994.

STEINHOFF, Martin: Zeitbewußtsein und Selbsterfahrung. Studien zum Verhältnis von Subjektivität und Zeitlichkeit im vorkantischen Empirismus und in den Transzendentalphilosophien Kants und Husserls. 2 Bde. Würzburg 1983.

ÜBERSETZEN: WALTER BENJAMIN. Hg. v. Christiaan L. Hart Nibbrig. Frankfurt/M. 2001.

ÜBER WALTER BENJAMIN. 2. Aufl. Frankfurt/M. 1968.

3. 6. Philosophie, Psychologie, Soziologie, Theologie, Kulturwissenschaft

ADORNO, Theodor W.: Negative Dialektik. 9. Aufl. Frankfurt/M. 1997.

- : vgl. HORKHEIMER, Max

AISTHESIS. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais. Hg. v. Karlheinz Barck u. a. Leipzig 1990.

AUFMERKSAMKEIT. Hg. v. Norbert Haas, Rainer Nägele u. Hans-Jörg Rheinberger. Eggingen 1998.

AUGUSTINUS, Aurelius: Bekenntnisse. Hg. v. Kurt Flasch u. Burkhard Mojsisch. Stuttgart 1998.

ARISTOTELES: Poetik. Griechisch / deutsch. Hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1989.

BERGSON, Henri: Zeit und Freiheit. Nachdruck der 2. Aufl. Jena 1920. Frankfurt/M. 1989.

BLOCH, Ernst: Gesamtausgabe. Bd. V: Das Prinzip Hoffnung. In fünf Teilen. Frankfurt/M. 1959.

- : Gesamtausgabe. Bd. III: Geist der Utopie. Bearbeitete Neuauflage der zweiten Fassung von 1923. Frankfurt/M. 1964.

- : Erbschaft dieser Zeit. Frankfurt/M. 1973.

- : Verfremdungen I. Frankfurt/M. 1977.

- : Spuren. Frankfurt/M. 1985.

BLUMENBERG, Hans: Die Lesbarkeit der Welt. Frankfurt/M. 1981.

- : Lebenszeit und Weltzeit. Dritte Auflage. Frankfurt/M. 1986.
- BOURDIEU, Pierre: Zur Soziologie der symbolischen Formen. Frankfurt/M. 1970.
- : Die historische Genese einer reinen Ästhetik. In: Praxis und Ästhetik (1993), S. 14-32.
- : Satz und Gegensatz. Über die Verantwortung des Intellektuellen. Übers. v. Ulrich Raulff u. Bernd Schwibs. Frankfurt/M. 1993.
- BUBER, Martin: Ich und Du. Um ein Nachwort erw. Neuausg. Heidelberg 1958.
- : Logos. Zwei Reden. Heidelberg 1962.
- : Das dialogische Prinzip. Heidelberg 1979.
- BÜRGER, Peter: Theorie der Avantgarde. Frankfurt/M. 1974.
- : Die Wiederkehr der Analogie. Ästhetik als Fluchtpunkt in Foucaults "Die Ordnung der Dinge". In: Diskurstheorien und Literaturwissenschaft (1988), S. 45-52.
- CAMUS, Albert: Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde. Hamburg 1959. 312.-321. Tsd. Reinbek b. Hamburg 1989.
- : Der Mensch in der Revolte. Essays. Hamburg 1959. 129.-133. Tsd. Reinbek b. Hamburg 1988.
- CIORAN, Emile M.: Lehre vom Zerfall. Essays. [Übertr. v. Paul Celan.] Hamburg 1953.
- : Die Negative Seite des Fortschritts. In: Vor der Jahrtausendwende (1990), Bd. 2, S. 660-667.
- DAS GESPRÄCH. Hg. v. Karlheinz Stierle u. Rainer Warning. München 1984.
- DELEUZE, Gilles: Differenz und Wiederholung. München 1992.
- DERRIDA, Jacques: Die Schrift und die Differenz. Frankfurt/M. 1972.
- : Randgänge der Philosophie. Hg. v. Peter Engelmann. Wien 1988.
- : Wie nicht sprechen. Verneinungen. Hg. v. Peter Engelmann. Wien 1989.
- DIE DUNKLE SPUR DER VERGANGENHEIT. Psychoanalytische Zugänge zum Geschichtsbewußtsein. Hg. v. Jörn Rüsen u. Jürgen Straub. Frankfurt/M. 1998.
- DIE FRAGE NACH DEM SUBJEKT. Hg. v. Manfred Frank, Gérard Raulet u. Willem van Reijen. Frankfurt/M. 1988.
- FLUSSER, Vilém: Gesten. Versuch einer Phänomenologie. Frankfurt/M. 1994.
- FOUCAULT, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt/M. 1971.
- : Schriften zur Literatur. Frankfurt/M. 1988.

- : Archäologie des Wissens. 4. Aufl. Frankfurt/M. 1990.

- : Andere Räume. In: Aisthesis (1990), S. 34-46.

- : Die Ordnung des Diskurses. Frankfurt/M. 1991.

FRANK, Manfred: Was heißt „einen Text verstehen“? In: Texthermeneutik (1979), S. 58-77.

- : Das individuelle Allgemeine. Textstrukturierung und -interpretation nach Schleiermacher. Frankfurt/M. 1977.

- : Das Sagbare und das Unsagbare. Studien zur neuesten französischen Hermeneutik und Texttheorie. Frankfurt/M. 1980.

- : Einverständnis und Vielstimmigkeit oder: Das Aufbrechen der Bedeutungseinheit im 'eigentlichen Gespräch'. In: Das Gespräch (1984), S. 87-132.

- : Die Unhintergebarkeit von Individualität. Reflexionen über Subjekt, Person und Individuum aus Anlaß ihrer 'postmodernen' Toterklärung. Frankfurt/M. 1986.

- : Subjekt, Person, Individuum. In: Individualität (1988), S. 3-20.

- : „Die eigentliche Zeit in der Zeit“. In: Vor der Jahrtausendwende (1990), Bd. 1, S. 151-169.

FREUD, Sigmund: Studienausgabe. Hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey. Frankfurt/M. 2000.

- : Allgemeine Neurosenlehre (= Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, Teil III [1916-17]). In: Ders.: Studienausgabe. Bd. I: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Und Neue Folge, S. 243-445.

- : Jenseits des Lustprinzips. In: Ders.: Studienausgabe. Bd. III: Psychologie des Unbewußten, S. 213-272.

- : Das Unheimliche. In: Ders.: Studienausgabe. Bd. IV: Psychologische Schriften, S. 241-274.

FUCHS, Peter: vgl. LUHMANN, Niklas

GADAMER, Hans-Georg: Gesammelte Werke, Bd. I: Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. 6., durchges. Aufl. Tübingen 1990.

- : Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest. Stuttgart 1977.

- : Gedicht und Gespräch. Essays. Frankfurt/M. 1990.

HABERMAS, Jürgen: Theorie des kommunikativen Handelns. 2 Bde. 4., durchges. Aufl. Frankfurt/M. 1987.

HAMACHER, Werner: Bogengebete. In: Aufmerksamkeit (1998), S. 11-44.

- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: Werke in zwanzig Bänden. Bd. 15: Vorlesungen über die Ästhetik III. Red. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel. Frankfurt/M. 1970.
- HEIDEGGER, Martin: Sein und Zeit. 16., durchges. Aufl. Tübingen 1986.
- : Gesamtausgabe, Bd. 5: Holzwege. Hg. v. Friedrich Wilhelm von Herrmann. Frankfurt/M. 1977.
 - : Gesamtausgabe, Bd. 24: Die Grundprobleme der Phänomenologie. Marburger Vorlesung Sommersemester 1927. Hg. v. Friedrich Wilhelm von Herrmann. Frankfurt/M. 1975.
- HORKHEIMER, Max / ADORNO, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt/M. 1969.
- INDIVIDUALITÄT. Hg. v. Manfred Frank u. Anselm Haverkamp. München 1988.
- INGARDEN, Roman: Gesammelte Werke. Bd. 13: Von Erkennen des literarischen Kunstwerks. Hg. v. Rolf Fieguth u. Edward M. Swiderski. Tübingen 1997.
- JAHRAUS, Oliver: Martin Heidegger. Eine Einführung. Stuttgart 2004.
- JOUBERT, Joseph: Pensées. Choix et introduction par Geoges Poulet. Paris 1966.
- KANT, Immanuel: Gesammelte Schriften. Hg. v. d. Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften. Bd. 3 (Werke 3): Kritik der reinen Vernunft. Zweite Auflage 1787. Berlin 1911.
- : Gesammelte Schriften. Bd. 5 (Werke 5): Kritik der praktischen Vernunft. Kritik der Urtheilskraft. Berlin 1913.
 - : Kritik der Urtheilskraft. In: Ders: Werke. Bd. 3: Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie. Hg. v. Manfred Frank u. Véronique Zanetti. Frankfurt/M. 1996, S. 415-880.
- KIERKEGAARD, Søren: Die Krankheit zum Tode. Mit. Anm. v. Gisela Perlet. Stuttgart 2002.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm: Vernunftprinzipien der Natur und der Gnade. Monadologie. Französisch - deutsch. Hg. v. Herbert Herring. Hamburg 1956.
- : Monadologie. Französisch - deutsch. Hg. v. Dietmar Till. Frankfurt/M., Leipzig 1996.
- LUCKMANN, Thomas: Das Gespräch. In: Das Gespräch (1984), S. 49-63.
- LUHMANN, Niklas / FUCHS, Peter: Reden und Schweigen. Frankfurt/M. 1989.
- LUHMANN, Niklas: Die Zukunft kann nicht beginnen: Temporalstrukturen der modernen Gesellschaft. In: Vor der Jahrtausendwende (1990), Bd.1, S. 119-150.
- LYOTARD, Jean-François: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht. Hg. v. Peter Engelmann. Wien 1986.
- : Der Widerstreit. München 1987.

- : Der Name und die Ausnahme. In: Die Frage nach dem Subjekt (1988), S. 180-191.
- : Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit. Hg. v. Peter Engelmann. Wien 1989.
- MARCUSE, Herbert: Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft. 23. Aufl. Frankfurt/M. 1988.
- MACH, Ernst: Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen. Darmstadt 1987 (Nachdruck der 9. Aufl. Jena 1922).
- MEAD, George Herbert: Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviourismus. Hg. v. Charles W. Morris. Frankfurt/M. 1973.
- MERSCH, Dieter: Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis. München 2002.
- NÄGELE, Rainer: Zerstreutes: über die Aufmerksamkeit von Dichtern und Lesern. In: Aufmerksamkeit (1998), S. 105-123.
- NANCY, Jean-Luc: Entstehung zur Präsenz. In: Was heißt „Darstellen“? (1994), S. 102-107.
- NIETZSCHE, Friedrich: Werke. Kritische Gesamtausgabe. Bd. 6,1. Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen. Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin 1968.
- NOVALIS: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. 2: Das philosophische Werk I. Hg. v. Richard Samuel, Hans-Joachim Mähl, Gerhard Schulz. 2., n. d. Handschriften erg., erw. u. verb. Aufl. Darmstadt 1965.
- POSTMODERNE UND DEKONSTRUKTION. Texte französischer Philosophen der Gegenwart. Hg. v. Peter Engelmann. Stuttgart 1990.
- PRAXIS UND ÄSTHETIK. Neue Perspektiven im Denken Pierre Bourdieus. Hg. v. Gunter Gebauer u. Christoph Wulf. Frankfurt/M. 1993.
- REIJEN, Willem van: Das unrettbare Ich. In: Die Frage nach dem Subjekt (1988), S. 373-400.
- : Darstellungen und Reflexionen. Leibniz – Kant – Lyotard. In: Was heißt "Darstellen"? (1994), S. 139-151.
- SARTRE, Jean-Paul: L'être et le néant. Paris 1943. 52. Aufl. 1957.
- : Qu'est-ce que la littérature? Paris 1948.
- SCHLEGEL, Friedrich: Kritische Ausgabe. Bd. 2: Charakteristiken und Kritiken I. (1796-1801). Hg. v. Hans Eichner. München, Paderborn; Wien; Zürich 1967.
- SCHOLEM, Gershom: Zur Kabbala und ihrer Symbolik. Zürich 1960.
- : Von der mystischen Gestalt der Gottheit. Studien zu Grundbegriffen der Kabbala. 4. Aufl. Frankfurt/M. 1995.
- : Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen. 3. Aufl. Frankfurt/M. 1988.

- : Die Geheimnisse der Schöpfung. Ein Kapitel aus dem kabbalistischen Buche Sohar. Frankfurt/M. 1992.
- SCHWAB, Martin: Einzelding und Selbsterzeugung. In: Individualität (1988), S. 35-75.
- SEARLE, John R.: Geist, Hirn und Wissenschaft. Die Reith Lectures 1984. Frankfurt/M. 1986.
- SOFSKY, Wolfgang: Zeiten des Schreckens. Amok, Terror, Krieg. Frankfurt/M. 2002.
- SUSMAN, Margarete: Gestalten und Kreise. Stuttgart; Konstanz 1954.
- : Die Geistige Gestalt Georg Simmels. Tübingen 1959.
- : Vom Geheimnis der Freiheit. Gesammelter Aufsätze 1914-1964. Hg. v. Manfred Schlösser. Darmstadt; Zürich 1965.
- VON FOERSTER, Heinz: Wahrnehmen wahrnehmen. In: Aisthesis (1990), S. 434-443.
- VOR DER JAHRTAUSENDWENDE: Berichte zur Lage der Zukunft. 2 Bde. Hg. v. Peter Sloterdijk. Frankfurt/M. 1990.
- WAS HEISST „DARSTELLEN“? Hg. v. Christiaan L. Hart Nibbrig. Frankfurt/M. 1994.
- WEGE AUS DER MODERNE. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Hg. v. Wolfgang Welsch. Weinheim 1988.
- WELLMER, Albrecht: Endspiele: Die unversöhnliche Moderne. Essays und Vorträge. Frankfurt/M. 1993.
- WELSCH, Wolfgang: Unsere postmoderne Moderne. 2. Aufl. Weinheim 1988.
- : Ästhetisches Denken. Stuttgart 1990.
- WITTGENSTEIN, Ludwig: Werkausgabe. Bd. 1: Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen. 6., neu durchges. Aufl. Frankfurt/M. 1989.
- ZONS, Reimar: Die Zeit des Menschen. Zur Kritik des Posthumanismus. Frankfurt/M. 2001.

3. 7. Anatomie

- FALLER, A.: Der Körper des Menschen. Einführung in Bau und Funktion. 2., überarb. u. erw. Aufl. Stuttgart 1967.
- SCHULTZE, Oskar: Atlas und Grundriß der topographischen und angewandten Anatomie. München 1903.

3. 8. Astronomie

- DE CALLATAY, Vincent: Atlas du Ciel. Paris 1955.

FISCHER LEXIKON ASTRONOMIE. Hg. v. Karl Stumpff. Frankfurt/M. 1957.

WIDMANN, Walter / SCHÜTTE, Karl: Welcher Stern ist das? Stuttgart 1955.

3. 9. Historische Quellen

DER SOHAR. Das heilige Buch der Kabbala. Hg. v. Ernst Müller. 3. Aufl. Köln 1986.

SEPHER JESIRAH. Das Buch der Schöpfung. Kritisch redigierter Text und Übersetzung von Lazarus Goldschmidt (1894). 2. Aufl. Darmstadt 1969.

WAHRSAGETEXTE DES SPÄTMITTELALTERS. Aus Handschriften und Inkunablen. Hg. v. Gerhard Eis. Berlin; Bielefeld; München 1956.

3. 10. Dokumentationen und Zeitungsartikel

BÜCHSENLICHT WAR NICHT MEHR. Die Ermordung der Kommunistenführer Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht 1919. In: DER SPIEGEL 51 (1967), S. 36-42

DIE NACHT IN DER IM DEUTSCHEN REICH DIE SYNAGOGEN BRANNTEN. Dokumente und Materialien zur Information und zur Orientierung über das Judenpogrom "Reichskristallnacht" (9./10. 11. 1938). Hg. v. d. Landeszentrale für politische Bildung Baden-Württemberg. Villingen-Schwenningen 1988.

DER MORD AN ROSA LUXEMBURG UND KARL LIEBKNECHT. Dokumentation eines politischen Verbrechens. Hg. v. Elisabeth Hannover-Drück u. Heinrich Hannover. Frankfurt/M. 1967.

4. Lexika

BROCKHAUS ENZYKLOPÄDIE. 24 Bde. 19., völlig neu bearb. Aufl. Mannheim 1986-1994.

BROCKHAUS / WAHRIG. Deutsches Wörterbuch. 6 Bde. Hg. v. Gerhard Wahrig. Wiesbaden 1980-1984.

EICHLER, Curt W.: vom Bug zum Heck. Seemännisches Hand- und Wörterbuch. 4. Aufl. Bielefeld u. Berlin 1964.

ETYMOLOGISCHES WÖRTERBUCH DER DEUTSCHEN SPRACHE. Hg. v. Friedrich Kluge u. Alfred Götze. 16. Aufl. Berlin 1953.

FISCHER LEXIKON LITERATUR. 3 Bde. Hg. v. Ulfert Ricklefs. Frankfurt/M. 1996.

FRENZEL, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 3., überarb. u. erw. Aufl. Stuttgart 1988.

- : Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 8., überarb. u. erw. Aufl. Stuttgart 1992.

DEUTSCHES WÖRTERBUCH VON JACOB UND WILHELM GRIMM. Hg. v. d. Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin in Zusammenarbeit mit der

Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Leipzig 1854-1971. Neudruck der Erstausgabe. 32 Bde. München 1984.

KINDLERS NEUES LITERATUR LEXIKON. 20 Bde. Hg. v. Walter Jens. München 1988-1992. 2 Supplementbände. München 1998.

KRITISCHES LEXIKON ZUR DEUTSCHSPRACHIGEN GEGENWARTS-LITERATUR (KLG). Hg. v. Heinz-Ludwig Arnold. München 1978ff.

METZLER LITERATUR LEXIKON. Hg. v. Günther u. Irmgard Schweikle. 2., überarb. Aufl. Stuttgart 1990.

SEEMANNSSPRACHE. Wortgeschichtliches Handbuch deutscher Schifferausdrücke älterer und neuerer Zeit. Hg. v. Friedrich Kluge. Halle/Saale 1911.

THE OXFORD ENGLISH DICTIONARY. 2. Ed. Prep. by J. A. Simpson and E. S. C. Weiner. Vol. IV. Oxford 1989.