Paul Celan orientierte sein Schreiben von Gedichten an einem Anspruch: Seine Gedichte sollten durch die Zeit hindurchgreifen – »durch sie hindurch, nicht über sie hinweg«, wie er in der *Bremer Rede* von 1958 präzisierte. Dabei war dieses Vorhaben nicht nur leitend für die Arbeit an den Gedichten sowie für die entsprechenden Kommentare. Es bestimmte auch die Gedichte selbst mit: ihre Thematik, ihre Zeitform, ihre Ansprachestruktur. Von den frühesten bis zu den spätesten Gedichten bleibt dieses Vorhaben erkennbar und leitend für Celans Arbeit und Weiterarbeit an dem Projekt, das er »Dichtung« nannte. Die philosophischen, poetologischen und materialen Implikationen dieses Projektes werden in dieser Studie erstmals ausführlich in ihren Voraussetzungen und Konsequenzen für das Verhältnis von Gedicht, Zeit, Schrift und Schreiben rekonstruiert.

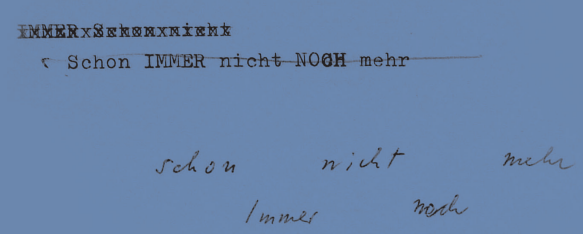
ISBN 13: 978-3-7705-4300-7
ISBN 10: 3-7705-4300-9
9 783770 543007

Zanetti »zeitoffen«

Sandro Zanetti

»zeitoffen«

Zur Chronographie Paul Celans



WILHELM FINK VERLAG 6 ZUR GENEALOGIE DES SCHREIBENS

Sandro Zanetti

»zeitoffen«

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Zur Genealogie des Schreibens

Herausgegeben von Martin Stingelin

Band 6

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Sandro Zanetti

»zeitoffen«

Zur Chronographie Paul Celans

Wilhelm Fink Verlag

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung und des Werenfels-Fonds der Freiwilligen Akademischen Gesellschaft Basel

Titelbild:
Ausschnitt aus einem Entwurf Paul Celans für ein Zwischentitelblatt zum Gedichtband *Die Niemandsrose*

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem und alterungsbeständigem Papier ♾ ISO 9706

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten.

© 2006 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 10: 3-7705-4300-9
ISBN 13: 978-3-7705-4300-7

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

..... *La poésie, elle aussi, brûle nos étapes.*

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Inhalt

Einleitung 9

< 1. Chronographie 33

< 1.1 »Sinn« 47

< 1.2 »Gestalt« 73

< 1.3 »Schrift« 115

> 2. Fallstudien 149

> 2.1 »Wie sich die Zeit verzweigt« 158

> 2.2 »Schliere« 188

> 2.3 »Playtime« 220

Schluß 245

Literaturverzeichnis 249

Namenregister 269

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Einleitung

»Denn das Gedicht ist nicht zeitlos.«[1] – In knapper Form stellt dieser Satz Paul Celans aus der *Bremer Rede* die Meinung infrage, wonach ein Gedicht zeitlos sei oder zeitlos zu sein habe. In welcher Weise aber ein Gedicht der Zeit zugehörig ist oder zugehörig sein soll, darüber sagt der Satz nichts aus. Herausgelöst aus seinem Zusammenhang und zur Sentenz verkürzt, gibt er noch nicht einmal einen Hinweis zur Erklärung dessen, was von ihm her mit »Gedicht« und »Zeit« überhaupt bedeutet sein könnte. – Achtet man in der isolierten Lektüre dieses Satzes auf die Lücke zwischen dem, was wörtlich gesagt ist, und dem, was mit dem Gesagten bedeutet sein könnte, und achtet man im übrigen auf den näheren und weiteren Kontext, in dem dieser Satz steht, dann ist man bereits in die erforderliche Distanz versetzt, die sich als Spielraum der Antworten auf die Leitfrage erweisen wird, die dieser Arbeit zugrunde liegt: *Wie werden Gedicht und Zeit – und wie wird die Beziehung zwischen Gedicht und Zeit – in den von Celan überlieferten Texten und Materialien bestimmt?*

Fragestellung

Was heißt – im Satz links und in anderen Sätzen Celans – »Zeit«? Und was »Gedicht«? Wie verhalten sich »Zeit« und »Gedicht« zueinander? Und wie verhalten sich die verschiedenen Stellen, an denen von der »Zeit« und vom »Gedicht« die Rede ist, zueinander? Was steht in Celans Werk und im bislang bekannten Nachlaß zur »Zeit« und zum »Gedicht« geschrieben? Und wie steht das Geschriebene (als »Gedicht«?) zur »Zeit«? Wie für Celan? Und wie für andere? An welchen Stellen hat Celan etwas zum Medium des Geschriebenen – zur Schrift – und zum Prozeß des Schreibens geschrieben? Und wie sollte sich, diesen Stellen zufolge, das Verhältnis von »Zeit«, »Gedicht«, »Schrift« und »Schreiben« artikulieren? Und wozu? Was hat Celan – damals – zu diesem Verhältnis geschrieben? Und wie und wozu gibt sich dieses Geschriebene – heute – zu lesen?

vier Anhaltspunkte

Vier Anhaltspunkte sollen im folgenden helfen, die Bestimmungen, die mit dieser Leitfrage zur Diskussion stehen, zu erkennen und auf ihre Implikationen und Konsequenzen in Celans Arbeiten hin zu erörtern: 1) Hinweise auf entsprechende Antworten in den jeweils vorliegenden Texten Celans und ihren zugehörigen Materialien, sofern letztere sich erhalten haben; 2) benannte oder zu erkundende Praktiken, Erfahrungen und Konzepte, die für diese Texte und Materialien prägend waren; 3) Stellen, die jeweils im Umkreis oder in der Binnenstruktur dieser Texte und Materialien unbestimmt bleiben und deren Offenheit dazu einlädt, die Möglichkeitsspielräume und also auch die Grenzen im Umgang mit

[1] GW 3, 186. Zur Zitierweise: Die bibliographischen Angaben werden in den Fußnoten ohne Ausnahme abgekürzt wiedergegeben. Die abgekürzten Angaben folgen bei Büchern dem Muster: Nachname des Autors, *Kurztitel,* Seitenzahl – bei Aufsätzen dem Muster: Nachname des Autors, »Kurztitel«, Seitenzahl. Im Literaturverzeichnis zum Schluß der Arbeit sind sämtliche Titel vollständig aufgeführt. Unter dem Namen ›Paul Celan‹ (zu Lebzeiten oder später) erschienene Texte werden in den Fußnoten als einzige ohne Nennung des Autornamens nachgewiesen. Sie werden in der Regel nach der Ausgabe *Gesammelte Werke* (=GW Band, Seitenzahl) zitiert. Wo Fragen zur Textgenese oder, allgemeiner, zu den Umständen des Schreibens im Vordergrund stehen, wird entweder direkt auf die entsprechenden Archivmaterialien oder aber, sofern diese gut dokumentiert sind, auf die entsprechenden Publikationen zurückgegriffen. Nur in solchen Fällen wird auch nach jenen beiden Ausgaben zitiert, die (mit unterschiedlichem Anspruch und unterschiedlicher Akzentsetzung) der Dokumentation solcher Materialien eigens Raum geben. Gemeint sind a) die historisch-kritische Ausgabe, die Bonner Celan-Ausgabe (=*Titel*, BCA Band. Teil, Seitenzahl), und b) die Tübinger Celan-Ausgabe (=*Titel*, TCA, Seitenzahl). – Celan hat eine umfangreiche Bibliothek besessen. Bücher, die nachweislich im Besitz Celans waren, werden in den Fußnoten ebenfalls nach dem obengenannten Muster, jedoch mit dem zusätzlichen, in eckigen Klammern stehenden Vermerk BPC (Bibliothek Paul Celan) angegeben. Aus dem vollständigen Literaturverzeichnis zum Schluß der Arbeit erschließt sich dann auch die jeweilige Auflage des entsprechenden Exemplars in Celans Bibliothek. Titel von Gedichtbänden Celans werden kursiv wiedergegeben. Mit Anführungszeichen hingegen werden Titel von Gedichten und Prosatexten wiedergegeben. Eine Ausnahme bilden einzig die beiden auf der folgenden Seite genannten Reden, die durchgängig kursiv und in Kurzform angegeben werden. Auf eine durchgängige Großschreibung einzelner Titel wird, wo diese bloß dem Nachweis dienen, verzichtet.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

dem jeweils Vorliegenden immer wieder neu auszumessen; 4) Hinweise und Überlegungen aus der Sekundärliteratur oder aus anderen Bereichen, die einer Erklärung der zuvor genannten Punkte sowie der Einsicht in bestehende Diskussionszusammenhänge zugute kommen.

Textauswahl

Grundlage des ersten Teils der Arbeit bilden vor allem die beiden bekanntesten Reden Celans: die »Ansprache anläßlich der Entgegennahme des Literaturpreises der freien Hansestadt Bremen« vom 26. Januar 1958, im folgenden kurz *Bremer Rede* genannt,[2] und die »Rede anläßlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises« mit dem Titel »Der Meridian«, die Celan am 22. Oktober 1960 in Darmstadt hielt, im folgenden kurz *Meridian* genannt.[3] Dazu kommen Materialien aus dem Umkreis dieser beiden Reden sowie einige weitere Texte, die sich als Wiederaufnahmen bzw. Vorwegnahmen bestimmter Motive aus diesen Reden lesen lassen, darunter der am 19. März 1960 vom Norddeutschen Rundfunk ausgestrahlte Rundfunk-Essay mit dem Titel »Die Dichtung Ossip Mandelstamms«.[4] Diese Texte und Materialien sind alle etwa in der Mitte jener rund zwanzigjährigen Schaffenszeit entstanden, in der Celan mit seinen Gedichten und Gedichtbänden an die Öffentlichkeit trat. Weder früher noch später finden sich in Celans Schriften explizitere Bestimmungen von Gedicht und Zeit als in den eben genannten. Grundlage des zweiten Teils der Arbeit bilden drei Gedichte aus unterschiedlichen Zeiträumen: »Wie sich die Zeit verzweigt«[5] (erschienen 1951), »Schliere«[6] (erstmals erschienen 1957, dann im Band *Sprachgitter* von 1959) und »Playtime«[7] (posthum erschienen im Band *Schneepart* von 1971). In Einzelanalysen werden die im ersten Teil rekonstruierten Bestimmungen chronologisch perspektiviert, um auf diese Weise, punktuell, auch einige markante Veränderungen dieser Bestimmungen und ihrer Artikulationen ansprechen zu können, die sich in Celans literarischer Arbeit über die Jahre abgezeichnet haben.

Hinterlassenschaften

Die untersuchten Texte und Materialien werden hier weder als abgeschlossene Produkte noch primär als Elemente eines mehr oder weniger offenen Systems von Zeichen aufgefaßt.[8] Eher werden sie als Hinterlassenschaften einer Auseinandersetzung angesehen: als Dokumente einer Auseinandersetzung, die in Celans Schreiben Kontur gewonnen hat. Zu dieser Auseinandersetzung gehörte selbst schon die *Frage* nach der Art der Beziehung zwischen Gedicht und Zeit. Verschiedene Versionen dieser Frage und eine Reihe von An-

2 GW 3, 185f.

3 Ebd., 187-202.

4 Mandelstam, *Luftgrab*, 70-72, wiederabgedruckt in *Meridian*, TCA, 215-221. – Der Name ›Ossip Mandelstamm‹ wird im folgenden, wie Celan es tat, mit doppeltem ›m‹ zum Schluß geschrieben, es sei denn, es handelt sich, wie bei dem eben genannten Titel, um eine Publikation mit anderer Schreibung.

5 GW 3, 132.

6 GW 1, 159.

7 GW 2, 386.

8 Diese abgrenzende Auffassung ist nicht ohne Bezug zu den Überlegungen, die Celan für seinen eigenen Umgang mit denjenigen – eigenen und fremden – Arbeiten angestellt hat, die ihn jeweils beschäftigt haben. So wendet sich Celan etwa in seinen Notizen zum *Meridian* explizit gegen ein Verständnis von Gedichten als Produkten, für die vornehmlich Fragen der »Herstellung und der Konfektion« (*Meridian*, TCA, [Nr. 561] 153) von Interesse sein könnten. Zudem wendet er sich auch explizit gegen ein Verständnis von Gedichten als Zeichensystemen (vgl. hierzu ebd., [Nr. 610] 162, bzw. *Prosa aus dem Nachlaß*, [Nr. 253.7] 141: »Das Gedicht: kein Zeichen-System«). Inwiefern es sich für Celan (dem die Literatur- und Sprachwissenschaft keineswegs fremd war) bei einem Gedicht nicht bereits um ein *System* von Zeichen handelt, darüber gibt eine weitere Notiz zum *Meridian* genaueren Aufschluß: »Freilegung – Entdeckung – des Abgrunds zwischen Zeichen und Bezeichnetem« (ebd., [Nr. 158] 93). Von solchen und ähnlichen Äußerungen her erklären sich auch Celans Vorbehalte gegenüber einem Verständnis von Gedichten als »sogenannten Texten« (ebd., [Nr. 473] 139). Was diese und andere Vorbehalte und Empfindlichkeiten betrifft, so sei an dieser Stelle allerdings auch darauf hingewiesen, daß Celans Abgrenzungen und Setzungen hier und im folgenden nicht einfach übernommen werden. Vielmehr wird es darum gehen, diese Abgrenzungen und Setzungen als solche zu erkennen, so daß der Umgang mit ihnen zuletzt auch einer Klärung prinzipieller terminologischer Probleme zugute kommen kann.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

sätzen zu ihrer Beantwortung haben sich in den Texten Celans und ihrem Umkreis erhalten: in den Gedichten selbst (verstanden als Textsorte)[9] ebenso wie in den Reden, Prosatexten, Notizen und Briefen. Diese Versionen und Ansätze – hinterlassene Merkmale der Auseinandersetzung Celans – sind in der hier vorliegenden Arbeit ihrerseits zum Gegenstand einer Auseinandersetzung geworden.

Zwischenstellung

Diese beiden Auseinandersetzungen berühren sich allerdings nur an dem Punkt, an dem sie zugleich voneinander geschieden sind. Geschieden sind sie durch das Hinterlassene selbst, durch das, was Celan geschrieben hat. Dieses ist in mehrfacher Hinsicht durch eine Zwischenstellung charakterisiert. Diese Zwischenstellung läßt sich nicht nur daran verdeutlichen, daß Geschriebenes – als Hinterlassenes – einerseits auf die Faktizität und Kontextualität eines *vergangenen* Schreibaktes, andererseits auf die Möglichkeit *künftiger* Lektüren verweist: ein doppelter Verweis, der jedoch keine Gewähr für die gegenseitige Transparenz dieser Akte und ihrer Kontexte sowie ihrer Intentionen gibt. Die Zwischenstellung läßt sich auch an den wörtlichen oder buchstäblichen Relationen verdeutlichen, die im Geschriebenen jeweils vor- und nachgezeichnet sind. Ob weiträumig oder eng in den Blick genommen: Geschriebenes steht jeweils vor und nach anderem, steht *zwischen* anderem, weist vor und zurück auf anderes, das vor oder nach ihm geschrieben steht – von eigener oder von fremder Hand, reproduziert (gesetzt oder abgebildet) oder als Unikat. Zudem läßt sich die Zwischenstellung an Relationen semantischer oder performativer Art verdeutlichen: Geschriebenes schafft Verbindungen zwischen Bedeutungen, Ereignissen, Dingen und Personen, bestätigt diese Verbindungen oder löst sie auf: sofern ihm diese Macht einmal zugesprochen wird.

Passagen

Daß eine Lektüre von Celans Texten und Materialien es mit Zwischenstellungen zu tun hat, wäre vielleicht nicht der Erwähnung wert, wenn nicht die möglichen *Arten* schriftlich dokumentierter Zwischenstellungen – Stellungen von Geschriebenem zu Geschriebenem und zu anderem – bereits Gegenstand von Celans Bestimmungen von Gedicht und Zeit wären. Zudem sind diese Zwischenstellungen auch selbst immer wieder auf eine spezifische Weise bestimmend: So handelt etwa das Gedicht »Die Schleuse«[10] aus dem Gedichtband *Die Niemandsrose* von 1963 nicht nur von einer Schleuse, einer Passage, einem Durchgangs- und Schwellenort. Das Gedicht selbst ist – das heißt: es ist zu lesen gegeben *als* – eine Schleuse. Diese Schleuse, im Gedicht visualisiert durch eine Zeile bestehend aus elf Punkten, trennt die erste von den restlichen Strophen, wobei die räumliche Trennung zugleich mit einer zeitlichen zusammenfällt. Doch diese Trennung ist nicht absolut, sie ist auch Verbindung, ist porös und durchlässig, eine Schleuse eben.[11] »Engführung« und »Sprachgitter« sind weitere Merkwörter von Celan, die auf eine Zwischenstellung von Spra-

[9] Celans Überlegungen zum Gedicht sind nicht auf Gedichte im Sinne einer Textsorte beschränkt. Im Prinzip kann es in jeder Textsorte Gedichte geben, wenn man den Überlegungen Celans hierzu folgen möchte (vgl. zu diesem Zusammenhang insbesondere das Kapitel 1.2 »Gestalt«). Umgekehrt sind Celans Gedichte, verstanden als Textsorte, nicht von jenen Texten und Materialien ausgeschlossen, in denen Celan die Frage nach dem Gedicht, in dem von ihm geprägten Sinne, stellt. Damit ist auch gesagt, daß Celans Reden nicht der alleinige Ort der besagten Auseinandersetzung sind. Nicht gesagt ist damit, daß die Frage nach der Textsorte insgesamt irrelevant wäre. Sie bietet bloß keine Hilfe beim Versuch, den Bestimmungen Celans von Gedicht und Zeit auf die Spur zu kommen. Ob mit ›Gedicht‹ im folgenden Celans Bestimmung davon oder die Textsorte gemeint ist, erschließt sich jeweils aus dem Kontext.

[10] GW 1, 222.

[11] In einer Notiz zum *Meridian* nennt Celan »das Gedicht« eine »Lebensschrift« (also ›Biographie‹ im Wortsinn). In diesem Zusammenhang spricht er vom »porösen«, vom »zeitoffenen«, vom »zeitdurchlässigen« Gedicht (*Meridian*, TCA, [Nr. 305] 113). Hierbei verweist das Poröse auf ein Zusammenspiel von Widerständigem *und* Durchlässigem. In der Endfassung des *Meridian* ist dieses Zusammenspiel dann in der Verbindung von »Gestalt und Richtung« bzw. »Sinn« (GW 3, 194, 198) benannt. In einer Notiz aus der Entstehungszeit des Bandes *Sprachgitter* schreibt Celan (am 16. Oktober 1957): »Ge-

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

che und von Geschriebenem im besonderen hindeuten.[12] Sie weisen darauf hin, daß Celans Bestimmungen von Gedicht und Zeit nicht nur eine thematische, sondern auch eine stilistische, performative und materiale Komponente aufweisen.

Spuren von Ereignissen

Das entscheidende Kriterium zum Verständnis der überlieferten Texte und Materialien von Celan braucht daher auch nicht in jedem Fall in ihrem thematischen Gehalt zu liegen: Buchstaben und Zeichen auf einem Stück Papier sind immer auch – und in gewisser Hinsicht zuerst – Spuren von Ereignissen, und als solche sind sie Merkmale von Such- und Findbewegungen, Aus- und Eingriffen, auf deren Verlauf in der Zeit es gegebenenfalls allein ankommt. Im thematisch Exponierten und dergestalt Positionierten jedenfalls gehen diese Bewegungen nicht auf. Ohne Ereignis der Positionierung gibt es nichts Positioniertes, und dieses Ereignis der Positionierung ist in seiner Zeitlichkeit dem von Celan Hinterlassenen ebenso spürbar anzumerken, wie es auch Teil seiner Erörterungen geworden ist. Gerade im Blick auf die von Celan vorgenommenen Bestimmungen von Zeit und Gedicht kommt es deshalb darauf an, deren spezifische Ereignishaftigkeit mitzubedenken.

Ereignishaftigkeit

Als ereignishaft ist in diesem Zusammenhang nicht nur die Art und Weise zu charakterisieren, in der Celan mit dem von ihm Geschriebenen an die Öffentlichkeit trat oder sich persönlich – zum Beispiel in Briefen oder selbst in den zahlreichen erhalten gebliebenen Entwürfen zu Briefen, die Celan nie abgeschickt hat – an jemand Bestimmten wandte. Als ereignishaft sind in einem umfassenderen Sinne auch diejenigen Prozesse zu charakterisieren, die in der Literaturwissenschaft unter die Stichworte der ›Textproduktion‹ und ›Textrezeption‹ fallen. Im folgenden werden die Fragen, wie Celan geschrieben und wie (und was) er gelesen hat, immer wieder von Bedeutung sein, – nicht um die Mythenkultur rund um die Person Celan zu befördern, sondern um dieser Kultur mit philologischen Mitteln kritisch begegnen zu können, indem die Aufmerksamkeit auf die Medien und auf die zwischen ihnen sich abspielenden und dabei sich dokumentierenden *Prozesse* gelegt wird, ohne die es nicht nur keine Gedichte von Celan, sondern auch keine anderen Eindrücke (Nachbilder und Phantasmen) von ihm (und wie er war) geben könnte, auch wenn letzteres hier nicht im Vordergrund steht.

Arbeitsspuren

Lesen und Schreiben sind mediale Prozesse, und als solche bestimmen sie Celans literarische Arbeit, die durchaus auch in einem handwerklichen Sinne zu verstehen ist.[13] Je-

dichte sind Durchgänge: A toi de passer, Vie!« (*Prosa aus dem Nachlaß*, [Nr. 19] 23). »Poren« treten auch thematisch in einer Reihe von Gedichten Celans auf (vgl. GW 2, 61, 69 und 192, sowie GW 3, 101). Die Aufmerksamkeit auf das Poröse dürfte unter anderem auf Celans Beschäftigung mit den Vorsokratikern zurückzuführen sein. So führt Otto Lorenz (vgl. Lorenz, *Schweigen in der Dichtung*, 237) aus, in welcher Weise sich das Wort »Porenbau« (GW 1, 202) im Gedicht »Engführung« (GW 1, 195-204) aus dem Gedichtband *Sprachgitter* auf Empedokles' »Porenlehre« bzw. auf deren Reformulierung bei Demokrit beziehen läßt. In Celans Bibliothek befinden sich tatsächlich zwei Ausgaben vorsokratischer Fragmente, in denen sich Anstreichungen zu Demokrit (Anstreichungen in Capelle, *Die Vorsokratiker* [BPC], 436, und Nestle, *Die Vorsokratiker* [BPC], 155f., sowie 166f.) und – in größerem Umfang – zu Empedokles (Anstreichungen in Capelle, *Die Vorsokratiker* [BPC], 199, 200f., 216f. und 242) finden, die auf eine Auseinandersetzung Celans mit der »Porenlehre« schließen lassen. Diese Lehre besagt, so Wilhelm Capelle in seiner Einleitung zum Empedokles-Teil seiner Fragmentsammlung, »daß alle sichtbaren Körper von unsichtbar feinen, übrigens verschieden weiten und verschieden geformten Durchgängen (›Poren‹) durchzogen sind« (ebd., 187), mit denen die Möglichkeit der »Einwirkung eines Stoffes auf einen anderen« (ebd.) erklärt wird.

12 Vgl. hierzu die gleichnamigen Gedichte (GW 1, 195-204 und 167), von denen das eine, »Sprachgitter« (ebd., 167), auch den Titel des entsprechenden Gedichtbandes *Sprachgitter* (1959) nennt. *Von Schwelle zu Schwelle* (1955), ein früherer Gedichtband von Celan, bringt dieses Sprachverständnis bereits im Titel zum Ausdruck. Dabei ist der Titel dieses Bandes wiederum selbst bereits ein Zitat aus dem früheren Gedicht »Chanson einer Dame im Schatten« (ebd., 29) aus *Mohn und Gedächtnis* (1952). Die frühere Zeile – »von Schwelle zu / Schwelle« (ebd.) – wird somit ihrerseits als Schwelle zum Titel des späteren Gedichtbandes *Von Schwelle zu Schwelle* (1955) lesbar. Hans-Jost Frey hat für diese bei Celan oft auftretenden Phänomene den Begriff der »Zwischentextlichkeit« geprägt (vgl. hierzu Frey, »Zwischentextlichkeit von Celans Gedicht«).

13 Es kommt nur darauf an, wie man dieses ›Handwerk‹ verstehen kann oder soll. Im Vorspann von Teil 1. Chronographie und vor allem im Kapitel 1.3 »Schrift« wird auf diese Frage zurückzukommen sein. Bekannt geworden sind in diesem Zusammenhang Celans Äußerungen in einem Brief an Hans Bender. In die-

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

doch: Nur mit Spuren dieser Arbeit kann man es jeweils zu tun haben, Spuren, die wiederum nur in Ausschnitten Auskunft über die jeweiligen ereignishaften, aber – was den Moment des Schreibens angeht – vergangenen Prozesse geben können. Das betrifft auch den Umgang mit der Person Celan, das heißt, genau genommen, mit dem Namen ›Celan‹, der als Signatur dieser Prozesse in einem metonymischen Verhältnis zu diesen Spuren steht, ohne daß man sich heute anmaßen könnte, über einen anderen als einen durch und durch medial – vornehmlich durch Buchstaben – bestimmten Kontakt zu diesem Namen – und dem, wofür er steht – zu verfügen. Angesichts dieser Spuren stellt sich im wesentlichen die Frage, wie diese denn, sofern sie vorhanden sind, zu lesen und zu beschreiben sind. Dazu kommt die Frage, wie diese Spuren wiederum, namentlich in der Sekundärliteratur zu Celan, bereits gelesen und beschrieben worden sind. Die Implikationen jener Merkmale in Celans Arbeits- und Schreibweise aufzuweisen, die in einem erkennbaren Bezug zur Frage nach der Art der Beziehung zwischen Gedicht und Zeit stehen und zudem wiederholt zu beobachten sind, ist Ziel dieser Untersuchung.

Vielfalt der Merkmale

Diese Merkmale sind vielfältig. Sie ziehen sich durch das zu Lebzeiten Celans veröffentlichte oder zur Veröffentlichung bestimmte Werk ebenso wie durch den davon im Einzelfall zu unterscheidenden Nachlaß. Zudem spielen in Werk und Nachlaß jeweils Hinterlassenschaften von anderen Autoren und Traditionen hinein, die den konturierten und dergestalt in Ansätzen lesbaren Bereich von Celans Arbeit explizit oder implizit mitkonstituieren – und mitdekonstituieren. Lesespuren (Datierungen, Anstreichungen, Markierungen, Notizen, Kommentare) in Büchern aus Celans umfangreicher Bibliothek belegen unter anderem, daß Celan einen Großteil der wirkungsmächtigen Texte zur Zeitphilosophie zur Kenntnis genommen, sich mit einigen von ihnen auch immer wieder von neuem auseinandergesetzt hat, mit anderen zumindest in Berührung gekommen ist. Um hier nur einige Namen für das 20. Jahrhundert zu nennen: Celans Bibliothek enthält Bücher von Sigmund Freud, Henri Bergson, Edmund Husserl, Franz Rosenzweig, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Martin Buber, Gershom Scholem, Martin Heidegger, Ludwig Binswanger, Maurice Merleau-Ponty, Theodor W. Adorno, Maurice Blanchot, Roland Barthes, Michel Foucault, Emmanuel Lévinas, Edmond Jabès und Jacques Derrida, – ausnahmslos Autoren, die in der Zeitphilosophie ihre Spuren hinterlassen haben und die sich ihrerseits bereits in einem mehr oder weniger deutlich vorgezeichneten Überlieferungszusammenhang von Zeitphilosophie mindestens seit Hegel sehen konnten.

sem Brief führt Celan sein Verständnis von ›Handwerk‹ wörtlich auf das ›Werk‹ der ›Hand‹ zurück und gewinnt daraus seine Kritik an einer bloß instrumentellen Auffassung vom Handwerk der Dichtung. Diese Auffassung steht in deutlichem Kontrast zu jener, die Gottfried Benn in seinem Vortrag über die »Probleme der Lyrik« vertrat: »Ein Gedicht entsteht überhaupt sehr selten – ein Gedicht wird gemacht.« Benn, »Probleme der Lyrik«, 1059. Celan hingegen schreibt in seinem Brief an Bender: »Gewiß, es gibt auch das, was man heute so gern und unbekümmert als *Handwerk* bezeichnet. Aber – erlauben Sie mir diese Raffung des Gedachten und Erfahrenen – Handwerk ist, wie Sauberkeit überhaupt, Voraussetzung aller Dichtung. *Dieses* Handwerk hat ganz bestimmt keinen goldenen Boden – wer weiß, ob es überhaupt einen Boden hat. Es hat seine Abgründe und Tiefen [...]. Handwerk – das ist Sache der Hände. Und diese Hände wiederum 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. Man komme mir nicht mit ›poiein‹ und dergleichen. Das bedeutete, mitsamt seinen Nähen und Fernen, wohl etwas anderes als in seinem heutigen Kontext. [...] ›Wie macht man Gedichte?‹ Ich habe es vor Jahren eine Zeitlang mit ansehen und später aus einiger Entfernung genau beobachten können, wie das ›Machen‹ über die Mache allmählich zur Machenschaft wird. Ja es gibt auch das, Sie wissen es vielleicht. – Es kommt nicht von ungefähr.« Brief an Hans Bender vom 18. Mai 1960, GW 3, 177. Celan greift hier ein Motiv auf, das er bereits in seinem Brief vom 18. November 1954 an Bender ins Spiel brachte: »›Das Handwerk zum Gedicht‹... Wer den Beweis erbrächte, daß es dieses Handwerk tatsächlich gibt, der bewiese ja geradezu, daß dieses Handwerk, wie jedes andere, einen goldenen Boden hat! Ein Scherz, verzeihen Sie, und kein besonders gelungener... Nun möchte ich zwar beileibe nicht irgendeinem mysteriösen Illuminatentum das Wort reden, aber andererseits muß ich doch einbekennen, daß ich mir noch nie ein Gedicht ›erexperimentiert‹ habe.« Zitiert nach Neuhaus, *Briefe an Hans Bender*, 34f.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Unterscheidung

Im Unterschied zu den Arbeiten der meisten dieser Autoren kommt den Anmerkungen Celans zur Zeit allerdings nicht der Status einer begrifflichen Auseinandersetzung in einem restriktiven Sinne zu. Vielmehr stellen diese Anmerkungen die Erschließung eines Bereichs zur Diskussion, in dem der Sprung vom Wort zum Begriff noch nicht – oder nicht mehr – vollzogen ist. Folglich liegt in der vorliegenden Arbeit der Akzent auch auf einer Lektüre, die nicht einen vorgefertigten Begriff von ›Gedicht‹ und ›Zeit‹ übernimmt oder ansetzt, um ihn auf das jeweils Vorliegende einfach zu applizieren. Angestrebt ist vielmehr ein Vorgehen, das die Stellen zu analysieren hilft, an denen sich – vor- oder nachbegrifflich – ein Zusammenhang von Gedicht und Zeit erst abzuzeichnen beginnt – oder sich wieder auflöst.

Archivsituation

Seit dem Jahr 1990, seit der Nachlaß Celans – er umfaßt im wesentlichen Entwürfe und Materialien zu Gedichten, Gedichtbänden und Übersetzungen, Briefe, Arbeitshefte mit Notizen sowie Celans Bibliothek – im Deutschen Literaturarchiv in Marbach am Neckar aufbewahrt wird und zum Großteil[14] auch einsehbar geworden ist, haben die Möglichkeiten philologischer Überprüfung mutmaßlicher Zusammenhänge intertextueller oder textgenetischer Art zugenommen. Mit dieser (stückweisen) Überprüfbarkeit ist allerdings auch die Verführung größer geworden, philologische Befunde mit philologischer Erkenntnis zu verwechseln.[15] Dieses Problem stellt sich auch im Umgang mit den bereits publizierten Materialien aus dem Nachlaß (sei es in Form von Briefeditionen, Zitaten aus Nachlaßnotizen oder – im großen Stil – in Form der zur Zeit vorliegenden bzw. noch im Entstehen begriffenen Werkausgaben, die alle ein jeweils unterschiedliches Verhältnis zum Nachlaß zum Ausdruck bringen).

Grenzen und Öffnungen

Die Tatsache, daß es diesen Nachlaß gibt, daß Celan selbst unterschiedliche Materialien zu seinen Texten aufbewahrt und nicht zerstört hat, muß in der Auseinandersetzung mit den philologischen Fragen, zu denen seine Texte Anlaß geben, ebenso berücksichtigt werden wie der Umstand, daß mit dem Zugang zum Nachlaß (wie auch mit der editorischen Aufbereitung desselben) die Grenze zum veröffentlichten oder zu dem zur Veröffentlichung bestimmten Werk nicht hinfällig wird. Gerade im Blick auf die Frage nach dem Zusammenhang von Gedicht und Zeit können die von Celan im Einzelfall differenziert gezogenen Gren-

[14] Einsehbar ist die Bibliothek von Celan, die rund fünftausend Bände umfaßt. Diese wiederum weisen in großer Zahl Lesespuren auf und sind zuweilen auch datiert (vgl. hierzu Gellhaus, »Marginalien. Paul Celan als Leser«). Einsehbar sind auch die Vorstufen zu allen veröffentlichten Gedichten sowie alle Texte oder Dokumente, die bereits publiziert worden sind. Hingegen sind die Briefbestände, Notizen persönlicher Art, Arbeitshefte und sonstige Texte oder Dokumente, die noch nicht veröffentlicht worden sind, zum jetzigen Zeitpunkt noch (bis ins Jahr 2020) gesperrt und (wenn überhaupt) nur mit einer besonderen Genehmigung einsehbar. Vgl. zur Archivsituation auch Anm. 1 im Kapitel 1.2 »Gestalt«.

[15] Zum Begriff der ›philologischen Erkenntnis‹ vgl. Szondi, »Über philologische Erkenntnis«. Winfried Menninghaus nimmt die von Szondi auch im Hinblick auf die Gedichte von Celan (vgl. Szondi, *Celan-Studien*, vor allem den Aufsatz »Eden«) aufgeworfene Frage nach einer philologischen Erkenntnis, die um die Differenz zwischen Sachkommentar und Interpretation weiß, auf und konstatiert zunächst: »Die Vermehrung des positiven Wissens um literarische, historische und biographische Anspielungen und Zitate in Celans Werk hat nicht im gleichen Maß die Selbstreflexion des Wissens auf seinen eigenen Wert gesteigert. Im Gegenteil: das Finderglück macht eher blind für kritische und theoretische Fragen an das eigene Unternehmen.« Menninghaus, »Zum Problem des Zitats«, 170. Menninghaus erörtert in der Folge die Frage, was man wissen kann, muß oder soll, um Celans Gedichte zu lesen, in ihren theoretischen Konsequenzen, ohne allerdings eine positive Antwort geben zu können – und zu wollen: Gerade das »Nicht-Wissen« – nicht als »Voraussetzungslosigkeit der Lektüre«, sondern als »eine Differenz zum Setzen auf Entschlüsselung durch abstrakt-singuläres Fakten-Wissen« – sollen »Celan-Leser […] bewahren und in sich bewegen«, um die »Voraussetzungshaftigkeit von Celans Dichtung« eigens analysieren zu können (ebd., 187). Daß man diese »Voraussetzungshaftigkeit« für jedes einzelne Gedicht durch eine Analyse der jeweils spezifischen Medialität genauer bestimmen könnte, wurde in der Celan-Forschung bislang allerdings – auch von Szondi (vgl. hierzu Anm. 16 im Kapitel 2.3 »Playtime«), der ebenso wie andere Celan-Forscher schließlich sogar erstaunlich wenig dabei zögert, die »Grunderfahrung« sowie die dichterische Intention Celans (vgl. Szondi, *Celan-Studien*, 397) ins Spiel zu bringen, um die prinzipielle Fragwürdigkeit von biographischem Wissen für das Verständnis von Celans Gedichten zu bekräftigen – kaum erwogen. Die vorliegende Studie ist ein Versuch in diese Richtung.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

zen und Öffnungen von Belang sein, weil sie auf ihre Weise ebenso zu den Markierungen auf der Suche nach einer Antwort auf diese Frage gehören können wie jene, die im veröffentlichten Werk thematisch exponiert sind.

Chronographie

Um die Vielfalt dieser Markierungen ermessen zu können, ohne sie als Einerlei aufzufassen, bedarf es eines Zugangs, der nicht auf eine bloß resümierende Bestandsaufnahme aus ist, sondern auf das Gewinnen eines Profils, an dem die einzelnen Markierungen unter Berücksichtigung ihrer differenzierten Beschaffenheit ebenso wie ihrer kontextuellen Rahmung und ihrer Transformationen in bestimmten Phasen genauer erfaßt werden können. Dieses zu gewinnende Profil figuriert in dieser Arbeit unter dem Wort ›Chronographie‹. Mit diesem Wort soll – bezogen auf die Texte und Materialien Celans – die Art und Weise bezeichnet sein, in der Zeit in den von Celan überlieferten Texten und Materialien im Medium der Schrift zu bemerken und zu bedenken gegeben ist, um wiederum *an* Schrift bemerkbar zu werden. ›Chronographie‹ wird hier also weder (wie etwa in der Uhrenbranche) gleichgesetzt mit ›Zeitmessung‹ (›Chronometrie‹), noch deckt sie sich (wie vor allem im 18. Jahrhundert üblich) mit dem Begriff der ›Geschichtsschreibung‹. Insofern Geschichte auf Zeit bezogen ist, steht hier ein Bereich zur Diskussion, der mehr und anderes umfaßt als Geschichte (mehr und anderes zumindest als ›Geschichte‹ im Sinne der ›Nacherzählung vergangener Ereignisse‹ oder, offener, im Sinne der ›Interpretation von Spuren vergangener Ereignisse‹). Es gibt in diesem Bereich, der zunächst einmal nur medial, als Schrift bestimmt ist, kein Privileg, das der Meßbarkeit oder auch nur der Zeit als bloßer Abfolge von Ereignissen zukäme,[16] noch gibt es eines, das sich auf narrative Strukturen[17] oder auf Bezüge zwischen Vergangenem und Gegenwärtigem beschränken ließe. Im Vordergrund stehen vielmehr Anordnungen und Mutationen, in denen sich (medien-)spezifische Zeitstrukturen erst herausbilden oder verändern, Beziehungsgeflechte dynamisch konstituieren oder auflösen.

methodische Motivation

In methodischer Hinsicht ist die Zusammenstellung von ›Zeit‹ und ›Schrift‹ zur ›Chronographie‹ durch die Überlegung motiviert, daß der Zusammenhang von Gedicht und Zeit nur an den hinterlassenen Spuren von Celans Arbeit aufgewiesen werden kann und nur in der Auseinandersetzung mit diesen Spuren auch der methodische Zugang zu diesem Zusammenhang seine Bewährung finden kann. Diese Spuren werden hier zur Schrift gezählt, nicht aber so, daß mit ›Schrift‹ ein unbedingt Vorauszusetzendes bezeichnet wäre, das keiner Erklärung mehr bedürfte. Vielmehr besteht im folgenden zunächst die Absicht, ein Konzept sowohl der Zeit als auch der Schrift erst einmal zu finden und zu diskutieren. Im Verlauf der Erörterung dessen, was Celan »das Gedicht«[18] nennt, soll dieses Konzept – zur

[16] Wie sich eine solche Abfolge von Ereignissen aus der ›Zeiterfahrung‹ in eine analytischen Kriterien (formallogischen Gesichtspunkten) genügende ›Zeitsprache‹ übersetzen läßt, war vor allem Gegenstand der analytischen Zeitphilosophie. Die in diesem Zusammenhang klassisch gewordenen Aufsätze von William James, John M.E. McTaggart, Bertrand Russel, John Jamieson Carswell Smart und Michael Dummett sind im Band Zimmerli/Sandbothe, *Klassiker der modernen Zeitphilosophie*, 31-126, zusammengestellt. Sie sind aber für die Analyse von Celans Texten kaum aufschlußreich, weil Celans ›Zeitsprache‹ das Ergebnis einer ganz anderen Ansammlung von Fragen ist, die allerdings durch die Beiträge von Martin Heidegger, Henri Bergson, Jacques Derrida und Hans-Georg Gadamer in diesem *Klassiker*-Band (215-297) auch, zumindest in Ausschnitten, zum Zuge kommen.

[17] Das grundlegende, dreibändige Werk zur Zeitlichkeit narrativer Strukturen in literarischen Werken stammt von Paul Ricœur (Ricœur, *temps et récit*). Es erweist sich für die Analyse der Zeitstrukturen von Gedichten und von Celans Gedichten im besonderen aber leider kaum als Hilfe, weil sich diese Strukturen – man denke etwa an die für Gedichte konstitutiven Zeilenbrüche und Zeilenabfolgen oder an die Metrik – prinzipiell nicht aufs Narrative beschränken lassen.

[18] Die folgenden Kapitel, insbesondere die Kapitel 1.2 »Gestalt« und 1.3 »Schrift«, werden zeigen, daß »das Gedicht« bei Celan zunächst einmal nicht für eine fixe Vorstellung, sondern für ein Bündel von Fragen steht, auf die Celan im Verlauf seiner beiden Reden (*Bremer Rede* und *Meridian*) eine Reihe von Antworten zu finden sucht. Im Prinzip steht »das Gedicht« für den Entwurf einer sprachlichen Artikulationsweise, die eine im Einzelfall zugleich of-

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

›Chronographie‹ zusammengezogen – Schärfe, kurzum Profil gewinnen, um hernach einen gezielten Einsatz für die Lektüre und Interpretation weiterer Texte und Materialien zu ermöglichen.

Nähe und Distanz

Um zu diesem Punkt zu kommen, findet der Gang der Arbeit seinen Ausdruck in einer Inversion: Die Elemente, die hier unter dem Wort ›Chronographie‹ figurieren, werden im ersten Teil der Arbeit aus einer Reihe besonders markanter Äußerungen Celans (vor allem aus den erwähnten Reden) gewonnen und analysiert, um mit ihnen zu arbeiten, sie auf die drei Gedichte, die im zweiten Teil zur Diskussion stehen, zurückzuwenden, ihre Tragweite zu erproben, aber auch ihre Grenzen zu ermessen. Dieses Vorgehen impliziert Nähe *und* Distanz gegenüber den jeweiligen Vorlagen: Nähe, weil die Elemente der Überlegungen hier möglichst direkt den immer wieder von neuem zur Auseinandersetzung einladenden Texten und Materialien entnommen werden sollen, Distanz, weil diese Elemente notwendig eine andere Logik als jene befördern, die sich in den entsprechenden Vorlagen bereits soweit transformiert hat, daß eine nachträgliche Beschäftigung es immer nur mit (schriftlichen) Resten der entsprechenden Schreibarbeit zu tun haben kann. Angestrebt ist ein Zugang zu diesen Resten, der es ermöglicht, die Prämissen, die durch die jeweilige Gestalt der Überlieferung dieser Reste in unterschiedlicher Weise skizziert und nahegelegt werden, ernst zu nehmen, ohne sie als gesichert und allgemeingültig voraussetzen zu müssen. Gleichzeitig soll diese Vorsicht auch gegenüber bestehenden Begriffen geübt werden, vor allem, wenn diese die Möglichkeit einer Infragestellung vom Gelesenen her als abwegig erscheinen lassen.

Spannung

Hier gilt es, die Spannung im Blick zu behalten, die sich zwischen der diskursiv eingeschliffenen Semantik eines Wortes und jener auftut, die in den Texten und Materialien Celans eigens erst ausgelotet oder aber zersetzt wird. In diese Spannung sind nicht nur die Wörter »Gedicht« und »Zeit« versetzt, sondern auch Wörter wie »Literatur«, »Geschichte«, »Literaturgeschichte«, »Lyrik«, »Poesie«, »Poetik«, »Kunst«, »Metapher«, »Dialog«, »Du«, »Anderes«, »Sinn«, »Gestalt«, »Schrift«, »Gedächtnis«, »Erinnerung« oder »Datum«: Wörter, die in anderen Zusammenhängen den Eindruck methodischer Zuverlässigkeit suggerieren mögen, bei Celan aber selbst Gegenstand der Auseinandersetzung und damit auch der Zersetzung sind.

*

Celan-Forschung

In ihren unterschiedlichen methodischen Ausrichtungen wurden Studien zu Celan immer wieder in zwei Gruppierungen unterteilt: zum einen in eine eher biographisch und historisch, zum andern in eine eher sprachphilosophisch und poetologisch interessierte und argumentierende.[19] Zur nüchternen Bestandsaufnahme entsprechender Forschungsliteratur mag diese Unterteilung hilfreich sein: Sie macht auf Forschungstendenzen aufmerksam, die mit unterschiedlichen Aufmerksamkeiten zu unterschiedlichen Gewichtungen und daher auch zu unterschiedlichen Ergebnissen und Einsichten kommen. Systematisch jedoch ist diese Unterteilung in doppelter Hinsicht fragwürdig. Wo sie zur Abgrenzung ge-

fene, in ihrer Medialität aber (durch die Schrift) präzis bestimmbare Relation von Vergangenem und Künftigem ermöglichen soll. Die Zeitlichkeit dieser Relation ist Gegenstand der Fragestellung dieser Arbeit.

[19] So spricht zum Beispiel James K. Lyon explizit von »zwei Interpretengruppen« (Lyon, »Der Holocaust und nicht-referentielle Sprache in der Lyrik Paul Celans«, 255), wobei er sich darum bemüht, die eine Gruppe nicht einfach gegen die andere auszuspielen, sondern die Spannungen zwischen diesen Gruppen und ihren Ansätzen aus der Struktur von Celans Gedichten selbst zu erklären.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

genüber sprachphilosophischen oder poetologischen Erwägungen eingeführt wird, geht schnell vergessen, daß biographische und geschichtliche Ereignisse sich ebensosehr wie die auf sie bezogenen literarischen Arbeiten auf mehr oder weniger beständige Trägermedien einzeichnen müssen, wenn sie als sachdienliche Hinweise für die entsprechenden methodischen Zugänge in Frage kommen sollen. Sind diese Ereignisse aber einmal buchstäblich dokumentiert, dann partizipieren sie bereits an der sprachlichen Konvention (oder stören diese), können dann allerdings nicht mehr einfach vorausgesetzt werden, sondern fallen in einen Bereich, den Biographie, Geschichte und Literatur *zunächst* einmal miteinander teilen. Wo die Unterteilung umgekehrt zur Abgrenzung gegenüber biographisch und historisch interessierten und argumentierenden Zugangsweisen eingeführt wird, gerät hingegen schnell außer acht, daß auch poetologisch und sprachphilosophisch relevante Sachverhalte jeweils mit einem historischen Index und mit Signaturen biographischer Art versehen sind, die diesen Sachverhalten eine Stelle zuweist, die ihnen nicht von sich aus gegeben ist, sie aber gleichwohl mitbestimmt, und zwar wiederum genau dort, wo das Moment der Einzeichnung auf ein Trägermedium, das ihre Überlieferung und somit auch ihr Verständnis (oder Unverständnis) erst ermöglicht, ins Spiel kommt.

andere Unterteilung

Was sich mit dieser Unterteilung demnach nicht fassen läßt, ist die in Studien zu Celan entweder zu erkennen gegebene oder zurückgestellte Bereitschaft, die medialen Prämissen ihres jeweiligen Erkenntnisinteresses mitzubedenken. Die Aufmerksamkeit auf die Medialität geht auf beiden Seiten, die sich aus dieser Unterteilung konzeptuell ableiten lassen, gerade in jenen Punkten leicht verloren, die man als die geteilten, aber jeweils nicht unbedingt mitgeteilten blinden Flecke in den Extremen *beider* Ansätze bezeichnen könnte. Aufschlußreicher wäre deshalb – eben weil die Unterteilung in der dann latent mitgesetzten Prämisse, Medialität sei irrelevant, sich als fragwürdig erweist – eine Unterteilung der Studien zu Celan in solche, die sich auf die medialen Prämissen ihres Erkenntnisinteresses einlassen und sich damit auseinandersetzen, und in solche, die dies nicht tun, beispielsweise weil sie aufgrund der Setzung, Dichtung müsse sich nach autonomieästhetischen Gesichtspunkten verstehen lassen, keinen stichhaltigen Grund für eine solche Auseinandersetzung sehen.

Impulse

Von denjenigen Arbeiten, die eine produktive Auseinandersetzung mit der Frage nach der Medialität ihrer buchstäblichen Vorlagen führen, hat die vorliegende Studie aus zwei zunächst vielleicht nicht kompatibel erscheinenden Bereichen wichtige Impulse erhalten: zum einen aus dem Bereich der Editionswissenschaft und Schreibprozeßforschung, zum anderen aus dem Bereich der Literaturtheorie und Philosophie, vornehmlich der Phänomenologie und Dekonstruktion, auf die wiederum auch Celan sich bezogen hat. Der Anspruch bestand darin, die für die Fragestellung der vorliegenden Studie relevanten Diskussionsergebnisse, Hinweise, Prämissen und Vorbehalte aus *beiden* Bereichen jeweils so aufzunehmen, daß die aus der Perspektive des einen Bereichs jeweils als Schwächen erscheinenden Komponenten des anderen Bereichs als Motivationen für eine weiterführende Argumentation verstanden werden konnten, um nicht die Erkenntnisversprechen aus beiden Bereichen schließlich auf die Stereotypen zu beschränken, mit denen sich ein bloß affirmatives Verhältnis zu den jeweiligen theoretischen Vorlagen schnell einmal begnügen müßte. – Um zunächst die Impulse aus der Editionswissenschaft zu verdeutlichen, die in diese Studie eingegangen sind, seien hier kurz die Etappen und die Gesichtspunkte resümiert, die für die Herausgabe der entsprechenden Werkausgaben von Celan sowie für die in ihrem Umkreis entstandenen theoretischen Arbeiten leitend waren.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Editionswissenschaft

Die *Gesammelten Werke* Celans, die 1983 in fünf Bänden (die ersten beiden mit den Gedichten aus den Gedichtbänden von *Mohn und Gedächtnis* bis *Schneepart*, der dritte mit verstreuten Gedichten, Prosa und Reden, der vierte und fünfte mit Übersetzungen) im Suhrkamp Verlag erschienen, 1986 neu als Taschenbuchausgabe aufgelegt und 2001 um zwei weitere, zuvor separat erschienene Bände (mit den frühen Gedichten und den Gedichten aus dem Nachlaß)[20] ergänzt wurden, gehen auf einen Wunsch von Celan selbst zurück: Dieser hatte Beda Allemann damit beauftragt, für eine künftige Werkausgabe zu sorgen. Die fünf- bzw. siebenbändige Werkausgabe ist eine Leseausgabe, die für eine breite Leserschaft eine zuverlässige Textgrundlage bieten sollte. Einschränkend setzten Beda Allemann und Stefan Reichert in ihrem editorischen Nachwort zum ersten Band hinzu: »Die GESAMMELTEN WERKE wollen und können keine Edition mit textkritischem Anspruch im engeren Sinn sein und stellen daher keinen Vorgriff auf die historisch-kritische Celan-Ausgabe dar, die ihre anderen und weitergespannten Ziele besitzt.«[21] Zum Zeitpunkt der Herausgabe der *Gesammelten Werke* war die historisch-kritische Celan-Ausgabe also bereits geplant. Sie sollte neben den schließlich von Celan publizierten Texten auch jene Entwürfe und Materialien wiedergeben, die Celan als Nachlaß hinterlassen hatte. Allemann war es denn auch, der die seit 1990 erscheinende und noch nicht abgeschlossene historisch-kritische Celan-Ausgabe, die sogenannte Bonner Celan-Ausgabe (BCA), in die Wege leitete.[22]

Textgenese

Im Zuge dieser Arbeit begann Allemann sich auch mit der Frage zu beschäftigen, inwiefern Celans Gedichte als Teil eines Prozesses zu verstehen seien, der in den Spuren der dichterischen Arbeit, welche die BCA editorisch aufbereiten und darstellen sollte, ihren Niederschlag gefunden hatte.[23] Diese Frage nahmen auch die Herausgeber der inzwischen abgeschlossenen und 1996 begonnenen Tübinger Celan-Ausgabe (TCA) auf, die wie die BCA und die Ausgabe der *Gesammelten Werke* im Suhrkamp Verlag erscheint. Die Herausgeber der TCA ersetzen das zur Darstellung der Textzeugen verwendete, etwas sperrige Siglensystem der BCA durch eine typographische Umschrift der einzelnen Dokumente, geben von diesen aber nur eine Auswahl wieder.[24] Demgegenüber erhebt die BCA zwar Anspruch auf Vollständigkeit, gespannt darf man jedoch vorerst noch darauf sein, wie die BCA Schriftstücke wiedergeben wird, die sich nicht in die primär textgenetisch begründe-

[20] Diese beiden Bände – *Das Frühwerk* und *Die Gedichte aus dem Nachlaß* – werden im folgenden, um die nachträgliche Integration in die *Gesammelten Werke* transparent zu halten, nicht als GW 6 und 7 bezeichnet. Inzwischen ist unter dem Titel *Mikrolithen sinds, Steinchen* zudem auch ein ausführlich kommentierter Band mit der *Prosa aus dem Nachlaß* erschienen.

[21] GW 1, 297.

[22] Vgl. hierzu Bucheli, »Work in progress«, 69: »In einer Niederschrift, datiert auf den 15. Dezember 1967, von der Beda Allemann berichtet und die laut ihm ›den Charakter einer letztwilligen Verfügung‹ hatte, hält Celan fest: ›Je souhaite qu'une édition de mes poèmes et de mes traductions de poésie anglaise, russe, française paraisse aux Éditions Suhrkamp et je prie Beda Allemann d'y apporter son aide et son savoir.‹ Damit legte Celan selbst den Grundstein für eine kritische Werkausgabe, die er außerdem durch die sorgfältige Dokumentation der Arbeitsspuren – zumindest seit dem 1959 veröffentlichten Gedichtband ›Sprachgitter‹ – wesentlich begünstigte. Diesen einmaligen Umstand galt es, eingedenk der Bedeutsamkeit des Celanschen Nachlasses, zu nutzen. Bereits wenige Monate nach Celans Tod, am 29. Dezember 1970, konnte Peter Szondi an Jean Bollack schreiben: ›J'ai parlé il y a quelques semaines à Allemann. Il prépare une édition avec toutes les variantes(!), ayant convaincu Unseld‹. 1972 wurde die Arbeit an der Ausgabe aufgenommen, doch erst im Herbst 1990 erschien der erste der zunächst auf vier Bände (für Lyrik und Prosa), mittlerweile allein für die Lyrik auf zwölf Doppelbände angelegten Ausgabe.«

[23] Vgl. insbesondere Allemann/Bücher, »Textgenese als Thematisierungsprozeß und als Fixierungsprozeß«, Allemann/Bücher, »Bemerkungen zur historisch-kritischen Celan-Ausgabe«, 94, sowie Bücher/Gellhaus/Lohr, »Die historisch-kritische Celan-Ausgabe. Ein vorläufiger Editorischer Bericht«, 200. Die nur fragmentarisch überlieferten Überlegungen Allemanns zur Analyse des »poetischen Arbeitsprozesses«, die insbesondere die Forderung »nach der Entwicklung eines neuen Wissenschaftszweigs, der Textgenetik«, implizierten, sind zusammengefaßt in Bücher, »Beda Allemann über Textgenese«, hier 334.

[24] Zur Kritik dieses Vorgehens vgl. vor allem Martens, »Jenseits der Werkgrenzen«, und ders., »Kompromisse über Kompromisse«.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

te Logik der Ausgabe fügen.[25] Die BCA folgt wie auch die TCA dem Prinzip der chronologischen Wiedergabe aufgrund einer nachträglich rekonstruierten Entstehungsreihenfolge der entsprechenden Dokumente – und damit dem letztlich teleologischen Modell ›Textgenese‹, das zwar Celans Arbeitsweise nicht gänzlich fremd ist, ihr aber auch nicht durchgängig gerecht werden kann.[26]

Grenzen der Textgenese

Wie viel man aus diesen beiden Ausgaben über Celans Schreibarbeit trotz oder gerade auch wegen ihrer jeweiligen Fokussierung lernen kann, haben Studien, die aus dem Umkreis dieser Ausgaben entstanden sind, bereits zeigen können,[27] obwohl diese Studien zum Teil auf Materialien rekurrieren, die, zur Zeit zumindest, in keiner Ausgabe dokumentiert sind. Das gilt zum Teil auch für die Lesespuren in Büchern aus Celans Bibliothek, die im Literaturarchiv in Marbach aufbewahrt und dort der Forschung zugänglich gemacht ist.[28] Einen Gang ins Archiv machen die beiden Ausgaben jedenfalls nicht überflüssig, im besten Fall regen sie sogar dazu an, das gilt auch für den Fall, daß man sich für die Schriftbildlichkeit einzelner Dokumente interessiert oder über Materialien Bescheid wissen möchte, die sich nicht einfach als ›Vorstufen‹ zu einem späteren Text bezeichnen lassen.[29]

[25] Die Ausgabe sieht für diese Dokumente (wie offenbar auch für die bislang fehlenden Abbildungen von Manuskripten und Typoskripten, die vermutlich in elektronischer Form beigegeben werden) eine »Abteilung *Materialien*« (Bücher/Gellhaus/Lohr, »Die historisch-kritische Celan-Ausgabe. Ein vorläufiger Editorischer Bericht«, 201) vor. Den Ausschluß dieser Dokumente aus dem textgenetisch rekonstruierten (Haupt-)Teil der Ausgabe begründen die Herausgeber mit einer »hypothetischen Zäsur«, die »Celan selbst einmal den *qualitativen Wechsel* genannt« habe, »den das Wort erfahre, wenn es zum Wort eines Gedichtes« werde (ebd., 200f.). Gemeint ist die Stelle in Celans Brief an Hans Bender vom 18. November 1954, in dem Celan schreibt: »das Wie und Warum jenes qualitativen Wechsels, den das Wort erfährt, um zum Wort im Gedicht zu werden, weiß ich auch heute nicht [!] näher zu bestimmen«. Zitiert nach Neuhaus, *Briefe an Hans Bender*, 35.

[26] In seinen grundsätzlichen Überlegungen zur »Arbeitsweise« von Autoren erklärt Klaus Hurlebusch den im Modell der Textgenese implizierten Vorrang des schließlich publizierten oder publizierbaren (oder konstituierbaren) »Textes« aus den Verstrickungen von Editionsphilologie und Texthermeneutik: »Die Befangenheit der Editoren in der Konzentration auf Texte ist […] aus der Abhängigkeit der Editionsphilologie von der literarischen Hermeneutik zu erklären, die ja eine *Text*hermeneutik, genauer: eine Hermeneutik *kommunizierter Texte*, aber keine Hermeneutik *vor- oder außerkommunikativer Texte* oder *privater Schreibprozesse* ist.« Hurlebusch, »Den Autor besser verstehen: aus seiner Arbeitsweise«, 14f.

[27] Vgl. hierzu vor allem die Beiträge in Gellhaus/Lohr (Hrsg.), *Lesarten. Beiträge zum Werk Paul Celans*, und Gellhaus, »Textgenese zwischen Poetologie und Editionskritik«.

[28] Der Weg zu den Büchern führt über einen etwas umständlichen Katalog: Dieser besteht aus vier großformatigen Doppel-Bänden, die wiederum in Form von Fotokopien Karteikarten (vier pro Seite) wiedergeben, auf denen die bibliographischen Angaben der Bücher stehen, zudem die Orte, an denen sie bei Celan standen. Mitunter sind auch Lesespuren verzeichnet. Die Karteikarten der Pariser Bestände wurden 1972-1974 von der Bonner Celan-Arbeitsstelle (von Dietlind Meinecke und Stefan Reichert und unter der Leitung von Beda Allemann) angefertigt. 1987 wurden zudem die Bestände der Bücher aus Moisville in der Normandie, wo sich das Landhaus der Familie Celan befand, verzeichnet. Eine elektronische Erfassung des Bibliotheksbestands, die auch das Problem beseitigen würde, daß der Katalog zwar grundsätzlich alphabetisch organisiert ist, aber zahlreiche Abweichungen und Ergänzungen enthält, steht bislang noch aus (vgl. auch Anm. 14). Einige Verzeichnisse von Büchern aus Celans Bibliothek sind inzwischen in Form von Katalogen oder Auflistungen publiziert und somit auch außerhalb des Archivs einsehbar. Alexandra Richter, Patrik Alac und Bertrand Badiou haben die *philosophischen* Bücher in Celans Bibliothek verzeichnet (*La Bibliothèque philosophique*). Den Bestand der *russischsprachigen* Bücher hat Christine Ivanović dokumentiert (Ivanović, *»Kyrillisches Freunde, auch das...«*). Ein Teilverzeichnis der *Judaica* aus Celans Bibliothek gibt Elke Günzel wieder (Günzel, *Das wandernde Zitat*, 327-369). Ein weiteres Verzeichnis wichtiger Titel stellte Barbara Wiedemann zusammen (*Die Gedichte*, 569-579). Die in der vorliegenden Arbeit zitierten oder erwähnten Bücher aus Celans Bibliothek [BPC] sind in den eben genannten publizierten Verzeichnissen nicht alle aufgeführt.

[29] Daß von der »bloßen ›diplomatischen‹ Reproduktion eines anscheinend chaotischen handschriftlichen Befundes […] kein Leser einen Gewinn« habe, »es sei denn den des Genusses an einer interessanten Schrift-Grafik« (Bücher/Gellhaus/Lohr, »Die historisch-kritische Celan-Ausgabe. Ein vorläufiger Editorischer Bericht«, 206), darf bestritten werden. Faktisch wird in der BCA die Wiedergabe des »handschriftlichen Befundes« der »Rekonstruktion des textgenetischen Prozesses« (ebd.) untergeordnet. Die Schriftbildlichkeit, der man durchaus mit einem analytischen Interesse begegnen kann, geht in der Darstellung der BCA (im Unterschied zu den diplomatischen Transkriptionen der TCA, in der allerdings nur eine ausgewählte Anzahl von Entwürfen Berücksichtigung findet) weitgehend verloren, das gilt zumindest für die bislang erschienenen Bände. Aus diesen und anderen Gründen kommt Ulrich Plass in seiner Kritik der BCA zum Schluß: »gelesen werden soll [in der BCA] nicht das, was Celan geschrieben hat, sondern vielmehr, was die herausgeberische Mühe dem Chaos des Befundes entrungen und in eine einsinnige Leseorientierung zu transformieren verstanden hat«. Plass, »Schlüssel? Zur historisch kritischen Celan-Ausgabe«, 604f. – Wie auch immer man allerdings die Prinzipien und Darstellungsformen der vorliegenden Editionen beurteilen möchte: Als pragmatische Konsequenz empfiehlt es sich, mit den jeweiligen Stärken dieser Editionen zu arbeiten, sie nicht als Fest-

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Die beiden Ausgaben haben die Aufmerksamkeit dafür geschärft, daß Celans Gedichte nicht aus dem Nichts oder aus reiner Eingebung entstanden sind, sondern aus einer geduldigen Arbeit auf dem Papier. Nicht nur gab Celan dieser Arbeit viel Raum, er sorgte auch dafür, daß sie künftig als Teil seines Schaffens erkannt und anerkannt werden konnte, indem er ihre Spuren aufbewahrte. Die Konturen dieser Arbeit lassen sich allerdings mit dem Modell der ›Textgenese‹ nur unzureichend bestimmen, weil Schreiben im Falle Celans nicht *a priori* bedeutet, stufenweise von einem Entwurf zu einem publizierbaren Text zu gelangen.[30]

Schreibprozeß-forschung

Daß Schreibprozesse sich nicht auf das Muster ›Einfall und Ausformulierung‹ beschränken lassen, ist zwar bekannt, aber immer noch wenig untersucht. Differenzierte Modelle haben bislang vor allem Arbeiten aus der linguistischen Schreibprozeßforschung entwickelt.[31] Diese lassen sich auch auf die Analyse literarischer Schreibprozesse beziehen, immer vorausgesetzt, daß eine solche Analyse ihre Nachträglichkeit mitbedenkt. Auch die Vertreterinnen und Vertreter der *critique génetique* arbeiten an Modellen, mit denen unter ›Genese‹ mehr und anderes verstanden werden kann und soll als der Verlauf einer Intention.[32] Gerade das Stocken beim Schreiben, also die Hemmung im Prozeß, eine Intention

schreibungen von Positionen zu lesen, sondern als Werkzeuge zu nutzen, darauf achtend, ihnen nicht mehr zuzumuten, als sie leisten wollen und zu leisten im Stande sind. Wenn es durch sie gelingt, ein Interesse an den Dokumenten und an einer Auseinandersetzung mit ihnen zu wecken, ist schon viel erreicht. Zudem spricht ja nichts und niemand dagegen, diese Auseinandersetzung im Archiv fortzusetzen.

30 Gegen eine solche Teleologie haben die Herausgeber der BCA allerdings schon früh selbst Argumente geliefert. So schreibt Andreas Lohr: »Der Text soll nicht an eine Entstehungssituation zurück-gebunden werden, der Weg der Textentstehung gerade nicht in ›Realität‹ zurück-verlängert werden: Davon unberührt bleibt, daß sich das Problem des ›Hintersichzurücklassens‹ auch auf textgenetischem Gebiet stellt. Es steht eben ›jetzt‹ (hier) nicht mehr da, was ›vorher‹ (dort) da gestanden hat. Schon allein deshalb wird man entscheidende Aufschlüsse darüber, wovon im Gedicht ›eigentlich‹ die Rede sei, nicht erwarten dürfen (im Gegenteil: eher zeichnet sich deutlicher ab, wovon *nicht* die Rede ist; für manche wohl nur ein schwacher Trost).« Lohr, »Kleine Einführung in die Bonner Celan-Ausgabe«, 18. Und Rolf Bücher schreibt: Der »offene Prozeß« des Formulierens wäre »mißverstanden, wollte man ihn als zielgerichtete Entfaltung eines ›vorläufigen‹ Entwurfs zu einer ›fertigen‹ Textgestalt interpretieren.« Bücher, »Erfahrenes Sprechen – Leseversuch an Celan-Entwürfen«, 101. Hingegen überrascht die Selbstverständlichkeit, mit der Bücher nicht auf das Schreiben, sondern auf das Sprechen der Texte Celans in ihrer Genese Bezug nimmt: »Es ließ sich, denke ich, demonstrieren, daß für ein umfassendes Studium von Celans Sprache der textgenetische Aspekt ihres Sprechens unabdingbar notwendig ist, wie ihn der kritische Apparat darbietet.« Ebd., 106. Die Differenzen aber, die sich in Celans »Sprache« zwischen dem Schreiben (oder auch dem Sprechen) – als vergangenem Prozeß – und dem Geschriebenen (oder dem auf Tonband oder sonstwie gespeicherten Gesprochenen) – als Dokument des vergangenen Prozesses, der einen neuen (Lese- oder Hör-)Prozeß motivieren kann – ergeben, bleiben von Bücher unbefragt. Dem mag man entgegenhalten, daß Celan selbst das Verb »Sprechen« nicht so verwendete, daß mit ihm nur das mündliche Sprechen, sondern alle Formen sprachlicher Artikulation gemeint sein konnten (zum Beispiel in der Wendung »das Gedicht spricht ja«, GW 3, 196, vgl. hierzu auch Anm. 38). Es gibt allerdings keinen Grund, dieses Sprachverständnis von Celan einfach zu übernehmen. Inwiefern eine Unterscheidung von Schreiben und Geschriebenem methodisch Klarheit über das jeweilige Erkenntnisinteresse im Umgang mit Celans Texten und Materialien schaffen kann, ist Gegenstand der Erörterungen zum Schluß des Kapitels 2.2 »Schliere«.

31 Aus der linguistischen Schreibprozeßforschung, die sich bereits seit einiger Zeit vom Problemlösungsmodell emanzipierte, das sie in ihren Anfängen aus dem Bereich der Schuldidaktik importiert hatte, liegt die bislang umfassendste Studie zum Thema von Hanspeter Ortner vor. Ortner unterscheidet zehn Schreibstrategien, die vom ›Schreiben in einem Zug‹ über das ›Schreiben von Textversionen zu einer Idee‹ bis hin zum Schreiben nach einem offenen ›Puzzle-Prinzip‹ reichen (Ortner, *Schreiben und Denken*, 346-564). Celans Schreiben wäre in den Einzelfällen am ehesten als singuläre Komplexion aus ›Schreiben im Stil der pensée parlée‹ (ebd., 356-378) und als Schreiben nach dem ›Typ des Text-aus-den-Korrekturen-Entwicklers‹ (ebd., 428-439) zu beschreiben (vgl. hierzu die letzten Seiten des Kapitels 2.2 »Schliere«). Ein auf zwei Typen beschränktes Modell, bezogen auf literarische Schreibprozesse, stellt Klaus Hurlebusch vor. Hurlebusch unterscheidet zwischen einem vorherrschend reproduktiven Schreiben (die zielgerichtete Übersetzung von Vorgedachtem in Geschriebenes) und einem vorherrschend konstruktiven, psychogenetischen Schreiben (der Schaffensprozeß als unabschließbare Tätigkeit, die auf freie geistige Selbstvergewisserung zielt). Vgl. Hurlebusch, »Den Autor besser verstehen: aus seiner Arbeitsweise«, bes. 37-48. Celans Schreiben entspricht weder dem einen noch dem anderen dieser beiden von Hurlebusch vorgestellten Typen.

32 Vgl. hierzu Hay, »Die dritte Dimension der Literatur«, 308: Die *critique génétique* arbeitet »empirisch an einem konkreten Gegenstand – den handschriftlichen Zeugen der Textentstehung – und rekonstruiert zunächst durch eine Reihe quasi-archäologischer Verfahren die Vielfalt der tatsächlich überprüfbaren Schreibprozesse. Auf diese Weise nähert sie sich Schritt für Schritt der zugleich einfachen und verwirrenden Frage, die Samuel Taylor Coleridge bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts formulierte: ›Was tue ich, wenn ich ein Gedicht schreibe?‹«. Die Betonung des Schreibprozesses führte auch zu einer stärkeren Berücksichtigung und Aufwertung von Materialien, die nicht in einen endgültigen Text zu münden brauchen, sondern auch

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

mit ihrem wörtlichen Gegenstück auf dem Papier gleichzuschalten, könnte man als Kennzeichen literarischer Schreibprozesse bestimmen. So ließe sich zumindest auch erklären, warum in literarischen Texten die Umstände des Schreibens so oft thematisch oder in anderen Brechungen wiederkehren.

Schreibszene und Schreib-Szene

Rüdiger Campe hat für diese Wiederkehr des Schreibens im Geschriebenen die Begriffe der ›Schreibszene‹ und der ›Schreib-Szene‹ geprägt. Besteht Schreiben aus einem heterogenen Zusammenspiel von instrumentellen, gestischen und semantischen Faktoren,[33] dann umfaßt der Begriff der ›Schreibszene‹ die historisch und individuell von Autor zu Autor verschiedene und deshalb nicht selbstevidente Rahmung, in der diese Faktoren beim Schreiben in unterschiedlichen Gewichtungen in Szene gesetzt und somit thematisiert werden können. Beginnt sich der Prozeß des Schreibens an der Heterogenität und Nicht-Stabilität im Ensemble dieser Faktoren aufzuhalten und gewinnen demzufolge die Widerstände im Schreiben, die sich auf der Ebene der Instrumentalität, der Gestik und der Semantik einstellen können, ein eigenes Gewicht in dem, was im Schreiben schließlich zum Ausdruck kommt, dann kann, emphatisch, von einer ›Schreib-Szene‹ gesprochen werden.[34] Möchte man Celans Schreiben und Celans Thematisierungen seines Schreibens nach diesem Modell analysieren, dann empfiehlt es sich allerdings, die von Campe genannten Faktoren, die zum Schreiben gehören, um den Aspekt einer ›Logik der Adressierung‹ zu ergänzen (sofern man diesen Aspekt nicht unter einen oder mehrere der genannten Faktoren subsumieren möchte).

Adressierung

Geht man davon aus, daß Schreibprozesse besonders dann thematisch werden, wenn sich im Ensemble von Instrumentalität, Gestik und Semantik des Schreibens entsprechende

für sich – als reiner »avant texte« – Beachtung finden können (vgl. hierzu einführend Grésillon, *Literarische Handschriften*). Die Konzentration auf den »avant texte« bringt es hingegen mit sich, daß die unterschiedlichen Schreibweisen, mit denen Autoren auch den Öffentlichkeitsgrad des von ihnen Geschriebenen mitbestimmen, indem sie beispielsweise – wie Celan – eine scharfe Grenze zwischen publiziertem Text und Entwürfen ziehen, nicht immer gleich gut erfaßt werden können. Daß unterschiedliche Schreibweisen auch unterschiedliche, für jeden Autor neu zu ermittelnde editorische Richtlinien im Umgang mit den jeweils überlieferten Schriftträgern nahelegen, hat Wolfram Groddeck im Hinblick auf die historisch-kritische Celan-Ausgabe wie folgt zusammengefaßt: »Es ist eine der wichtigsten Einsichten der Editionsphilologie in den letzten Jahren, daß bei der Erarbeitung der systematischen Voraussetzungen einer historisch-kritischen Ausgabe die Arbeitsweise des zu edierenden Autors eine maßgebende Rolle für die Editionsmethode selbst spielt. Die Vorstellung, ein einmal ausgearbeitetes Editionsmodell lasse sich unmodifiziert auf jede poetische Überlieferung anwenden, oder anders gesagt: die Vorstellung, es sei ein universal gültiges, ideales Editionsmodell – beispielsweise für Lyrik – denkbar, kann heute als veraltet gelten.« Groddeck, »Über die neuen Bände der Bonner Celan-Ausgabe«, 361. Und das sei gut so, denn dadurch könne »sich die Editionsphilologie als eine reflektierende und nicht einfach als blind applizierende Wissenschaft« (ebd.) erweisen. »Bei Celan findet die definitive Gestalt der Gedichte ihren Ort in der zyklischen Publikation. Bei ihm steht am Ende des Produktionsprozesses eine definitive Form des Textes: ein Text im strengen Sinn des Begriffs, mit Anfang, Mitte und Ende, ein durchgängig bezogenes Gebilde aus Zeichen, in dem jedes Wort und jeder Buchstabe seinen definierten Ort hat. Angesichts solcher strengen Textgebilde ist die Frage nach der Textgenese keineswegs ästhetisch so selbstverständlich, wie es die aktuellen Diskussionen um kritische Lyrik-Editionen vermuten lassen, auch dann nicht, wenn sich die Editoren darauf berufen, daß Celan selbst seine Manuskripte als Zeugen der Gedichtentstehung von früh an sorgfältig aufbewahrt hat.« Ebd., 362. Im Kapitel 1.3 »Schrift« und am Ende des Kapitels 2.2 »Schliere« wird zu zeigen sein, daß diese ›Unselbstverständlichkeit‹ im Falle Celans – aber nicht nur dort – es nahelegt, zu unterscheiden zwischen einem Erkenntnisinteresse, das der Arbeitsweise eines Autors gilt, und einem Erkenntnisinteresse, das den veröffentlichten Texten gilt (oder auch den unveröffentlichten, sofern diese nicht im Hinblick auf den Prozeß ihrer Entstehung, sondern, beispielsweise, im Hinblick auf deren graphische Struktur als Schrift gelesen werden). Daß und inwiefern diese beiden unterschiedlichen methodischen Einstellungen im Falle Celans allerdings auf einen gemeinsamen Schnittpunkt in der von Celan zur Diskussion gestellten Sache hinweisen – Celans ›Chronographie‹ als Praktik *und* als theoretischer Entwurf –, wird ebenfalls zu zeigen sein. Zur grundsätzlichen Problematik textgenetischer Zugangsweisen im Umgang mit Literatur vgl. auch Reuß, »Schicksal der Handschrift, Schicksal der Druckschrift. Notizen zur ›Textgenese‹«.

33 Vgl. Campe, »Die Schreibszene, Schreiben«, 759f. – Die drei Faktoren heißen bei Campe a) »Instrumentalität« (bzw. »Technologie«), b) »Geste« und c) »Sprache« (bzw. »Semantik«) (ebd., 760 und 767).

34 Die Unterscheidung zwischen ›Schreibszene‹ und ›Schreib-Szene‹ wird von Campe nur implizit getroffen (ebd., 760). Eine explizite Unterscheidung in dem oben genannten Sinne trifft Martin Stingelin in seinem Aufsatz »Vom Eigensinn der Schreibwerkzeuge«, 145.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

(instrumentelle, gestische oder semantische) Widerstände[35] (real empfundener oder fingierter Art)[36] bemerkbar machen, aus deren Zusammenspiel und Gewichtung die Spezifik des jeweiligen Schreibens genauer bestimmt werden kann, dann liegt es nahe, einen solchen Konnex auch für die ›Logik der Adressierung‹ anzunehmen. Celans Thematisierungen des Schreibens resultieren fast durchgehend aus einem Adressierungsproblem oder enthalten ein solches zumindest. Im Prinzip folgt Celans Schreiben – gerade auch das Schreiben von Gedichten – dem Modell des Briefes,[37] allerdings unter Berücksichtigung der Tatsache, daß diese ›Briefe‹, einmal gedruckt, nicht mehr privaten Charakter haben und also auch andere Verfahrens- und Artikulationsweisen nahelegen. Dabei kann das Moment des Widerstandes darin erkannt werden, daß das jeweils angeschriebene Gegenüber – das ›Du‹ in Celans Schreiben – nicht einfach als gegebenes vorausgesetzt werden kann. Es erweist sich vielmehr – wie das auch in Briefen in der Regel der Fall ist – als ein prinzipiell abwesendes Du oder zumindest – auch dort, wo es sich im Sinne einer dichterischen Selbstanrede interpretieren läßt – als ein im Zuge des Schreibens erst zu findendes oder zu bestimmendes. Auf diese Weise gehen bei Celan die Schwierigkeiten, dieses Gegenüber, dieses ›Du‹, schreibend zu adressieren, in die Thematisierungen des Schreibens ein. Die in den entsprechenden Äußerungen Celans immer wieder neu befragte Ausrichtung des Schreibens auf ein Du bildet zugleich das Modell für die Zeitlichkeit, die Celan in seinem Entwurf von Dichtung expliziert. Der Akzent, den er in seinen Äußerungen zum Schreiben auf den Aspekt der Adressierung legt, ist so stark, daß auch die einzelnen von Campe zur Bestimmung des Schreibbegriffs genannten Faktoren Instrumentalität, Gestik und Semantik im Falle von Celan jeweils nur dann explizit Bedeutung gewinnen, wenn sie ihrerseits in die Problematik der Adressierung involviert sind;

35 Zum Moment des Widerstandes in instrumenteller Hinsicht und zu den Möglichkeiten einer aus diesem Moment gewonnenen Reflexionsfigur zur Analyse von Schreibprozessen vgl. Stingelin, »UNSER SCHREIBZEUG ARBEITET MIT AN UNSEREN GEDANKEN«. Der Begriff des ›Widerstandes‹ kann für eine Konzeptualisierung von Schreibprozessen (und -regressen) weiter (als etwa im Sinne Sigmund Freuds oder Friedrich Nietzsches) gefaßt werden und alle Momente umfassen, in denen Schreiben nicht einfach mehr ›Schreiben *über* etwas (anderes)‹ oder ›Etwas Schreiben‹ ist, sondern, aufgehalten durch Resistenzen in den genannten Faktoren, zum intransitiven ›Schreiben‹ wird, zum Schreiben also, das nicht einfach zu einer Sache hindurchgeht, sondern zu seiner eigenen Sache wird. Zum Verb ›schreiben‹ im intransitiven Gebrauch vgl. Barthes, »Écrire, verbe intransitif?«. Zu den Schwierigkeiten und Möglichkeiten, eine solche ›écriture‹ (ein solches Schreiben/eine solche Schrift) begrifflich zu fassen vgl. Agamben, »Pardes. Die Schrift der Potenz«.

36 Daß Widerstände fingiert (erfunden) sein können, deutet darauf hin, daß auch ›Schreib-Szenen‹ fingiert sein können und sich im Modus der Fiktion wiederum, z.B. in literarischen Werken, inszenieren lassen. Ohne auf die Annahme (ja auf die Fiktion) einer Realität frei von Fiktionen rekurrieren zu müssen, macht es jedoch methodisch einen Unterschied, ob man eine ›Schreib-Szene‹, in ihrer thematischen oder strukturalen Dimension, auf ihren Bezug zu jener ›Schreibszene‹ hin untersucht, aus der sie in einem produktionsästhetischen Sinne (im Umkreis der Niederschrift) ihrerseits hervorgegangen ist, oder ob man dies nicht tut. Oft ist es kaum möglich, diesen Bezug, der in einem eng und streng gefaßten Begriff der ›Schreib-Szene‹ impliziert ist, zu untersuchen, weil nicht immer entsprechende Dokumente (Manuskripte, Schreibmaterialien oder stichhaltige Hinweise) überliefert sind, die diesen Bezug überhaupt erst untersuchen lassen. Das Verschwinden der Bezugsmöglichkeit gehört jedoch ebenfalls in den Aufmerksamkeitsbereich einer Methode, die der Frage nach dieser Bezugsmöglichkeit Raum gibt, um ›Schreib-Szenen‹ auf ihre historischen und systematischen Bedingungen (und also auch Möglichkeiten) hin zu untersuchen. Möglich, daß das Verschwinden einer solchen Bezugsmöglichkeit (zumal dann, wenn es von einem Autor forciert wird) die Herausbildung einer Autonomieästhetik befördert, während das Ausstellen einer solchen Bezugsmöglichkeit der Herausbildung einer solchen Ästhetik entgegenarbeitet.

37 Die hier vorgeschlagene Ergänzung des Modells um die ›Logik der Adressierung‹ folgt denn auch den Ergebnissen einer ersten Erprobung dieses Modells am Beispiel von Briefen: den Briefen Heinrich von Kleists (vgl. hierzu Zanetti, »Doppelter Adressenwechsel. Heinrich von Kleists Schreiben in den Jahren 1800 bis 1803«). Auf die postalischen, also im engeren Sinne technischen Aspekte von Adressierungen in der Produktionslogik bestimmter literarischer Arbeiten ist Bernhard Siegert näher eingegangen (vgl. Siegert, *Relais. Geschicke der Literatur als Epoche der Post*). Daß Celan sein Schreiben von Gedichten tatsächlich am Modell des – verhinderten – Briefes orientierte, mag eine vermutlich Ende der fünziger Jahre enstandene Notiz aus dem Nachlaß belegen: »Die vielen falsch adressierten Briefe. Dann die unaufgegebenen. Dann die ungeschriebenen. Und zuletzt – wieder – das Gedicht« (*Prosa aus dem Nachlaß*, [Nr. 46.28] 33).

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

das gilt für den Bereich der Instrumentalität (die von Celan erwünschte Offenheit der Adressierung als technisches Problem) ebenso wie für jenen der Gestik (die Frage, was aus der flüchtigen Handbewegung beim Schreiben für einen künftigen Leser resultieren kann oder soll) und jenen der Semantik (die im Schreiben erprobte Adressierung von Bedeutungsfeldern – und -lücken).

Regie

Zudem wirft das Problem der Adressierung die Frage auf, wer oder was beim Schreiben denn nun die Regie führt, wer oder was der Adressant des Schreibens oder, mit anderen Worten, der Regisseur der ›Schreib-Szene‹ ist. Bei Celan besteht diese ›Szene‹ nicht darin, eine Präsentabilität der am Schreiben beteiligten Faktoren für künftige Leser zu suggerieren. Sie ist vielmehr durch Hinweise ersetzt, die den Akzent auf die Zeitlichkeit der Spuren legen, die sich *nach* dem Schreiben jeweils nur, sofern aufbewahrt, als Schrift erhalten können. Celan neigte außerdem dazu, seine Autorschaft hinter »das Gedicht« zurückzustellen, das »spricht«[38] oder das »schreibt«.[39] In den folgenden Kapiteln wird zu fragen sein, was es mit solchen Rückzugsgesten auf sich hat, worin deren spezifische Logik und Konsequenz liegt, woraus diese ihre Motivationen erfahren und was aus ihnen schließlich für die Lektüre gewonnen werden kann.

Material und Theorie

Messen Arbeiten aus dem Bereich der Editionswissenschaft und der Schreibprozeßforschung ihrer Materialgrundlage meist einen großen Stellenwert zu, vernachlässigen aber oft die Explikation ihrer theoretischen Prämissen, unter denen sie dies tun und ihre Ergebnisse präsentieren, so verhält es sich bei Arbeiten aus der Literaturtheorie und Philosophie, die sich mit dem Schreiben auseinandersetzen, meist umgekehrt: Ihre theoretischen Prämissen sind zwar oft feinsinnig begründet, ihre Materialgrundlage erscheint aber schnell einmal austauschbar und irrelevant, die Kritik an einem idealistischen Begriff des Schreibens wird zum Teil durchs eigene Verfahren in Frage gestellt. Die Rezeption der einschlägigen Arbeiten vor allem von Roland Barthes[40] und Jacques Derrida[41] zum Schreiben und zur Schrift – im Französischen fallen Schreiben und Schrift im Wort *écriture* zusammen – hat nicht unbedingt zu einer Klärung dieses Dilemmas geführt, obwohl von Barthes und Derrida auch Arbeiten vorliegen, auf die man sich in diesem Zusammenhang berufen könnte.[42] Methodisch ertragreicher und zugleich präziser sind in diesem Fall Untersuchungen, die zeigen konnten, daß eine Auseinandersetzung mit bestimmten Schreibmaterialien und medialen Prozessen und eine theoretische Auseinandersetzung mit der Frage, welchen Stellenwert Schreiben und Schrift in der Kultur oder Gegenkultur – in der Kunst und Literatur, im Denken und in der Politik – hatten, haben oder haben können, nicht

[38] Im *Meridian* schreibt Celan: »Aber das Gedicht spricht ja! Es bleibt seiner Daten eingedenk, aber – es spricht. Gewiß, es 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 auch […] *in eines Anderen Sache* zu sprechen – wer weiß, vielleicht in eines *ganz Anderen* Sache.« GW 3, 196.

[39] In einer Notiz zum *Meridian* schreibt Celan: Das »Gedicht schreibt […] immer noch den 20. Jänner […]. Von solchen Daten schreibt es sich her – schreibt es sich den Horizonten zu, die von da her sichtbar werden: es schreibt sich damit keineswegs dem Imaginären, es schreibt sich dem notwendig und [u]nabdingbar […] Wirklichen zu; es ist auf dem Weg dorthin; von dieser Richtung her erschließt sich ihm – erschließt sich uns – sein Sinn« (*Meridian*, TCA, [Nr. 39] 65).

[40] Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*. In der deutschen Übersetzung (ders., *Am Nullpunkt der Literatur*) wird *écriture* stillschweigend mit »Literatur« (bereits im Titel) bzw. mit »Schreibweise« übersetzt, teilweise auch zu Recht, weil Barthes sich in seinen frühen Schriften noch kaum mit den gestischen, technischen und materialen Komponenten des Schreibvorgangs auseinandergesetzt hat (vgl. auch Anm. 42).

[41] Derrida, *L'écriture et la différence* [BPC], und ders., *De la grammatologie* (vgl. auch Anm. 42).

[42] Vgl. hierzu neben dem in Anm. 35 bereits erwähnten Text von Barthes, »Écrire, verbe intransitif?«, auch ders., »Variations sur l'écriture«, sowie von Derrida, »Archive et brouillon«, »Le ruban de machine à écrire. Limited Ink II«, und Hantaï (mit Jacques Derrida und Jean-Luc Nancy), *La connaissance des textes. Lecture d'un manuscrit illisible (Correspondances)*.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

getrennte Felder markieren, sondern ihr Korrektiv oder ihren motivierenden Widerstand jeweils von der anderen Seite erhalten.[43]

doppeltes Echo

In diesem Sinne erwiesen sich denn auch die literaturtheoretischen und philosophischen Arbeiten zur Schrift und zum Schreiben für diese Studie wiederum als besonders wichtige Orientierungspunkte. Dazu kommt aber auch noch, daß Celan selbst sich mit einigen Arbeiten aus diesem Bereich auseinandergesetzt hat. Zu diesen Arbeiten gehören etwa »La solitude essentielle« von Maurice Blanchot,[44] ein Essay, in dem das Schreiben in seiner Zeitlichkeit als Existenzform bestimmt wird; der Sammelband *L'écriture et la différence* von Derrida,[45] in dem Celan sich vor allem, wie die Lesespuren in seinem Exemplar zeigen, mit dem Aufsatz zu Freud und zum Schauplatz der Schrift sowie mit dem Aufsatz zur soufflierten Rede und zum analphabetisierten Schreiben bei Artaud beschäftigte;[46] *Le Livre des Questions* von Edmond Jabès, das aus fiktiven Dialogen von Rabbinern über die Wüste, die Geschichte und das Schreiben besteht und dem das Motto »Du bist der, der schreibt und der geschrieben wird« vorangestellt ist,[47] oder der Aufsatz »Énigme et phénomène« von Emmanuel Lévinas,[48] in dem dieser seine scharfe Kritik der Präsenzphilosophie und seine Überlegungen zur Alterität und zur Spur (*trace*) vorstellt. Alle vier Autoren haben später wiederum, nach Celans Tod, Texte zu Celan verfaßt,[49] die deutlich machen, wie sehr ihre eigene Arbeit in jener Celans ein Echo finden konnte – und umgekehrt.

écriture und Zeitlichkeit

Was Celans Schreibarbeit in ihren Thematisierungen und in ihren praktischen Konsequenzen mit den eben genannten Arbeiten – auch denjenigen von Roland Barthes[50] – verbindet, ohne daß von einem ›Einfluß‹ in die eine oder andere Richtung die Rede sein

[43] Neben den bereits erwähnten Aufsätzen von Campe, »Die Schreibszene, Schreiben«, und Stingelin, »UNSER SCHREIBZEUG ARBEITET MIT AN UNSEREN GEDANKEN«, seien hier nur die beiden Bände Stingelin (Hrsg.), *»Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«*, und Giuriato/Stingelin/Zanetti (Hrsg.), *»SCHREIBKUGEL IST EIN DING GLEICH MIR: VON EISEN«*, mit den darin versammelten Einzelstudien sowie die zum Standardwerk und zur Provokation zugleich geratene Studie von Friedrich A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900,* erwähnt.

[44] Der Essay, der Anstreichungen von Celans Hand enthält, eröffnet das Buch Blanchot, *L'espace littéraire* [BPC], markiert aber nur die Spitze der Auseinandersetzung Celans mit Blanchot. An dieser Stelle sei nur darauf hingewiesen, daß Celan bis zu seinem Lebensende in seiner Bibliothek auf gegen dreißig in Zeitschriften erschienene Essays von Blanchot sowie auf sieben Bücher von Blanchot zurückgreifen konnte. Esther Cameron berichtet von ihrer Begegnung mit Celan, über den sie ihre Dissertation schreiben wollte: »Den Strukturalismus lehnte er kopfschüttelnd ab, empfahl mir die Schriften von Blanchot.« Cameron, »Erinnerungen an Paul Celan«, 339. Celan beginnt spätestens Ende der fünfziger Jahre (vgl. die entsprechende Erwähnung in *Meridian*, TCA, [Nr. 843] 198), sich mit Blanchot zu beschäftigen, vermutlich aber bereits zu Beginn der fünfziger Jahre (darauf deuten die Jahrgänge der entsprechenden Zeitschriften in Celans Bibliothek hin). Auch scheint Celan Blanchot persönlich gekannt zu haben (vgl. Wolfgang Emmerich, *Paul Celan*, 139).

[45] Derrida, *L'écriture et la différence* [BPC]. Von Derrida hat Celan zudem auch die beiden 1969 in der Zeitschrift *Critique* veröffentlichten Texte »La Dissémination« I und II [BPC] besessen, die sich als Sonderdrucke und mit einer persönlichen Widmung von Derrida an Celan in Celans Bibliothek erhalten haben. Derrida bedankt sich in dieser Widmung bei Celan für die Gedichtbände *Sprachgitter* und *Atemwende* (vgl. auch Anm. 46 und 60).

[46] Den Aufsatz »Freud et la scène de l'écriture« [BPC] nimmt Celan schon als Aufsatz in der Zeitschrift *Tel Quel* vom Sommer 1966 – also bereits vor seiner Publikation in *L'écriture et la différence* [BPC] – zur Kenntnis und streicht sich bereits dort einige Stellen an.

[47] »Tu es celui qui écrit et qui est écrit« (Jabès, *Le Livre des Questions* [BPC], 9). Von Jabès hat Celan zudem besessen: *Je bâtis ma demeure* [BPC], *Le livre de Yukel* [BPC] und *Yaël* [BPC]. Die Anstreichungen und – zum Teil auch kritischen – Randbemerkungen von Celans Hand sind verzeichnet in Günzel, *Das wandernde Zitat*, 366f.

[48] Lévinas, »Énigme et phénomène« [BPC]. Von Lévinas hat Celan zudem besessen: *Difficile libérté* [BPC], *De l'existence à l'existant* [BPC] und Lévinas' Dissertation, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger* [BPC], diese allerdings unaufgeschnitten. Nur zum Teil aufgeschnitten ist *De l'existence à l'existant* [BPC].

[49] Vgl. hierzu Blanchot, *Le dernier à parler* (dt. *Der als letzter spricht*), und ders., *L'écriture du désastre* (vor allem 143); Derrida, *Schibboleth. Pour Paul Celan* (dt. *Schibboleth. Für Paul Celan*); ders., »A Self-Unsealing Poetic Text«, und ders., *Der ununterbrochene Dialog*; Jabès, »Des verstorbenen Freundes gedenkend«; Lévinas, »De l'être à l'autre« (dt. »Vom Sein zum Anderen«).

[50] Im Unterschied zu den anderen eben genannten Autoren scheint Celan die Bücher von Barthes nur in deutschen Übersetzungen zur Kenntnis genommen zu haben. In Celans Bibliothek jedenfalls befinden sich folgende Bücher von Barthes: *Kritik und Wahrheit* [BPC], *Literatur oder Geschichte* [BPC] und *Mythen des Alltags* [BPC].

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

könnte,[51] ist der Bezug des jeweiligen Konzepts von Schreiben und Schrift (*écriture*) mit einer Kritik jener Tradition von Zeitphilosophie, in der Zeit, wie bei Kant,[52] als innersubjektiver Sinn bestimmt wird, der nicht von äußerlichen Faktoren abhängig sein sollte, sondern als Anschauungsform die bloße Form bezeichnen sollte, in der etwas Zeitliches, ein Vorgang, sich ereignen und subjektiv erfassen lassen kann. Seit Hegel wurde die enge Verknüpfung von Subjektivität und Zeitbewußtsein zudem als besonderes Kennzeichen von Lyrik bestimmt.[53] Für Celan konnte diese Form von Zeitphilosophie (und Dichtungskonzeption) ebenso wie für Blanchot, Derrida, Jabès und Lévinas spätestens mit dem Zweiten Weltkrieg keine Berechtigung mehr haben, weil das darin auf ihre verdrängten Ausschlußmechanismen hin erkennbar gewordene Konstrukt von Subjektivität historisch nicht mehr zu legitimieren war. Mit der Frage, ob »Lyrik nach Auschwitz«[54] noch möglich sei, wurde

[51] Die Bezüge sind hier anders zu bestimmen, sie erhellen sich vor allem über die sich überschneidenden und damit einander korrespondierenden Lektürevorlagen der einzelnen Autoren, die, wie unschwer zu erkennen ist, zu einem guten Teil aus den Schriften Edmund Husserls und, vor allem, Martin Heideggers sowie auch jenen Sigmund Freuds und Friedrich Nietzsches bestanden. Das gilt auch für Celan. Es führte zu weit, hier alle Titel dieser vier Autoren aus Celans Bibliothek aufzuzählen (von allen gibt es mehr als drei, von Heidegger über zwanzig). In den einzelnen Kapiteln wird dort auf diese Titel zurückzukommen sein, wo Celans Auseinandersetzung mit ihnen für die Fragestellung von Interesse ist. Festgehalten werden kann aber bereits hier, daß Celans Auseinandersetzung mit diesen Autoren *parallel* zu jenen der *écriture*-Theoretiker verläuft, weshalb sich auch, neben den zum Teil markanten Unterschieden, auch so viele Korrespondenzen zwischen diesen Arbeiten abzeichnen. Dazu kommt bei Celan, Derrida, Lévinas und Jabès eine vertiefte Auseinandersetzung mit der jüdischen Tradition, die bei Celan unter anderem in der expliziten Weiterarbeit an Problemen und Fragestellungen zum Ausdruck kommt, die er etwa – um nur bei den prominentesten Autoren zu bleiben – aus den Schriften Walter Benjamins und Martin Bubers aufgriff. Auch diese Lektüren werden dort wieder Thema sein, wo sie für die jeweils leitende Fragestellung von Interesse sind.

[52] Vgl. hierzu Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, 78-86.

[53] Diese Dichtungskonzeption hatte ihre Nachwirkungen bis zu Emil Staigers *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters: Untersuchungen zu Gedichten von Brentano, Goethe und Keller* von 1939. Die einschlägigen Passagen aus Hegels *Ästhetik* lauten wie folgt: »Der Stoff des lyrischen Gedichts nämlich ist nicht der Gegenstand in seiner ihm selbst angehörigen realen Entfaltung, sondern die subjektive innere Bewegung des Dichters, deren Gleichmäßigkeit oder Wechsel, Unruhe oder Ruhe, stilles Hinfließen oder strudelnderes Fluten und Springen sich nun auch als zeitliche Bewegung der Wortklänge, in denen sich das Innere kundgibt, äußern muß. Die Art der Stimmung und ganzen Auffassungsweise hat sich schon im Versmaß anzukündigen. Denn der lyrische Erguß steht zu der *Zeit,* als äußerem Elemente der Mitteilung, in einem viel näheren Verhältnis als das epische Erzählen, das die realen Erscheinungen in die Vergangenheit verlegt und in einer mehr räumlichen Ausbreitung nebeneinanderstellt oder verwebt, wogegen die Lyrik das augenblickliche Auftauchen der Empfindungen und Vorstellungen in dem zeitlichen Nacheinander ihres Entstehens und ihrer Ausbildung darstellt und deshalb die verschiedenartige zeitliche Bewegung selbst künstlerisch zu gestalten hat.« Hegel, *Ästhetik* [BPC], 1020. In Celans Exemplar der *Ästhetik*, das auf den 24. Oktober 1955 datiert ist, finden sich in diesen Passagen denn auch Markierungen von Celans Hand, wobei sich auf den folgenden Seiten – in Form von Randbemerkungen – auch schon die Kritik Celans an dieser Dichtungskonzeption abzeichnet. An den Rand des Satzes, daß der »lyrische Stoff […] vorzugsweise innerlicher Art« sei, für den »Vortrag« hingegen »entschiedene Äußerlichkeit« gefordert sei (ebd., 1021), schreibt Celan: »?? / trifft nicht / mehr zu – s. unter S. 1022«. Auf dieser Seite streicht Celan schließlich folgenden Passus an: »das Subjekt [hebt] die Partikularität seiner Empfindung und Vorstellung auf und versenkt sich in die allgemeine Anschauung Gottes oder der Götter, deren Größe und Macht das ganze Innere durchdringt und den Dichter als Individuum verschwinden läßt.« Ebd., 1022. Celan vermerkt dazu: »wo aber kein Gott mehr ist…« – Wo aber kein Gott mehr ist, so könnte man weiter sagen, da erweist sich auch die Hegelsche Konzeption – wonach die dichterische »Produktionsweise« der »*Subjektivität*« dann doch »nicht der zufällige Ausdruck des Subjektes« sein darf, sondern »allgemeine Gültigkeit enthalten« soll (die sich bei Hegel wiederum dadurch erklärt, daß der am Göttlichen partizipierende Geist »in sich selber nieder« steigt, »in das eigene Bewußtsein« schaut, um »im subjektiven Gemüt […] die Tätigkeit des innerlichen Lebens selber darstellig zu machen«, ebd., 999f.) – als kaum mehr tragfähig. Celan teilt mit Hegel die Auffassung, daß Dichtung zu einer »Befreiung« (ebd.) führen soll (vgl. hierzu vor allem die entsprechenden Lektüreexzerpte Celans in *La Bibliothèque philosophique*, 135, sowie hierzu Anm. 132 im Kapitel 1.2 »Gestalt«). Doch besteht diese Befreiung bei Celan nicht darin, daß »ein von jeder Zufälligkeit der Stimmungen gereinigtes Objekt« entstehen soll, »in welchem das befreite Innere zugleich in befriedigtem Selbstbewußtsein frei zu sich zurückkehrt und bei sich selber ist« (ebd.), sondern in der – zumindest erhofften – freisetzenden Exposition des Geschriebenen einem Anderen gegenüber, für den oder das nun allerdings kein Gott und wohl auch kein Geist mehr vermittelnd einstehen kann.

[54] Der folgenreiche Ausspruch Theodor W. Adornos, »Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch« (Adorno, »Kulturkritik und Gesellschaft«, 31), stammt aus dem 1949 in den USA geschriebenen Aufsatz »Kulturkritik und Gesellschaft«, der als Einzelpublikation zuerst 1951 erschien. 1955 wurde der Artikel in *Prismen* wieder abgedruckt. Hans Magnus Enzensberger reagierte auf Adornos Ausspruch folgendermaßen: »Der Philosoph Theodor W. Adorno hat einen Satz ausgesprochen, der zu den härtesten Urteilen gehört, die über unsere Zeit gefällt werden können: Nach Auschwitz sei es nicht mehr möglich, ein Gedicht zu schreiben. Wenn wir weiterleben wollen, muß dieser Satz widerlegt werden.« Enzensberger, *Einzelheiten*, 249. Adorno nahm daraufhin seine Äußerung etwas zurück: »Das perennierende Leiden hat soviel Recht auf Ausdruck wie der Gemarterte zu brüllen; dar-

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

dieses Problem zwar bemerkt, aber nicht richtig erkannt, weil die Frage die Möglichkeit nicht einschloß, daß Dichtung auch darin bestehen könnte, schreibend einen Bereich zu erschließen, der nicht unter der Prämisse von Subjektivität und Innerlichkeit stehen muß. Ganz in diesem Sinne notierte Celan, vermutlich Ende der sechziger Jahre, in einer flüchtig geschriebenen Notiz denn auch folgende Worte: »Kein Gedicht nach Auschwitz (Adorno): / was wird hier als Vorstellung vom ›Gedicht‹ unterstellt? Der Dünkel dessen, der sich untersteht[,] hypothetisch-spekulativerweise Auschwitz aus der Nachtigallen- oder Singdrossel-Perspektive zu betrachten oder zu bedichten«.[55]

sprachlicher Sinn

Daß eine andere Konzeption von Dichtung als eine auf Innerlichkeit setzende möglich sein sollte und daß also auch eine andere Zeitlichkeit denkbar sein sollte als diejenige, die sich allein aus einem inneren Sinn herleiten ließe, war der Anspruch, dem Celans literarische Arbeit sich bis zum Schluß verschrieb. Das Kapitel 1.1 »Sinn« wird zeigen, daß Celan dem inneren Sinn von Dichtung und Zeitlichkeit einen anderen Sinn entgegenzusetzen suchte: einen Sinn, den man als sprachlichen Sinn bezeichnen könnte und der, wie das Kapitel 1.2 »Gestalt« zeigen wird, im Intervall von ganz äußerlichen Gestalten, besonders der Schrift, wie schließlich das Kapitel 1.3 »Schrift« zeigen wird, seine Kontur gewinnen sollte.

Draußen

Wenn Celan im *Meridian* feststellt, daß er mit dem bisher Gesagten »weit draußen« sei und daß das Gedicht »auch diesen Ort«[56] suche, dann nimmt er Bezug auf eine im Paris der Nachkriegszeit geführte Theoriedebatte um das sogenannte »Denken des Draußen«.[57] Mit diesem Denken sollte das soeben in groben Strichen skizzierte Konzept der Innerlichkeit von Zeit und Subjektivität (und also auch von Lyrik in *diesem* Sinne) einer grundlegenden Kritik unterzogen werden. Das theoretische Profil dieser Debatte entwickelte sich entlang des Begriffs der *écriture*, der zum wichtigsten Bezugspunkt dieser Kritik geworden ist, unter die man – aus einigem Abstand – auch Celans eigene Arbeiten subsumieren könnte, zumindest gilt das für die späteren, die früheren (bis etwa zum *Sprachgitter*-Band von 1959, mit dem auch verstärkt so etwas wie eine ›Philologisierung‹ in Celans Arbeitsweise einsetzt)[58] lassen erst wenige Rückschlüsse auf eine solche Kritik zu. Die Erfahrung des Schreibens war der Schauplatz *par excellence* dieser Kritik, die darin bestand

um mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben.« Adorno, *Negative Dialektik* [BPC], 353 (vgl. auch Adorno, *Engagement*, 125). Zu dieser Debatte: Buck, *Muttersprache*, 55-92. Zu Celans Adorno-Lektüren: Seng, »Die wahre Flaschenpost«. Inzwischen liegt auch der Briefwechsel zwischen Celan und Adorno vor: Celan/Adorno, »Briefwechsel 1960-1968«.

55 *Prosa aus dem Nachlaß*, [Nr. 214] 122.

56 GW 3, 199.

57 So lautet denn auch der Titel des Aufsatzes von Michel Foucault über Maurice Blanchot: Foucault, »Das Denken des Draußen«. Ob Celan diesen Aufsatz gekannt hat, läßt sich nicht nachweisen. Hingegen sind in Celans Bibliothek folgende Titel von Foucault vorhanden: *Les mots et les choses* [BPC], *Psychologie und Geisteskrankheit* [BPC] und *Wahnsinn und Gesellschaft* [BPC].

58 Vgl. hierzu die Bemerkungen von Bucheli in Anm. 22. – Als es im Zuge der unberechtigten Plagiatsvorwürfe von Claire Goll zu einer regelrechten Hetzkampagne gegenüber Celan kam – zur ›Goll-Affäre‹ (vgl. hierzu die umfassende Dokumentation von Wiedemann, *Paul Celan – Die Goll-Affäre*) –, erwog Celan sogar, auf dem Höhepunkt der Affäre 1960, eine Gesamtausgabe seiner bisherigen Gedichte vorzubereiten, die auch die Entstehungsdaten der einzelnen Gedichte verzeichnen sollte. Allfälligen Plagiatsvorwürfen hätte so der Boden entzogen werden können. Celans Bestreben, seine Arbeit zu dokumentieren, ist also zu einem guten Teil auch als Reaktion auf diese Vorwürfe und ihre Folgen zu erklären. In seinem Brief vom 30. Juli 1960 an Alfred Margul-Sperber, ein Jahr nachdem der *Sprachgitter*-Band erschienen war, schreibt Celan: »Und nun meine Bitte: Ich denke an eine Gesamtausgabe meiner Gedichte, auch der früheren und frühesten, unter Anführung genauerer Daten; gäbe es eine Möglichkeit, mich oder meinen Verleger S. Fischer in den Besitz von *Abschriften* meiner bei Ihnen, bei Ruth und Corina befindlichen Gedichte gelangen zu lassen? Gerne hätte ich auch die Abschriften meiner Übertragungen von Gedichten Tudor Arghezis und Sergej Jessenins.« »Briefe an Alfred Margul-Sperber«, 56. Vor dieser Stelle beschreibt Celan ausführlich, wie es zu diesen Vorwürfen kam und wie er – »inmitten der wiederauflebenden Hitlerei« (ebd., 55) – sich »als Betrüger, Erbschleicher und Scharlatan angeprangert« (ebd.) sieht, ohne sich recht gegen diese auch – aber nicht nur – philologischen Verdrehungen (diese »Infamie«, ebd.) wehren zu können.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

(und immer noch besteht), ›Zeit‹ und ›Subjektivität‹ als Konzepte – und damit auch die überlieferten (und das heißt *als* überlieferte auch zu analysierenden) Konzepte von ›Sinn‹, ›Innerlichkeit‹ und ›Bedeutung‹ (und somit auch von subjektiver ›Erlebnislyrik‹) – auf ihre exterioren, materialen und gestischen Voraussetzungen hin zu befragen und als *Effekte* einer (historisch durchaus zu rekontextualisierenden) Bewegung der *écriture* aufzuweisen, um sie auf diese Weise auch reformulieren und neu bestimmen zu können.[59]

Bereich des Möglichen

Celan – seit 1948 in Paris lebend, ab 1959 (und ab 1964 zeitgleich mit Derrida)[60] an der École Normale Supérieure (ENS) unterrichtend und zumindest in den späteren Jahren mit den damals maßgeblichen Texten zur *écriture* und zur *trace* vertraut[61] – hat im eigenen Entwurf dessen, was er emphatisch »Dichtung« (und fast nie »Lyrik« oder »Poesie«) nannte, darauf insistiert, daß es in der Erfahrung des Schreibens den genannten Bereich »weit draußen« zu erkunden gelte, einen Bereich, in dem Wirklichkeit nicht vorgefunden, sondern erst »gesucht und gewonnen sein«[62] wolle.[63] Die Erfahrung des Schreibens bestand nach Celans eigener Einschätzung darin, diesen »Bereich«, der nicht nur einer des »Gegebenen«, sondern einer des »Möglichen« sei, »auszumessen«, wie er es in seiner Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker (Paris) aus dem Jahr 1958 formulierte.[64] Dieser »Bereich [...] des Möglichen« ist aber, so legen es die von Celan hinterlassenen Arbeiten und Arbeitsspuren nahe, nur dort zu ermessen, wo der Übergang von der (materialen) Potenz zum (signifikativen) Akt, vom Signifikant zum Signifikat, von der Schrift zur Bedeutung oder von der Geste zum Gehalt einer Botschaft nicht als eine immer schon vorausgesetzte Funktionseinheit erachtet wird, die ihrer Struktur nach von einem Telos zu erschließen wäre, das als verfügbares gedacht wird und dem in dieser Funktionseinheit eine Priorität zukommen soll. Der Bereich des »Möglichen« ist vielmehr dort zunächst eröffnet, wo dieser Übergang gehemmt, gebrochen oder zerstört ist, dort, wo eine Erwartung nicht erfüllt wird, so daß in dieser Vakanz auch die Probleme *und* Chancen im Umgang mit dem, was zunächst – wie die Gedichte Celans – nur Unverständnis provozieren mag, deutlich werden können: als Motivationen für künftige Auseinandersetzungen.

Frankreich – Deutschland

Vor allem die deutsche Celan-Forschung hat bislang kaum zur Kenntnis genommen, daß Celans Beschäftigung mit der deutschen Philosophie – insbesondere der Phänomenologie Husserls und ihrer grundsätzlichen Neubestimmung durch Heidegger – von einer französischen Warte aus geschah. Diese französische Perspektive war zwar keineswegs unbefangen, aber doch nicht in jenen akademischen Schulbildungen verhaftet, die die phänomenologisch ausgerichtete Philosophie (aber auch ihre Gegenphilosophien) im Deutsch-

[59] Es ist nicht zu übersehen, daß diese Kritik durch die jüdische Tradition der Schrift, die jüdische Mystik und Kabbala in vielerlei Hinsicht präfiguriert worden ist. Diese Tradition war auch für das Verhältnis Celans zum Schreiben und zur Schrift von Bedeutung, wenn auch in vielfachen Brechungen. Vgl. zu diesem Zusammenhang allgemein Günzel, *Das wandernde Zitat*, und Koelle, *Paul Celans pneumatisches Judentum*, sowie den in diesem Zusammenhang besonders wichtigen *Briefwechsel* Celans mit Ilana Shmueli, der vor allem Briefe aus Celans letztem Lebensjahr umfaßt.

[60] Die letztlich über Peter Szondi vermittelten persönlichen Begegnungen zwischen Derrida und Celan – darunter auch ein gemeinsames Abendessen bei Edmond Jabès – scheinen sich allerdings auf die letzten beiden Lebensjahre Celans beschränkt zu haben (vgl. Derrida, »La langue n'appartient pas«, 81-83).

[61] Das gilt vor allem für die Texte von Maurice Blanchot, auf die sich auch Derrida und Lévinas bezogen haben, die mit Blanchot persönlich bekannt waren.

[62] »Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris (1958)«, GW 3, 168.

[63] In diesem Sinne konnte Celan im Gedicht »Fadensonnen« (GW 2, 26) auch zu verstehen geben: »es sind / noch Lieder zu singen jenseits / der Menschen.« – Zeilen, die bei Schriftstellerkollegen wie Erich Fried (vgl. Pöggeler, *Spur des Worts*, 167) auf heftigen Widerstand stießen.

[64] GW 3, 167.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

land der fünfziger und sechziger Jahre durchlief(en). Fern davon, die politischen Fallhöhen zu unterschätzen, in die Heidegger sich durch die Prämissen und Konsequenzen seines Denkens hineinsteigerte, etablierte sich in Frankreich – etwa durch Blanchot und Lévinas, aber auch durch Derrida – eine Heidegger-Rezeption, die sich darauf besinnen konnte, an den Problemen *weiterzuarbeiten*, die man durch die Art und Weise, wie sich dieses Denken in den Schriften Heideggers akzentuierte, aufgeworfen oder angesprochen sehen konnte, ohne daß Not bestanden hätte, diese Weiterarbeit hinter einem zirkulären Produzieren eines ›richtigen Verständnisses‹ von Heideggers Denken und was sich darin womöglich als das ›eigentlich Gemeinte‹ herauskristallisieren sollte, zu verstecken. Das gilt in besonderer Weise für das »Denken des Draußen«, das sich ohne Heideggers Äußerungen[65] in diese Richtung nicht hätte herausbilden können und das in der stärker wieder zur Subjektivitätsphilosophie zurückkehrenden Rezeption Heideggers in Deutschland (die sich dadurch zu einem guten Stück auch von der Möglichkeit abschnitt, ihrer eigenen Denk- und Gedächtnispolitik anders auf den Grund zu gehen als, im vertracktesten Fall, durch eine Projektion ihrer zu Feindbildern verkehrten Deckmasken von eigenen Herrschaftsansprüchen in das von Heidegger erkundete »Draußen«) kaum einen Ort haben konnte.[66]

neue Tendenzen

Inzwischen hat sich das geändert, auch in der Celan-Forschung. Immer noch gibt es wenige Arbeiten, die sich mit den Spuren von Celans eigener Auseinandersetzung mit der deutschen Philosophie, vor allem der Phänomenologie, aus der Sicht ihrer *parallel* dazu verlaufenden französischen Diskussionszusammenhänge auseinandersetzen.[67] Dafür sind, vor allem in den letzten Jahren, um so mehr Arbeiten entstanden, die zeigen konnten, wie sehr die auch nach Celans Tod in Frankreich entstandenen Beiträge[68] sowohl zu Celan als auch zur Zeitphilosophie in der kritischen Auseinandersetzung mit Heidegger sich als Hilfe beim Versuch erweisen können, die von Celan selbst vorgenommenen Bestimmungen von Zeit und Dichtung in ihrer eigenen Charakteristik – differentiell und kontrastiv – herauszustellen.[69] Dazugekommen sind in diesem Zusammenhang auch Arbeiten aus der Psy-

[65] Vgl. hierzu Heidegger, *Sein und Zeit* [BPC], 62 [§ 13]: »Im Sichrichten auf … und Erfassen geht das Dasein nicht etwa erst aus seiner Innensphäre hinaus, in die es zunächst verkapselt ist, sondern es ist seiner primären Seinsart nach immer schon ›draußen‹ bei einem begegnenden Seienden der je schon entdeckten Welt. […] Und wiederum, das Vernehmen des Erkannten ist nicht ein Zurückkehren des erfassenden Hinausgehens mit der gewonnenen Beute in das ›Gehäuse‹ des Bewußtseins, sondern auch im Vernehmen, Bewahren und Behalten *bleibt* das erkennende Dasein *als Dasein draußen*.« Die drei Punkte im ersten der hier zitierten beiden Sätze stammen von Heidegger und markieren die Offenheit und Besetzbarkeit dessen, worauf das Dasein sich richten kann. In der *Bremer Rede* wird Celan auf diese Offenheit und Besetzbarkeit näher eingehen und sie als Kennzeichen von Dichtung zu bestimmen suchen (vgl. hierzu vor allem das Kapitel 1.1 »Sinn«).

[66] Das gilt vor allem für die Spielart der Hermeneutik, die sich im Gefolge Hans Georg Gadamers entwickelt und auch eine Reihe von Celan-Interpretationen geprägt hat. Gadamers eigene Interpretation des gesamten ersten Zyklus von Celans *Atemwende* beispielsweise richtet sich an Leser, die »in einem gewissen Sinne schon immer« verstanden haben, »was das Dichter-Ich eigentlich« sei. Gadamer, *Wer bin ich*, 11. Zur Kritik dieser Art von Celan-Interpretation und ihrem Mangel an Philologie vgl. Reuß, *Im Zeithof*, 9.

[67] Umfassender zu untersuchen wäre in diesem Zusammenhang vor allem auch der beträchtliche Bestand an Zeitschriften in Celans Bibliothek (*La Nouvelle Revue Française*, *Tel Quel*, *Critique*, *Esprit* u.a.), fanden diese Diskussionen doch vor allem in Zeitschriften statt.

[68] Dazu gehören u.a. die in Anm. 49 genannten Arbeiten sowie Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience* (dt. *Dichtung als Erfahrung*), und Greisch, »Zeitgehöft et Anwesen« (dt. »Zeitgehöft‹ und ›Anwesen«).

[69] Zu diesen Arbeiten gehören folgende: Anderson, »The ›Impossibility of Poetry‹«; André, *Gespräche von Text zu Text: Celan – Heidegger – Hölderlin*; de Vries, »Das Schibboleth der Ethik«; Fassbind, *Poetik des Dialogs*; Forget, »Neuere Daten über Paul Celan«; Hainz, *Masken der Mehrdeutigkeit*; Hamacher, »Die Sekunde der Inversion«; Lemke, *Konstellation ohne Sterne. Zur poetischen und geschichtlichen Zäsur bei Martin Heidegger und Paul Celan*; Nägele, »Paul Celan: Konfigurationen Freuds«; Paha, *Die Spur im Werk Paul Celans. Eine wiederholte Lesung Jacques Derridas*; Poppenhusen, *Durchkreuzung der Tropen*; die Beiträge in Wergin/Schäfer (Hrsg.), *Die Zeitlichkeit des Ethos*; Schäfer, *Schmerz zum Mitsein*; Schestag, *buk. Paul Celan*; ders., *Mantisrelikte*; Schmitz-Emans, *Poesie als Dialog* (zu Jabès: 59-105); Schmitz, *Grenzüberschreitungen in der Dichtung Paul Celans*, 35-98; Ziarek, *Inflected Language* (bes. 133-205).

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

choanalyse und Traumaforschung[70] sowie, allgemeiner, aus der vor allem in den 90er Jahren verstärkt betriebenen Gedächtnisforschung.[71]

Zeit und Schreiben

Von all diesen Arbeiten wie auch von den von Jahr zu Jahr sich vermehrenden Briefeditionen[72] und Publikationen von Celan-Dokumenten konnte die vorliegende Studie profitieren. Eine umfassende Monographie zu den in Celans Arbeiten und Arbeitsspuren dokumentierten Zeitkonzepten hat bislang jedoch gefehlt.[73] Diese Lücke soll mit der vorliegenden Studie geschlossen oder zumindest so weit erschlossen werden, daß die Konturen dieser Konzepte sowohl in ihren Grundzügen als auch in ihrer Vielfalt und ihren Transformationen über die Jahre erkennbar werden. Im Unterschied zu den verstreut vorliegenden Forschungen zum Thema[74] konzentrieren sich die folgenden Ausführungen zudem auf die bislang ebenfalls nur bruchstückhaft analysierten Merkmale von Celans Schreiben, sofern diese einen weiteren Einblick in das von ihnen gegebenenfalls dokumentierte spezifische Verhältnis von Gedicht und Zeit geben.[75]

70 Zur Psychoanalyse: Weber/Tholen (Hrsg.), *Das Vergessen(e): Anamnesen des Undarstellbaren*, und Felka, *Psychische Schrift. Freud – Derrida – Celan*. Zur Traumaforschung: Baer, *Traumadeutung. Die Erfahrung der Moderne bei Charles Baudelaire und Paul Celan*.

71 Vgl. hierzu vor allem Werner, *Textgräber*, die der Memorialstruktur von Celans Gedichten am Leitfaden der darin enthaltenen geologischen Fachtermini auf den Grund geht.

72 Die wachsende Anzahl an publizierten Briefen kann inzwischen auf dem Internet verfolgt werden: Auf der Homepage des Instituts für Textkritik www.textkritik.de findet sich eine Abteilung »BRIEFkasten«, die von Arno Barnert betreut und aktualisiert wird. Im »BRIEFkasten« für Paul Celan sind die bislang publizierten Briefe Celans wahlweise chronologisch oder alphabetisch nach Adressaten mit den entsprechenden bibliographischen Nachweisen verzeichnet.

73 Fritz Breithaupt stellte in seinem Forschungsüberblick von 1995 zur (damals) ›neueren‹ Celan-Philologie fest: »Die von Hamacher [vgl. Anm. 69] diskutierte Zeitproblematik – eines der großen, in seiner Komplexität kaum erfaßten Anliegen von Celans Dichtung – ist im Kontext der Celan-Deutungen bisher nur unvollständig dargestellt.« Breithaupt, »Echo. Zur neueren Celan-Philologie«, 637. Die Forschungslage hat sich inzwischen zwar (vgl. hierzu v.a. die in Anm. 69 erwähnten Arbeiten von Schäfer und Lemke, zudem jene, die in Anm. 74 aufgeführt sind) verändert. Allerdings hat sie sich – was die »Zeitproblematik« in ihrer thematischen, prozessualen *und* materialen »Komplexität« angeht – nicht grundsätzlich verändert.

74 Neben den bereits genannten sei hier auf folgende Arbeiten aufmerksam gemacht: Allemann, »Paul Celans Sprachgebrauch«, bes. 13; Anderle, »Die Zeit im Gedicht«; Bayerdörfer, »Landnahme-Zeit«; Bogumil, »Geschichte, Sprache und Erkenntnis in der Dichtung Paul Celans«; Colin, »Geschichte und Innovation«; Emmerich, »… seiner Daten eingedenk«; Eshel, *Zeit der Zäsur*; Reuß, *Im Zeithof*; Fioretos, »Finsternis«; ders., »Nothing. History and Materiality in Celan«; Menninghaus, »Siegel, Name und Zeit«; Pajević, *Zur Poetik Paul Celans* (v.a. 189-222); Rasmussen, »Mitsprechen. Aspects of Temporality in the Poetry of Paul Celan«; Seng, *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung*; Sideras, *Paul Celan und Gottfried Benn* (v.a. 73-106); Speier, »Der Mythos von der Umkehr der Zeit«; ders., »Zum Verhältnis von Ästhetik, Geschichtlichkeit und Sprachsetzung im Spätwerk Celans«; Trinks, »Sinnbildungen in Paul Celans Gedichten«; Tunkel, *Das verlorene Selbe*, 82-95 und 329-349; Wögerbauer, »Chronologie et composition chez Paul Celan«.

75 Die einzige Studie, die sich bislang mit diesem Verhältnis näher auseinandergesetzt hat, ist der richtungsweisende Aufsatz von Axel Gellhaus, »Das Datum des Gedichts«. Gellhaus macht explizit darauf aufmerksam, daß »Celans Dichtung« durch »ihren an eine konkrete Gegenwart gebundenen Entstehungsprozeß« in einer geschichtlichen Beziehung zur Zeit stehe, darüber hinaus aber eine »durchgängige Reflexion des Phänomens ›Zeit‹« darstelle: vom »Band *Mohn und Gedächtnis* bis zu den letzten unter dem Titel *Zeitgehöft* wohl zutreffend zusammengestellten Gedichten aus dem Nachlaß« (ebd., 180). Gleichzeitig weist Gellhaus darauf hin, daß eine weitergehende Analyse der unterschiedlichen »Facetten« (ebd., 179) der Zeitproblematik – der konkrete »Gegenwartsbezug« in der »Entstehungszeit« eines Gedichts, die »temporale Struktur« des Gedichts über die Entstehungszeit hinaus bis zur Zeit der »Lektüre«, der Text als ein »geschichtliches Phänomen« und die implizite Reflexion der »Geschichtlichkeit« *in* einem Text – ein Desiderat bleibt (ebd.). Gellhaus schreibt dazu weiter: »Die hier nur in Ansätzen ausgearbeitete These ist, daß die Entwicklung des Celanschen Werks sich an kaum einem thematischen Vorwurf so deutlich profiliert wie an dem der Zeitproblematik. Dabei wäre es verfehlt zu behaupten, Celan arbeite an einer Präzisierung seines Zeit-Begriffs. Celans Gedichte ergeben keinen Begriff von Zeit, den man unmittelbar dem einen oder anderen philosophischen Zeitbegriff entgegensetzen könnte, aber sie stellen gleichwohl eine durchgängige Thematisierung und Reflexion von Zeiterfahrung in einer Differenziertheit dar, der sich die philosophische und jede andere wissenschaftliche Begrifflichkeit kaum schon gewachsen zeigt« (ebd., 181). Die Spannung zwischen der »Differenziertheit« der »Zeiterfahrung« und der »wissenschaftliche[n] Begrifflichkeit« ist in der Tat kaum zu leugnen. Sie kennzeichnet allerdings bereits Celans eigene Versuche, Zeiterfahrung *auch* mit Versatzstücken aus der wissenschaftlichen (philosophischen, literaturwissenschaftlichen und naturwissenschaftlichen) Terminologie zu artikulieren. Jedenfalls können diese Versuche – und auf sie kommt es an – durchaus beschrieben und analysiert werden. Ein erster Schritt ist bereits getan, wenn man die Spannung zwischen Erfahrung und Terminologie als Motiv im starken Sinne – als Beweggrund – von Celans Dichtung selbst erkennt.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

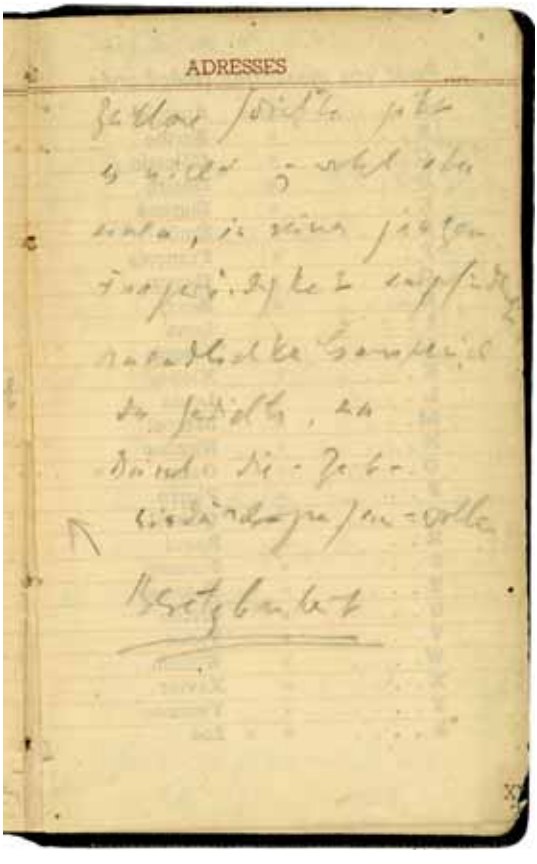
Formalia

Das Erkenntnisinteresse ist jeweils zu Beginn eines jeden Kapitels durch einen assoziativ formulierten Fragekatalog offengelegt. Die Fußnoten haben als Anmerkungen, wenn sie nicht bloß dem Literaturnachweis dienen, ergänzenden Charakter: In ihnen werden weitergehende Fragen vertieft, Forschungspositionen referiert oder Hinweise auf verwandte Sachverhalte in anderen Teilen der Arbeit oder aus anderen Diskussionszusammenhängen gegeben. Der Haupttext hingegen erörtert Schritt für Schritt die mit dem Fragekatalog jeweils angedeuteten Problemlagen in den entsprechenden Kapiteln, deren Feingliederung wiederum sich aus den Randtiteln zu Beginn eines jeden Absatzes erschließt.

Dank

Die Janggen-Pöhn Stiftung (St. Gallen), das DFG-Graduiertenkolleg »Zeiterfahrung und ästhetische Wahrnehmung« (Frankfurt am Main) sowie das SNF-Projekt »Zur Genealogie des Schreibens. Die Literaturgeschichte der Schreibszene von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart« (Basel) haben je auf ihre Weise den Rahmen geschaffen, in dem diese Arbeit geschrieben werden konnte. Gabriele Brandstetter und Karl Pestalozzi haben den Beginn dieser Arbeit ermöglicht. Von Wolfram Groddeck, Martin Stingelin und Werner Hamacher wurde sie mit Tat und Rat gefördert und begleitet. Sylvia Sasse, Davide Giuriato, Martin Jörg Schäfer, Brigitte Häring, Nikolaus Müller-Schöll, Cori Mackrodt, Andreas Gelhard, Susanne Kaul, Tanja Schultz und Andreas Kohm haben in Gesprächen und/oder durch ihre Gegenlektüren wertvolle Hinweise gegeben. Bertrand Badiou, Barbara Wiedemann und Jochen Meyer waren bei der Recherche von Dokumenten aus Celans Nachlaß eine große Hilfe. Eric Celan (Paris), das Deutsche Literaturarchiv (Marbach am Neckar) und der Suhrkamp Verlag (Frankfurt am Main) haben freundlicherweise den Abdruck von Zitaten aus bislang unveröffentlichten Notizen aus Celans Nachlaß sowie die Bildreproduktionen von Schriftstücken aus diesem Nachlaß genehmigt, Les Films de Mon Oncle (Paris) den Abdruck von Stills aus Jacques Tatis Film *Playtime* (1967). – Ihnen allen sowie meinen Eltern für grundsätzliche Unterstützung in allen Situationen sei an dieser Stelle sehr herzlich gedankt.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe



Zeitlose Gedichte gibt
es nicht ; wohl aber
einen , in seiner ganzen
Fragwürdigkeit empfundenen
Unendlichkeitsanspruch
des Gedichts , ein
Durch - die - Zeit -
hindurch-greifen - wollen

Besetzbarkeit

Notiz zur *Bremer Rede* aus Celans Notizkalender von 1958
(Archivzugangsnummer D90.1.3256a, 1. Notizkalender 1958 [6], drittletztes Blatt [Vorderseite], 11,6 cm x 7 cm).

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

1. Chronographie

Paris 1949

Mit welchen Zeiterfahrungen verbindet Celan seine Auffassung von Zeit? Und in welchem Bezug steht diese Auffassung zum Prozeß des Schreibens? In welchen Texten gewinnt diese Auffassung Kontur? Und was hat Celans Verständnis von Dichtung damit zu tun? Gibt es Motive, die sich wiederholen? Und worin läge das Kennzeichen solcher Wiederholungen? Mit welchen Konzeptionen und Problemen aus der philosophischen bzw. literarischen Tradition sind Celans Überlegungen zur Zeit und ihre jeweiligen Implikate verwandt? Und worin unterscheiden sie sich?

Am 23. August 1949 schreibt Celan einen Brief an die holländische Musikstudentin Diet Kloos. Als Dichter ist Celan zu diesem Zeitpunkt noch kaum bekannt.[1] Er ist im neunundzwanzigsten Lebensjahr; ein Jahr zuvor ließ er die Stadt Wien hinter sich und zog nach Paris. Dort blieb er, von kürzeren Reisen abgesehen, bis zu seinem Lebensende; die ersten Jahre wohnte er in einem Hotel. In Paris lernte er auch Diet Kloos kennen. Deren Mann, Jan Kloos, war während des Zweiten Weltkrieges im Widerstand tätig und wurde von den Nationalsozialisten am 30. Januar 1945 umgebracht.[2] Noch während Diet Kloos' kurzem Aufenthalt in Paris entstand zwischen ihr und Celan ein Briefwechsel. Der Brief vom 23. August 1949 gehört zu den frühesten und einprägsamsten Dokumenten, in denen Celan sein Schreiben – hier das Schreiben des Briefes – explizit mit einer bestimmten Erfahrung von Zeit und mit einer daraus gewonnenen Auffassung von Zeit verbindet. Es handelt sich um eine Auffassung, die sich auch für Celans Entwurf von Dichtung als bestimmend erweisen wird.

31, Rue des Ecoles[3]
Paris, den 23. August 1949

Meine liebe Diet,

ich weiß nicht, wie spät es jetzt ist, jedenfalls ist es noch Nacht, das heißt es ist noch dunkel, wenn es auch schon Morgen ist – wieviel Uhr also? Umsonst, ich kann es nicht sagen, denn meine Uhr steht still, mein Valet de chambre ließ sie gestern beim Aufräumen des Zimmers fallen, ich habe also, wenn ich so sagen darf, keine Zeit – endlich! – und die Glocken der Kirchen geben nur schlechten Bescheid, sie sind zu zahlreich, St. Nicolas du Chardonnet und St. Séverin und St. Julien le Pauvre und nicht zuletzt die Notre-Dame – sie stimmen nicht überein, ihre Glockenschläge folgen rasch aufeinander, es ist, wenn Du willst, dreißig oder zweiunddreißig Uhr, eine Stunde aus verschiedenstem Silber, ein aufmerksames, hellhöriges Ohr könnte unterscheiden, helles und deutliches von dunklem, undeutlichem Silber trennen und so die Zeit erfahren, aber mein Ohr ist träge, absichtlich, damit meine Hand umso reger wird, wenn mir endlich die Zeit abhanden gekommen ist.
All das ist ein Glück für mich, der ich doch mit meiner Zeit nichts Rechtes anzufangen weiß – was tat ich bislang, wenn ich Zeit hatte? Ich wartete auf die Zeit.

1 Seinen ersten Gedichtband, *Der Sand aus den Urnen* von 1948, ließ Celan wegen zahlreicher Druckfehler (und nachdem nur neun Exemplare verkauft worden waren) wieder einstampfen (vgl. hierzu Seng, »Und ist die Poesie mein Schicksal…‹. Paul Celans Gedichtband ›Der Sand aus den Urnen‹«). *Mohn und Gedächtnis*, in den Celan einen Großteil der Gedichte aus *Der Sand aus den Urnen* wieder aufnahm, erschien erst 1952. Nur der Prosatext *Edgar Jené und der Traum vom Traume* von 1948, die Aphorismensammlung *Gegenlicht* von 1949 und ein paar zerstreute Gedichte sind im Sommer 1949 bereits, neben ein paar Gelegenheitsarbeiten, erschienen (vgl. GW 3, 215f.).

2 Vgl. Sars, »Ein solcher Ausgangspunkt wären meine Gedichte«, 20.

3 An dieser Adresse befand sich das Hôtel d'Orléans, in dem Celan wohnte. Heute befindet sich dort das Hôtel de Sully Saint-Germain (vgl. *Briefwechsel mit Gisèle Celan-Lestrange*, Bd. II, 404).

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

So, ich bin also geschwätzig, und das hat seinen Vorteil, denn oft, wenn ich zu reden beginne, tritt das eine oder andere mir in den Weg, läßt sich ansprechen und gibt Antwort. So auch Du in diesem Augenblick, Diet, und ich bin Dir dankbar dafür [...].[4]

Im weiteren Verlauf des Briefes berichtet Celan von einer zufälligen Begegnung mit einem Mann, von dem er vermutet, daß er mit den Nationalsozialisten kollaboriert habe:

Als der Mann mich dann um ein Streichholz bat, kamen wir ins Gespräch, in ein unerquickliches Gespräch, denn der Mann, stark angeheitert, wollte genau wissen, woher ich denn meinen österreichischen Akzent hätte, wieso ich nicht bei der Wehrmacht gewesen sei usw. Im Grunde – das merkte ich gleich – wollte er nur wissen, ob ich Jude sei. Als ich es ihm, der sichtlich seine weitere Haltung mir gegenüber von der Beantwortung dieser Frage abhängig machte, sagte, geriet er außer Rand und Band und wußte nicht mehr, auf welche Weise das vorher Erzählte rückgängig zu machen: der Mann war sicherlich irgendein norwegischer Kollaborateur, dem jetzt natürlich die Welt offen steht. [...] [H]atte Paris nur für einen Augenblick (als Du kamst) aufgehört, mir Leute zu schicken, die ich am wenigsten brauchen kann, um das Gleichgewicht und die Ruhe wiederzuerlangen, die ich zum Arbeiten brauche? –[5]

Stark beunruhigt durch die derart wachgerufene Vergangenheit fährt Celan fort:

Merkst Du, daß die Zeit, die ich losgeworden zu sein glaubte, heimtückischer ist als ich dachte? Da ist sie wieder, nicht allein, mit ihren Menschen ist sie wiedergekommen, mit all dem Gelichter, in dessen Dienst sie sich stellt! Nein, sie ist nicht *wieder* da, sie war schon da, als meine Gedanken in den Imperfekt hinüberglitten: das Zeitliche par excellence, – Du merkst wohl, daß sie ihren Namen nicht umsonst trägt, diese Zeit, der Vollendetes fremd bleiben muß.
Viele Uhren sind noch zu zerbrechen, Diet. Aber ich fürchte, mein Valet de chambre traut sich nicht wieder, es zu tun. Und ich selber, – ich werde meine Uhr zum Uhrmacher tragen ... Alles ist zu schwer, weil alles zu leicht ist.
Paul[6]

unverfügbare Zeit

Am Anfang des Briefes schildert Celan, wie seine Orientierung in der Zeit der Uhren, die man als kulturell instituierte Zeit bezeichnen könnte, aussetzt: Während die Armbanduhr kaputt ist und in ihrem Stillstand immer dieselbe Zeit anzeigt, sind die Schläge der unterschiedlichen Kirchenuhren so zahlreich, daß sie in ihrer Gesamtheit zuviel Zeit angeben. Die Zerstörung des Uhrwerkes im einen Fall und die sinnliche Überfülle an klanglichen Eindrücken im anderen Fall bewirken, daß die Wahrnehmung eines kontinuierlichen Zeitverlaufs unterbrochen wird. Im Moment einer solchen Unterbrechung ist Zeit nicht mehr einfach verfügbar im Sinne eines Gutes, dessen man sich versichern, das man ›haben‹ und woran man sich orientieren könnte. Die Unsicherheit kennzeichnet noch die Struktur von Celans Satz, der diesen Moment zu resümieren versucht, indem er dem gewohnten Sinn der Wendung ›keine Zeit haben‹ einen Gegensinn abgewinnt: »ich habe also, wenn ich so sagen darf, keine Zeit«.

andere Zeit

Der Verlust der mechanisch indizierten Zeit wird aber von Celan nicht einfach nur konstatiert. Vielmehr bricht im Entzug der Verfügbarkeit dieser Zeit »– endlich! –« eine andere Zeit auf, und Celan legt es förmlich darauf an, diesen Entzug auch zur Geltung kommen zu lassen: »mein Ohr ist träge, absichtlich, damit meine Hand umso reger wird, wenn mir end-

[4] *»Du mußt versuchen, auch den Schweigenden zu hören«. Briefe an Diet Kloos-Barendregt*, 68. Diese Edition enthält auch die Faksimiles der Briefe. Ein Faksimile der ersten Seite des hier zitierten Briefes wurde zudem veröffentlicht in Zanetti, »›keine Zeit – endlich!‹ Ein Brief Paul Celans und die Uhren in Paris«. Einige Passagen dieses Kapitels sind diesem Artikel entnommen.

[5] *»Du mußt versuchen, auch den Schweigenden zu hören«. Briefe an Diet Kloos-Barendregt*, 69f.

[6] Ebd., 70.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

lich die Zeit abhanden gekommen ist.« Als eine Art Interjektion markiert das zuvor bereits hervorgehobene »– endlich! –« eine mögliche Akzentuierung dieses Entzugs im Medium der Schrift. Die Leerstelle (»– [...] –«) der in ihrer Funktionalität außer Kraft gesetzten mechanischen Zeit öffnet einen Spielraum für die Möglichkeit einer Zeiterfahrung, die weder dem Ideal eines homogenen, kontinuierlichen Verlaufs von Zeitpunkten auf einer Geraden ohne Ende, noch dem Ideal eines ewig gleich kreisenden Zeigers auf einer runden Scheibe folgt. An die Stelle solcher Ideale rückt eine Zeiterfahrung, die tatsächlich »endlich« ist und sowohl »Glück« als auch Bedrängnis bedeuten kann, eine Zeiterfahrung jedenfalls, die mit einer gewissen Dringlichkeit (»!«) behaftet ist. In dieser Zeiterfahrung zählen vor allem diejenigen unwillkürlichen Eindrücke (von Vergangenem und Gegenwärtigem – in ihrem gespannten Bezug), die sich in der vergänglichen Gegenwart einer einzelnen Person verdichten, womöglich in Konkurrenz zueinander treten, sich auslöschen oder verstärken (Uhrschläge, Erinnerungen). In einem Ideal, das – sei es als Zahl, Form oder Begriff – von der Illusion der Selbstpräsenz des Idealen zehrt, gehen solche Eindrücke formal nicht (oder nur um den Preis ihrer Ereignishaftigkeit) auf. Im Prozeß des Schreibens hingegen lassen sich diese Eindrücke so *trans*formieren, daß sie (als Schift) *in* ihrer Transformation – wie dies in jedem Brief der Fall ist – für einen künftigen Adressaten mitteilbar werden.[7]

Endlichkeit

In einem solcherart eröffneten Zeitspielraum gewinnen diese Eindrücke und die Momente ihrer Aufnahme, ihrer medialen Transformation und schließlich ihrer in der Lektüre stattfindenden Wiederaufnahme ein eigenes Gewicht – in ihrer jeweiligen Endlichkeit. Diese Endlichkeit ist zwar jeweils *auch* historisch und chronologisch im Sinne einer numerischen Datierbarkeit bestimmt: im Brief durch das Datum, den 23. August 1949, in seinem gespannten, von Celan artikulierten Bezug zur Zeit des Nationalsozialismus sowie in seinem eröffneten Bezug zur Zeit einer künftigen Leserin bzw. Leserschaft, nachdem der Brief posthum publiziert wurde. In der jeweiligen spezifischen Beziehung der einzelnen Eindrücke und Momente zueinander (und nicht nur zu einer idealen, numerisch faßbaren Zeitstrecke) ist deren Endlichkeit aber vor allem die Prämisse, unter der auch solche Zustände und Ereignisse zur Sprache kommen können, deren variables Verhältnis zueinander sich nicht einfach in eine als gegeben erachtete zeitliche Ordnung übersetzen oder unter sie subsumieren läßt.

Vorrang des Endlichen

Die Endlichkeit markiert den wesentlichen Unterschied zwischen der erfahrbaren Zeit eines seinerseits endlichen Individuums und dem Ideal einer homogenen, kontinuierlichen, astronomisch oder rechnerisch fundierten und gegebenenfalls mechanisch ins Werk gesetzten Zeit. Die Schärfe dieses Gegensatzes hat in der Literatur und Philosophie schon früh und im Verlauf der Jahrhunderte noch verstärkt, besonders seit der Herausbildung einer Philosophie des Subjekts, Anlaß zur Auseinandersetzung gegeben.[8] Dabei ist die

[7] Bereits eineinhalb Jahre vor dem zitierten Brief an Kloos schildert Celan – aus Wien, in seinem Brief vom 11. Februar 1948 an Alfred Margul-Sperber – eine ähnliche Situation: »dann kam ein Stillstand, die Uhr war stehengeblieben, es war eine schlechte Uhr. Ziffern hatte sie schon vorher nicht gehabt, jetzt aber standen auch die Zeiger still. Ein paar Besuche bei Basils, Freunden, Geschwätz und Diskussionen, die mich nicht interessierten, sonst nichts« (»Briefe an Alfred Margul-Sperber«, 50).

[8] Aristoteles bestimmte die »Zeit« als »Zahl einer Bewegung nach dem Früher oder Später« (Aristoteles, *Physik* [IV. 11], 207) und legte damit das Fundament für eine Kompatibilität der gedachten, begrifflich bestimmten Zeit mit jener der Uhren (Zeit als einheitliches »Maß von Bewegung und Ruhe«, ebd. [IV. 13], 219). Indem er das Erfassen der »Zeit« als »Zahl der Bewegung« an die Erfahrung und Beobachtung (das Vermögen der »Seele [...] zum Zählen«, ebd. [IV. 14], 225) knüpfte, eröffnete er zudem späteren Zeitkonzeptionen, die ihren Einsatz nun radikaler in einem subjektiven Vermögen, Zeit zu erfassen, nahmen, die Möglichkeit, sich mit der Definition der Zeit als Zahl der Bewegung kompatibel zu halten. Aber diese Kompatibilität

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Nachtzeit oder Dämmerzeit mit ihren möglichen Begleiterscheinungen von Rausch oder aber von Schlaflosigkeit und Einsamkeit bereits zum Topos einer alternativen Zeit zu jener der Uhren, die für die regulierte Zeit der Arbeit am Tag steht, geworden.[9] Mit dem Motiv der Zerstörung von Uhren, das sich in Celans Werk mehrfach findet,[10] erkundet Celan die-

konnte nur so lange aufrechterhalten werden, wie die spätestens mit Kant beginnende Subjektivierung der Zeitphilosophie sich noch nicht mit einem Erfahrungsdenken verband, mit dem sich neben Zeitdaten quantitativer Art auch solche qualitativer Art erfassen und begrifflich bestimmen lassen sollten. Eine Tendenz zur Subjektivierung der Zeitphilosophie läßt sich bereits bei Augustinus erkennen. In dessen *Confessiones* stellt sich zudem die Frage, wie Zeit zu denken ist, bereits auch als ein *sprachliches* Problem; die *Erklärung* nämlich, was Zeit sei, ist ihrerseits durch eine eigentümliche Zeitlichkeit bestimmt: »Denn was ist Zeit? Wer kann das leicht und kurz erklären? Wer könnte dieses Wort, wenn er es spricht, auch in Gedanken nur umfassen? Und doch kennt unsre Sprache kein vertrauteres Wort als das der Zeit. Und immer wissen wir dabei, wovon wir sprechen. Was also ist die Zeit? Solange mich niemand danach fragt, ist mir's, als wüßte ich's; doch fragt man mich und soll ich es erklären, so weiß ich's nicht. Doch kann ich zuversichtlich sagen, daß ich weiß, es gäbe kein Vergangenes, wenn nichts verginge, keine künftge Zeit, wenn nichts in Zukunft käme, und keine gegenwärtige Zeit, wenn nichts uns gegenwärtig wäre.« Augustinus, *Bekenntnisse* [BPC] (11. Buch, 14. Kapitel), 287. Später wird Zeit – um hier nur die Stationen grob nachzuzeichnen, die für den Kontext von Celans Zeitdenken von Bedeutung sind – von Kant formalisiert (systematisiert) und von Hegel dynamisiert (historisiert), bis an der mit Bergson (vgl. Bergson, *L'évolution créatrice* [BPC], und ders., *Matière et Mémoire* [BPC]) und Husserl (vgl. Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins* [BPC]) schließlich eigens befragten Zeitlichkeit der Erfahrung auch begrifflich deutlich werden konnte, daß es zwischen der individuellen Zeiterfahrung (etwa der *durée/Dauer* oder den Phänomenen der *Erinnerung* und *Erwartung*) und der messbaren Zeit der Uhren (sowie überhaupt der Zeit als bloßer Form) nicht nur die Möglichkeit von Kompatibilität, sondern von prinzipieller Differenz gibt. Husserl konnte zeigen, daß sich diese prinzipielle Differenz im Wahrnehmungsvorgang selbst zu bemerken geben kann: »daß die Wahrnehmung eines zeitlichen Objektes selbst Zeitlichkeit hat, daß Wahrnehmung von Dauer selbst Dauer der Wahrnehmung voraussetzt« (ebd., 384, zu Celans Lektüre dieser Vorlesungen vgl. die Absätze »Husserl«, »Zeithof« und »Unterschiede« im Kapitel 1.3 »Schrift«). Als Heidegger 1928 Husserls *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins* mit den eben zitierten Sätzen herausgab, hielt er im Vorwort daran fest, daß das Wort »Intentionalität«, mit dem Husserl die Zeitlichkeit der Wahrnehmung eines zeitlichen Objektes zu fassen suchte, »kein Losungswort, sondern der Titel eines zentralen Problems sei« (ebd., 367). Husserl wiederum sah dieses Problem bereits bei Augustinus angelegt: »Die Analyse des Zeitbewußtseins ist ein uraltes Kreuz der deskriptiven Psychologie und der Erkenntnistheorie. Der erste, der die gewaltigen Schwierigkeiten, die hier liegen, tief empfunden und sich daran fast bis zur Verzweiflung abgemüht hat, war Augustinus. Die Kapitel 13-28 des XI. Buches der Confessiones muß auch heute noch jedermann gründlich studieren, der sich mit dem Zeitproblem beschäftigt. Denn herrlich weit gebracht und erheblich weiter gebracht als dieser große und ernst ringende Denker hat es die willensstolze Neuzeit in diesen Dingen nicht.« Ebd., 368. Heidegger selbst arbeitete an diesem Problem weiter, indem er die von Husserl auf den Punkt gebrachte prinzipielle Differenz als Teil der ontologischen Differenz (zwischen Sein und Seiendem) und damit zugleich als sprachliches Problem bestimmte, das in der Folge auch Celan beschäftigte: Zwar behält Aristoteles für viele Bereiche der alltäglichen Zeiterfahrung recht, wenn er Zeit als die Zahl der Bewegung charakterisiert, er erfaßt damit aber nicht diejenige Zeit, die es benötigt, um – im Medium der Sprache – zu einer solchen Charakterisierung zu kommen, eine solche Charakterisierung zu verwerfen (vgl. hierzu auch Anm. 51-53 in nächsten Kapitel) oder um etwas anderes zu tun, als sich mit solchen Charakterisierungen aufzuhalten: die existentiell bestimmte Zeit zwischen Geburt und Tod, so wie sie die Literatur vielleicht genauer als die Philosophie verzeichnet.

9 So schreibt etwa Friedrich Nietzsche 1881 in einer Notiz aus dem Nachlaß: »Es giebt einen Theil der Nacht, von dem ich sage ›hier hört die Zeit auf‹ Nach allen Nachtwachen, namentlich nach nächtlichen Fahrten und Wanderungen hat man in Bezug auf diesen Zeitraum ein wunderliches Gefühl: er war immer viel zu kurz oder viel zu lang, unsere Zeitempfindung fühlt eine Anomalie. Es mag sein, daß wir es auch im Wachen zu büßen haben, daß wir jene Zeit gewöhnlich im Zeitenchaos des Traums zubringen! genug, Nachts von 1-3 Uhr haben wir die Uhr nicht mehr im Kopf.« Nietzsche, KSA 9, 539f. – In den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* von Rainer Maria Rilke, erschienen 1910, wird die von Nietzsche gefühlte »Anomalie« in der »Zeitempfindung« in das gleichnishafte Bild einer Uhr mit »Zifferblatt ohne Zeiger« projiziert: »Ich liege in meinem Bett, fünf Treppen hoch, und mein Tag, den nichts unterbricht, ist wie ein Zifferblatt ohne Zeiger.« Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* [BPC], 166. Und Franz Kafka berichtet in seinem Tagebucheintrag vom 16. Januar 1922, den Celan Jahre nach der Niederschrift des Briefes an Diet Kloos mit einer Randanstreichung markieren wird: »Zusammenbruch, Unmöglichkeit zu schlafen, Unmöglichkeit zu wachen, Unmöglichkeit, das Leben, genauer die Aufeinanderfolge des Lebens, zu ertragen. Die Uhren stimmen nicht überein, die innere jagt in einer teuflischen oder dämonischen oder jedenfalls unmenschlichen Art, die äußere geht stockend ihren gewöhnlichen Gang. Was kann anderes geschehen, als daß sich die zwei verschiedenen Welten trennen, und sie trennen sich oder reißen zumindest an einander in einer fürchterlichen Art.« Kafka, *Tagebücher 1910-1923* [BPC], 552. Zum Topos der Nacht in Celans Spätwerk vgl. Speier, »›Nachtordnung‹: Überlegungen zur Raumpoetik im Spätwerk Celans«.

10 So erinnert Celan im *Meridian* an die »Flucht ins Paradies« zum Schluß von Georg Büchners *Leonce und Lena*, auf der »›alle Uhren und Kalender‹ [...] bald ›zerschlagen‹ bzw. ›verboten‹ werden« sollen (GW 3, 188, in einer Notiz zum *Meridian* vermerkt Celan dazu, daß auch er »nichts gegen das Zerschlagen gewisser Uhren und das Verbot diverser Kalender habe«, *Meridian*, TCA, [Nr. 75] 76). Im Kontext von Celans Rede ist diese Stelle wiederum zu beziehen auf den von Walter Benjamin in seinen Thesen *Über den Begriff der Geschichte* in Erinnerung gerufenen Vorgang während der Pariser Julirevolution von 1830, in dem »an mehreren Stellen von Paris unabhängig voneinander und gleichzeitig nach den Turmuhren geschossen wurde« (Benjamin, *Schriften* I [BPC], 503f.). – Es kommt auch vor, daß Celan sich bei seinen Lektüren Stellen anstreicht, die in einem ähnlichen Sinne wie bei Benjamin auf eine Zerstörung von Uhren hinweisen oder eine solche zumindest als wünschenswert erscheinen lassen, so etwa in einem von Celan wie folgt

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

sen Gegensatz unter dem Gesichtspunkt einer radikalen Endlichkeit, die auch den jeweiligen Moment ihrer Artikulation und Reflexion bzw. Evokation und Rezeption kennzeichnen sollte. Diese Endlichkeit nimmt Celan zum Ausgangspunkt weiterer Überlegungen.

Zeit und Dasein

Der Nachdruck, den er auf das Endliche legt, ist jenem verwandt, den Martin Heidegger in seinem Hauptwerk *Sein und Zeit* von 1927 auf die, wie er schreibt, »eigentliche« Zeitlichkeit legt. Diese »eigentliche« Zeitlichkeit ist bei Heidegger, weil vom »Dasein« her gedacht, »zugleich endlich«.[11] Er setzt sie einer Zeitlichkeit entgegen, die er als »vulgär« und »uneigentlich« bezeichnet. Diese »uneigentliche« Zeitlichkeit wiederum bringt Heidegger mit dem »Uhrzeuggebrauch«[12] in Verbindung. Uneigentlich ist für Heidegger jegliche Zeitlichkeit, die nicht primär vom Dasein her erfahren und gedacht ist. Auch die uneigentlichen Zeitmodi wie jene der Uhren seien, so Heideggers Argument, nur von einem endlichen »Dasein« aus erfahrbar und denkbar.[13] »Dasein« wiederum ist nicht, wie von Kant, vorbereitet durch Descartes' *cogito ergo sum*,[14] als transzendental (voraus)gesetztes ›Subjekt‹ aufgefaßt, von dem aus alle weiteren Bestimmungen insbesondere des Anschauens (Raum und Zeit als reine Anschauungsformen),[15] Erkennens und Handelns als quasi-zeitlose Be-

unterstrichenen, besonders drastischen Satz aus den *Nachtwachen* von Bonaventura (datiert auf den 14. April 1968): »O wüßte ich nur dieses immerfort sausende Räderwerk der Zeit selbst aufzufinden, um mich hineinzustürzen und es auseinanderzureißen, oder mich zerschmettern zu lassen.« Bonaventura, *Nachtwachen* [BPC], 40. Die Attacke auf die Räderwerkzeit steht in all diesen Fällen für den Widerstand gegenüber einer Zeitordnung, die mit den Uhren im Verbund steht (»hinter der Stechuhr verschenkt sich die wahnfeste Zeit«, GW 3, 77, wird Celan im Gedicht »In den fernsten«, einem seiner spätesten Gedichte aus dem posthum erschienenen Band *Zeitgehöft*, schreiben). Zugleich soll die in der Zerschlagung der Uhren sich artikulierende Revolution dieser Zeitordnung eine andere Zeit, die Möglichkeit eines anderen Anfangs, ankündigen: auf der »Flucht ins Paradies«. In einer Reihe von Aphorismen hat Celan das Ungenügen an Zeitmodellen, die letztlich auf Operationalisierbarkeit von Zeit hin angelegt sind, durch deren sprachlich-paradoxale Desoperationalisierung zum Ausdruck gebracht: »Vier Jahreszeiten, und keine fünfte, um sich für eine von ihnen zu entscheiden.« GW 3, 163. »Die Stunde sprang aus der Uhr, stellte sich vor diese und befahl ihr, richtig zu gehen.« GW 3, 164. »›Alles fließt‹: auch dieser Gedanke, und bringt er nicht alles wieder zum Stehen?« GW 3, 165. Diese Aphorismen erschienen am 13. April 1949 (also vier Monate vor der Niederschrift des zitierten Briefes an Diet Kloos) unter dem Titel *Gegenlicht* in der von Max Rychner in Zürich herausgegebenen Zeitschrift *Die Tat*. Sie deuten bereits die Richtung an, in die Celan – im Sinne einer Erarbeitung von sprachlichen Zeitspielräumen, die durch eine rekursive Abfolge von Setzungen und immanenten Entgegen- und Aussetzungen charakterisiert sind – weiterarbeiten wird.

11 Heidegger, *Sein und Zeit* [BPC], 385 [§ 74].

12 Ebd., 415 [§ 80]. In Heideggers *Was heißt Denken* wird Celan sich noch in seinem letzten Lebensjahr (wie die Datierung vom 30. Dezember 1969 an einer Stelle zu Beginn des Buches vermuten läßt) unter anderem folgende Passagen seitlich anstreichen: »Daß man […] heute mit Millionsteln von Sekunden rechnet, heißt nicht, daß wir die Zeit dadurch schärfer fassen und so die Zeit gewinnen, sondern dieses Rechnen ist der sicherste Weg, die wesenhafte Zeit zu verlieren, d.h. immer weniger Zeit zu ›haben‹.« Heidegger, *Was heißt Denken* [BPC], 41. »Die Zeit aber ist das Vergehen des Vergänglichen.« Ebd., 78.

13 Heideggers spätere Schriften zur Technik (Heidegger, *Die Technik und die Kehre* [BPC]) aus den 1950er Jahren könnten an dieser Stelle allerdings als Korrektiv zu dieser frühen Auffassung von Zeit aus *Sein und Zeit* (1927) herangezogen werden. Soweit nämlich Technik, so wie sie auch in den Uhren am Werk ist, den Bereich »draußen« (ders., *Sein und Zeit* [BPC], 62 [§ 13]) strukturiert, in dem auch das »Dasein […] seiner primären Seinsart nach immer schon« ist, erweist auch »Dasein« sich als ein durch und durch technisch – durch τέχνη – bestimmtes (Seiendes). Es rückt dadurch in eine Nähe zum Kunstwerk, so wie Heidegger es in »Der Ursprung des Kunstwerkes« [BPC] von 1933/36 in seinen »Wesenszügen« bestimmt als das »Aufstellen einer Welt« (36f.), als das »Hervorbringen des Seienden«, in dem »das Anwesende als solches *aus* der Verborgenheit *her* eigens *in* die Unverborgenheit seines Aussehens *vor*« gebracht werde (ebd., 48). Celan unternimmt in der *Bremer Rede* und im *Meridian* einen Versuch in diese Richtung, wenn er Dasein und Dichtung kurzzschließt, nur daß Celan – im *Meridian* – zwischen Kunst (τέχνη) und Dichtung eine andere Grenze als Heidegger zu ziehen versucht (vgl. hierzu das Kapitel 1.2 »Gestalt«, vor allem Anm. 77). Mit der technischen Bestimmung des Seins der Menschen und der Kunst (und letztlich auch Dichtung) wird auch die Zeit der Übermittlung als technische Zeit bestimmbar, die allerdings in ihrer instrumentalen und funktionalen Dimension gerade nicht aufzugehen braucht, weil schließlich auch Technik und Medialität sich darin nicht erschöpfen (vgl. zu diesem Zusammenhang Debray, *Einführung in die Mediologie*, 9-44).

14 »Alsbald aber fiel mir auf, daß, während ich […] zu denken versuchte, alles sei falsch, doch notwendig ich, der es dachte, etwas sei. Und indem ich erkannte, daß diese Wahrheit: ›ich denke, also bin ich‹ so fest und sicher ist, daß die ausgefallensten Unterstellungen der Skeptiker sie nicht zu erschüttern vermöchte, so entschied ich, daß ich sie ohne Bedenken als ersten Grundsatz der Philosophie, die ich suchte, ansetzen könne.« Descartes, *Von der Methode des richtigen Vernunftgebrauchs*, 53 (*Discours de la Méthode*).

15 Vgl. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, 69-96 (»Die transzendentale Ästhetik«).

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

stimmungen denkbar werden sollen. Vielmehr erweist sich »Dasein« in seinem Sein selbst als endlich. Wer ›da ist‹, in die Welt »geworfen«, findet im Tod eine bestimmende Grenze.[16] Diese Grenze bildet die äußerste Möglichkeit des Daseins, nämlich nicht mehr zu sein. Dasein besteht darin, sich im Erkennen dieser äußersten Möglichkeit auf sich und seine Vorhaben zu entwerfen – und darin Zeit in Anspruch zu nehmen.

Beschädigung

Die Parallelen im Zeitverständnis bei Heidegger und Celan sind offenkundig: In beiden Fällen geht es darum, die Zeitlichkeit des Daseins und damit die Erfahrung der Endlichkeit und Sterblichkeit als Prämisse für jegliches Erfahren, Artikulieren und Denken von Zeit herauszustellen. Bei Celan ist diese Endlichkeit allerdings weiter und anders gefaßt, – wenn sie denn noch gefaßt ist. Endlichkeit dient nicht als »Horizont«,[17] von dem aus sich eine »Fundamentierung«[18] für die »Ganzheit des Strukturganzen des Daseins«[19] und somit für ein in diesem »Strukturganzen«, dem »Sein zum Tod«,[20] fundiertes Denken gewinnen läßt.[21] Eher wäre von einer Beschädigung dieser fundamentalen Denkvorkehrungen zu sprechen, von der aus diese – wie selbst die Mechanik der Uhren – ihrerseits als endliche kenntlich werden.[22] Dazu kommt bei Celan verstärkt die Frage, wie solche Beschädigungen, vornehmlich im Prozeß des Schreibens, mitteilbar sind: wenn die »Hand umso reger wird«.

nachhaltige Beunruhigung

Seit den frühen fünfziger Jahren läßt sich eine kontinuierliche und intensive Beschäftigung Celans mit Heideggers Werk nachweisen. Es ist zu vermuten, daß Celan spätestens seit seinem Wiener Halbjahr 1948[23] Kenntnisse von Heideggers Werk hatte, jedenfalls lange schon, bevor es Ende der sechziger Jahre zu einer persönlichen Begegnung Celans mit Heidegger kommen wird.[24] Auf die Überschneidungen und Differenzen in den

[16] Der »Tod« ist »die *eigenste, unbezügliche, unüberholbare Möglichkeit.*« Diese »beschafft sich aber das Dasein nicht nachträglich und gelegentlich im Verlaufe seines Seins. Sondern, wenn Dasein existiert, ist es auch schon in diese Möglichkeit *geworfen.*« Heidegger, *Sein und Zeit* [BPC], 250f. [§ 49].

[17] Ebd., 365 [§ 69].

[18] Ebd., 17 [§ 5].

[19] Ebd., 180 [§ 39].

[20] Ebd., 235 [§ 46].

[21] Zum Problem der Ganzheit vgl. insgesamt den Vorspann von Teil 2. Fallstudien.

[22] Diese Beschädigungen betreffen vor allem den Status des Todes, den Celan nach den Massenvernichtungen der Juden nicht einfach mehr – strukturell – als äußerste Möglichkeit, auf die man sich *frei* entwerfen könnte, fassen konnte. (»Nur das Freisein für den Tod gibt dem Dasein das Ziel schlechthin und stößt die Existenz in ihre Endlichkeit.« Heidegger, *Sein und Zeit* [BPC], 384 [§ 74].) Hier bleibt zu ergänzen, daß Celan sich (wahrscheinlich 1953) in seinem Exemplar von *Sein und Zeit* die Wendung »Freiheit zum Tode« (Heidegger, *Sein und Zeit* [BPC], 266 [§ 53]) wellenförmig unterstrichen und damit als fragwürdige Wendung markiert hat.

[23] In Wien lernte Celan Ingeborg Bachmann kennen. Ein Jahr danach reichte Bachmann ihre Dissertation *Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers* ein. Es ist davon auszugehen, daß diese Arbeit – und somit Heideggers Philosophie – auch Gegenstand der Gespräche zwischen Celan und Bachmann waren. Solange der Briefwechsel zwischen Celan und Bachmann noch gesperrt ist, wird man über das Verhältnis Celan/Bachmann allerdings nicht viel mehr erfahren können, als im Band Böschenstein/Weigel (Hrsg.), *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen*, aufgrund der literarischen Korrespondenzen bereits aufgearbeitet worden ist. Einen Einblick in die gesellschaftspolitische Situation im Wien der Nachkriegsjahre geben – im Hinblick auf Celans literarische Aktivitäten und seinen Status als ›Displaced Person‹ – die Beiträge in Goßens/Patka (Hrsg.), *›Displaced‹. Paul Celan in Wien 1947-1948.*

[24] Lesespuren von Celans Hand in Schriften Heideggers sind in Celans Bibliothek ab 1952 belegt. Die erste persönliche Begegnung von Heidegger und Celan fand im Juli 1967 in Freiburg i. Brsg. statt (vgl. hierzu vor allem Baumann, *Erinnerungen an Paul Celan*, 58-81). Danach (nach einem Besuch auf Heideggers Hütte in Todtnauberg) hat Celan das Gedicht »Todtnauberg« (GW 2, 255) zu Papier gebracht, das in der Celan-Forschung vor allem der letzten zehn Jahre Gegenstand einer intensiven Diskussion war – und immer noch ist. Der Deutung von Jean Bollack (»Vor dem Gericht der Toten«), der in diesem Gedicht – wie überhaupt in Celans Haltung gegenüber Heidegger – ein prinzipielles Uneinverständnis mit Heideggers Denken betont, stehen Arbeiten wie jene von Philippe Lacoue-Labarthe (*Dichtung als Erfahrung*, besonders 14-18) gegenüber, die Celans Gedicht und vor allem auch den sieben Jahre zuvor von Celan geschriebenen *Meridian* gerade aus der Differenz in der *Nähe* der Auseinandersetzungen Celans und Heideggers mit der philosophischen Tradition und ihren Verhängnissen (»daß der Mord das erste der kalkulierbaren Mittel der Identifizierung, und die Auslöschung deren sicherstes ist«, ebd., 18) zu interpretieren suchen. Dabei zögert auch Lacoue-Labarthe nicht, den »unverzeihlichen Fehler« (ebd., 149) Heideggers zu benennen, den er vor allem in dessen »Schweigen« (ebd.) *nach* 1945 erkennt. Inzwischen sind zahlreiche Studien erschienen, die sich mit

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

jeweiligen Denkweisen bzw. Schreibweisen und ihren jeweiligen Dispositionen wird in den folgenden Kapiteln immer wieder zurückzukommen sein. Festgehalten werden kann an dieser Stelle allerdings schon, daß Celans Zeitauffassung in ihrer spezifischen Korrelation mit dem Prozeß des Schreibens stets auf eine katastrophische, traumatische Zeiterfahrung zurückverweist. Diese Erfahrung wiederum ist nicht bloß eine individuelle, sondern eine unfreiwillig kollektive. Sie zeigt sich bei Celan auch – und gerade auch – dort noch, wo sie in Katachresen und syntaktischen Brüchen am Werk ist, ohne daß sie thematisch (explizit) werden müßte. Im zitierten Brief an Diet Kloos ist ein Hinweis auf sie noch ausdrücklich enthalten. Die in Gestalt des mutmaßlichen Kollaborateurs wachgerufene Zeit des Nationalsozialismus beunruhigt und bedroht die Gegenwart stets von neuem.

imperfekt

Das »Zeitliche par excellence« ist gemäß Celans Ausführungen im Brief imperfekt.[25] Zeitliches ist – *als* Endliches – dadurch ausgezeichnet, daß es nicht ein »Vollendetes« ist, das sich selbst genügen würde, das als abgeschlossen gelten könnte und somit als Suggestionsangebot dem Wunsch nach Zeitlosigkeit entgegenkäme. Zeitlich ist Endliches gerade in der Weise, daß es in seiner jeweiligen Einmaligkeit nicht ein für allemal und nicht systematisch aufgefangen werden kann: Als Eindruck kann es wiederkehren, immer wieder endlich, »immer wieder einmal«,[26] wie Celan im *Meridian* sagen wird. Diese zunächst qualitativ und nicht quantitativ bestimmte Wiederkehr kann wiederum, stark abhängig von der Art des Eindrucks, traumatische Züge tragen oder als »Glück« empfunden werden. Die Qualität des Eindrucks zählt um so mehr, je weniger dieser sich einfach abarbeiten oder als indifferentes Datum registrieren läßt.[27] – Gewiß: Celan präzisiert, *während* er den Brief

dem bemerkenswerten Faktum auseinandergesetzt haben, daß Celan sich mit keinen anderen philosophischen Schriften so intensiv wie mit jenen Heideggers beschäftigt hat. Genannt seien hier vor allem André, *Gespräche von Text zu Text*; France-Lanord, *Paul Celan et Martin Heidegger* (mit zahlreichen Dokumenten); Lemke, *Konstellation ohne Sterne*; Schäfer, *Schmerz zum Mitsein.* Auf diese und andere Forschungen wird in den folgenden Kapiteln verwiesen, sofern deren Ergebnisse für diese Studie von Belang sind. Ende März 1970, kurz vor Celans Tod, kam es noch einmal zu einer Begegnung mit Heidegger anläßlich einer Lesung, die Gerhart Baumann in Freiburg im Breisgau organisiert hatte (vgl. hierzu Baumann *Erinnerungen an Paul Celan*, 128-142).

25 Zur grammatikalischen Klärung: Als grammatikalische Zeitform verwendet Celan im entsprechenden Absatz des Briefes zwar das Präteritum. Indem er dieses aber, wie im Französischen üblich, als Imperfekt bezeichnet, hebt er die Unabgeschlossenheit der geschilderten Situation hervor, für die im Deutschen allerdings, soweit Ereignisse und nicht Zustände gemeint sind, das Perfekt verwendet wird. Was letzteres angeht, so ist die »Bezeichnung Perfekt« jedoch (es sei denn man interpretiert sie als ›vollendete Gegenwart‹) die »ungeeignetste aller denkbaren Bezeichnungen«, wie Harald Weinrich ausführt: »Wenn man nämlich Vergangenes, statt es zu erzählen, bespricht, dann ist es eben nicht ein Abgeschlossenes (*perfectum*), sondern etwas, das ebenso zu meiner Welt gehört wie Gegenwärtiges oder Zukünftiges, das ich bespreche [...]. Es ist die Vergangenheit, in die ich hineinwirke [...].« Weinrich, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, 64. Celan wiederum betont mit dem Hinweis auf den »Imperfekt«, daß die – im Präteritum – geschilderte Situation für ihn nicht nur nicht abgeschlossen ist (wie Weinrich vorschlägt: »Im Imperfekt erscheint Vergangenes als perfectum«, ebd., 65), sondern über die Gegenwart hinaus unvollendet und somit bestimmend *bleibt.* In seiner Ausgabe der *Unzeitgemäßen Betrachtungen* Friedrich Nietzsches wird Celan Jahre später – das Exemplar in Celans Bibliothek stammt aus dem Jahr 1955, enthält aber keine Datierungen von Celans Hand – nebst vielen anderen Sätzen in »Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben« folgenden unterstreichen: »Dann lernt es« – das »Kind«, wenn es »zeitig« aus der »Vergessenheit heraufgerufen« wird – »das Wort ›es war‹ zu verstehen, jenes Losungswort, mit dem Kampf, Leiden und Überdruß an den Menschen herangekommen, ihn zu erinnern, was sein Dasein im Grunde ist – ein nie zu vollendendes Imperfectum.« Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen* [BPC], 102. Der Mensch sei daher, so Philippe Lacoue-Labarthe in seinem Kommentar zu dieser Nietzsche-Stelle, das Wesen, das an der »Endlichkeit unendlich« leide und deshalb »vergessen können« müsse. Lacoue-Labarthe, *Die Nachahmung der Modernen*, 94. Am 20. Februar 1965 streicht Celan sich folgende Stelle in Hugo Bergmanns Aufsatz »Die Heiligung des Namens« aus dem Band *Vom Judentum* seitlich an: »›Ich bin der ich bin‹, aber dies ›bin‹ ist ein Imperfektum, in die Zeit des *unvollendeten* Seins ausgesprochen und kann darum mit demselben Rechte als das ›Ich werde sein‹ übersetzt werden.« Bergmann, »Die Heiligung des Namens« [BPC], 37. Diese Stelle läßt sich als theologisches, positiv bestimmtes Gegenstück zu Celans Aussage aus dem frühen Brief lesen, die der Unabgeschlossenheit von durch und durch weltlichen Ereignissen gilt (vgl. zu diesem Aufsatz Bergmanns auch Anm. 25 im Kapitel 1.2 »Gestalt«). Diese Unabgeschlossenheit wiederum hat Hans Ebeling im Hinblick auf Celans Dichtung als »exaktes Imperfekt« bestimmt (vgl. Ebeling, »Das exakte Imperfekt. Zur Poetik des Abschieds«, 364-367).

26 GW 3, 199.

27 Von hier aus gelangt man in die Nähe von Michael Theunissens Rede vom »Glück des Verweilens« (Theunissen, *Negative Theologie der Zeit*, 293), die allerdings die Möglichkeit des Traumas unberücksichtigt läßt.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

schreibt, daß die vergangene Zeit samt den mit ihr assoziierten Eindrücken nicht einfach *»wieder«* da sei, sondern »schon da« »gewesen sei, als seine »Gedanken in den Imperfekt hinüberglitten«. Damit ist allerdings nichts anderes gesagt als dies, daß in der Teilhabe dieser Gedanken an der *Sprache* die Wiederholung, die im Brief schriftlich dokumentiert ist, als Erinnerung »schon« geschah.

Wiederholung

Expliziter wird das in diesem Brief erst angedeutete, in späteren Äußerungen von Celan deutlicher umrissene Konzept von Wiederholung in dem etwas verhaltenen Imperativ zum Schluß des Briefes: »noch viele Uhren« seien zu »zerbrechen«. Diesmal spielt sich die Wiederholung nicht in der Erinnerung ab. Sie ist vielmehr bezogen auf eine noch ausstehende Zukunft.[28] Celans zerbrochene Armbanduhr gibt das Modell für diese Wiederholung ab: Wiederholen soll sich nicht ein vermeintlich Identisches, sondern ein Bruch. Wiederholen soll sich nicht ein unverloren und zudem über alle Zeit hinweg abrufbar geglaubter Zustand,[29] sondern ein Ausstand.[30] In ihren unterschiedlichen Ausrichtungen deuten die beiden im Brief evozierten Wiederholungen auf die beiden zeitlichen Extensionen hin, die sich für Celans Schreiben in seiner temporalen Zwischenstellung als bestimmend erweisen werden: Erinnerung und Erwartung.[31] Letzterer mißt Celan eine utopische Qualität zu. Daß noch viele Uhren zu zerbrechen seien, heißt durchaus auch, daß noch viele reibungslos funktionierende Maschinerien und Ideologien zu zerbrechen seien. Celan hat an dieser utopischen Qualität seines Schreibens bis zum Schluß festgehalten. In einem Gespräch mit Dietlind Meinecke im Juli 1965 bestimmte Celan das »Ursprungsmoment des Dichterischen« als das »sich querstellende Aufbegehren gegen die historische Zeit«.[32]

[28] Sie kennzeichnet demnach diejenige Form der Wiederholung, die Kierkegaard, als »eigentliche Wiederholung« bezeichnete: »Wiederholung und Erinnerung sind dieselbe Bewegung, nur in entgegengesetzter Richtung. Denn was da erinnert wird, ist gewesen, wird nach rückwärts wiederholt, wohingegen die eigentliche Wiederholung nach vorwärts erinnert.« Kierkegaard, *Die Wiederholung* [BPC], 7. Heidegger wird dieses Modell von Wiederholung in *Sein und Zeit* aufgreifen (vgl. Heidegger, *Sein und Zeit* [BPC], bes. 385 [§ 74]), ohne allerdings Kierkegaard (auf den er sich an drei anderen Stellen eher kritisch bezieht, ebd., 190 [§ 40], 235 [§ 45] und 338 [§ 68]) dabei zu erwähnen.

[29] Diesen müßte man als reine Vergegenwärtigung eines unvermittelt (oder identisch vermittelt) und somit ungeschichtlich gedachten Gehaltes postulieren, der sich letztlich auf keine *spezifischen* Ereignisse beziehen könnte.

[30] Der »ständige Ausstand« ist nach Heidegger das Kennzeichen des »Noch-nicht« des Daseins (ebd., 242 [§ 48]). Celan streicht sich in seinem Exemplar diese beiden Wendungen an (vermutlich 1953). Im Brief an Diet Kloos ist die Struktur dieses Ausstands wie folgt charakterisiert: »was tat ich bislang, wenn ich Zeit hatte? Ich wartete auf die Zeit.« Im Gedicht »Corona«, das Celan zum Zeitpunkt der Niederschrift des Briefes an Diet Kloos schon geschrieben hatte, ist diese Struktur bereits von »Dasein« in »Dichtung« transformiert: »Es ist Zeit, daß es Zeit wird«, GW 1, 37 (vgl. hierzu auch den Absatz »Corona« im nächsten Kapitel). In späteren Gedichten wird Celan auf diese Struktur immer wieder zurückkommen, sie also ihrerseits, beim Schreiben, wiederholen.

[31] Husserl hat diese beiden zeitlichen Extensionen in seinen *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins* [BPC] unter den Begriffen ›Retention‹ und ›Protention‹ analysiert. Zu Celans Husserl-Lektüren vgl. die Absätze »Husserl«, »Zeithof« und »Unterschiede« am Ende des Kapitels 1.3 »Schrift«. Peter Szondi hat die »Verschiedenheit des Zeiterlebnisses«, so wie er es in Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* und in Walter Benjamins *Berliner Kindheit* evoziert sah, zum Anlaß genommen, auch die Formstruktur dieser literarischen Zeit-Schriften nach der Verschiedenheit ihres »Zeiterlebnisses« zu bestimmen: In der »Verschiedenheit des Zeiterlebnisses bei Proust und Benjamin ist auch die formale Verschiedenheit ihrer Werke begründet, die Kluft, die den dreitausendseitigen Roman von der Sammlung kleiner Prosastücke trennt. Der Dichter des déjà vu ist auf der Suche nach jenen Augenblicken, in denen die Erlebnisse der Kindheit wieder aufleuchten: so muß er ein ganzes Leben erzählen. Benjamin dagegen kann vom Späteren absehen und sich der Beschwörung jener Augenblicke der Kindheit widmen, in denen ein Vorklang der Zukunft sich verbirgt. Zu seinen Lieblingsbeschäftigungen gehörten nicht zufällig jene Glaskugeln, in die etwa eine Schneelandschaft eingeschlossen ist, welche beim Schütteln zu neuem Leben erwacht. Was diese Kugeln Reliquienbehältern gleich vor dem äußern Geschehen schützen, mag für den Allegoriker Benjamin die Darstellung nicht etwa der Vergangenheit, sondern der Zukunft gewesen sein. Solchen Kugeln ähneln die Erlebnisse der *Berliner Kindheit* und die Miniaturen, in die sie eingefangen sind.« Szondi, »Hoffnung im Vergangenen«, 287. Die nächsten Kapitel werden zeigen, inwiefern die reduzierte und oft gebrochene Form der Gedichte Celans einer nochmals anderen Zeiterfahrung korrespondiert: der Erfahrung, daß die Kluft zum Vergangenen sich in keiner Weise überbrücken läßt und daß deshalb die – uneingelösten – Erwartungen aus der Vergangenheit sich an den verbliebenen (gegenwärtigen) Worten als Ansprüche an eine noch ausstehende Zukunft zu richten haben. Im Gespräch mit Gerhart Baumann scheint Celan seine Gedichte explizit als »Entwürfe kommender Erinnerungen« (Baumann, *Erinnerungen an Paul Celan*, 136) zu verstehen gegeben zu haben.

[32] Zitiert nach Meinecke, *Wort und Name bei Paul Celan*, 50.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

mediale Dynamik

Was es mit dieser Geschichts- und Ideologiekritik auf sich hat, werden die folgenden Kapitel zu klären versuchen. Jedenfalls liegt dieser Kritik eine Auffassung von Sprache zugrunde, in der Sprache zeitlich bestimmt ist und in ihrer Zeitlichkeit zugleich ein Potential zur Veränderung bereithalten soll. Dabei ist diese Zeitlichkeit – der Richtungssinn, den Celan für die Sprache und somit auch für Dichtung annimmt – nicht teleologisch, sondern dialogisch bestimmt: Nicht das Erreichen von Zielen, die als phantasmatische Rekonstruktionen einer vermeintlich ursprünglichen Ganzheit bereits feststehen, sondern die fortwährende Alteration, der endliche Gegebenheiten gegenüber anderen endlichen Gegebenheiten jeweils ausgesetzt sind, kennzeichnet diesen Richtungssinn; er ist die Provokation, die es Celan erlaubt, die Verhältnisse endlicher Gegebenheiten zueinander auf diejenige ihre Endlichkeit jeweils modifizierende, radikalisierende oder suspendierende Dynamik hin zu befragen, die als un-endliche – unendlich unvollendete – *mediale* Dynamik die spezifische Flüchtigkeit oder Dauer bzw. Wiederholbarkeit und somit den Möglichkeitssinn des jeweils Gegebenen in seinem dialogischen Verhältnis zu etwas oder jemand anderem bestimmt. Was das heißen kann, ist im Brief noch nicht ausgeführt. Der zum Schluß des Briefes dann kaum mehr als aussichtsreich apostrophierte Imperativ mit dem Zerschlagen der Uhren sowie die *Ad-absurdum*-Führung[33] vermeintlich kausaler Erklärungsmuster (»Alles ist zu schwer, weil alles zu leicht ist«) lassen erst vermuten, daß es kein einfaches Unterfangen ist, Endlichkeit, zumal im Medium der Schrift, so mitzuteilen, daß sie ihrerseits dem Ideal einer Aufhebung im doppelten (Hegelschen) Sinne widerstrebt.

Umsonst

Endlichkeit hat nur dann Aussicht darauf, bemerkt zu werden, wenn auch ihre Mitteilung davon affiziert ist, wenn sie unter dem Vorbehalt einer gewissen Vergeblichkeit steht und nicht einfach als gesichert gilt. So könnte man die Stoßrichtung der Bemerkungen Celans zur Zeitlichkeit des Schreibens bestimmen. Jedenfalls ist es gerade die Vergeblichkeit, auf die Celan sich später berufen wird, um seinem Projekt »Dichtung« Kontur zu verleihen.[34] Das »Umsonst«, das schon den zweiten Satz des Briefes einleitet, kehrt elf Jahre später in Celans Brief vom 16. Mai 1960 an Hermann Kasack, den Präsidenten der *Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung*, wieder. Eine Wendung aus der ein knappes halbes Jahr später gehaltenen *Meridian*-Rede vorwegnehmend, fragt Celan im Brief an Kasack – und die Tatsache, daß es sich um eine Frage und bei aller Rhetorizität dieser Frage nicht um gesichertes Wissen handelt, ist bereits signifikant –: »Sind Gedichte nicht dies: die ihrer Endlichkeit eingedenk bleibende Unendlichsprechung von Sterblichkeit und Umsonst?«[35]

Unendlichsprechung

Die »Unendlichsprechung« weist in dieser Frage, die in ihrer Kürze kaum verständlich ist, auf zwei Aspekte hin, die im Hinblick auf die Frage nach dem Verhältnis von Zeit und Dichtung bei Celan wichtig sind. Zum einen weist die »Unendlichsprechung« darauf hin,

33 Vgl. hierzu vor allem den Absatz »immer wieder« im Kapitel 1.2 »Gestalt«.

34 Diese »Vergeblichkeit« steht auf den ersten Blick jener nahe, die Mallarmé zum Leitprinzip seiner Dichtung erhob (vgl. hierzu Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, 131). Über die im *Meridian* nicht nur rhetorisch gestellte Frage hinaus, ob man »Mallarmé konsequent zu Ende denken« solle (GW 3, 193), hat Celan sich allerdings – weil er dazu tendierte, Mallarmé mit Artistik und Artistik mit Lebensfeindlichkeit gleichzusetzen – mehr und mehr von dieser Tradition zu distanzieren versucht. Diese Distanz hat sich noch in Celans ablehnender Aufnahme des Aufsatzes von Gerhard Neumann zu Celan und Mallarmé (»Die ›absolute Metapher‹. Ein Abgrenzungsversuch am Beispiel Stéphane Mallarmés und Paul Celans«) niedergeschlagen (vgl. hierzu Baumann, 83-88, zu Celans Begegnung mit Hugo Friedrich ebd., 81f.). Eine differenzierte, wenn auch eher die Ähnlichkeiten als die Unterschiede betonende Einschätzung der Dichtungskonzeptionen Mallarmés und Celans gibt Petra Leutner in ihrer Studie *Wege durch die Zeichen-Zone. Stéphane Mallarmé und Paul Celan* (vgl. v.a. 156). Weitere Aufschlüsse über die Beziehungen zwischen diesen beiden Dichtungskonzeptionen gibt neuerdings Harbusch, *Gegenübersetzungen*, v.a. 7-106.

35 Zitiert nach *Meridian*, TCA, 222. Im *Meridian* wird dann nur der Ausspruch stehenbleiben: »Die Dichtung [...]: diese Unendlichsprechung von lauter Sterblichkeit und Umsonst!« GW 3, 200. Variationen dieses Ausspruchs sind wiedergegeben in *Meridian*, TCA, [Nr. 87 bis 96] 80f.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

daß Celan nicht von der Sprache schlechthin ausgeht, sondern vom Sprechen, von einer Sprechung (analog zu verwandten Wortbildungen wie ›Heiligsprechung‹), von einem Akt also, der in seinem Entwurfscharakter nicht losgelöst von demjenigen zu denken ist, der ihn initiiert, also einem endlichen Wesen. Zum andern, so könnte man die Frage verstehen, ist mit dem Unendlichen, sofern es nicht ironisch gelesen wird, auf eine Bewegung angespielt, die auf eine Offenheit verweist: eine Offenheit, die dadurch ausgezeichnet wäre, daß sie, wie ein Verb im Infinitiv, noch keine finite Realisierung gefunden hätte.[36] Eine Offenheit also, die bloße Möglichkeit und somit utopisch wäre. Celan hat in einem anderen Zusammenhang, in der *Bremer Rede*, worauf im nächsten Kapitel zurückzukommen sein wird, das Bild vom Gedicht als einer im doppelten Sinne aufgegebenen »Flaschenpost« geprägt. Gedichte seien »unterwegs« und hielten auf etwas »Offenstehendes«, »Besetzbares« zu.[37]

Akt

Im Hin- und Rückblick auf den Brief erscheint diese spätere Wendung – hin zu einem Akt, zu einer unabsehbaren Bewegung, die gleichwohl »ihrer Endlichkeit eingedenk« zu bleiben versucht (und sei es nur im Wort ›unendlich‹) – nicht gänzlich neu, verbindet Celan das Moment der Endlichkeit doch schon dort mit einem Akt: dem des Schreibens. Aber nicht nur der im Brief mit der regen »Hand« gegebene Hinweis auf den Zusammenhang zwischen der Erfahrung der Endlichkeit und dem damit sich verbindenden *Prozeß* des Schreibens, sondern der Brief *als* Brief kann zu bedenken geben, daß die Konsequenzen, die sich für Celan aus dem Befund der Endlichkeit ergeben, immer die Form eines Aktes behalten. Dieser Akt geht unabdingbar vom Individuellen aus, zielt aber – wie das Bild von der Flaschenpost deutlich zu machen versucht – auf eine prinzipiell unabsehbare, unabschließbare Bewegung, die nicht mehr dem Einflußbereich oder, wie Celan an anderer Stelle sagt, der »Mitwisserschaft«[38] eines Akteurs untersteht.

Bewegung

In ihrer eigenen unvollendeten, imperfekten und also auch insofern unendlichen, nicht ewig in sich ruhenden Zeitform läßt sich diese Bewegung als ein utopischer Gegenentwurf zur indifferenten Zeitform der Uhren, Kalender und Maschinerien verstehen. Dies gilt nicht nur für die Briefe, sondern auch für das von Celan in seinen Reden und in anderen Zusammenhängen nahegelegte Verständnis von Dichtung. Im Akt, im Schreiben, auf der Suche, im Sprechen, in der Anrede – in diesen Vorgängen bekundet sich nach Celan die Zeit. Sie entdeckt sich nicht in Form einer theoretischen Abhandlung. Stets bleibt das von Celan nahegelegte Verständnis von Zeit bezogen auf eine Bewegung, die sich offenhalten soll für eine Begegnung mit einem nahen oder fernen Du. Ganz in diesem Sinne schreibt Celan im Brief an Diet Kloos: »wenn ich zu reden beginne, tritt das eine oder andere mir in den Weg, läßt sich ansprechen und gibt Antwort. So auch Du in diesem Augenblick, Diet, und ich bin Dir dankbar dafür [...].« Daß dieses angebliche Reden im Medium der Schrift

[36] Es geht hier also gerade nicht – oder nicht zunächst – um die seit der Antike der Dichtung zugeschriebene Macht, dem Dichter unsterblichen Ruhm zu verleihen. Horaz hatte dies in einer Ode (Carmen 3,30) mustergültig so ausgedrückt: Er werde als Dichter nicht ganz sterben (*non omnis moriar*), weil er sich in der Dichtung ein Denkmal setzen konnte, dauernder als Erz (*monumentum aere perennius*). Dieses Denkmal sollte dem unendlich fortschreitenden Lauf der Zeit (*innumerabilis annorum series*) und der Flüchtigkeit jedes einzelnen Moments (*fuga temporum*) enthoben sein (Horaz, *Sämtliche Werke*, 170). Bei Celan hingegen erweist sich die Unendlichkeit als eine Potenzierung von Vergänglichkeit, die schließlich auch den Modus der Darstellung befällt. Wollte man dafür eine Tradition benennen, so wären deren Spuren eher in der Barockdichtung zu finden (vgl. hierzu den Absatz »Barock« im Kapitel 2.1 »Wie sich die Zeit verzweigt«) mit ihrem *memento mori* zu finden, auch bei Shakespeare (vgl. hierzu den Absatz »Shakespeare«, ebenfalls in Kapitel 2.1, sowie insgesamt Kapitel 2.3 »Playtime«).

[37] GW 3, 186.

[38] GW 3, 177. Brief Celans an Hans Bender vom 18. Mai 1960 (vgl. hierzu vor allem den Absatz »vergängliches Mitwissen« im Kapitel 1.3 »Schrift«).

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

erfolgt, übergeht Celan in diesen beiden Sätzen.[39] Auch ist noch nicht klar, in welcher Weise hier von einer »Antwort« die Rede sein kann, da ja die Adressatin des Briefes als antwortende nicht anwesend ist. Mit beiden Punkten wird Celan sich in seinen späteren Texten zur Zeit und zur Dichtung auseinandersetzen. An dieser Stelle kann erst festgehalten werden, daß die Beziehung zu einem – künftigen – Du die zuvor erwähnte Richtung der Erwartung anzeigt, die auch in Celans Gedichten eine wichtige Komponente bildet.

Medialität

Die Zeitlichkeit, die in der Beziehung zu einem Du zum Tragen kommt, ist nicht nur von der spezifischen An- bzw. Abwesenheit eines Adressaten und eines Adressanten abhängig, sie ist zunächst und vor allem von der Medialität abhängig, durch die sich die jeweiligen – endlichen – Personen oder Instanzen überhaupt erst *als* Adressaten und Adressanten konstituieren. Mit dem Bild der Flaschenpost hebt Celan hervor, wie sehr eine mediale Disposition das zeitliche Verhältnis von Adressat und Adressant bis hin zur Unmöglichkeit eines solchen Verhältnisses bestimmen kann. In einer anderen Äußerung vergleicht Celan das Gedicht mit einem Händedruck. Im Brief an den Schriftsteller Hans Bender vom 18. Mai 1960 schreibt Celan, er sehe »keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Händedruck und Gedicht«.[40] In demselben Brief weist Celan auch mit Nachdruck darauf hin, daß die Hände, auf denen das »Handwerk« der Dichtung beruhe, »nur *einem* Menschen, d.h. einem einmaligen und sterblichen Seelenwesen« gehören.[41]

Hand

»Flaschenpost« und »Händedruck« umreißen je ein Extrem zeitlicher Konfrontation. Beide beruhen jedoch noch auf der Annahme oder stellen sie zumindest nicht in Abrede, daß nicht nur diejenigen, die sich durchs jeweilige Medium begegnen, einmalige »Seelenwesen« seien, sondern auch die Medien ›selbst‹ jeweils einmalig vorhandene und einmalig greifbare Instanzen seien. Diese Annahme wird Celan insbesondere im *Meridian* – unter dem Stichwort der »Kunst« – einer Kritik unterziehen, vermutlich auch deshalb, weil sich die von ihm tatsächlich geschriebenen und dann gedruckten Gedichte ja in ihrer durch massenhafte Reproduzierbarkeit bestimmten Medialität noch einmal deutlich von einer Flaschenpost oder einem Händedruck unterscheiden. Im Sinne eines Anspruchs wird Celan allerdings an der Einmaligkeit von Dichtung festhalten und den Versuch unternehmen, einen Zugang zur Frage nach der Möglichkeit von Einmaligkeit *im* Kontext von Reproduzierbarkeit – Wiederholbarkeit – zu finden. Die als Konkretion des Einmaligen figurierende »Hand« wird auch im Brief an Diet Kloos erwähnt. Sie wird – als schreibende »Hand« – just in dem Moment »rege«, in dem die mechanische Zeit »*ab*handen« kommt und eine andere, ihrer Endlichkeit eingedenk bleibende Zeitlichkeit, die des Schreibens, anbricht. Dieses Schreiben besteht im Versuch, *vor* aller Absicht im Hinblick auf das, *was* geschrieben wird, die Aufmerksamkeit auf den Umstand zu richten, *daß* geschrieben wird oder genauer, *daß* – hier und jetzt – ein sterbliches »Seelenwesen« an ein nahes oder fernes Du schreibt und damit, in dieser Exposition, einen Zeitspielraum eröffnet.[42]

[39] Celan folgt hier, historisch gesehen, der Praxis der freien Nachahmung einer Gesprächssituation, so wie sie sich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts – seit den *Gedanken von einem guten deutschen Briefe* (1742) und der Sammlung *Briefe, nebst einer praktischen Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen* (1751) von Christian Fürchtegott Gellert – für das Verfassen von Privatbriefen herausgebildet und danach mehr und mehr durchgesetzt hat.

[40] GW 3, 177.

[41] Ebd. (vgl. hierzu auch Anm. 13 der Einleitung).

[42] Die »unter den vielen« erste Chance »jeder« Dichtung sei »die des bloßen Vorhandenseins« (zitiert nach Mandelstam, *Luftgrab*, 66f.), schrieb Celan in seiner »Notiz« vom 9. Mai 1959 zur Dichtung Mandelstamms. Zuvor hatte Celan dieses Vorhandensein – dieses ›Daß‹ – auch explizit als Chance seiner eigenen Dichtung bestimmt: »Die Chance meiner Verse ist ihr Vorhandensein« (zitiert nach Felstiner, *Paul Celan*, 183).

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

zwei Reden

Celans Brief an Diet Kloos vom 23. August 1949 versammelt eine ganze Reihe von Motiven, die in den folgenden drei Kapiteln als Elemente einer fortwährenden Auseinandersetzung erkennbar werden, die Celan mit seinem Projekt »Dichtung« verbindet. Rund zehn Jahre später wird Celan in zwei öffentlich gehaltenen und danach auch gedruckten Reden einige der Ergebnisse und Fragen vorstellen, die aus dieser Auseinandersetzung hervorgegangen sind.[43] Diese Ergebnisse und Fragen stehen im folgenden im Hinblick auf das jeweils entworfene bzw. infrage gestellte Verhältnis von Sprache, Gedicht, Zeit und Schreiben zur Diskussion. Celan hält in diesen Reden Rückschau auf sein bisheriges Schaffen und gibt zugleich Hinweise auf die Aussichten, die er mit seinem Schreiben verbindet. Erinnerung und Erwartung werden in diesen Reden also nicht nur thematisiert. Sie bestimmen auch deren Aktcharakter. Die erste, die *Bremer Rede*, hält Celan – als »Ansprache anläßlich der Entgegennahme des Literaturpreises der freien Hansestadt Bremen« – am 26. Januar 1958 in Bremen. Die zweite hält Celan – unter dem Titel »Der Meridian. Rede anläßlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises« – am 22. Oktober 1960 in Darmstadt.[44]

Mitte

Die beiden Reden stammen zeitlich ziemlich genau aus der Mitte jener Zeit, in der Celan mit seinen Gedichten an die Öffentlichkeit tritt.[45] Dadurch, daß in allen drei Texten *explizit* von der Sprache, vom Gedicht, von der Zeit und vom Schreiben die Rede ist, unterscheiden sie sich sowohl von jenen (veröffentlichten) Texten, die ihnen vorhergehen, als auch von jenen, die ihnen folgen: *Nach* dem *Meridian* gibt es von Celan keine ausführlichen öffentlichen Stellungnahmen zu seinem Verständnis des Schreibens von Gedichten mehr oder nur noch insofern, als die Überlegungen nunmehr vermehrt in den Gedichten selber

[43] Zunächst einmal reagieren diese beiden Reden auf Anforderungen pragmatischer Art: Es sind Reden, die Celan hält, weil ihm jeweils ein Literaturpreis verliehen wird. Gleichzeitig markieren diese Reden aber den jeweiligen Stand der Auseinandersetzung Celans mit seinem Entwurf von Dichtung. Celan wußte, daß in seinem Publikum jeweils auch Leute mit einer Nazivergangenheit saßen, zudem waren diese Reden jeweils Teil einer höchst ritualisierten Veranstaltung. Hier gilt jedoch, wie überall, wo es Rituale gibt: Je förmlicher und vorgegebener der Rahmen, desto signifikanter nehmen sich auch die unscheinbarsten (rhetorischen oder andersartigen) Störungen innerhalb eines solchen Rahmens noch aus. Die beiden Reden sind voll von sarkastischen Einwürfen. Wenn Celan etwa im *Meridian* sagt, daß es »wohl in der Luft – in der Luft, die wir zu atmen haben« – liege, daß er »mit solcher Hartnäckigkeit« bei den »Unheimlichkeiten« der »Kunst« verweile (GW 3, 192), dann steht diese Äußerung in einem direkten Zusammenhang mit den Folgen der nationalsozialistischen Lager- und Vernichtungspolitik, die Celan im Unterschied offenbar zu einer Reihe von Literaten und Exponenten der Kulturpolitik in der Bundesrepublik der Nachkriegszeit nicht als abgeschlossen betrachten konnte, nicht nur, weil diese Folgen und ihre ideologischen Prämissen kaum aufgearbeitet und diskutiert wurden (der Eichmann-Prozeß beginnt erst im April 1961), sondern auch, weil sich kaum Bereitschaft regte, diese Prämissen im (damals) gegenwärtigen Denken und Handeln (gerade auch im Bereich der Kunst und Literatur) kritisch zu analysieren. Celans Auftritt von 1952 in der Gruppe 47 während seines ersten Aufenthaltes in Deutschland nach dem Krieg stand etwa ganz unter dem Zeichen dieser fehlenden Bereitschaft, die sich unter anderem in Spott gegenüber Celans angeblichem »Singsang« manifestierte (vgl. Emmerich, *Paul Celan*, 90-93, hier 93). Vor diesem zeitgeschichtlichen Hintergrund sind auch die in den folgenden Kapiteln analysierten Reden zu verstehen, wobei sich die entsprechenden Ausführungen auf die expliziten oder impliziten Argumentations- oder Erschließungsweisen dieser Reden konzentrieren werden.

[44] Zum weiteren Kontext der Reden im Rahmen der Arbeiten Celans: 1959 erscheint der Gedichtband *Sprachgitter*. Unmittelbar danach beginnt Celan die ersten Gedichte für den Gedichtband *Die Niemandsrose* zu schreiben, der 1963 erscheint. Die Arbeit am Gedichtband *Sprachgitter* ist im wesentlichen schon vor der *Bremer Rede* abgeschlossen (vgl. hierzu die Datierungen der Blätter in *Sprachgitter*, TCA, 138-141, die vom 4. Januar 1955 bis zum 12. Februar 1959 reichen). Ab 1958 beginnt Celan mit der Übertragung von Gedichten Ossip Mandelstamms, die am 22. April 1959 zum Abschluß kommt (vgl. Gellhaus u.a., *Fremde Nähe*, 338f.). Die Mandelstamm-Übertragungen (Mandelstamm, *Gedichte*) erscheinen noch im selben Jahr. Der erste Entwurf zu einem Gedicht aus dem Ossip Mandelstamm gewidmeten Gedichtband *Die Niemandsrose* (1963) ist auf den 5. März 1959 datiert, die letzte Korrektur auf den 25. April 1963 (vgl. hierzu die Datierungen der Blätter in *Die Niemandsrose*, TCA, 170-172).

[45] *Mohn und Gedächtnis*, Celans erster autorisierter Gedichtband, erscheint im Jahr 1952. Der letzte zu Lebzeiten Celans veröffentlichte Gedichtband, *Fadensonnen*, erscheint 1968. Die numerische Mitte liegt, so gesehen, im Jahr 1960. Beginnt man die Zählung mit den ersten Gedichtveröffentlichungen von Celan im Jahr 1947 in rumänischen Zeitschriften (vgl. GW 1, 300) und schließt mit dem noch vor Celans Tod im April 1970 in Druck gegebenen Gedichtband *Lichtzwang* (1970) oder dem bereits in einer Reinschrift vorliegenden Gedichtband *Schneepart* (1971), dann zeichnet sich eine Mitte um die Jahre 1958/59 ab. In beiden Fällen liegt die Mitte jedenfalls in jenen Jahren, in denen die beiden Reden geschrieben und vorgetragen wurden.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

aufzuspüren – und zu finden – sind; und *vor* der *Bremer Rede* gibt es solche Stellungnahmen wiederum nur insofern, als einige Passagen aus frühen Prosatexten und Gedichten bzw. Briefen sich rückwirkend als Vorbereitungen und vorausschickende Expositionen jener Fragen und Probleme lesen lassen, die im Umkreis der beiden Reden ebenfalls als Fragen und Probleme, nicht so sehr als Antworten oder gar als Lösungen, explizit werden.

Spannung

Zwar sind die Problemlagen, in die diese beiden Reden verwickelt sind, und die Art und Weise, in der die entsprechenden Probleme und Fragen ins Spiel gebracht und erörtert werden, nicht einfach homogen. Aber im Blick auf die Frage nach der Zeitlichkeit des Gedichts – seinem »Woher und Wohin«,[46] seinem Zuhalten »Worauf?«[47] – sind sie zumindest mit einer sehr ähnlichen Exposition der Frage befaßt. Gerade die Spannungen zwischen diesen beiden Texten, die Unterschiede zwischen ihnen sowie jene Akzentverschiebungen, die sich innerhalb, das heißt im Verlauf[48] beider Reden beobachten lassen, dürften allerdings einer differenzierten Analyse sowohl der vorangegangenen als auch der nachfolgenden Texte Celans als methodische Anreize zugute kommen.

[46] GW 3, 199.

[47] GW 3, 186.

[48] Zu diesem Verlauf gehört, daß diese Reden nicht nur von einem Thema handeln, dem gegenüber sich die Verlaufsstruktur der jeweiligen Rede indifferent verhielte. Vielmehr weist die Thematik durch die *Art*, wie sie jeweils exponiert ist, auf die Struktur der Rede zurück und gibt zu erkennen, daß Celans Arbeit an und mit diesen Reden stets auf einer doppelten – der thematischen und der rhetorisch-performativen – Ebene stattfindet. Celan selbst hat diese doppelte Ebene sprachlicher Artikulation im Hinblick auf die Dichtung Mandelstamms und im Hinblick auf die Art der Verschränkung dieser Ebenen einmal wie folgt charakterisiert: Die Frage nach der Zeitlichkeit der in der Dichtung Mandelstamms angesprochenen Dinge realisiere sich »nicht nur in der Thematik der Gedichte«, sie nehme »auch – und ebendadurch wird sie zum ›Thema‹ – in der Sprache Gestalt an« (*Meridian*, TCA, 216.) Ob man Celans Reden, aber auch seine – oder Mandelstamms – Gedichte aufgrund solcher Verschränkungen als ›poetologisch reflektiert‹ bezeichnen sollte, ist nicht ohne weiteres zu entscheiden, steht und fällt die Tragfähigkeit einer solchen Bezeichnung doch mit dem Begriff der ›Reflexion‹, der hierfür angesetzt wird: Wenn die Figur der Reflexion erstens ein reflektierendes Medium, zweitens etwas Reflektiertes und drittens eine Instanz voraussetzt, die diese Reflexion wiederum auf sich beziehen und also bemerken und benennen kann, dann entspricht sie jedenfalls nicht ohne weiteres jener Bewegung, die diesen Reden (und, wie zu zeigen sein wird, auch einer Reihe von anderen Texten Celans) gerade über das Verzugs- und Entzugsmoment der Zeit in ihre Verfassung eingetragen ist (vgl. hierzu insbesondere das folgende Kapitel). Aber auch der diesem Zeitmoment eher entgegenkommende Begriff der Reflexion, so wie er insbesondere in der Romantik als »Unendlichkeit der Reflexion« bestimmt wurde, findet in den Arbeiten Celans nur noch – etwa im Ausruf von der »Unendlichsprechung« im *Meridian* (GW 3, 200, vgl. Anm. 35) – einen schwachen Nachhall, ist aber keineswegs leitend. Während die »Unendlichkeit der Reflexion« – folgt man hier einer Stelle in Walter Benjamins *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, die Celan sich angestrichen hat (vgl. hierzu Ivanović, »Trauer – nicht Traurigkeit«, 142) – für Schlegel und Novalis in erster Linie »nicht eine Unendlichkeit des Fortgangs, sondern eine Unendlichkeit des Zusammenhangs« (Benjamin, *Schriften* II [BPC], 434f.) ist, wäre im Blick auf die Texte Celans zu fragen, ob in ihnen nicht allein die Rede von der »Unendlichkeit des Fortgangs« allenfalls eine Berechtigung haben könnte: einer »Unendlichkeit« allerdings, die nur in der Brechung (nicht Zurückbiegung), in der Ruption (nicht Reflexion) des *Endlichen* ihre Bewährung finden könnte, einer »Unendlichkeit«, die nicht reflexiv gebunden, sondern nur im punktuellen Aussetzen gerade der Reflexionsmittel bezeugt werden könnte, ohne daß sie – unendlich endlich – in irgendeiner Weise (und am wenigsten wohl in der *Rede* von der »Unendlichkeit des Fortgangs«) gehalten werden könnte. Von der »Zeit in ihrer unendlichen Endlichkeit« handelt Celan denn auch in einer Notiz zum *Meridian* bzw. zum Mandelstamm-Radioessay (Archivzugangsnummer D90.1566, ÜR 6.6). Dem Reflexionsparadigma wäre hier eher ein Paradigma der ›Exposition‹ entgegenzusetzen (vgl. hierzu Anm. 62 im nächsten Kapitel). Ähnliches gilt für den Begriff der ›Poetik‹ und der ›Poetologie‹. Ob man Celans Reden, bloß weil in ihnen vom Gedicht und von der Sprache die Rede ist, als ›poetologisch‹ bezeichnen soll, hängt ebenfalls vom Bedeutungsspielraum ab, dem man diesem Wort zugesteht: Es kommt darauf an, wie man die ›poiesis‹ im Poetologischen auslegt. Celan soll zwar den *Meridian* als seinen »wichtigsten Beitrag zur modernen Poetik« bezeichnet haben (vgl. Mayer, *Erinnerung*, 1154). Daß aber dieser »Beitrag« ebensowohl eine Kritik des Modernen wie des Poetischen in sich birgt, kann nicht übersehen werden. Wenn auch die Kritik des betont Poetischen, wie sie insbesondere in Celans Brief an Hans Bender vom 18. Mai 1960 (vgl. Anm. 13 der Einleitung) zum Ausdruck kommt, nicht einfach übernommen zu werden braucht, so hilft sie doch zumindest, die Probleme zu verdeutlichen, die eine Verwendung des Wortes ›Poetologie‹ mit sich bringt: Wenn das ›Poetische‹ das ›Gemachte‹ bezeichnet, das – wie Celan in besagtem Brief zu bedenken gibt – über die »Mache allmählich zur Machenschaft« (GW 3, 178) zu werden droht, dann gilt es zu fragen, inwiefern sich der Ausdruck ›Poetologie‹ überhaupt zur Bestimmung dessen eignet, was in Celans Reden und dem darin artikulierten Entwurf ›des‹ Gedichts gerade in Frage steht. Erst aus dieser Distanz heraus läßt sich dann auch feststellen, daß Celan zwar in einem ganz nüchternen Sinne Gedichte – und Reden – ›macht‹, indem er sie schreibt, daß aber die Kritik an diesem ›Machen‹ bereits *im* Prozeß des Schreibens beginnt und schließlich auch die Struktur dieser Texte bestimmt, so daß die Ergebnisse dieser Kritik zuletzt auch der Analyse dieser Texte und ihrer Verfassung zugute kommen können. Im Kapitel 1.2 »Gestalt« und 1.3 »Schrift« wird zu zeigen sein, inwiefern diese Kritik im Falle von Celans Arbeit am *Meridian* sowie in der daraus schließlich resultierenden publizierten Form der Rede tatsächlich leitend ist.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Ausblick

Das nächste Kapitel befaßt sich unter dem Stichwort »Sinn« mit der *Bremer Rede* und dem darin entworfenen Richtungssinn von Sprache. Das zweite Kapitel befaßt sich unter dem Stichwort »Gestalt« mit dem *Meridian* und der Frage, wie und an welchen (und für welche) Gestalten dieser Sinn denn bemerkbar werden kann oder soll, welche Kritik im *Meridian* an bestimmten Annahmen aus der *Bremer Rede* laut wird und welche Konsequenzen sich daraus für das von Celan nahegelegte Verständnis von Dichtung ergeben. Das dritte Kapitel fragt unter dem Stichwort »Schrift« nach dem spezifischen Stellenwert der Schrift in Celans Erwägungen zur Dichtung, die ja nicht – wie der Hinweis auf den Händedruck zeigt – von vornherein nur auf Geschriebenes bezogen sind. Im zweiten Teil wird dann in Ausschnitten gezeigt, in welcher Weise die in der *Bremer Rede* und im *Meridian* erläuterten Motive, Probleme und Fragen in den Gedichten vorbereitet bzw. weiterbefragt und weiterbearbeitet werden: als ›Chronographie‹, das heißt als Entwurf *und* als Praktik eines Schreibens, in dem Schrift nicht zunächst als Speicher von Informationen fungiert, sondern als Exposition von Problemen und Fragen, Erinnerungen und Erwartungen, die in ihrer dialogisch konzipierten Mitteilung einen immer wieder einmaligen Zeitspielraum durchmessen sollen.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

1.1 »Sinn«

Vorhaben

Welchem »Sinn« folgen die Überlegungen aus der *Bremer Rede*, wenn sie Gedicht und Zeit in einen Zusammenhang rücken? Was oder wie ist der »Sinn« des Gedichts, wenn in der Frage nach dem »Sinn« jene nach dem Uhrzeigersinn mitspricht? Welche Zeit durchmißt der »Sinn« des Gedichts? Und welche Bedeutungen geraten mit ihm aus den Fugen? Und an welchen Stellen? Wie werden die Stellen verfugt – oder unverfugt gelassen? Wie verhält sich der »Sinn« des Gedichts zum Unfug, zum Sinnlosen, zum Absurden? Wie verhält er sich zu dem, was sich zu keiner erzählbaren Geschichte fügt? Und wie zu dem, was noch immer Geschichte zu machen im Stande ist? Woran wird der »Sinn« des Gedichts bemerkbar? Und inwiefern sind seiner Bemerkbarkeit Grenzen gesetzt?

In der *Bremer Rede*[1] berichtet Celan nicht nur von seiner kulturellen und geographischen Herkunft, einer vergangenen Wirklichkeit, in der »Menschen und Bücher lebten«.[2] Er spricht auch davon, daß diese Wirklichkeit zerstört wurde, und er zieht daraus bestimmte Konsequenzen für seine gegenwärtige, auf die Möglichkeit künftiger Erinnerung und Erwartung bezogene Auffassung von Sprache und, daran anschließend, des Schreibens von Gedichten. Er unternimmt den Versuch, die Zeitlichkeit von Sprache und somit diejenige ›des Gedichts‹[3] ausgehend von einer Diachronie zu konzipieren, die nicht einfach mit Geschichte gleichzusetzen ist. Dieser Versuch steht in diesem Kapitel, vorbereitet durch einige grundsätzliche Überlegungen, zur Diskussion.

Diachronie und Geschichte

Während Geschichte, im Sinne der Historie, sich definieren läßt als eine *Interpretation* von Resten (die sogenannten Quellen) vergangener Strukturen oder Ereignisse menschlichen Tuns im weitesten Sinne, eine Interpretation, die zumindest ihrerseits dadurch begrenzt (also definiert) ist, daß sie nur in Form von gemachten *Aussagen* tatsächlich stattfindet, läßt sich unter Diachronie, bezogen auf den Bereich der Sprache, jene inkalkulable und nicht vorweg schon über eine bestimmte Zielvorstellung begrenzte *Intentionalität* verstehen, in der sich die einer jeden einzelnen sprachlichen Äußerung aufgrund von Spuren

[1] Die *Bremer Rede* – die von Celan am 26. Januar 1958 gehaltene »Ansprache anläßlich der Entgegennahme des Literaturpreises der freien Hansestadt Bremen« – wird in diesem Kapitel aufgrund ihres kurzen Umfangs (zwei Seiten im Druck) ohne weitere Nachweise zitiert nach GW 3, 185f.

[2] Celan nennt dabei die »Landschaft, in der ein nicht unbeträchtlicher Teil jener chassidischen Geschichten zu Hause war, die Martin Buber uns allen auf deutsch wiedererzählt hat«. Er deutet damit auch auf einen der wichtigsten Bezugspunkte seines dialogischen Sprachverständnisses hin. Dieses wird sich allerdings im Verlauf der Rede als ein durchaus eigenwilliges Sprachverständnis herausstellen, das von jenem Bubers deutlich unterschieden ist: Während Buber nach der Zeit des Nationalsozialismus nicht gewillt gewesen zu sein scheint, sein auf Versöhnung abzielendes Sprachverständnis aufgrund der historischen Katastrophe prinzipiell neu zu formulieren, setzt Celan gerade an diesem Punkt an und arbeitet an einem Sprachdenken, das diese Katastrophe nicht auszublenden, sondern als eine (auch) sprachliche Katastrophe zu artikulieren sucht, – um *dann* erst zu den verbliebenen, aber veränderten Möglichkeiten eines Dialogs zurückzukehren. Von den ca. zwanzig Büchern, die sich von Buber in Celans Bibliothek, zum Teil mit umfangreichen Lesespuren versehen, erhalten haben, seien hier nur folgende Titel erwähnt: *Die Geschichten des Rabbi Nachman, ihm nacherzählt von Martin Buber* [BPC], *Drei Reden über das Judentum* [BPC], *Des Rabbi Israel Ben Elieser Unterweisung im Umgang mit Gott* [BPC], *Ereignisse und Begegnungen* [BPC], *Der heilige Weg. Ein Wort an die Juden und an die Völker* [BPC], *Mein Weg zum Chassidismus: Erinnerungen* [BPC], *Worte an die Zeit* [BPC] und *Ich und Du* (Celan schenkte sein Exemplar dieses Buches zu Beginn der sechziger Jahre Klaus Demus, heute ist es im Besitz von Joachim Seng). Nicht mit all diesen Büchern wird Celan sich bereits zum Zeitpunkt der *Bremer Rede* auseinandergesetzt haben, klar ist hingegen, daß Celan die Auseinandersetzung mit Buber auch nach der *Bremer Rede* fortführte. Die in der *Bremer Rede* sich bereits abzeichnende Differenz zu Buber dürfte dann allerdings durch die persönliche Begegnung Celans mit dem 82jährigen Buber in Paris am 13. September 1960 (also rund einen Monat, bevor Celan in Darmstadt seine Büchner-Preis-Rede, den *Meridian*, vorträgt) noch größer geworden sein. Celan scheint von dieser Begegnung bitter enttäuscht gewesen zu sein. James K. Lyon berichtet, daß Buber einen nach Celans Ermessen offenbar allzu versöhnlichen Standpunkt gegenüber Deutschland vertreten habe (vgl. Lyon, »Judentum, Antisemitismus, Verfolgungswahn: Celans Krise 1960-1962«, 195, und Bollack, *Poetik der Fremdheit*, 132f.).

[3] Im nächsten Kapitel wird zu zeigen sein, daß und wie Celan gegenüber dem Ausdruck ›das Gedicht‹ in dessen Tendenz zur Pauschalisierung einen kritischen Einwand erhebt, daß er an ihm aber gleichwohl festhält, um die Suchbewegung zu bezeichnen, die er mit ihm verbindet (vgl. hierzu auch Anm. 18 der Einleitung). Die zeitliche Dimension dieser Suchbewegung steht in diesem und in den folgenden Kapiteln im Zentrum des Interesses.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

– über kurz oder lang – mitgegebene *Möglichkeit* zu einer jeweils künftigen Aktualisierung offenhalten kann.[4]

Aktualisierbarkeit

Hierbei ist davon auszugehen, daß sich eine sprachliche Äußerung (eine solche Äußerung muß keine Aussage im engeren Sinne sein, sie kann auch, beispielsweise, eine Frage oder ein Befehl sein) ebensosehr als aktualisier*bar* erweist, wie die ihr spurweise mitgegebene Möglichkeit zu einer künftigen Aktualisierung nicht zugunsten des Anscheins, sie hätte sich restlos bereits verwirklicht, unbeachtet bleibt. Eine solche Unachtsamkeit verhinderte den Gedanken, daß eine restlose Verwirklichung das Verschwinden der Möglichkeit (und damit auch die Vernichtung der Möglichkeit, eine Äußerung nachzuweisen) zur Folge haben müßte. Es ist dieser Sachlage geschuldet, daß Diachronie im Prinzip – in dem hier vorgeschlagenen Sinne,[5] für den Bereich der Sprache – nicht zunächst auf eine voraussagbare Wirkung und Wirklichkeit einer sprachlichen Äußerung oder auf die Aktualisierung einer ihrer gegenwärtigen Bedeutungen zu beziehen ist. Zu beziehen ist sie viel-

[4] Zum Begriff der »Intention« nicht als »Absicht«, sondern als »Anspannung« (Fritz Mauthner) oder als »die allem Sprechen vorausliegende Sprachkonzeption; [...] die Art des Meinens«, vgl. Szondi, »Poetik der Beständigkeit«, 325. Die Ablösung des Intentionsbegriffs vom »sprachtheologischen Hintergrund« (ebd.), den Szondi – mit Blick auf Celan – gegenüber der Prägung des Begriffs bei Walter Benjamin vorschlägt, ist hier durch eine weitere Ablösung zu präzisieren: die Ablösung vom Primat des subjektiven »Bewußtseins« (ebd.) und die Hinwendung zur Priorität von sprachlichen Strukturen, Prozessen und Ereignissen, in denen sich a) ein solches Bewußtsein als ein subjektives erst konstituieren, aber auch verändern oder verlieren kann und durch die es b) zudem möglich wird, daß sich andere Phänomene oder Effekte als jene des Bewußtseins konstituieren – oder dekonstituieren. Es handelt sich hier um eine Strukturanalogie zu den »Machtbeziehungen«, von denen Foucault schreibt, daß sie »gleichzeitig intentional und nicht-subjektiv« seien (Foucault, *Sexualität und Wahrheit 1*, 116). – Horst Turk argumentiert im Unterschied zu Szondi dafür, daß sowohl bei Celan als auch bei Benjamin die »Intention auf die Sprache« dem »Moment einer historischen Synthesis im *Eingedenken*« gelte: Benjamin habe die Theologie bereits gründlich entzaubert, indem er mit seinen Arbeiten auf dem »Boden der irdischen Geschichte geblieben« sei (Turk, »Politische Theologie? Zur ›Intention auf die Sprache‹ bei Benjamin und Celan«, 335 und 339). Winfried Menninghaus unternahm im Anschluß an Szondi den ersten großangelegten Versuch, »die Intention auf den ›Namen‹ als die regierende Instanz in Poetologie, Metapoesie, Metaphorik und Sprachform Paul Celans« aufzuweisen, indem er die vornehmlich in den Gedichten Celans untersuchte sprachliche Intention am Leitfaden der poetischen Funktion im Sinne Roman Jakobsons interpretierte (Menninghaus, *Magie der Form*, hier 17).

[5] Die hier in heuristischer Absicht zur Bestimmung einiger Momente der *Bremer Rede* ausformulierte und auf die Zeitlichkeit sprachlicher Äußerungen bezogene Unterscheidung zwischen »Diachronie« und »Geschichte« – letztere im folgenden stets im Sinne der Historie – weist zurück auf die Unterscheidung, die Martin Heidegger in § 6 von *Sein und Zeit* (»Die Aufgabe einer Destruktion der Geschichte der Ontologie«) zwischen »Geschichtlichkeit« und »Historie« (vgl. Heidegger, *Sein und Zeit* [BPC], 20f.) trifft: Die entsprechenden Seiten sind Celan, wie die Anstreichungen vom Februar 1953 in seinem Exemplar von *Sein und Zeit* (1927) belegen, bekannt gewesen. Die umfassendste Weiterentwicklung dieser Unterscheidung stammt von Emmanuel Lévinas. Lévinas stellte seine Überlegungen zur Diachronie erstmals in seiner frühen, auf vier Vorlesungen von 1946/47 beruhenden Schrift *Le temps et l'autre* (*Die Zeit und der Andere*) vor. Die vorbereitende Schrift zu *Le temps et l'autre*, *De l'existence à l'existant* [BPC] (*Vom Sein zum Seienden*) von 1947, war Celan zwar bekannt, vermutlich aber erst nach der *Bremer Rede*. Für Celans Arbeiten gilt insgesamt, daß sie sich wohl an keiner Stelle *direkt* auf jene von Lévinas zurückführen lassen (zu den Büchern von Lévinas in Celans Bibliothek vgl. Anm. 48 der Einleitung). Eher ist zu sagen, daß sowohl Lévinas als auch Celan eine ähnlich kritische Auseinandersetzung mit dem Werk Heideggers führen. – Lévinas' »Diachronie« unterscheidet sich von der »Diachronie« im Sinne Ferdinand de Saussures (vgl. Saussure, *Cours de linguistique général* [BPC], dt., ders., *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, 167-227) dadurch, daß sich ihr Kontrast zur »Synchronie« (vgl. ebd., 120-166) nicht über eine implizite Ineinssetzung von »Geschichte« und »Diachronie« (ebd., 168) ergibt. Vielmehr versucht Lévinas den Kontrast des Diachronen zum Synchronen an denjenigen Momenten aufzuweisen, die zukünftig ausgerichtet sind und sich gerade nicht in den Rahmen einer als präsentabel erachteten Geschichte stellen lassen. Denn als geschichtlich *bestimmte* (also etwa dort, wo sie ›als‹ vergangene mit dem ›als‹ bereits vergegenwärtigt und präsentiert wären) blieben diese Momente immer noch dem Modell der Vergleichbarkeit und der Synchronie in diesem Sinne verpflichtet. Im nachträglich (1979) geschriebenen Vorwort zu einer Neuauflage von *Le temps et l'autre* nennt Lévinas die »Diachronie« (die als Begriff, in bezug auf diese frühen Vorlesungen, erst in diesem Vorwort eingeführt wird) eine »Bewegung [...] zum Unendlichen des ›ganz Anderen‹«. Diese zeitige »sich nicht auf eine lineare Weise«, gleiche also »nicht der Geradheit des intentionalen Strahls« (Lévinas, *Die Zeit und der Andere*, 10) und gleicht also – so könnte man anfügen – auch nicht jener Geradheit, die über das allenfalls in ihr intentional Gegebene (das Gegebene: das Datum) erlauben würde, von Diachronie im Sinne der Geschichte (Historie) zu sprechen. Zu dem von Lévinas eng gefaßten Verständnis von »Geschichte«, die er mit »Selbstbewußtsein«, der Reduktion auf den »Begriff«, dem »Werk« und dem »Staat« assoziiert und die er im Kontrast zur »Diachronie« konzipiert, vgl. Lévinas, *Autrement qu'être* (*Jenseits des Seins*, 57f. und 365f.), und Lévinas, *Totalité et Infini* (*Totalität und Unendlichkeit*, 66-78 und 368). Auf die konzeptionellen Korrespondenzen zwischen Lévinas und Celan hat bislang vor allem Jean Greisch hingewiesen (vgl. Greisch, »›Zeitgehöft‹ und ›Anwesen‹«).

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

mehr auf die *bloße Möglichkeit*[6] zu einer jeweils künftigen, nicht antizipierbaren Aktualisierung.[7] Dabei weist der Umstand, daß eine künftige Aktualisierung nie direkt aus einer vergangenen Äußerung resultieren kann (sondern eben nur aus einer aufgrund von Spuren jeweils kurz- oder langfristig erhalten gebliebenen Möglichkeit), zugleich darauf hin, daß Diachronie als Gegenentwurf zum historistischen Phantasma aufzufassen ist, eine vergangene sprachliche Äußerung ließe sich samt ihrem Kontext und ihren Intentionen ohne weiteres oder gar unmittelbar vergegenwärtigen.

Bemerkbarkeit

Wenn nun allerdings von der Möglichkeit einer künftigen sprachlichen Aktualisierung überhaupt mit einem gewissen Recht die Rede sein soll, dann muß es gleichwohl auch eine Gelegenheit geben können, diese Möglichkeit – wenigstens – zu *bemerken*. In bezug auf Geschriebenes ist diese Gelegenheit jeweils und zunächst in der Lektüre, in bezug auf Gesprochenes jeweils und zunächst im Zuhören gegeben.[8] Sie ist insbesondere dort gegeben, wo jemand sich bewußt oder unbewußt als angesprochen oder angeschrieben er-

[6] Zum Ausdruck »bloße Möglichkeit« vgl. den Aufsatz von Benjamin, »Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages« (Benjamin, *Schriften* II [BPC], 218), auf den Celan sich dann im *Meridian* im Zusammenhang seiner Überlegungen zur »Aufmerksamkeit« (ebd., 222, GW 3, 198) berufen wird. Den in Franz Kafkas kurzem, nachgelassenem Text »Schlag ans Hoftor« (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* [BPC], 106f.) vom Erzähler erwogenen Umstand, seine Schwester habe bloß gedroht, mit der Faust ans Tor zu schlagen, ohne es tatsächlich getan zu haben, nimmt Benjamin zum Anlaß, in dieser Drohung die »bloße Möglichkeit« eines Vorgangs (des Zuschlagens) zu sehen. Dabei wird der Vorgang von Benjamin in dem Maße als ein *bloß* möglicher interpretiert, wie aufgrund des Textes von Kafka *nicht* davon ausgegangen werden kann, daß er sich tatsächlich realisiert hat. Zu den von Celan im Gedicht »Aus dem Moorboden« (GW 2, 389) aufgegriffenen Elementen aus diesem Text Benjamins vgl. Hamacher, »Häm. Ein Gedicht Celans mit Motiven Benjamins«. Die »bloße Möglichkeit« im Sinne Benjamins wiederum ist der Möglichkeit einer Unmöglichkeit – der Möglichkeit, nicht mehr zu sein (tot zu sein) – verwandt, so wie sie Heidegger in *Sein und Zeit* bestimmt. In einer von Celan angestrichenen Passage schreibt Heidegger: »Der Tod ist die Möglichkeit der schlechthinnigen Daseinsunmöglichkeit«. Heidegger, *Sein und Zeit*, 250 [§ 50]. Als diese noch ausstehende Möglichkeit bestimmt diese Möglichkeit der Unmöglichkeit allerdings den Spielraum »der Verhaltung des Daseins« (ebd., 265 [§ 53]): dessen Zeit in all ihren einzelnen, endlichen Momenten. (Zu Heideggers Kritik am »nur« Möglichen im Sinne einer »leeren, logischen Möglichkeit« oder der »Kontingenz eines Vorhandenen« vgl. ebd., 143 [§ 31], zu Celans Kritik an Heideggers Konzeptualisierung des Todes vgl. Anm. 22 im vorangegangenen Kapitel.) Im *Meridian* wird Celan schreiben, er sei mit seiner Rede einen »unmöglichen Weg« – »diesen Weg des Unmöglichen« – gegangen (GW 3, 202, vgl. auch Anm. 108 im Kapitel 1.3 »Schrift«). Einen Überblick über die »Schichten der Kategorie Möglichkeit« gibt Bloch, *Das Prinzip Hoffnung* [BPC], 258-288. Sowohl den Überlegungen Benjamins als auch jenen Heideggers liegt die Akt/Potenz-Lehre von Aristoteles (energeia/dynamis, ἐνέργεια/δύναμις) zugrunde. Eine weiterführende Interpretation dieser Lehre gibt Giorgio Agamben. Dieser arbeitet am Begriff einer Potenz, die nicht immer schon in einen Akt übergeht, überging oder übergegangen sein wird: »Jedes Vermögen, etwas zu sein bzw. etwas zu bewirken, ist nach Aristoteles tatsächlich immer auch das Vermögen, nicht zu sein, und nicht zu wirken (*dynamis me einai, dynamis me energein*). Denn ohne diese wesentliche Eigenschaft würde das Vermögen (die Möglichkeit) immer schon in den Zustand der Tätigkeit (Wirklichkeit) übergehen und sich (gemäß der These der Megariker, die Aristoteles im Buch *Theta* der Metaphysik widerlegt) mit ihr vermengen. Dieses *Vermögen ›nicht zu‹* bildet den echten Angelpunkt der aristotelischen Potenzlehre, die aus jedem Vermögen als solchem ein Unvermögen macht (*pasa dynamis adynamia*, Met. 1046a 32).« Agamben, »Pardes. Die Schrift der Potenz«, 14 (vgl. hierzu auch ders., *Homo sacer*, 55-59, bes. 56). Die Schreibbewegung, die nicht immer schon in den Akt einer *bestimmten* Signifikation übergeht, ist für Agamben der prototypische Ausdruck dieser Potenz (vgl. hierzu ders., *Bartleby oder die Kontingenz*). Einer ähnlichen Logik folgt Agambens Begriff der ›Geste‹ – im Unterschied zur praktischen ›Handlung‹ (vgl. Agamben, »Noten zur Geste«). Nach Agamben erweist sich die ›Geste‹ in ihrem Prinzip als die »Darbietung einer Mittelbarkeit, das Sichtbar-Werden des Mittels als eines solchen« (ebd., 103). An einem solchen »Darbieten«, an einem solchen »Sichtbar-Werden« arbeitet auch Celan mit seinem in diesem Sinne ›gestischen‹ Entwurf von Dichtung, deren ausgestellte Medialität – die Sprache in ihrer Materialität, Relationalität und Temporalität – sich allerdings immer wieder als eine *singuläre* Medialität aufweisen lassen sollte.

[7] Auf den Aspekt des bloß Möglichen im Sinne des inaktuell bleibenden Aktualisier*baren* geht Celan in einer Notiz aus dem Umkreis des *Meridian* (genauer: aus dem Vortragsprojekt »Von der Dunkelheit des Dichterischen«) ein. Es heißt dort: »Das Gedicht ist nie aktuell, sondern aktualisierbar.« *Prosa aus dem Nachlaß*, [Nr. 266] 151. In einer anderen Notiz aus diesem Umkreis verbindet Celan diese Aktualisierbarkeit explizit mit der »Intention« der »Sprache« (*Meridian*, TCA, [Nr. 55] 70).

[8] Hierbei kann der Zeitverzug zwischen dem Datum der Äußerung und dem Datum des Vernehmens als Indiz für das Ausmaß der (jeweils gewesenen) Künftigkeit des sprachlich Geäußerten in seiner Aktualisierbarkeit genommen werden. Wird eine Äußerung aufgezeichnet, übermittelt und auf diese Weise mitgeteilt, dann kann dieser Zeitverzug – abhängig von der Beständigkeit und der Distributionsart der entsprechenden Medien – erheblich variieren. Wird eine derart mitgeteilte Äußerung von jemand vernommen, aber nicht bereits verstanden und aktualisiert in diesem Sinne, dann ergibt sich allerdings auch die Gelegenheit zu bemerken, daß am Vernommenen stets ein noch nicht Aktualisiertes, ein bloß Mögliches und also weiterhin Künftiges die entsprechende Aktualisierbarkeit des Mitgeteilten motiviert.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

fährt. Dort, wo jemand bewegt wird von sich Äußerndem oder Geäußertem. Soll diese Gelegenheit jedoch nicht in jemandes Gegenwart (im Lesen oder Hören) sich verflüchtigen, sondern ihrerseits dazu anhalten, die Aktualisierbarkeit einer Äußerung nachhaltig – und das heißt tendenziell: auch für jemand anderen – vernehmbar werden zu lassen (um so Sprache in ihrer Diachronie auch nachweisbar werden zu lassen), dann bedarf es eines weiteren Schritts. Es muß insbesondere möglich sein, die Aktualisierbarkeit einer Äußerung ihrerseits – schreibend oder sprechend, dem Geäußerten antwortend – zu bemerken zu *geben:* für einen bestimmten oder für einen noch unbestimmten Adressaten.

Zu-bemerken-Geben

Das Milieu nun, von dem her ein solches Zu-bemerken-Geben geschehen kann, weist sich für verschiedene Sprachen und für verschiedene sprachliche Äußerungen auf eine je andere Art aus.[9] In beiden Fällen aber ist ein Plural vonnöten. Denn ein nachhaltiges Zu-bemerken-Geben der Aktualisierbarkeit kann für eine Sprache (bedeutend insbesondere für die darin verfaßten Werke) nur *zwischen* verschiedenen Sprachen, und es kann für eine sprachliche Äußerung innerhalb ein und derselben Sprache wiederum nur *zwischen* verschiedenen sprachlichen Äußerungen statthaben. Genauer: Nur von ihrem jeweiligen Zwischenbereich her kann einer solchen Bemerkbarkeit stattgegeben werden, gibt es Gelegenheit, die Aktualisierbarkeit zu bemerken. Denn nur im Übergang zwischen der je einen und anderen gibt es allenfalls Gewähr dafür, daß sich die Möglichkeit zur Aktualisierung in *einer* Sprache oder in *einer* sprachlichen Äußerung nicht bereits erschöpfend verwirklicht hat, – wodurch sie als Möglichkeit bereits verschwunden wäre (und also auch nicht mehr zu bemerken gegeben werden könnte).

Übersetzung und Zitat

Während sich nun das Milieu, von dem her einer solchen Bemerkbarkeit stattgegeben werden kann, für verschiedene Sprachen in der Übersetzung abzeichnet, zeichnet es sich für verschiedene sprachliche Äußerungen ein und derselben Sprache (aber auch für solche, unübersetzt, zwischen verschiedenen Sprachen) im Zitat ab.[10] Im Akt des Zitierens

[9] Unter ›Sprachen‹ – im Plural – seien hier im engeren Sinne Einzelsprachen wie Französisch, Deutsch oder Englisch verstanden, die gelegentlich auch etwas mißverständlich als ›natürliche Sprachen‹ bezeichnet werden. Unter einer ›sprachlichen Äußerung‹ sei hier das innerhalb einer Sprache zu einer bestimmten Zeit und (womöglich) mit einer bestimmten Intention tatsächlich Gesprochene oder Geschriebene verstanden.

[10] Die einschlägigsten Texte zu diesem Zusammenhang stammen von Walter Benjamin (zur Übersetzung vgl. Benjamin, »Die Aufgabe des Übersetzers«, GS IV, 9-21, und die Kommentare hierzu in Hart Nibbrig, *Übersetzen: Walter Benjamin*; zum Zitat vgl. Benjamin, »Über den Begriff der Geschichte«, GS I, 2, 693-704, bes. 694, 701, ders., *Das Passagen-Werk,* GS V, 1, 595, ders., »Karl Kraus«, GS II, 1, 334-367, und dazu Menke, »Das Nach-Leben im Zitat«, und Fürnkäs, »Zitat und Zerstörung«). Hier und im folgenden besteht jedoch nicht die Absicht, Benjamin zu interpretieren, noch geht es darum, einen Einfluß von Benjamin auf Celan geltend zu machen. Zusammengetragen seien bloß einige (unter anderem auf Texte Benjamins zurückweisende) Elemente eines Sprachdenkens, dessen Darstellung dem Vorhaben zugute kommen soll, die in Celans *Bremer Rede* skizzierte Sprachkonzeption in ihrer Artikulationsweise, in ihren Prämissen und Konsequenzen sowie in ihren immanenten Problemen argumentativ und explikativ so zu erschließen, daß im Zuge dieser Erschließung die Eigenlogik dieser Rede, die ihrerseits weniger dem Modus der Argumentation als der Evokation folgt, schärfer hervortreten kann. Im übrigen steht zwar fest, daß Celan sowohl Benjamins Übersetzeraufsatz als auch den Text zu Karl Kraus und die geschichtsphilosophischen Thesen gekannt hat. Vgl. hierzu *La Bibliothèque philosophique*, 268-303. Allerdings kann nicht gesagt werden, zu welchem Zeitpunkt Celan diese Schriften gelesen oder zumindest (darauf deuten die Anstreichungen hin) zur Kenntnis genommen hat. Die wenigen Datierungen in Celans Exemplar der zweibändigen *Schriften* von 1955 stammen von 1959 und 1968. Vgl. hierzu Ivanović, »Trauer – nicht Traurigkeit«, 127 und 135-137. Hervorgehoben wird von Ivanović zu Recht, daß die Annotationen Celans »von sehr unterschiedlicher Qualität sein« können und »das Fehlen von Anstreichungen« und »Marginalien keine Schlüsse« auf eine gegebenenfalls »ausgebliebene Lektüre zulassen« (ebd., 126). Umgekehrt läßt sich allerdings aus dem bloßen Vorhandensein eines Buches in Celans Bibliothek (sofern Celan keine Anstreichungen angebracht hat) nicht bereits schließen, daß Celan es auch gelesen oder zumindest zur Kenntnis genommen hat. – Jean Bollack hat die Nähe Celans zu Benjamin vehement bestritten und dafür vor allem den von Celan stärker als von Benjamin auf Distanz gehaltenen sprachtheologischen Hintergrund geltend gemacht. Daß das von Bollack interpretierte Nachlaßgedicht Celans »Port Bou – Deutsch« (*Die Gedichte aus dem Nachlaß*, 187) aus dem Jahr 1968 tatsächlich als eine kritische Auseinandersetzung Celans mit Benjamin – mit einer bestimmten Stelle bei Benjamin, die Bollack symptomatisch als Beleg für Benjamins »Verstrickungen«, seine angeblich fehlende Bereitschaft, »davon auszugehen, daß die Verherrlichung der großen klassischen Modelle der Literatur das Unheil der NS-Zeit mit vorbereitete« – zu lesen ist (vgl. Bollack, »Celan liest Benjamin«, 4f.), stellt allerdings noch nicht in Abrede, daß Celans frühere Texte in je-

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

ebensowohl wie im Akt des Übersetzens treffen in bemerkbarer Weise ein Vorher und ein Nachher einer Äußerung oder einer Sprache (etwa eines literarischen Werkes) aufeinander. Hierbei ist die Gelegenheit, die Aktualisierbarkeit zu bemerken, nicht von vornherein schon dazu bestimmt, sich im Akt eines einzelnen Akteurs zu verflüchtigen: einem Akt, der zunächst immer noch als Akt eines jeweiligen Lesens oder Hörens zu begreifen ist. Indem von einem solchen Akt weiterhin etwas übrigbleiben kann (das Zitierte oder das Übersetzte), kann es auch – über kurz oder lang – Gelegenheit zur Wahrnehmung geben, daß (und *wie* gegebenenfalls) dem Übriggebliebenen jeweils etwas vorausgegangen ist und daß (und *wie* gegebenenfalls) ihm auch weiterhin etwas folgen kann: zitierend oder übersetzend. Bleibt etwas übrig (wird also nicht nur denkend, sondern auch schreibend oder sprechend zitiert oder übersetzt), dann wird in markierter Weise (und also tendenziell auch für jemand anderen) die zeitliche Kluft bemerkbar, die sich zwischen dem auftut, was in einem Zitat oder in einer Übersetzung aufeinandertrifft: das vormals Geäußerte, das zitiert oder übersetzt wird, und das weiterhin Les- oder Hörbare, auf das hin zitiert oder übersetzt wird.[11] Tatsächlich bemerkt kann eine solche Kluft – jeweils künftig – allerdings nur dort werden, wo das Zitierte oder das Übersetzte nicht dafür herhalten muß, sich reibungslos in einer klar definierten kommunikativen Funktion zu erfüllen, käme eine solche Erfüllung in letzter Konsequenz doch einer Auffüllung der Kluft, einer Überspielung, einer Negierung des zeitlichen Abstandes gleich.

Nachleben im Zitat

Da Celan in der *Bremer Rede* die Diachronie der Sprache nicht an seinen Erfahrungen der Mehrsprachigkeit deutlich werden läßt, sondern an jenen gewiß nicht weniger vielschichtigen, die innerhalb der deutschen Sprache, seiner Muttersprache, sein Verhältnis zu dieser Sprache prägten, gehen auch die folgenden Überlegungen zur Diachronie zunächst von jenen Bewegungen aus, die sich innerhalb einer Sprache – im Aufeinandertreffen von sprachlichen Äußerungen unterschiedlicher Herkunft – abzeichnen können. Am Zitat läßt sich verdeutlichen, inwiefern eine vergangene sprachliche Äußerung ein Fortleben, ein Nachleben im Kontext anderer sprachlicher Äußerungen zu einer anderen Zeit haben kann. Die Möglichkeit einer künftigen Aktualisierung wird für eine sprachliche Äußerung in dem Maße bemerkbar, wie die aus ihrem Kontext allein nicht zu erhellende Zukunft sich punktuell, geplant oder unverhofft, in einem anderen Kontext als realisierbar erweist.

zeitliche Kluft

An Zitaten läßt sich – immer erst nachträglich und also möglicherweise zu spät – zeigen, daß sich die Intentionalität einer Aussage oder eines Sprech- oder Schreibaktes nicht in denjenigen Intentionen erschöpft, die zum Zeitpunkt der Äußerung bestimmend gewesen sein mögen.[12] Am deutlichsten wird die zeitliche Kluft dort bemerkbar, wo dem Zitierten ein Gegensinn abgewonnen wird, der zum Zeitpunkt der vorhergehenden Äußerung nicht denkbar gewesen wäre. Aber selbst dort, wo der Versuch unternommen wird, der un-

nen von Benjamin einen durchaus affirmativ gestimmten Resonanzraum finden konnten. Anders wären die im Unterschied zu »Port Bou – Deutsch« immerhin veröffentlichten Bezugnahmen Celans auf Benjamin (zum Beispiel im *Meridian*, GW 3, 198) nicht zu erklären. Vgl. hierzu, mit ähnlichen Argumenten, auch Broda, »Celan et Benjamin«, 193f.

[11] In einem umfassenderen Sinne gehören zu den Vorgängen, die im Bereich sprachlicher Äußerungen eine Bemerkbarkeit von Diachronie befördern, auch (auf der Seite der Produktion, im Anschluß ans Schreiben, wenn man im Bereich schriftlicher Äußerungen bleibt) das Drucken, Verlegen und Wiederauflegen von Schriftstücken sowie (auf der Seite der Rezeption, im Anschluß ans Lesen) das Datieren, Anmerken und Anstreichen von Lektürevorlagen.

[12] Es gibt, so schreibt Giorgio Agamben hierzu, ein »Mehr des Bedeutens in jedem Sinn. Es gibt, um die Termini der mittelalterlichen Logik aufzugreifen, nicht eine *intentio prima* und eine *intentio secunda*, sondern jede Intention ist immer *secundo-prima* oder *primo-secunda* in der Weise, daß die Intentionalität immer über das Gemeinte hinausschießt, das Bedeuten die Bedeutung vorwegnimmt und sie überlebt« (Agamben, »Pardes. Die Schrift der Potenz«, 11).

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

terstellten Intention im Zitierten nahezukommen, kann Zitiertes aus dem Vorgang des Zitierens nicht anders als verändert hervorgehen, wird doch mit dem Herauslösen aus einem Kontext und dem Einfügen in einen anderen Kontext in jedem Fall ein neuer Akzent für das Zitierte gesetzt. Umgekehrt gilt, daß das Zitierte auch den Kontext, in den es versetzt wird, nicht unberührt läßt.

Spuren der Möglichkeit

Eine Erklärung dafür, *was* zu welchem Zeitpunkt sich in einer Sprache *wie* verändert, gibt die am Zitat aufweisbare Diachronie nicht ab. Aber sie erweist sich als hilfreich für eine Erklärung, warum sich im Gefüge sprachlicher Formen überhaupt etwas verändern kann, woran diese Veränderungen bemerkt werden können und warum von ihnen und somit auch von Geschichte, schließlich, gesprochen werden kann: Der Überschuß an möglichen Adressaten und an möglichen Bedeutungen, der aus dem Sprechen und, nachhaltiger noch, aus dem Schreiben resultiert, gewährt, wie das Zitat verdeutlicht, Zukunft auch für das, was dem Vergangenen, sofern es eine Spur hinterlassen hat,[13] als erkennbare Möglichkeit stets mitgegeben bleibt. In diesem Sinne währt Diachronie in jenen Möglichkeiten fort, die ihr durch Spuren eröffnet sind. Als *bloße* können diese Möglichkeiten *im* Bereich des Geschichtlichen (im Sinne des bereits Interpretierten) zwar keinen festen Platz finden. Als *zulassende* Möglichkeiten aber auch von ›wirklichen‹ historischen Aussagen (im Moment einer erfolgten Zulassung allerdings vom Aspekt des *bloß* Möglichen bereits geschieden) sind sie *für* diesen Bereich des Geschichtlichen selbst konstitutiv. (Freilich sind sie dies nur so lange, wie das vom jeweils Verwirklichten übrigbleibende Andere, das bloß Mögliche, nicht als Anspruch zur Dekonstitution des zum geschichtlich bereits Gemachten – zugunsten eines noch nicht Geschichtlichen, anders Geschichtlichen oder anders *als* Geschichtlichen – vernommen wird).

hindurchgehen

Was hier als ›Diachronie‹ bezeichnet wurde, findet in Celans *Bremer Rede* eine Entsprechung in einem Verb, einem Zeitwort: »hindurchgehen«. Mit dem Unterschied zwischen der ›Diachronie‹ und dem, was eben noch als ›Geschichte‹ bezeichnet wurde, verhält es sich nun allerdings etwas komplizierter und zugleich prekärer, als es zunächst den Anschein gegeben haben mag. In der *Bremer Rede* gibt Celan eine durchaus abgründige Version dieses Unterschieds zu bedenken. Diese Version kommt zunächst dadurch zum Ausdruck, daß dasjenige, wovon Celan schreibt, daß die Sprache durch »es« hindurchgehen mußte, nicht einfach und nicht ohne weiteres in ›Geschichte‹ konvertiert werden kann. In den Sätzen zur Mitte der *Bremer Rede* – ihnen gilt im folgenden das Interesse – ist vielmehr von einem »Geschehen« die Rede, und dieses Geschehen trägt die Züge einer zerstörten Geschichte[14] oder genauer: einer Zerstörung dessen, was Geschichte ausmacht.

Erreichbar, nah und unverloren blieb inmitten der Verluste dies eine: die Sprache. Sie, die Sprache blieb unverloren, ja, trotz allem. Aber sie mußte nun hindurchgehen durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten, hindurch-

[13] Das Hinterlassen von Spuren, auch wenn sie noch so minimal sein mögen, ist Voraussetzung dafür, daß Diachronie, rückwirkend, bemerkt werden kann. Je beständiger diese Spuren sind oder je sorgsamer sie archiviert werden, desto eher ist ihre Zitierbarkeit gewährleistet. (Hierin liegt denn auch der entscheidende Unterschied zwischen schriftlichen und – nicht aufgezeichneten – mündlichen Äußerungen.) Je eher allerdings die Zitierbarkeit gewährleistet ist, desto eher werden Zitate verfügbar und desto eher kann es in der Ökonomie der Sprache auch dazu kommen, daß die Kluft zwischen zitierendem und zitiertem Kontext unbemerkt bleibt. Hieraus kann gefolgert werden, daß die Kluft in dem Maße Aussicht darauf hat, zur Geltung zu kommen, wie das Zitierte sich entweder in bemerkbarer Weise als kaum noch zugänglich erweist oder aber *am* Zitierten gerade das Moment seiner Unverfügbarkeit hervorgehoben wird.

[14] Diese Zerstörung kommt bereits im Hinweis Celans auf seine Heimat als einer »nun der Geschichtslosigkeit anheimgefallenen ehemaligen Provinz der Habsburgermonarchie« zum Ausdruck.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

gehen durch furchtbares Verstummen, hindurchgehen durch die tausend Finsternisse todbringender Rede. Sie ging hindurch und gab keine Worte her für das, was geschah; aber sie ging durch dieses Geschehen.

Grenzen der Möglichkeit

Diejenigen Geschehnisse, durch welche die Sprache gemäß der *Bremer Rede* »hindurchgehen« mußte, berühren an zwei Extremen die Grenze sprachlicher Aussage- und Handlungsmöglichkeit. Das eine Extrem kommt mit dem Hinweis auf »furchtbares Verstummen« ins Spiel. Die Grenze zeigt sich hier darin, daß *nicht* mehr gesprochen wird, daß das Sprechen abbricht und also weder Aussagen mehr getroffen, noch Handlungen des Sprechens mehr vollzogen werden, die wiederum als sprachliche positiv dokumentiert werden könnten. Daß Celan dieses Verstummen in der Rede als »furchtbares« charakterisiert, deutet darauf hin, daß mit diesem Verstummen nicht nur das Ende eines Sprechens, sondern auch das Ende derer bezeichnet sein dürfte, die gewiß einmal gesprochen haben, nun aber nicht mehr sprechen können. Es läßt sich daher in diesem Verstummen – und genauer: im Sprechen von diesem Verstummen – auch ein Hinweis auf den gewaltsamen Tod jener vernehmen, deren Sprache ganz unmetaphorisch zum Verstummen gebracht wurde. Rückblickend kann dieses Verstummen auch deshalb ein »furchtbares« genannt werden, weil davon auszugehen ist, daß der Hergang dieses Verstummens in den allermeisten Fällen noch nicht einmal mehr bezeugt werden konnte.[15] Das andere Extrem kommt mit dem Hinweis auf die »tausend Finsternisse todbringender Rede« ins Spiel. Ein Sprechakt – also etwa ein Befehl – kann so effektiv sein, daß er zum Tod führt. Folgt aus dem Sprechakt eine Auslöschung fremden Lebens (und ist er in diesem Sinne auch intendiert), dann ist er ein mörderischer Akt. Richtet er sich auf das eigene, dann ist er ein suizidärer, ein selbstmörderischer Akt. Im ersten Fall müßte von einem furchtbaren Gelingen des Sprechaktes gesprochen werden, im zweiten von einem totalen Versagen zumindest in der Hinsicht, daß er für die betreffende Person der letzte Akt gewesen sein könnte.

Grenzen der Theorie

Es gehört zu den unbequemen theoretischen Einsichten, daß jene Theorien sprachlichen Handelns, die vom Normalfall gelingender Prozeduren ausgehen, aufgrund ihres Erklärungsansatzes vor den genannten Extremen kapitulieren müßten – oder sich höchstens, um bei diesen Extremen zu bleiben, an den dokumentierten Sprachhandlungen von Mör-

[15] Die Schwierigkeiten der Zeugenschaft hat Celan in der Schlußstrophe des Gedichtes »Aschenglorie« aus dem Band *Atemwende* von 1967 knapp und radikal formuliert: »Niemand / zeugt für den / Zeugen« (GW 2, 72). Bezieht man diesen Satz auf die planmäßige Ermordung der Juden im Dritten Reich, dann gibt er zu verstehen, daß es niemanden gibt, der für diejenigen Ermordeten zeugen könnte, die nebst den Tätern allein Zeugnis hätten ablegen können von der Vernichtung, deren Spuren aber gerade die Täter noch so gründlich löschen wollten. Indem in diesem Satz aber die unmögliche Bezeugbarkeit dessen, wovon die direkten Augenzeugen selbst betroffen gewesen sind, über das Wort »Niemand« erkannt und *benannt* wird, ist zumindest demjenigen Willen der Täter noch Widerstand geboten, der darauf zielte, auch den von ihnen herbeigeführten Verlust vergessen zu machen, Fragen nach der Möglichkeit einer ›sekundären Zeugenschaft‹ – vgl. hierzu die Beiträge in Baer (Hrsg.), *Niemand zeugt für den Zeugen* – gar nicht erst aufkommen zu lassen und Erinnerungen an die Katastrophe unter Verschluß zu halten. Den Widerstand gegen eine solche Gedächtnispolitik hat Celan im Brief an Otto Pöggeler vom 9. August 1960 mit einem *beredten*, also einem vernehmbaren und markierten Schweigen, einem stummen *Wort* assoziiert: »Mein Schweigen: mein – und das ist keineswegs irgendein als bloße Redefigur abzutuendes Oxymoron – *beredtes* Schweigen: ein stummes *Wort*, das *dagegen* steht, das gegen das Mörderische steht. – Ich denke zuweilen, *welcher* Stummheit diejenigen gegenübergestanden haben müssen, die so wortreich zu töten wußten.« Zitiert nach Wiedemann, *Paul Celan – Die Goll-Affäre*, 505f. – Nur dort, so läßt sich die in diesem Brief gezogene Konsequenz erläutern, wo die von den Tätern und ihren Prozeduren und Techniken herbeigeführte Stummheit nicht abermals sprechend negiert, sondern am Rand des Gesagten »–« zu bemerken gegeben wird (und nicht etwa dort, wo die Geschehnisse wortreich bloß in positives Geschichtswissen transformiert werden), gibt es – vielleicht – die Möglichkeit, »gegen das Mörderische«, und daß heißt hier zunächst: gegen ein mörderisches Verständnis von Sprache, Einspruch zu erheben. Welchen fundamentalen Einschränkungen diese Möglichkeit des Einspruchs unterliegt, sobald ein solcher Einspruch an der Sprachlogik partizipiert, die mit ihm gerade kritisiert werden soll, wird insbesondere im nächsten Kapitel aufzuweisen sein. Zum Problem der Zeugenschaft in dem hier angesprochenen Sinne vgl. Agamben, *Was von Auschwitz bleibt*; Blanchot, *Le pas au-delà,* 107; Derrida, »A Self-Unsealing Poetic Text«; ders., »Im Grenzland der Schrift«, 68; ders., *Der ununterbrochene Dialog*; Lyotard, *Der Widerstreit*.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

dern bewähren könnten.[16] Für die Sprache der Ermordeten jedenfalls gäben diese Theorien kaum etwas her. Sie gäben deshalb kaum etwas her, weil sie selbst dort (und vielleicht am ehesten sogar dort, weil unbemerkt), wo sie den Anschein erwecken, bloß deskriptiv zu verfahren, in letzter Konsequenz genau jenen Ausschluß (des mutmaßlich Abnormen) noch weiter befördern, für den sie ihrerseits konzeptionell stumm bleiben und keine Worte hergeben. Nicht weniger prekär verhält es sich bei denjenigen Formen der Geschichtsschreibung, in denen Wissen lediglich aus Fakten zu gewinnen versucht wird, ohne auf die Mechanismen achtzugeben, die in der ausschließenden Faktur eines solchen Wissens abermals an jenem Verstummen mitarbeiten, das womöglich an den Rändern des historischen Materials schon hätte bemerkt werden können.[17]

Minimalprämisse

Die *Bremer Rede* stellt den Versuch dar, einen Zugang zum Problem der Bezeugung zu gewinnen, in dem die Frage nach dem Verstummen nicht einfach übersprungen, der Ausschluß nicht abermals wiederholt wird, die Schwierigkeiten der Bezeugung aber auch nicht einfach ignoriert werden. Dies geschieht am auffälligsten und zunächst dadurch, daß Ce-

[16] Es ist gerade die triftige Unterscheidung, die John L. Austin in der von ihm begründeten Sprechakttheorie zwischen konstativen und performativen Äußerungen vornahm, die leicht vergessen läßt, daß sowohl Aussagen als auch Sprechhandlungen noch von einem anderen Bereich der Sprache zu unterscheiden sind: dem Bereich ihrer Ermöglichung (ihrer Einsetzung) wie auch dem Bereich der Möglichkeit ihres Verschwindens (ihres Aussetzens). Daß dieser Bereich gerade nicht einen Bezirk umgrenzt, der es erlaubte, von Äußerungen »unter normalen Umständen« (Austin, *Zur Theorie der Sprechakte*, 44) auszugehen, weil die darin involvierten Normen und Formen bereits voraussetzen, daß sie zuvor selbst – sprachlich in einem erweiterten Sinne – ein- oder umgesetzt worden sind und also auch wieder ausgesetzt werden können, zwingt zur Besinnung auf jene Momente, die dem Bereich bereits formalisierter sprachlicher Setzungen und Satzungen zuvorkommen oder ihn stören. Genau ein solches Moment, ein solcher Beweggrund ist in der *Bremer Rede* mit dem Verb »hindurchgehen« angesprochen. Die mit diesem Verb angedeutete transitive, diachrone Bewegung von Sprache ist jenen Aus- und Veranlassungen verwandt, die Werner Hamacher in seiner Auseinandersetzung mit der »reinen [...] Gewalt« im Sinne Walter Benjamins (vgl. Benjamin, »Zur Kritik der Gewalt«, GS II, 1, 179-203, hier 203) unter dem Begriff der ›Afformative‹ in Abgrenzung zum Begriff der ›Performative‹ angedeutet hat: »Sowenig Afformative [...] zur Gruppe der Akte – also der Setzungs- oder Stiftungsoperationen – gehören, eröffnen sie sich doch niemals einfach außerhalb der Aktsphäre und ohne Beziehung zu ihr. Daß sie etwas geschehen *lassen*, ohne daß sie es geschehen *machen*, heißt immer zweierlei: nämlich daß sie es in den Bereich der Setzungen eintreten lassen, unter dessen Diktat sie selber nicht stehen, und daß nicht sie selbst es sind, die sich in diesem Bereich zeigen – wie denn der Bezirk der Phänomenalität als derjenige positiver Manifestation die Inzidenzen des Afformativen nur als Auslassungen, Pausen, Unterbrechungen, Verschiebungen etc. indiziert, nie aber sie einschließen und enthalten kann. Was, afformativ, *läßt*, läßt (sich selber) aus. Das Afformative ist die Ellipse, die stillschweigend jede Handlung begleitet und jeder Sprachhandlung stumm ins Wort fallen kann. Deshalb kann sich, was afformativ ›ist‹, nie unter der Form der Vorstellung, einer Regel, eines Gesetzes darstellen.« Hamacher, »Afformativ, Streik«, 359f. (vgl. hierzu auch ders., »Arbeiten Durcharbeiten«, 185). Daß es nicht genügt, die Motive von Sprechhandlungen vom Bereich der Norm und Form her zu erklären, zeigte auf eine andere Weise schon Derrida. Er nahm gerade die am Zitat aufweisbare prinzipielle Wiederholbarkeit sprachlicher Äußerungen zum Anlaß, Aussagen *und* Sprechhandlungen (mündlicher *und* schriftlicher Art) nicht vom idealisierten Konstrukt einer bei Austin ebenso geforderten wie unterstellten Anknüpfbarkeit einer bestimmten Intention an normalisierte und formalisierte sprachliche Äußerungen abzuleiten. Er führte vor, daß unter dem Gesichtpunkt einer prinzipiellen Wiederholbarkeit gerade die von Austin als parasitär, unernst und nichtig ausgeschiedenen Aspekte der Sprache (Poesie und Zitate werden dazugezählt) es sind, die einen genaueren Blick auf die Motive sprachlicher Äußerungen in ihrer Vielfalt, vor allem aber auch einen genaueren Blick auf die Möglichkeiten der (normativen) Beschränkung dieser Vielfalt gestatten. Die hierfür entscheidenden, im Zuge einer längeren Debatte mit den Vertretern der Sprechakttheorie entstandenen Texte von Derrida (beginnend mit dem erstmals 1972 erschienenen Text »signature, événement, contexte«) liegen inzwischen gesammelt vor in Derrida, *Limited Inc.*

[17] Gerade unter dem Eindruck der Katastrophen zur Mitte des vorangegangenen Jahrhunderts haben sich allerdings auch in der Geschichtswissenschaft längst Methoden herausgebildet, die den Grenzen des Dokumentierbaren und Wißbaren Rechnung zu tragen versuchen, ohne diese Grenzen gegen das auszuspielen, was man gleichwohl wissen kann und muß, wenn es diese Grenzen zu ermessen gilt. Claude Lanzmanns Film »Shoah« (vgl. Lanzmann, *Shoah*) mag einen Eindruck davon geben, was es heißt, vom Verstummen an den Rändern des historischen Materials zu sprechen – oder, spürbar, nicht zu sprechen. 1956, nicht einmal zwei Jahre vor der *Bremer Rede*, übersetzt Celan den Kommentar Jean Cayrols zum Film *Nuit et Brouillard* (*Nacht und Nebel*) von Alain Resnais, der bereits in eine ähnliche Richtung weist: »Nichts unterscheidet eine Gaskammer von einem gewöhnlichen Block. Der Neuangekommene betritt einen Raum, den er für einen Duschraum hält. Man schließt die Türen. Man beobachtet. Das einzige Zeichen – aber das muß man ja wissen – ist die von Fingernägeln gepflügte Decke. Beton läßt sich erweichen.« GW 4, 95. Die unheimlichen Spuren *dieses* Wissens widersetzen sich ihrer Integration in abrufbares Faktenwissen. Letzteres wird allzu schnell, wie Jean François Lyotard ausführte, »zu einem gewöhnlichen Verdrängten« (Lyotard, *Heidegger und »Die Juden«*, 37f., vgl. dazu und zum Problem der Musealisierung des Holocaust auch Ernst, »Leere, unauslöschlich«).

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

lan in der *Bremer Rede* das Verstummen thematisiert. Es geschieht aber auch dadurch, daß er mit dem Hindurchgehen der Sprache auf eine Minimalprämisse rekurriert, von der her so etwas wie eine Bezeugung des Verstummens immerhin denkbar und zudem eine Kritik an den Voraussetzungen »todbringender Rede« formulierbar wird. Die Rekursion auf diese Minimalprämisse beginnt damit, daß Celan mit seinen Überlegungen zur Sprache und ihrem Hindurchgehen nicht auf der Ebene des Wechsels von Worten und Antworten ansetzt. Vielmehr bestimmt er die hindurchgehende Bewegung der Sprache gerade aus einem Abstand zu diesem Wechsel. Noch »durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten«, schreibt er, »mußte« die Sprache »hindurchgehen.« Und weiterhin: »Sie ging hindurch und gab keine Worte her für das, was geschah; aber sie ging durch dieses Geschehen.«

stumme Bewegung

Das Minimum, was sich, diesen Überlegungen zufolge, von der Sprache angesichts der Katastrophe bewahrt hat, ist eine ihrerseits stumme Bewegung, ein Transport, der, wie Hölderlin in bezug auf die Sprache der Tragödie sagt, »eigentlich leer« ist.[18] Ihre Bewegung: ein bloßes Hindurchgehen.[19] Es sind also nicht Worte und Antworten (zumindest nicht tatsächlich ausgesprochene oder geschriebene), von denen Celan hier die (für die Vergangenheit behauptete) Bewegung der Sprache abhängig macht. Was er von der Sprache sagt, hebt auf eine Bewegung ab, die ihre Bestimmung offenbar nicht in der bloßen Verwendung von Worten finden konnte. – Wenn sich nun allerdings diese Behauptung bewähren soll, dann mußte die angedeutete Bewegung gleichwohl, wenn auch nicht ohne weiteres *durch* Worte, so doch zumindest *an* und im Umkreis *von* Worten, eine Chance haben, bemerkbar zu werden: für eine künftige Gegenwart.

Verschiebung

Vorausgesetzt, die hier eben erörterten Zeilen der Rede provozieren nun nicht nur die Frage, wie ein solches Zu-bemerken-Geben überhaupt geschehen könnte, sondern legen in ihrem Umkreis zugleich auch schon die Spur zu einer Antwort auf diese Frage, dann wird ein erhebliches Problem, das diese Zeilen begleitet, darin bestehen, daß ein solches Zu-bemerken-Geben in bezug auf das, »was geschah«, prinzipiell kaum anders als an den ›todbringenden‹ Worten der Mörder (oder aber an Worten aus ganz anderen Zusammenhängen) wird vonstatten gehen können. Denn nur diese Worte dürften sich im Umkreis (oder abseits) des Geschehens, das in der Rede seinerseits signifikant unbenannt bleibt, auch erhalten haben. Die Bemerkbarkeit ist also, sofern sie hier angestrebt ist, auf eine Verschiebung angewiesen. Die Tatsache, daß Celan in der *Bremer Rede* auf der Notwendigkeit eines Hindurchgehens der Sprache besteht,[20] deutet allerdings bereits darauf hin, daß es in den hier erörterten Zeilen um mehr noch und um anderes gehen dürfte, als um die bloße Bemerkbarkeit dieser Bewegung. Denn diese wäre, in diesem Fall, unmotiviert, wenn *mit* ihr nicht zugleich auch die Möglichkeit einer sprachlichen Aktualisierung namhaft gemacht werden könnte, *durch* die sich das *von* der Sprache Gesagte *an* den erhalten ge-

[18] Hölderlin, »Anmerkungen zum Ödipus« [BPC], 214. Celan streicht sich den Satz »Der tragische Transport ist nemlich eigentlich leer, und der ungebundenste« (ebd.) in seinem Exemplar des entsprechenden Bandes der Kleinen Stuttgarter Ausgabe seitlich an. Klaus und Nani Demus schenkten Celan diesen Band im November 1956. Zu vermuten ist, daß Celan die Markierung, wie einige Datierungen an anderen Stellen in diesem Band nahelegen, erst nach der *Bremer Rede*, aber noch vor oder während der Arbeit am *Meridian* anbringt. Celan streicht auch die Sätze zur »Zäsur« (ebd.) und zur »gegenrhythmische[n] Unterbrechung« (ebd.) an. Diese sind jenen verwandt, die Celan im *Meridian* dann zur »Atemwende« (GW 3, 195), die sich als sprachliche Zäsur bestimmen läßt, formuliert.

[19] In diese Richtung argumentiert auch Christopher Fynsk, wenn er das Hindurchgehen als bloße Möglichkeit (»pure possibility«) einer sprachlich gedachten Relation interpretiert (Fynsk, *Poetic Relation*, 24).

[20] Das Verb »hindurchgehen« kommt in dem aus vier Sätzen bestehenden Abschnitt zur Sprache fünfmal vor. Es gewinnt dadurch ein Gewicht in der impliziten Argumentation der Rede, das zum Zeitpunkt seiner Nennung erst einer Behauptung Vorschub leistet, deren Bewährung allerdings, wie angedeutet, erst später (wenn überhaupt) wird erfolgen können.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

bliebenen Worten auf eine Weise bewähren könnte, die es zugleich – verschoben – erlaubte, diese Worte – katastrophisch[21] – so aufzubrechen, daß sie *für* die Katastrophe wiederum sprechend werden. Nicht anders als mit einem Zitat könnte dieser Aufbruch geschehen, wobei es hier anzumerken gilt, daß aus der Perspektive, die Celan selbst entwirft, das Konzept ›Zitat‹ nicht auf den Bereich philologisch überprüfbarer Belegstellen beschränkt bleibt. Gedacht ist vielmehr an Worte und Wortverbindungen, die als »Fremdkörper schlechthin«,[22] wie Celan dann in einer Notiz zum *Meridian* schreibt, in scheinbar fest gefügten sprachlichen Konstrukten die Spannung zwischen einer Wort-Herkunft und einer möglichen Wort-Zukunft erkennbar werden lassen.

zitierender Aufbruch

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen gewinnt die Tatsache, daß in der *Bremer Rede* nun just im Anschluß an die besagten Zeilen (das heißt just an der Stelle, an der Celan vom Zutagetreten der Sprache handelt) ein solch zitierender Aufbruch auch *geschieht*, ein eigenes Gewicht: Die Sprache, so heißt es, »durfte wieder zutage treten, ›angereichert‹ von all dem.« – Das Wort »angereichert«, in der Rede durch doppelte Anführungs- und Schlußstriche hervorgehoben, ist derart beschaffen, daß das zuvor umständlich in seinen sprachlich-tödlichen Konsequenzen evozierte Dritte Reich[23] nun in einer Silbe (›reich‹) laut wird, die fürs Wort »angereichert« (das tatsächlich dem Bereich der Geologie entnommen,[24]

21 ›Katastrophe‹ bedeutet wörtlich ›Wendung nach unten‹. Philippe Lacoue-Labarthe spricht im Hinblick auf Celans Entwurf von »Dichtung« von einer »Verbuchstäblichung« der Katastrophe. Die »Verbuchstäblichung« besteht nach Lacoue-Labarthe darin, daß »Dichtung« die Katastrophen, auf die sie sich bezieht, als sprachliche Katastrophen ausschreibt, damit aber auch eine Freisetzung (Umwendung) *innerhalb* der ausgeschriebenen Katastrophen in Aussicht stellt (vgl. Lacoue-Labarthe, *Dichtung als Erfahrung*, 71).

22 »Zitate sind etwas anderes als [f]remde Körper, die wir, medial und damit in Mittelpunkte gestellt, auf uns zuströmen fühlen; es sind […] Fremdkörper schlechthin.« *Meridian*, TCA, [Nr. 581] 156. In einer anderen Notiz aus diesem Umkreis läßt Celan ahnen, daß die Fremdheit dieser Fremdkörper in ihrer »Buchstäblichkeit« (ebd., [Nr. 671] 171) liegt.

23 Auch der Hinweis auf »tausend Finsternisse todbringender Rede« enthält bereits eine Anspielung auf das – angeblich tausendjährige – Dritte Reich. Auf die zitathaften Anspielungen auf das Dritte oder Tausendjährige Reich wurde in der Sekundärliteratur schon oft hingewiesen (vgl. hierzu etwa Felstiner, *Paul Celan,* 115, und Schäfer, *Schmerz zu Mitsein*, 9). Bislang wurde aber der Zusammenhang zwischen dem in der *Bremer Rede* entworfenen Verständnis einer ›hindurchgehenden‹ Sprache und der darauf reagierenden Zitathaftigkeit der Anspielungen noch nicht eingehend erörtert.

24 Die *Bremer Rede* fällt in die Entstehungszeit des Bandes *Sprachgitter* (1959). Für diesen Gedichtband entnimmt Celan erstmals Wörter geologischen Fachbüchern, die dann in einigen Gedichten, kontextverschoben, wieder auftauchen, wodurch sie zugleich de- und resemantisiert werden (vgl. hierzu allgemein Werner, *Textgräber*). Dies geschieht etwa im Gedicht »Schliere« (vgl. hierzu das Kapitel 2.2 »Schliere«). Einige dieser Wörter notiert Celan auf umfangreichen Wortlisten, die in *Sprachgitter*, TCA, zum Teil abgedruckt sind. Tatsächlich notiert Celan auf einer dieser Wortlisten auch die Wendung »sich anreichern« (*Sprachgitter*, TCA, 112). Dadurch wird das in der *Bremer Rede* hervorgehobene Wort »angereichert« in einer mindestens dreifachen Zitathaftigkeit lesbar: Es läßt sich nun erstens als diachroner Verweis auf die eigene Wortliste lesen, die Celan vor der Arbeit an der *Bremer Rede* anlegte. Es läßt sich zweitens als diachroner Verweis auf das in dieser Wortliste aufgegriffene Wort aus dem Kontext der Geologie lesen. (Die Wörter dieser Liste stammen aus dem von Celan gelesenen und in seiner Bibliothek auch vorhandenen Göschen-Bändchen Lotze, *Geologie* [BPC]. Auf Seite 33 steht der Satz: »Zunächst reichern sie [die Chloride] sich in den Salzseen an, bis die Sättigungskonzentration erreicht ist.«) Und drittens läßt sich das Wort »angereichert« – am auffälligsten de- und resemantisiert – als diachroner Verweis auf das im Kontext der *Bremer Rede* evozierte Dritte Reich lesen. So gesehen indiziert das Wort »angereichert« genau jenen – zwiespältigen – Reichtum an möglichen Sinnbewegungen und Bezügen eines Wortes, die hier mit der Insistenz der Silbe ›reich‹ in ihren semantischen Verhärtungen und Determinationen ebenso offengelegt wie in eine unvermutete Richtung gewiesen werden. Hierbei entspricht das im zitierenden Gestus praktizierte Verfahren des Herausstellens eines sprachlichen Befundes durchaus jenen Verfahren, die (der Hinweis auf das *Zutagetreten* der Sprache deutet ebenfalls darauf hin) in der Geologie üblich sind, um die Erdschichten und damit die verhärteten ›Geschichten‹ freizulegen. In beiden Fällen wird die Stelle, die in der »Ausfällung« (*Sprachgitter*, TCA, 112) eines geschichtlich geschichteten Befundes ebenso freigelegt wie zerstört und unter Umständen aufgesplittert und zerstreut wird, zum Ort einer möglichen, zuvor verborgenen, gegebenenfalls schmerzhaft beförderten Erkenntnis (wie etwa das Gedicht »Die Silbe Schmerz«, GW 1, 280f., schon im Titel nahelegt). Erde und Rede kommen im Zuge solcher Verfahren nicht nur anagrammatisch miteinander überein. Sie kommen es auch in der Art und Weise ihrer ›Entbergung‹. Es mag sein, daß Celan hier auch an die geologisch geprägte Terminologie der Revolution von Gustav Landauer erinnert, auf den er sich im *Meridian* explizit beziehen wird. Es gehe, so Landauer, darum, »das Tiefste, begrabenste und Ungeahnteste« heraufzubringen (Landauer, *Skeptik und Mystik*, 60), »auf daß Verschüttetes wieder nach oben komme« (Landauer, *Der werdende Mensch* [BPC], 32). Daß man im übrigen auch die »übereinandergelagerten Schichten« eines *Textes*, so wie sie in einem »komplexe[n] historisch-kritische[n] Apparat« dargestellt werden, wie »geologische Verwerfungen« interpretieren könnte, ist eine Überlegung, die Celan bei seiner Lektüre des Nachwortes zu den *Essais* von Michel de Montaigne [BPC], worauf eine Anstreichung an der entsprechenden Stelle hindeutet, für durchaus bedenkenswert hielt.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

daraus also zumindest dem Gestus nach zitiert ist) sprunghaft eine ebenso neue Bedeutung (diachron) zum Zug kommen läßt, wie umgekehrt das Wort »angereichert« für das (mit der Silbe ›reich‹ in ebenfalls zitierendem Gestus herbeigerufene) ›Dritte Reich‹ jäh einen unvermuteten Sinn »zutage treten« läßt: Das Dritte Reich hat der deutschen Sprache einen Reichtum beschert, der fortlebt. Einen Reichtum an Bedeutungen.[25] Einen Reichtum, auf den mit dem Wort »angereichert« aber nicht nur angespielt ist. Einen Reichtum vielmehr, der in der Hervorhebung dieses Wortes selber auch zur Geltung und, ausgestellt, zum Aufbruch kommt. Denn die hier nicht ohne Zynismus betriebene Zitationspraxis verschärft den zwar in jedem Zitat angelegten, nicht aber in jedem Zitat forcierten Zug zur Alteration von zitierendem *und* zitiertem Kontext zu einer doppelten Brechung, die sich nicht mehr friedfertig unter die Stichworte des Herauslösens und Einfügens fassen läßt. Was Celan aus dem Vergangenen, »angereichert«, herausbricht und in diesem Sinne gebrochen und damit zerstört und entstellt in die Gegenwart der Rede hebt, trägt dieser Rede ihrerseits eine Brechung ein: eine Unterbrechung, in der nun (unabdingbar nachträglich) die zuvor behauptete diachrone Bewegung der Sprache allererst bemerkbar wird.[26] Diese Bewegung ist hier rückwirkend zu verstehen gegeben als eine Sprachbewegung, die, als sie »zutage treten« durfte, Bedeutungsvervielfältigungen (semantische Anreicherungen) ebenso zulassen konnte, wie sie die Konsistenz von Bedeutungen aussetzen lassen konnte.

ungesagt Gebliebenes

Über die Brechung also, die hier am Wort »angereichert« – und in ihm am ›Reich‹, zur kleingeschriebenen Silbe, wenigstens, minimiert – statthat, mag deutlich geworden sein, was es mit der zuvor betonten hindurchgehenden Bewegung der Sprache, in ihrer ganzen Abgründigkeit, auf sich hatte. Als minimiertes (und insofern verstümmeltes) ›reich‹ dürfte die *im* Wort »angereichert« verkappte Silbe zu bedenken geben, daß der (in letzter Konsequenz verschwiegene) Ausschluß jener, die im Dritten Reich zum Verstummen gebracht wurden, der Struktur nach nur dann Aussicht darauf hat, im gegenwärtigen Sprechen und Denken nicht (in verschobener Weise) erneut praktiziert zu werden, wenn Entstellungen

[25] Auf die Verbindung von Semantik und Vernichtung in Celans Gedichten geht Thomas Schestag näher ein, wenn er im Hinblick auf die Zeilen »der barock ummantelte / spracheschluckende Duschraum, / semantisch durchleuchtet« aus dem Gedicht »Die fleißigen« (*Fadensonnen*, 1968) zum erstickten »Schrei der in den Gaskammern Ermordeten« schreibt: »Dies Verbrechen geschieht nicht im Namen der ein oder anderen isolierten politischen Ideologie, sondern, Celan läßt daran keinen Zweifel, im Namen des Willens zur Extermination des Namens: im Zeichen des Willens zur *Semantik*. Des Willens zum Bedeuten, nämlich Urteilen, Verurteilen, Ab- und Hinrichten durchs Wort, im Satz.« Schestag, *Mantisrelikte*, 121.

[26] Daß die Silbe ›reich‹ (indirekt) bemerkt und der Zug zur Alteration von Zitierendem und Zitiertem in der *Bremer Rede* forciert wird, ändert allerdings nichts am Umstand, daß die diachrone Bewegung dadurch ihrerseits erst bemerk*bar* wird. Für Leser und auch für Celan selbst als Vorleser der von ihm gehaltenen Rede ist oder war diese Bemerkbarkeit in den (stummen) Anführungs- und Schlußstrichen gegeben. Für die damaligen Hörer der Rede hingegen konnte sie nur in einer kurzen (stummen) Pause, vielleicht in der Betonung, im Blick und in einer Geste gegeben sein. Entscheidend bleibt allerdings in beiden Fällen, daß die auf Mitteilung eines Sachgehalts gerichteten Intentionen von Sprache im Moment dieser Bemerkbarkeit aussetzen (also versagen) müssen, um – gestisch – einem anderen – stummen – Sprechen stattgeben zu können. Ob der Appell dieses stummen Sprechens vernommen wird oder nicht, liegt ganz im Ermessensspielraum des Lesers – oder Hörers. Die Art seiner Antwort fällt damit in den Bereich seiner eigenen Verantwortung. Im Unterschied zum unmarkierten Fortleben eines Vokabulars in einem anderen *motivieren* die hier gesetzten Anführungs- und Schlußstriche (oder, gegebenenfalls, die stummen Gesten) aber immerhin eine Verantwortung der Lektüre (oder des Zuhörens), die darin besteht, ein Vergangenes, seiner Möglichkeit nach Unabgegoltenes, sprachlich wachzuhalten. – Daß es auch darauf ankommen kann, die »den Worten unsichtbar [!] zugelächelten Anführungszeichen, die vielleicht nicht als Gänsefüßchen, die vielmehr als Hasenöhrchen, das heißt also als etwas nicht ganz furchtlos über sich und die Worte Hinauslauschendes verstanden sein wollen« (GW 3, 202), zu beachten, das wird von Celan im *Meridian* erwogen (Celan spielt hier auf eine Stelle in Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* [BPC] an, vgl. hierzu *La Bibliothèque philosophique*, 158). Er nimmt die von Karl Emil Franzos, dem Herausgeber der »Ersten Kritischen Gesammtausgabe von Georg Büchner's Sämmtlichen Werken und handschriftlichem Nachlaß« vorgenommene Fehlentzifferung der beiden letzten Worte des Stücks *Leonce und Lena* (Franzos liest anstelle von »commode Religion« »kommende Religion«) zum Anlaß, im Commoden gleichwohl *auch* das Kommende, also das dem Geschriebenen (dem Vergangenen) unsichtbar beigegebene Künftige *mit*zuhören, um von dieser (diachronen) Möglichkeit her noch einmal (dem Unabgegoltenen antwortend) auf die »Utopie« (GW 3, 201f.) der Dichtung zu sprechen zu kommen.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

von und Zerstörungen infolge von Worten nicht abermals negiert oder im Dienste einer Legitimation beschönigt werden.[27] Werden diese Entstellungen und Zerstörungen hingegen ins Geäußerte oder ins noch zu Äußernde einbezogen und zwischen ihren stummen Rändern (also etwa den stummen Anführungs- und Schlußstrichen) ausgestellt und wachgehalten, dann mag es vielleicht auch gelingen – diese Möglichkeit ist an dieser Stelle der Rede allerdings mit wenig Zuversicht versehen –, mit den Worten derer, die »so wortreich zu töten wußten«,[28] etwas anderes als das einst Bedeutete und Verfügte vernehmbar werden zu lassen: einen offenzulegenden Bereich des *mit* dem Gesagten einst ungesagt Gebliebenen.[29] Nachdrücklicher als es mit einer bloßen Thematisierung geleistet werden könnte, wird eine solche Offenlegung an dieser Stelle der *Bremer Rede* über eine im wesentlichen stumme Vorführung dessen befördert, wovon aus strukturellen Gründen nur bedingt die Rede sein kann. Jedenfalls gilt dies unter der Prämisse der Sprachkonzeption, die Celan in der *Bremer Rede* selbst entwirft. »Welches der Worte du sprichst – / du dankst / dem Verderben«,[30] schrieb Celan bereits in einem Gedicht aus dem Band *Von Schwelle zu Schwelle* von 1955. Das letzte Wort ist mit diesen Zeilen allerdings noch nicht gesprochen.[31]

vergangene Zukunft

Am Zitat läßt sich ermessen, was es heißt, daß vergangene sprachliche Äußerungen eine Zukunft haben können. Am Zitat läßt sich daher verdeutlichen, inwiefern von einem

[27] Die Rede vom ›Dritten Reich‹ ist selbst eine solche Beschönigung. Sie zeigt an, welche semantischen Veränderungen sich für ein Wort (hier für das Wort ›Reich‹) im Laufe der Zeit einstellen können. Daß die Worte durch die Zeit hindurch im Grunde nicht dieselben bleiben und daß diese Veränderungen es verunmöglichen, ein ungebrochenes Verhältnis zu ihrer Semantik einzunehmen, wird von Celan insbesondere in dem frühen Prosatext *Edgar Jené und der Traum vom Traume* erörtert (vgl. hierzu Kapitel 2.1 »Wie sich die Zeit verzweigt«).

[28] Aus Celans Brief an Otto Pöggeler vom 9. August 1960, zitiert nach Wiedemann, *Goll-Affäre*, 506 (vgl. auch Anm. 15).

[29] Hierin kommen Celans Überlegungen, allerdings unter prekäreren Vorzeichen, mit jenen von Theodor W. Adorno und Max Horkheimer überein, die in ihrer *Dialektik der Aufklärung*, angeregt wohl durch Überlegungen Walter Benjamins, den Anspruch formulieren: »Nicht um die Konservierung der Vergangenheit, sondern um die Einlösung der vergangenen Hoffnung ist es zu tun.« Horkheimer/Adorno, *Dialektik der Aufklärung* [BPC], 15. Celan streicht sich diesen Satz in seinem eigenen (auf den 5. Mai 1954 datierten) Exemplar gleich mehrfach an (vgl. Seng, *Die wahre Flaschenpost*, 168). Berührungspunkte weisen Celans Überlegungen auch mit der posthum erschienenen *Ästhetischen Theorie* Adornos auf, in der Adorno das »Formgesetz« der Kunst so definiert, »daß ästhetische Form sedimentierter Inhalt sei« (Adorno, *Ästhetische Theorie*, 15, vgl. auch ebd., 210). Zu ergänzen wäre bloß, daß sich mit dieser Definition in bezug auf Celans Dichtung nur dann etwas anfangen läßt, wenn man diese gerade als Aufbruch einer solcherart verstandenen Kunst-Form versteht. In diesem Sinne wäre auch eine Kritik an Adornos Primat der »Vermittlung« (ebd.) zu formulieren, die noch in den Einschätzungen nachwirkt, daß »Celan die Entgegenständlichung der Landschaft, die sie Anorganischem nähert, in sprachliche Vorgänge« (ebd., 477) transponiere und daß er die »Bahn vom Entsetzen zum Verstummen« (ebd.) nachkonstruiere.

[30] »Welchen der Steine Du hebst«, GW 1, 129.

[31] Hier angelangt, kann die *Bremer Rede* auch nochmals einer Relektüre im Hinblick auf die Silbe ›reich‹ unterzogen werden, die mit der nunmehr geschärften Aufmerksamkeit auf ihre widersprüchlichen Bedeutungsfelder in einer Reihe von Worten auffällig wird: Gerade der zu Beginn der Rede genannte »Bedeutungsbereich«, der Be*reich* »von: ›gedenken‹, ›eingedenk sein‹, ›Andenken‹, ›Andacht‹« kann nun so gelesen werden, daß im Zuge seiner diachronen, etymologisch zitativen und dadurch ihrerseits eingedenkenden Auffächerung der Reichtum an verschütteter sprachlicher Vielfalt im »Denken und Danken« der Rede ebenso offengelegt – und zerstreut – wird, wie an ihm die Spuren des Dritten Reiches, von denen er wörtlich gezeichnet ist, nicht dem Vergessen preisgegeben, sondern vielmehr erst, indem auch diese Spuren »zutage treten« dürfen, offengelegt werden. Die für diesen »Bedeutungsbereich« von Celan aufgezählten Worte wiederum sind ihrerseits allesamt Zitate oder zumindest Anspielungen auf den von Martin Heidegger erörterten Zusammenhang von Denken, Danken, Andenken und Gedächtnis, den Celan allerdings als einen von den historischen Erschütterungen durch und durch affizierten Zusammenhang kennzeichnet, wodurch sich auch Celans Eingedenken – »Erlauben Sie mir, Ihnen von hier aus zu danken« – als ein anderes als jenes Heideggers erweist: als ein seinerseits erschüttertes und gezeichnetes. Auf den Zusammenhang von Denken, Danken, Andenken und Gedächtnis geht Heidegger insbesondere in seinen Vorlesungen vom Wintersemester 1951-52 und Sommersemester 1952 mit dem Titel *Was heißt Denken?* ein. Diese erscheinen in einer ersten Auflage 1954 (vgl. Heidegger, *Was heißt Denken?* [BPC], insbesondere 91). Neun Jahre nach der *Bremer Rede* signiert Heidegger die zweite Auflage des Buches von 1961 »Für / Paul Celan / zum Dank für die Lesung / am 24. Juli 1967«. Und auf diese – dankende – Weise kommen die in der *Bremer Rede* gesprochenen Worte gleichsam als Flaschenpost auch wieder zu Celan, das Buch lesend und dabei die Gedächtnis-Stellen markierend, zurück. Weitere Bezüge zu Heideggers Schriften sind in der *Bremer Rede* in der Wortfolge »Ereignis, Bewegung, Unterwegssein« und in der Wendung vom »Dasein zur Sprache« im Bereich eines Unheimlichen und »Freien« auszumachen: Motive Heideggers, die Celan aus seiner Lektüre von *Sein und Zeit* bekannt gewesen sein dürften. – Über die Station des einstmals »Unerreichbaren« (die Stadt Bremen) sowie über das »Erreichbare« und »zu Erreichende« in seiner zwiespältigen »Erreichbarkeit« (die Stadt Wien) wird in

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Hindurchgehen der Sprache gesprochen werden kann. Gewißheit kann jedoch, im Blick oder im Lauschen auf ein Zitat, jeweils nur darüber bestehen, daß vergangene sprachliche Äußerungen eine Zukunft *gehabt* haben können. Eine Gewähr für das Zukünftige am Vergangenen kann es erst und immer nur nachträglich und zudem nur auf eine Weise geben, in der zwar nicht das Zukünftige am Vergangenen schlechthin, aber doch das jeweils aktualisierte Moment des Zukünftigen an einer bestimmten vergangenen sprachlichen Äußerung zukünftig zu sein aufhört. Denn dasjenige, was am Zitat oder am Zitierbaren, es lesend, aktualisiert werden kann, hat sich, wenn es tatsächlich aktualisiert wird, sprunghaft schon zu einer *gegenwärtigen* Erkenntnismöglichkeit gewandelt. Daß diesem Augenblick des Lesens überhaupt eine gegenwärtige Erkenntnismöglichkeit entspringen kann, ist nicht unwichtig. Denn dadurch läßt sich, gegenwärtig, immerhin ein Zugang zum Vergangenen noch erschließen, der es erlaubt, das Kriterium seiner nicht festlegbaren diachronen Tendenz zu berücksichtigen und in Anspruch zu nehmen.

Erkennbarkeit

Walter Benjamin hat diesen Moment einer sprunghaften, gegenwärtigen Erkenntnismöglichkeit des Vergangenen, des wahren Bildes einer (jetzigen) Vergangenheit, »Augenblick seiner Erkennbarkeit« genannt.[32] Sein daraus entspringender »Begriff der Geschichte« gibt nicht mehr wie der eingangs herangezogene ein Kontrastmodell zur Diachronie ab. Vielmehr impliziert und expliziert dieser Begriff gerade, daß geschichtliche Erkenntnis sich nur dort ergeben kann, wo das Modell eines kontinuierlichen Verlaufs von Begebenheiten aufgesprengt wird, um durch den (diachronen) »Sprung«[33] (lesbar als Riß und Bewegung) die Vergangenheit, insbesondere aber dasjenige, was von ihr uneingelöst und also zukünftig blieb, nach dem Modell des Zitats[34] aktuell werden zu lassen. Von der Möglichkeit einer solchen Aktualisierung gibt auch das Wort »angereichert« in der *Bremer Rede* noch eine Ahnung. – Dennoch bleibt es dabei, daß Zukunft an einem Zitat zwar (stumm, in Form von Anführungsstrichen) zu bemerken gegeben werden kann, diejenige Zukunft aber stets erlischt, die an ihm tatsächlich (als vergangene und somit, blitzartig, schon als Geschichte) erkannt wird.

Sprache / Gedicht

Alles, was Celan in der *Bremer Rede* von der »Sprache« sagt, bezieht sich zunächst (ablesbar an der grammatikalischen Zeitform) auf die Vergangenheit. Es bezieht sich auf dasjenige, was sich von dieser bestenfalls noch als zitierbar erweist oder erwies. Dies ändert sich grundlegend an jener Stelle, an der Celan zum ersten Mal das Wort »Gedicht« (im Singular) verwendet. Der Entwurf des Gedichts fällt in der *Bremer Rede* mit dem Versuch zusammen, die nun nicht mehr allein behauptete, sondern am Wort »angereichert« auch bemerkbar gewordene Bewegung der Sprache als eine ihrer Möglichkeit nach offen*bleibende,* zukünftige auszuweisen. Der Entwurf des Gedichts fällt mit dem Versuch zusammen, die Bewegung der Sprache als eine zeitoffene zu konzipieren. Während sich dasjenige, was Celan bis zur Erwähnung des Gedichts von der Sprache behauptete, an schon Geäußertem zu bewähren hatte, ist der Entwurf des Gedichts bereits im Ansatz so gedacht, daß er sich an einer offenen Zukunft zu bewähren haben wird.

der *Bremer Rede* schließlich die Topologie und Topographie (die »topographische Skizze«) verlassen, um in den Bereich einer Tropologie zu gelangen, von der her sich (»Erreichbar, nah und unverloren blieb inmitten der Verluste dies eine: die Sprache«) der Entwurf einer »Wirklichkeit« abzeichnen soll, in der (»trotz allem«) *mit* den gegebenen Worten (auch) etwas anderes als das *von* ihnen einstmals Bedeutete »zutage treten« kann: »etwas Offenstehendes, Besetzbares« vielleicht, wie es zum Schluß der Rede heißt.

32 Benjamin, »Über den Begriff der Geschichte«, Benjamin, *Schriften* 1 [BPC], 496 (5. These): »Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten.«

33 Ebd., 701.

34 Vgl. ebd.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Herbeizitieren, Vorausschicken

Vielleicht kann man sagen, daß es sich beim »Gedicht« – in dem Sinne, dem Celan diesem Wort beimißt – um ein vorwegnehmendes Zitieren, ein gegenwärtiges Herbeizitieren dessen handelt, was erst noch gesagt werden sollte.[35] Das »Gedicht« könnte dann als die *vorausgeschickte* Entstellung dessen interpretiert werden, was erst – oder anders, in unbestimmter Zukunft – noch zu lesen, zu sagen oder zu singen wäre. Das vorab Entstellte könnte einer künftigen Offenheit zugute kommen, weil eine fraglose Bestimmtheit an ihm keinen Halt finden könnte.[36] Mit einer solchen Entstellung wäre nun nicht mehr – wie vorhin für das zitierbare Vergangene beschrieben – das Zukünftige am Vergangenen im Moment seiner Erkenntnis erloschen. Erloschen wäre im Gegenteil, wenn man an diesem Modell festhalten möchte, das vorausschickend schon entstellte Vergangene an einem (eben auf diese Weise) unabgeschlossen und somit zukünftig Bleibenden.

Rest der Zerstörung

»Dichtung eilt voraus«, heißt es im *Meridian*, »Dichtung eilt uns ja manchmal voraus. La poésie, elle aussi, brûle nos étapes.«[37] Auch die Dichtung, so läßt sich der letzte Satz – in Wörterbüchern nachschlagend und somit bereits auf die Zeitdifferenz sich einlassend, von der er handelt – übersetzen, geht uns aufs Ganze, sie überspringt einige unserer Etappen.[38] Daß dieser ›Übersprung‹ im Französischen ein ›Verbrennen‹ (›brûler‹) enthält, läßt darauf aufmerksam werden, daß hier das Vorauseilende der Dichtung tatsächlich einer vorweggenommenen oder vorwegnehmenden Zerstörung korrespondiert. Folgt man diesen Überlegungen, dann könnte der erloschene Rest dieser Zerstörung – »Singbarer Rest«[39] – den noch unbesetzten Ort für die von Celan erhoffte »Begegnung«[40] eines Nachkommenden mit dem Gedicht angeben.[41]

Gedichte schreiben

Damit ist nun allerdings, einige Etappen überspringend, einem Gedanken vorgegriffen, der erst im *Meridian* schärfere Kontur gewinnt. In der *Bremer Rede* unternimmt Celan mit der Einführung des Gedichts erst den Versuch, die zuvor herausgestellte hindurchgehende Bewegung der Sprache als eine vom Gedicht in Anspruch genommene offene und auf Künftiges entworfene aufzuweisen. Dieser Versuch, dem hier im folgenden nun, entlang der wei-

[35] In einer vermutlich zu Beginn der sechziger Jahre entstandenen Notiz schreibt Celan: »Das Vorwegnehmende: herüberholen auch des Zukünftigen in die einzige Zeit des Gedichtes: die Gegenwart« (*Prosa aus dem Nachlaß*, [Nr. 196] 114).

[36] Eine solche Entstellung fände tatsächlich auch eine Entsprechung in der Art, wie Celan einige seiner Gedichte schreibt. Die Sprache von Celans Gedichten ist im Zuge des Schreibens nicht nur als eine »Sprache [...] in statu nascendi«, sondern auch – um auf eine Präzisierung zurückzukommen, die Celan gegenüber dieser bei Paul Valéry aufgegriffenen Wendung in seinem Brief an Werner Weber vom 26. März 1960 vornimmt – als »Sprache [...] in statu moriendi« zu bestimmen. Beide Zitate nach Gellhaus u.a., *Fremde Nähe*, 398. Zur Entstellung beim Schreiben vgl. den Schluß des Kapitels 1.2 »Schliere«, v.a. Absatz »Merkmale der Änderungen«.

[37] GW 3, 194.

[38] Was für diesen Satz gilt, daß die in der Lektürezeit sich verdeutlichende Zeitdifferenz sein Thema gewesen sein wird, ohne daß die thematisierte und die erfahrbare Differenz zueinander in ein einfaches kausales Verhältnis gebracht werden könnten, gilt nicht nur für diese Stelle im *Meridian*. Zirkuläre, meridianenhafte, aber nicht einfach geschlossene, sondern durch das Medium der Schrift immer wieder – anders – von neuem beginnende, sich verspätende oder vorauseilende Selbst- und Fremdimplikationen kennzeichnen eine Reihe von Texten Celans, auch die *Bremer Rede*. In diesen Implikationen öffnet sich – im Modus (nicht Tempus) eines nicht einholbaren, aber auch nicht abgeschlossenen, sondern (in der provozierten Konfrontation von heterogenen graphischen und intelligiblen Aspekten) dialogischen *futurum exactum* – der sprachliche Freiraum der Kritik und des Anspruchs, den Celans Texte formulieren. Unter dem Titel »La théorie, elle aussi, brûle nos étapes« hat Martin Stingelin die Dynamik dieses Freiraums in anderem Zusammenhang (in der Konfrontation von Derridas *différance* mit dem »Kalkül des als Modus gedachten *futurum exactum*« Lacans) als »Sprengkraft« bezeichnet, die – die Ersetzung von Celans »poésie« durch »théorie« im Titel deutet es bereits an – nicht nur Poesie, sondern auch Theorie kennzeichnen könnte (vgl. Stingelin, »›La théorie, elle aussi, brûle nos étapes‹. Anmerkungen zur Urszene einer metakritischen Debatte«, bes. 76f.).

[39] Vgl. hierzu die zweite Hälfte des Kapitels 1.3 »Schrift«, die dem gleichnamigen Gedicht Celans aus dem Band *Atemwende* (1967) gewidmet ist.

[40] Vgl. GW 3, bes. 198.

[41] In einer weiteren Notiz aus dem Umkreis des Bandes *Die Niemandsrose* (1963) schreibt Celan: »Auf den eigenen Trümmern steht und hofft das Gedicht« (*Prosa aus dem Nachlaß*, [Nr. 43.2] 29). In der *Bremer Rede* ist diese Hoffnung – auf Begegnung – allerdings bereits zu einem »gewiß nicht immer hoffnungsstarken [...] Glauben« zurückgenommen (vgl. hierzu den Absatz »Aufgabe der Flaschenpost« weiter hinten in diesem Kapitel).

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

teren Sätze der Rede, das Interesse gilt, setzt zunächst bei der Verknüpfung des zuvor von der Sprache Gesagten mit dem Vorgang des *Schreibens* von Gedichten an. Die Überlegungen zum Schreiben markieren einen ersten Anhaltspunkt im Übergang vom Bericht des Vergangenen zur skizzierten Bewegung des Gedichts, die als eine Suchbewegung in Richtung auf Künftiges konzipiert ist. Das Moment des Vergangenen kommt dabei insofern zum Ausdruck, als Celan sein Schreiben in der deutschen Sprache, der angereicherten, der Mutter- und Mördersprache lokalisiert: jener Sprache also, deren Reichtum unmittelbar zuvor als ein besonders zwiespältiger hervorgehoben werden konnte.

In dieser Sprache habe ich, in jenen Jahren und in den Jahren nachher, Gedichte zu schreiben versucht: um zu sprechen, um mich zu orientieren, um zu erkunden, wo ich mich befand und wohin es mit mir wollte, um mir Wirklichkeit zu entwerfen.

Spurenlegen für Künftiges

Während der erste Teil des Satzes noch ganz auf die Vergangenheit bezogen ist, markiert der zweite Teil des Satzes (nach dem Doppelpunkt) bereits eine mehrfach ansetzende Hinwendung zum (damals) Künftigen noch *im* Bericht des Vergangenen. Die vierfach bekräftigten, wenn auch wohl erst nachträglich so klar benennbar gewordenen Absichten (»um zu«) insistieren, stockend und damit den Sachverhalt verdeutlichend, noch in der Vergangenheitsform auf dem Entwurfscharakter des Schreibens: einer Zukunftsoffenheit, die im Schreiben anbricht, – ohne daß dabei das Künftige einfach verfügbar würde. Der Versuch des Schreibens von Gedichten ist hier (entsprechend der wörtlichen Stellung seiner Erwähnung in der Syntax des Satzes sowie auch, darüber hinaus, der Rede) durch eine temporale Zwischenstellung bestimmt. Diese besteht darin, daß Schreiben notwendig auf bereits Geäußertes und insofern Vergangenes bezogen ist, daß sich im Schreiben aber durch unvorhergesehene Zusammenstellungen und Wendungen von gegebenen Buchstaben, Satzzeichen und Worten zugleich auch grundsätzlich anderes als zuvor schon Gemeintes verdeutlichen läßt. Aus dem Prozeß des Schreibens resultiert Geschriebenes, und dieses ist prinzipiell offen für künftige Lektüren – bereits im Moment seiner Anfertigung, wobei diese prinzipielle Offenheit auch den Grund dafür bilden kann, daß ein Schriftsteller Geschriebenes gegebenenfalls auch wieder vernichtet. Im Schreiben wird der Rest von Vergangenem, Verflossenem (Schrift) zur Spur für Künftiges. – Es stellt sich bloß die Frage, wie ein Schriftsteller mit dieser im Zuge des Schreibens anbrechenden Zeitspanne und ihren Möglichkeiten, Vorgaben, Grenzen und Kontingenzen umgeht.[42]

Zulassung

In der *Bremer Rede* interpretiert Celan selbst sein Schreiben – der Versuch des Schreibens »in jenen Jahren und den Jahren nachher« – nachträglich so, daß es um der Zulassung einer Wirklichkeit willen erfolgte. Dieser nachträglichen Interpretation zufolge war sein Schreiben auf eine Wirklichkeit ausgerichtet, die ebensowenig als eine schon gegebene aufgefaßt werden konnte, wie sich die Orientierung des schreibenden »ich« *vor* dem Schreiben als eine schon stattgefundene annehmen ließ.[43] Wirklichkeit mußte, diesen Überle-

[42] Im Einzelfall bleibt zu klären, mit welchen Techniken, Materialien und Ansprüchen ein Schriftsteller an und mit den genannten Faktoren arbeitet, wie er die Arbeitsweise gegebenenfalls kommentiert, in welcher Weise er das tatsächlich Geschriebene aufbewahrt (oder nicht aufbewahrt), in welcher Form er das Geschriebene gegebenenfalls publiziert (oder nicht publiziert) und was all dies wiederum für ein Verständnis des Geschriebenen bzw. des Schreibvorgangs bedeuten kann. Auf diese Fragen wird – was Celans Arbeitsweise angeht – vor allem im Kapitel 2.2 »Schliere« und – was die Nachlaßproblematik angeht – im Kapitel 2.3 »Playtime« zurückzukommen sein. Vorher bleibt zu klären, welche theoretischen Grundlagen Celan für sein Schreiben, die Zeitlichkeit des Schreibens sowie jene des Geschriebenen entwirft, so daß dann auch die Korrespondenzen und Differenzen zu Celans Schreibpraxis erörtert werden können.

[43] »Wirklichkeit ist nicht, Wirklichkeit will gesucht und gewonnen sein«, schreibt Celan in seiner »Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker (1958)« (GW 3, 168) im selben Jahr, in dem er die *Bremer Rede* hält (vgl. hierzu auch den Absatz »wirklich« im Kapitel 2.2 »Schliere«).

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

gungen zufolge, schreibend erst einmal entworfen werden, der zu entwerfenden Wirklichkeit mußte – auf dem Papier – erst einmal als Möglichkeit stattgegeben werden, wobei der Hinweis auf den Versuchscharakter im Verbund mit der vierfach bekräftigten Absichtserklärung *ex post* darauf hindeutet, daß diese Wirklichkeit durch das Vorläufige des Entwurfs in Gestalt der Schrift zwar angestrebt wurde, daß über sie aber nicht frei verfügt und daß sie auch nicht einfach hergestellt werden konnte, – daß es in ihrer vorgeschriebenen Möglichkeit lag, auch nicht oder noch nicht zur Geltung zu kommen.

Grenzen der Zulassung

Schon die von Celan seinem Versuch des Schreibens von Gedichten nachgesagte Absicht, zu erkunden, »wohin es mit mir wollte«, gibt mit dem unscheinbaren Pronomen »es« zu verstehen, daß der subjektiven Zulassung von Wirklichkeit im Bereich der Sprache Grenzen gesetzt waren – und weiterhin Grenzen gesetzt sind. In der *Bremer Rede* erörtert Celan diese Grenzen noch nicht, wie im *Meridian* dann, eingehend. Noch befragt Celan seinen Versuch, Sprache als Bewegung zu denken, die sich in keiner Vorstellung und nichts Gemachtem – auch keinem »ich« – ein für allemal verfestigen soll, nicht unverhohlen auf seine im weitesten Sinne technischen Einschränkungen und Vorgaben, denen ein solcher Versuch seinerseits (und somit auch das Gedicht) stets ausgesetzt ist. Beginnend mit der Wortfolge »Ereignis, Bewegung, Unterwegssein« und der Nennung von »Richtung« und »Sinn« im nächsten Absatz ist dieses Unverfestigte der Sprache aber gleichwohl schon *so* angesprochen, daß es sich auch für die späteren Überlegungen als bestimmend erweisen kann – und wird.

> Es war, Sie sehen es, Ereignis, Bewegung, Unterwegssein, es war der Versuch, Richtung zu gewinnen. Und wenn ich es nach seinem Sinn befrage, so glaube ich, mir sagen zu müssen, daß in dieser Frage auch die Frage nach dem Uhrzeigersinn mitspricht.

der Sinn des Schreibens

Die Ausdrücke kommen einer Entfaltung dessen gleich, was zuvor als Hindurchgehen der Sprache bereits namhaft gemacht werden konnte. Nun bezieht Celan dieses Unverfestigte mit der Frage nach dem »Sinn« auch auf die Zeitlichkeit des eigenen Schreibens. Aber allein schon der hypothetische Zug, der diese Frage bestimmt (»wenn ich es nach seinem Sinn befrage«), und der vorsichtige Selbstkommentar, der ihr folgt (»so glaube ich, mir sagen zu müssen«), unterstreichen, daß der »Sinn« dieses Schreibens kein ausgemachter war und daß dieser Sinn auch nachträglich (d.h. ex-post-intentional) nicht als Garant einer stabilen teleologisch-semantisch bestimmbaren Ordnung beschrieben werden konnte. Kommt dazu, daß dieser »Sinn« auch durch die umständliche Art, in der die entsprechenden Sätze an dieser Stelle der Rede formuliert sind, nicht als ein direkt benennbarer oder ohne weiteres verfügbarer angesprochen ist.[44] Eher wäre er als eine nomadisieren-

[44] Das Wort »Sinn« ist hier also keineswegs synonym mit ›Bedeutung‹ (›Gehalt‹). Der »Sinn«, so wie Celan ihm ganz zu Beginn der Rede zunächst über die Etymologie der Worte »Denken und Danken«, dann über die hindurchgehende Bewegung der Sprache »folgt«, um ihn schließlich im Anschluß an die Überlegungen zum Schreiben seiner Gedichte als einen offenen Sinn zu bestimmen, der an den Resten des Vergangenen zugleich eine memorative und rekonfigurative Dimension von Sprache zu verdeutlichen hilft, trifft sich vielmehr mit jener Bestimmung des Sinns, die Jacques Lacan in seinem Vortrag und Aufsatz von 1957 »L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud« wie folgt vornimmt (hier in leicht modifizierter Übersetzung): »Man kann also sagen, daß der Sinn [sens] in der Signifikantenkette *insistiert*, daß aber keines der Elemente der Kette seine *Konsistenz* hat in der Bedeutung [signification], deren er im Augenblick gerade fähig ist. Es drängt sich also der Gedanke auf, daß das Signifizierte unaufhörlich unter dem Signifikanten gleitet« (Lacan, »Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud«, 27, frz.: ders., »L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud«, 502). In einer Notiz zum *Meridian* wird Celan dann auf die bereits erwähnte (vgl. Anm. 8 der Einleitung) »Freilegung – Entdeckung – des Abgrunds zwischen Zeichen und Bezeichnetem« (*Meridian*, TCA, [Nr. 158] 93) eingehen und damit auch dem »Sinn« seines Schreibens von Gedichten eine systematische – eine systematisch unsichere, aber in dieser Unsicherheit den Zeitfaktor erklärende – Stelle zuweisen. In der *Bremer Rede* ist die Relation dieses Sinns zu den Signifikanten und ihrer Materialität und Medialität noch kaum explizit. Abge-

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

de Bewegung aufzufassen, die einer Verfestigung zu einer Semantik ebenso noch zuvorkäme, wie sie auch die Möglichkeit ihrer Zersetzung noch mit sich führte. Diese Bewegung käme nicht nur im Umstand zum Ausdruck, daß der »Sinn« hier in Form einer Frage ins Spiel kommt.[45] Einer Frage, die nicht beantwortet, sondern nur präzisiert und dabei erkennbar von einem Zweifel (einer zweiten, einer *mit*sprechenden Frage) durchzogen wird, durch die sie, als künftig gegebenenfalls betreffende, offengehalten wird. Die Bewegung wäre auch darin zu sehen, daß das Motiv, das an dieser Stelle der Rede zur näheren Bestimmung des Sinns, bei aller Vorsicht, doch in Frage kommt, seinerseits eine Bewegung anzeigt. Mit dem »Uhrzeigersinn« ist diese Bewegung als eine in ihrem ruhelosen Fortgang unumkehrbare angedeutet.[46] – Erst *nach* diesen Überlegungen stehen die entscheidenden Sätze zum Verhältnis von Gedicht und Zeit.

Denn das Gedicht ist nicht zeitlos. Gewiß, es erhebt einen Unendlichkeitsanspruch, es sucht, durch die Zeit hindurchzugreifen – durch sie hindurch, nicht über sie hinweg.[47]

sehen vom Hinweis aufs Schreiben, der diese Relation impliziert, ist der von Celan genannte »Sinn« in seiner Zeitlichkeit eher in den Verfahren zu entdecken, die in der *Bremer Rede* in Form von Zitaten, Wiederholungen und Fragen im Spiel sind. Das nächste Kapitel wird zeigen, daß Celan mit dem von ihm sehr eigenwillig verwendeten Wort »Gestalt« und schließlich mit dem Wort »Schrift« dann aber zu einem Entwurf von Sprache – und Dichtung – kommt, die dieser materialen und medialen Komponente des Sinns eine deutlichere Kontur gibt. Im Unterschied zu Frege, der in seiner Unterscheidung von ›Sinn‹ und ›Bedeutung‹ (während die ›Bedeutung‹ eines Zeichens nach Frege im bezeichneten Gegenstand – also in der Referenz – liegt, betrifft der ›Sinn‹ die Art des Gegebenseins von bedeuteten Sachverhalten, vgl. Frege, »Sinn und Bedeutung«) nicht die zeitliche Qualität von ›Sinn‹ betont und erörtert, hebt Celan, ohne dabei allerdings ein systematisches Interesse zu verfolgen, gerade diese Qualität hervor. Celans Hervorhebung entspricht, was die Verbindung von Sinn und Zeitlichkeit angeht, eher jener, die Kant vornimmt, wenn dieser »Zeit« als »Form des inneren Sinnes, d. i. des Anschauens unserer selbst und unsers innern Zustandes« (Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, 80f.) bestimmt, nur daß Celan gerade von dieser innersubjektiven Form Abschied nimmt, um Sinn als Zeitsinn in seiner sprachlichen Exteriorität (»auf das unheimlichste im Freien«, schreibt Celan zum Schluß der *Bremer Rede*) zu bestimmen. Was Celan »Sinn« nennt, trifft sich daher auch mit der Bestimmung des Sinns, die Jean-Luc Nancy in anderem Zusammenhang vorgenommen hat: »Die Bedingung des Sinns liegt für uns heute in der Suspendierung oder in der Erschöpfung seiner Bedeutungen, wenn man unter den Bedeutungen alle Vollendungen und Fertigungen des Sinnes versteht – seine Verwirklichung und seine Freilegung in Botschaften (in Erzählungen, in Philosophien und Weisheiten).« Einen »Sinn«, so Nancy weiter, gebe es nur »im Teilen und Geteiltsein und in der lokalen Differenz, in dem Auseinanderklaffen der Sinne untereinander.« Nancy, »Die Kunst – Ein Fragment«, 173, 175. Sowohl Nancys als auch Celans Bestimmungen des Sinns sind als Weiterentfaltungen des von Heidegger erörterten »Sinn[s] von Sein« *als* »Zeit« (Heidegger, *Sein und Zeit* [BPC], 1) im Feld sprachlicher Mit-Teilung zu charakterisieren.

45 »Zum Sinn des Gedichtes gehört auch der Uhrzeigersinn«, schreibt Celan noch in einer ersten Skizze zur *Bremer Rede*, die sich, nebst anderen Entwürfen zur Rede, in Celans Notizkalender von 1958 erhalten hat (Archivzugangsnummer D90.1.3256a). Celan scheint in drei Phasen an der *Bremer Rede* gearbeitet zu haben. Der erste datierte und erhalten gebliebene Entwurf stammt vom 14. Dezember 1957 und ist noch in Paris entstanden. Weitere Notizen zur Rede finden sich im erwähnten Kalender. Es ist möglich, daß die Notizen im Kalender auf der Zugfahrt von Paris nach Bremen entstanden sind. Bertrand Badiou schreibt dazu in seinem Kommentar zum Briefwechsel Celans mit seiner Frau: »PC hat einen Entwurf der Ansprache auf die letzten Seiten seines Notizkalenders notiert – wahrscheinlich auf der Reise von Paris nach Köln und, am Tag selbst, auf der Reise von Köln nach Bremen.« *Briefwechsel mit Gisèle Celan-Lestrange*, Bd. II, 102f. – Auf dem vorgedrucktem Papier »GÄSTEHAUS DES SENATS« von Bremen – also bereits in Bremen – schreibt Celan schließlich die Rede zu Ende. Im Unterschied zum *Meridian* ist die *Bremer Rede* sehr schnell entstanden. Doch zeichnet sich für die Niederschrift der *Bremer Rede* bereits ab, was in den folgenden Kapiteln für den *Meridian* und einige Gedichte im Hinblick auf deren Niederschrift noch zu zeigen sein wird: daß die Komplikationen beim Schreiben in die Thematik des schließlich (gedruckten) Geschriebenen eingehen. Während die erste Version des Satzes vom »Uhrzeigersinn« noch ganz einfach strukturiert ist (»Zum Sinn des Gedichtes gehört auch der Uhrzeigersinn«), ist die schließlich publizierte Version dieses Satzes durch eine deutliche Verumständlichung gekennzeichnet: »Und wenn ich es nach seinem Sinn befrage, so glaube ich, mir sagen zu müssen, daß in dieser Frage auch die Frage nach dem Uhrzeigersinn mitspricht.« Die Zeitlichkeit der Auseinandersetzung Celans mit dem »Uhrzeigersinn« ist über die Komplikationen in dieser Auseinandersetzung schließlich in die publizierte Version des Satzes eingegangen. Diese Komplikationen kommen auch darin noch zum Ausdruck, daß schließlich unklar bleibt, ob sich das Pronomen »es« pauschal einfach auf das in der Rede zuvor Gesagte oder auf »das Gedicht« bezieht, das allerdings erst im nächsten Satz genannt ist. Die Entwürfe und Notizen zur *Bremer Rede*, die im Marbacher Literaturarchiv aufbewahrt sind, wurden bislang noch nicht publiziert. Weitere Aufschlüsse über Celans Arbeit an der *Bremer Rede* wären von einer umfassenden Dokumentation der entsprechenden Entwürfe und Materialien zu erwarten.

46 Zum letztlich gespannten Verhältnis Celans zur Uhr und zur Uhrzeit vgl. Anm. 10 im vorangegangenen Vorspann.

47 Im Notizkalender (vgl. Anm. 45) lautet der entsprechende Entwurf zu dieser Stelle (vgl. hierzu auch die Abbildung am Schluß der Einleitung) wie folgt: »Zeitlose Gedichte gibt es nicht; wohl aber einen, in seiner ganzen Fragwürdigkeit empfundenen Unendlichkeitsanspruch des Gedichts, ein Durch-die-

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Veränderungen

Diese Stelle unterstreicht den Übergang von den Erwägungen zur Sprache zu jenen des Gedichts (im Singular)[48] nun auch durch den Wechsel der grammatikalischen Zeitform (vom Präteritum zum Präsens). Neben der mit dieser grammatikalischen Änderung einhergehenden thematischen Akzentverschiebung (vom Bericht des Vergangenen zum Versuch, die Suchbewegung des Gedichts – gegenwärtig – in »Richtung« auf ein Künftiges weiter und über die Erörterungen zum Schreiben hinaus zu bestimmen) ist hier nun allerdings auch noch eine weitere Veränderung auffällig. Sie wird ebenfalls am Verb, dem Zeitwort, ersichtlich. Celan verwendet für »das Gedicht« nicht mehr das Verb »hindurchgehen«, sondern »hindurchgreifen«.

Hindurchgreifen

Die konzeptionellen Veränderungen, die sich in *diesem* Wechsel abzeichnen, lassen sich nicht ohne weiteres auf einen Punkt bringen. Sie widerstreben der Möglichkeit ihrer Festlegung. Aber in der Rede vom Greifen deutet sich doch (im Unterschied zum Gehen der Sprache) schon an, daß für die nunmehr mit dem Suchwort »Gedicht« angezeigte Bewegung von einem Zusammenspiel zwischen Konkretion und offener Relationalität auszugehen ist. Das der latenten Metaphorik des Hindurchgreifens entsprechende und vermutlich den Überlegungen auch zugrunde liegende Motiv wäre wohl am ehesten in einer greifenden Hand (ohne oder mit Griffel) und – den Gedanken zur Wirklichkeit korrespondierend – einer möglichen, einer *noch* nicht wirklichen, einer allererst noch zu gewinnenden anderen Hand (bereit zum Händedruck oder bereit zum Halten von etwas Geschriebenem, das unter dem Druck einer Hand einst zustande kam: fürs Lesen) auszumachen.[49] Es käme hier,

Zeit-hindurch-greifen-wollen« (Archivzugangsnummer D90.1.3256a). Weiter hinten im Kalender steht zudem: »Durch die Zeit hindurchgreifen (dies ist der Unendlichkeitsanspruch, das ›Zeitlose‹«). Eine andere, spätere, insgesamt aber noch einmal durchgestrichene Variation der Wendung vom Hindurchgreifen lautet: »denn das Gedicht, so wenig es sich auch für zeitlos hält, es erhebt einen Unendlichkeitsanspruch, ~~es gehört der Zeit an, indem es durch sie hindurchzugreifen versucht~~. es versucht, weil es sich in der Zeit weiß, durch die Zeit hindurchzugreifen« (Archivzugangsnummer D90.1.3196/4). Diese Sätze stehen bereits auf dem vorgedrucktem Papier »GÄSTEHAUS DES SENATS« von Bremen, sind also unmittelbar vor der Ansprache entstanden wie auch folgende Notiz, aus der die schließlich von Celan vorgetragenen Sätze hervorgegangen sind: »Denn das Gedicht ist nicht zeitlos. Gewiß, es erhebt einen Unendlichkeitsanspruch, ~~in der Weise etwa, daß es~~ [ersetzt durch: »es sucht«] durch die Zeit hindurchzugreifen ~~sucht~~ – durch sie hindurch, nicht über sie hinweg. ~~aber das kann es nur, indem es zu ihr, zur Zeit gehört, indem es auf sie hört.~~« (Archivzugangsnummer D90.1.3196/1). Diese Auszüge belegen, daß diese Stelle der Rede Celan durchaus Schwierigkeiten bereitete. Sie sind selbst Ausdruck einer offenbar kaum zu einem Ende kommenden Arbeit, die denn auch in den in der *Bremer Rede* schließlich stehengebliebenen Sätzen nicht zu einem Abschluß kam, sondern im *Meridian*, aber auch in den Gedichten und in gewisser Hinsicht – im Sinne einer Antwort auf den zeitdurchgreifenden Anspruch von bereits (von fremder Hand) geschriebenen Gedichten – auch in den Übersetzungen von Celan eine Fortsetzung fand.

48 Eine kritische Einstellung gegenüber diesem Singular (vgl. Anm. 3) zeichnet sich in der *Bremer Rede* noch nicht ab. Durch die Präzisierung, die Celan im *Meridian* vornehmen wird – daß es *das* (absolute) Gedicht zwar nicht gebe, wohl aber einen »Anspruch«, der einem jeden wirklichen Gedicht mitgegeben sei (vgl. GW 3, 199, sowie die Ausführungen dazu im nächsten Kapitel) –, werden sich aber auch die Ausführungen zum Gedicht und zum Unendlichkeitsanspruch aus der *Bremer Rede* zu einem großen Teil als kompatibel mit ihrer Neubestimmung im *Meridian* erweisen. Die Wendung von der »Unendlichsprechung von lauter Sterblichkeit und Umsonst« (ebd., 200), die auf den Brief Celans an Hermann Kasack vom 16. Mai 1960 zurückweist (vgl. hierzu den Abschnitt »Umsonst« im vorangegangenen Vorspann), wird sich im *Meridian* als eine Präzisierung dieses Unendlichkeitsanspruchs erweisen. Die ›Unendlichkeit‹ im Wort »Unendlichkeitsanspruch« wird dann so verständlich, daß sie nicht für ›Ewigkeit‹ oder ›Unvergänglichkeit‹ steht, sondern gerade für eine Potenzierung von Vergänglichkeit (vgl. hierzu auch Anm. 36 im vorangegangenen Vorspann). Unverständlich bleibt in diesem Zusammenhang, wie Peter Mayer zur Aussage gelangt, daß der Dichter (Celan), das »Zeitlose im Auge behaltend«, die Zeit zu »überwinden« suche (Mayer, *Paul Celan als jüdischer Dichter*, 63).

49 Emmanuel Lévinas schreibt in diesem Zusammenhang: »Es trifft sich also, daß sich für Celan das Gedicht genau auf jenem prä-syntaktischen und prälogischen (wie das heute zweifellos unabdingbar ist), aber auch noch prädecuvrierenden Niveau bewegt: dem Moment des reinen Ergreifens, Drückens, das, vielleicht, eine Weise darstellt, die Hand selber mit zu geben« (Lévinas, »Vom Sein zum Anderen«, 57). – Tatsächlich bezieht Celan das Wort »Gedicht« auch nicht nur auf Geschriebenes, auch wenn dieses für seine Überlegungen zum Gedicht bestimmend bleibt und das, was er zum Gedicht schreibt, immer auch – und letztlich vor allem – für geschriebene Gedichte gilt. Wenn Celan in seinem Brief an Hans Bender vom 18. Mai 1960 schreibt, er sehe »keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Händedruck und Gedicht« (GW 3, 177, vgl. Anm. 13 der Einleitung), dann könnte man einen Händedruck nach Celan auch als ein Gedicht wahrnehmen. Wenn zudem das Gedicht, wie Celan im weiteren Verlauf der *Bremer Rede* nahelegt, eine »Flaschenpost« sein kann, dann könnte damit auch eine Flaschenpost gemeint sie, die anderes als Geschriebenes enthält. Von der Simultaneität des Hän-

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

vom Milieu des Hindurchgreifens her gedacht, für das mit dem Wort »Gedicht« Angesprochene jeweils solches in Frage, das auf der einen Seite jeweils gestalthaft vorhanden, zugleich aber auf eine jeweils ungleiche, noch unbegriffene, noch ungestaltete Seite hin durch Offenheit ausgewiesen wäre. Im Hinweis auf das Hindurchgreifen des Gedichts wird diese Offenheit nun insbesondere dadurch unterstrichen, daß das gegebenenfalls zu Ergreifende oder zu Begreifende (das Gegenüber, der Adressat, von dem her die Bewegung dann auch bemerkt werden könnte) nicht genannt ist. Der Gegenpart bleibt zunächst einmal unbestimmt. Der Akzent liegt daher ganz auf der Bewegung des Hindurchgreifens. Er liegt auf der Bewegung, weil das Andere (oder der oder die Andere) im Entwurf dieser Bewegung nicht schon als ein *bestimmtes* Gegenüber antizipiert ist. Der Entwurf dieser Bewegung ist so angelegt, daß das Gegenüber der Bewegung vorenthalten ist, und es ist diese Abwesenheit – die Abwesenheit eines bestimmten Gegenübers bereits im Entwurf der Bewegung –, die dieser Bewegung ihre offene Ausrichtung *im Prinzip* zu gewähren vermag.

zwei Zeiten

Genaueres läßt sich hier der Rede vom Hindurchgreifen des Gedichts aber noch nicht entnehmen. Celan wird erst im *Meridian* ein Vokabular bereitstellen, das es erlaubt, weitere Schlüsse aus der in der *Bremer Rede* skizzierten Entwurfsbewegung zu ziehen. Eine Unterscheidung, die sich für die weiteren Überlegungen zur Zeitlichkeit dieser Entwurfsbewegung als elementar erweisen wird, kann aber an dieser Stelle schon getroffen werden. Wo vom Versuch eines Hindurchgreifens des Gedichts durch die Zeit gesprochen wird, müssen mindestens zwei Zeiten, zwei Begriffe oder zwei Regungen von Zeit in Betracht gezogen werden: 1) eine extensive Zeit, eine Zeitspanne, die das Feld meint, durch welches die transitive Bewegung des Hindurchgreifens verläuft, und 2) eine ereignishafte, intensive Zeit, die im Akt oder im Geschehen des Hindurchgreifens als solchem liegt.

Zeit und Zeitigung

Für diese den Aristotelischen Begriff der Zeit als der einheitlichen und maßgeblichen »Zahl einer Bewegung«[50] zu einem gewichtigen Teil unterminierende Annahme einer durch die Zeit hindurchgreifenden Zeit läßt sich nun ein sachlicher Grund in einer erkenntniskritischen Erwägung ausfindig machen. Von deren Plausibilität ist auch diejenige der *Bremer Rede* abhängig. Erläutern läßt sich diese Erwägung am einfachsten aus dem Unterschied von Zeit und Zeitigung, auf den sich auch jener von Geschichte und Diachronie noch zurückführen läßt: Während ›Zeit‹ sich als diejenige Form begreifen läßt, in der sich eine Bewegung oder ein Vorgang abspielt oder etwas eine meßbare Dauer haben kann, läßt sich unter ›Zeitigung‹ jenes Geschehen verstehen, in dem etwas überhaupt erst zur Zeit kommt.

Zeitigung von Zeit

Der springende Punkt liegt nun allerdings darin, daß auch die Zeit verstanden als Zahl oder Form, ja selbst als Anschauungsform erst gezeitigt werden muß, bevor ihre Bestimmungen wirksam werden können.[51] Wenn gefragt wird, durch welche Strategien, Struktu-

dedrucks bis zur offenen Zeitspanne der Flaschenpost gilt jedoch, daß ein Gedicht – und für das geschriebene Gedicht gilt dies in besonderer Weise – einen Zeitspielraum zu durchmessen hat, der im Modus der Geste eine Begegnung mit einem Gegenüber motiviert, ohne daß es zu einer entdifferenzierenden Fusion mit diesem Gegenüber kommen könnte – oder sollte. Eine »Verschmelzung vermeintlich für sich seiender Horizonte« (Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 310) ist mit Celans Entwurf des Gedichts jedenfalls nicht angestrebt, was selbst für den Händedruck noch gilt.

50 Aristoteles, *Physik* [IV. 11], 207 (vgl. hierzu auch Anm. 8 im vorangegangenen Vorspann).

51 So schreibt selbst Kant in seiner *Kritik der reinen Vernunft:* »Wir können uns keine Linie denken, ohne sie in Gedanken zu ziehen, keinen Zirkel denken, ohne ihn zu beschreiben, die drei Abmessungen des Raumes gar nicht vorstellen, ohne aus demselben Punkte drei Linien senkrecht auf einander zu setzen, und selbst die Zeit nicht, ohne, indem wir im Ziehen einer geraden Linie (die die äußerlich figürliche Vorstellung der Zeit sein soll) bloß auf die Handlung der Synthesis des Mannigfaltigen, dadurch wir den inneren Sinn sukzessiv bestimmen, und dadurch auf die Sukzession dieser Bestimmung in demselben, Acht haben.« (Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, 150, B 154) Werner Hamacher kommentiert diese Stelle wie folgt: »Zeit gibt

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

ren, Techniken, Beschreibungen, Einschreibungen, Setzungen oder Operationen[52] Zeit gezeitigt werden kann (und also umgekehrt durch den Entzug dieser Momente Zeit auch entzeitigt oder gegebenenfalls anders als auf eine bekannte Weise gezeitigt oder auch nicht gezeitigt werden kann), dann läßt sich Zeit als einheitliche und maßgebliche Form, als *eine* Zeit und als Zeit als *Form* oder *Zahl* nicht einfach mehr als unbedingt vorauszusetzende hinnehmen.[53]

Öffnung der Zeit

Es ist genau diese Hinnahme, die in der *Bremer Rede* von einem Zweifel durchzogen ist, wenn Zeit als festgesetzte Zeit mit etwas anderem als Zeit oder einer anderen Zeit[54] oder anderen Zeiten in ein Spannungsverhältnis[55] tritt, wenn Celan den Versuch unter-

es (für das Denken) nicht ohne Zeitigung und also nicht ohne die Bahnung und Einschreibung ihres Verlaufs. […] Zeit ist nur dann überhaupt möglich, wenn eine Bewegung, die nicht nach der Weise der Vorstellung zeitlich oder räumlich ist, aber doch einen Raum (einen anderen als den der Vorstellung) durchzieht, als Bewegung der Aufmerksamkeit und des Respekts fürs Vor-Stellen eine *Folge* von Vorstellungsakten gewährt.« Hamacher, »Des Contrées des temps«, 34.

52 Der Linguist Gustave Guillaume folgte mit seinem Begriff des ›temps opérativ‹ einer ähnlichen Überlegung, als er die Zeit, die es benötigt, um zu einer Darstellung von Zeit zu kommen (›temps opérativ‹), unterschied von der dargestellten Zeit (›image-temps‹) (vgl. Guillaume, *Temps et verbe*, und dazu Agamben, *Il tempo che resta,* 65-68). Die Kluft zwischen diesen beiden Zeiten verdeutlicht, warum es nie zu einer Deckung zwischen der Konzeption eines Zeitbildes, auch eines Begriffs von Zeit, und der Zeit der Realisierung einer solchen Konzeption kommen kann. Guillaume differenzierte zudem zwischen einer Zeit *in posse, in fieri* und *in esse*, mit denen er die Stufen im prozessual gedachten Übergang von der Möglichkeit einer Zeit zu ihrer Wirklichkeit zu bestimmen suchte.

53 Ein weiterer Anschluß an diese Überlegungen läßt sich über die Schriften Heideggers gewinnen, auf deren Spuren in Celans *Bremer Rede* bereits hingewiesen wurde (vgl. Anm. 31). Mit dem Entwurfscharakter des Daseins hebt Heidegger ebenfalls auf die Möglichkeit einer Fundierung von Zeit ab, die sich nicht an bereits konstituierten Zeitformen (etwa jenen der Uhren und Kalender) orientieren, sondern aus einer ontologisch ›ursprünglicheren‹ Form der Zeitigung gewinnen lassen sollte (vgl. Heidegger, *Sein und Zeit* [BPC], 260f., zu den »Zeitigungen der Zeitlichkeit«, ebd., 304). In kritischem, aber explizitem Bezug zu Heideggers Versuch, Zeit aus einer vorhergehenden Zeitigung abzuleiten, stehen wiederum die (von Celan in späteren Jahren dann ebenfalls zur Kenntnis genommenen) Überlegungen Derridas zur Schrift und zur Differenz (vgl. Derrida, *L'écriture et la différence* [BPC], und Anm. 45 der Einleitung) und jene von Lévinas zur Diachronie (vgl. Anm. 5). Der kleinste gemeinsame Nenner dieser unterschiedlichen Versuche besteht darin, daß sie bestrebt sind, Zeit aus dem Geschehen einer jeweils vorhergehenden (allerdings nur rekonstruktiv zu behauptenden) Zeitigung herzuleiten, worin Zeit sich nicht immer schon zu einer konstituierten Form verfestigt hat, so unterschiedlich diese Zeitigung im Einzelfall auch gedacht wird. Bestand Derridas kritische Auseinandersetzung mit Heideggers Zeitdenken darin, daß er dieses Denken mit rekombinierten Elementen aus der Semiologie Ferdinand de Saussures auf die Materialität von Einschreibungsprozessen zurückführte, und erwies sich diese Kritik zugleich als Kritik an den Binäroppositionen, mit denen Saussure operierte, dann liegt es nicht fern, in Celans Versuch, die Zeitlichkeit von Sprache explizit aus dem Schreiben heraus zu konzipieren, eine ähnliche Stoßrichtung zu erkennen, ohne daß damit gesagt sein müßte, daß Celan als Philosoph tätig gewesen wäre. Celans Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Sprache und Zeit ließ ihn jedenfalls auch auf eine Stelle bei Saussure aufmerksam werden, die das Verhältnis von Sprache (»langue«) und Zeit (»temps«) direkt betrifft. Im Umkreis seiner Überlegungen zur Diachronie schreibt Saussure (oder genauer: schrieben seine Schüler, die seine Vorlesungen aufgrund von Mitschriften posthum herausgaben): »Si la langue a un caractère de fixité, ce n'est pas seulement parce qu'elle est attachée au poids de la collectivité, c'est aussi qu'elle est située dans le temps.« (Saussure, *Cours de linguistique général* [BPC], 108, auf deutsch: »Daß eine wesentliche Eigenschaft der Sprache die Beständigkeit ist, hat seinen Grund nicht nur darin, daß sie in der Gesamtheit verankert ist, sondern auch darin, daß sie in der Zeit steht.« Ders., *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, 87). Celan vermerkt in seiner französischen Ausgabe (ohne Datierung) am Rand dieser Stelle: »absolute Zeit?«. Geht Saussure an dieser Stelle – so könnte man im Anschluß an diese Marginalie von Celan weiterfragen (ohne diese Frage deshalb bereits als eine in Celans Intention verstandene Frage auslegen zu müssen) – davon aus, daß es eine absolute Zeit gibt? Und wenn es eine absolute Zeit – losgelöst also auch vom Modus ihrer sprachlichen Darstellung oder Evokation – gibt, könnte sie überhaupt benannt werden? Wird sie aber – wie in dem Satz, in dem sie angesprochen ist – benannt, wäre sie dann nicht – zumindest *auch* – als Effekt von Sprache zu bestimmen? Und wie wäre die Zeitlichkeit dieses Effekts zu bestimmen? Hätte Saussure für *diese* Zeitlichkeit ein Vokabular? – Wie immer auch Celan seine Frage verstanden haben mag, die Antworten und weiteren Fragen jedenfalls, die sie provoziert, umreißen das Feld, auf dem Celan selbst mit seinen Reden und seinen Gedichten – anders als Saussure – weitergearbeitet hat.

54 Im *Meridian* geht Celan dann explizit auf die Zeit des Anderen, auf »dessen Zeit« (GW 3, 199) ein.

55 »Spannungsverhältnis« (*Meridian*, TCA, 216) ist das Wort, das Celan für diesen Zusammenhang in seinem Rundfunk-Essay zu Ossip Mandelstamm verwendet. In einer Notiz aus dem Umkreis dieses Essays ist dieses »Spannungsverhältnis der Zeiten« (ebd.) noch deutlicher bestimmt: »im Gedicht verklammern sich diese – verschiedenen – Zeiten, spricht die Stunde und der Äon, der Herzschlag und die Weltuhr. […] Sie sprechen zueinander, treten zueinander – sie bleiben inkommensurabel. Dadurch entsteht im Gedicht jene Bewegtheit und Spannung, an der wir es erkennen: noch immer tritt Zeit hinzu, partizipiert Zeit.« (*Meridian*, TCA, [Nr. 59] 71). In einer im selben Zeitraum entstandenen Notiz zum *Meridian* schreibt Celan: »Das Gedicht ist das Ungemäße«. Ebd., [Nr. 630] 165. Das von Mandelstamm selbst erörterte Spannungsverhältnis der Zeiten dürfte für Celan gerade aufgrund der

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

nimmt, Zeit im Aufweisen einer durchgreifenden Bewegung auf dasjenige hin zu öffnen, was von einer bereits begriffenen Zeit ausgeschlossen bliebe; wenn er den Versuch unternimmt, dasjenige zuzulassen, was nur in gestreuter Aufmerksamkeit zu vernehmen und nicht auf eine Linie der Zeit zu bringen ist, um auf das achtzugeben, was *in* einer Form oder Zahl der Zeit, in einer Vorstellung oder einem Datum nicht aufgeht und gleichwohl *zur* Zeit auch als Form oder Zahl gehört,[56] – so daß dann der Versuch gelingen mag, nicht »über sie« und das von ihr Gesäumte »hinweg« zu greifen.[57]

Corona

Daß das Zusammenspiel ebenso wie das Entzugsmoment von Zeit und Zeitigung auch in den Gedichten Celans zu bemerken ist, die *vor* der *Bremer Rede* entstanden sind, mag die Zeile »Es ist Zeit, daß es Zeit wird«[58] aus dem Gedicht »Corona«[59] verdeutlichen: Während es in diesem Gedicht für die Zeitigung der »Zeit« (der Zeit, die erst »wird«) eine Zeitstelle (»Es ist Zeit«) gibt, an der sie sich aufweisen läßt, ist diese Stelle, diese Zeit, selbst durch nichts anderes gekennzeichnet als durch den Entzug dessen, was in ihr nicht oder noch nicht gegeben ist. Die gegenwärtige Zeit (»Es ist Zeit«) wird in diesem Gedicht als eine auf eine andere Zeit hin geöffnete, zugleich aber als eine durch diese andere Zeit allein bestimmte ausgewiesen. Die Gestalt der gegenwärtigen Zeit ist offen. Aber offen ist sie nur insofern, als dieser Offenheit nur über die Zulassung einer anderen Zeit stattgegeben werden kann.[60]

Verbindung von Diachronie und Dialogizität (vgl. hierzu auch Anm. 64) vorbildlich gewesen sein. Dazu kommt, daß Mandelstamm zusammen mit den anderen Vertretern des ›Akmeismus‹ Dichtung als Praxis des Zitierens, des rekonfigurativen Wiederaneignens und Neuauslegens von Vergangenem in seinem gespannten Bezug zu Künftigem, Utopischem, begriffen hat, wie Renate Lachmann im Kontext ihrer Überlegungen zur Intertextualität in der russischen Moderne gezeigt hat (vgl. hierzu Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, 354-403). Lachmann weist auch auf die Nähe der akmeistischen ›Dialogizität‹ zu jener Michail Bachtins hin. Zwar haben die Akmeisten und Bachtin voneinander keine Notiz genommen (vgl. ebd., 53), und Bachtin hat sein Modell von ›Dialogizität‹ zudem auf den Roman beschränkt, aber die systematischen Korrespondenzen sind nicht zu übersehen. Es ist davon auszugehen, daß auch Celan die Schriften von Bachtin nicht oder (wenn überhaupt) erst spät zur Kenntnis genommen hat. Eine breitere Bachtin-Rezeption setzt erst Mitte der sechziger Jahre in Frankreich – mit Julia Kristevas »Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman« – ein. Auch in Rußland ist Bachtin, nachdem er 1929 verbannt worden war, lange Zeit kaum bekannt gewesen. Bachtins Übertragung der zwischenmenschlichen Dialogsituation auf die Dialogizität von Texten und Worten – das »Wort«, das nach Bachtin im »Innern dialogisiert« ist (Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, 213) – trifft sich allerdings genau mit jener, die auch Celan vornimmt, worauf bereits Annette Simonis hingewiesen hat (vgl. Simonis, »Celan und Shakespeare – Zum Problem der Dialogizität in der Lyrik Paul Celans«, 170).

56 Damit ist im wesentlichen auch bereits das Problem des Datums skizziert, das Celan vor allem im *Meridian* erörtert (vgl. hierzu den Absatz »Datum« gegen Ende des nächsten Kapitels).

57 In einer Notiz aus dem Umkreis des Rundfunk-Essays zu Ossip Mandelstamm geht Celan so weit und bestimmt auch die Leser eines Gedichts als die vom Gedicht Gezeitigten: »Durch die Zeit [...] hindurch und mit ihr hält das [...] Gedicht [...] auf uns zu: zeitigt es uns, nimmt es uns, die Kommenden wahr [...], die wir es lesend sehen und hören« (Archivzugangsnummer D90.1.575, Blatt ÜR 6.12,19v[2]). Die Initiative, die Celan dem Gedicht zuschreibt, kennt hier noch keine Grenzen. Die Emphase ist noch ungebrochen. Allerdings hat Celan diese Stelle auch nicht in den Essay übernommen. Gleichwohl deutet sie auf einen Sachverhalt hin, an dem er weiterhin festhalten wird: Auch der Leser eines Gedichts wird erst dadurch zum Leser eines bestimmten Gedichts (er konstituiert sich also als ein solcher erst), wenn dieses Gedicht buchstäblich da ist und von ihm gelesen wird (und sich dadurch wiederum das Gedicht als das bestimmte Gedicht eines bestimmten Lesers konstituiert). Auf die kausal unauflösbare Dynamik dieser gegenseitigen Konstitution – der Zeitigung – wird Celan explizit allerdings erst im *Meridian* eingehen.

58 GW 1, 37.

59 Das Gedicht erschien zuerst in *Der Sand aus den Urnen* von 1948 (vgl. Anm. 1 des vorangegangenen Vorspanns). Danach nahm Celan das Gedicht in den Band *Mohn und Gedächtnis* von 1952 auf.

60 Demgegenüber betont Helmut Böttiger im Hinblick auf die Zeitstruktur der ersten Strophe dieses Gedichts (»Aus der Hand frißt der Herbst mir sein Blatt: wir sind Freunde. / Wir schälen die Zeit aus den Nüssen und lehren sie gehn: / die Zeit kehrt zurück in die Schale.«), daß das Gedicht eine Überkreuzung von linearen und zyklischen Zeitmodellen vorführt (vgl. Böttiger, *Orte Paul Celans*, bes. 69f.). Werner Hamacher wiederum kennzeichnet den »Zeitigungscharakter« der Gedichte Celans insgesamt als den »Bestimmungsgrund« ihrer Artikulation: »Sie benennen nicht etwas Bestimmtes«, schreibt Hamacher, »sondern bringen den Bestimmungsgrund des Sprechens selbst zur Sprache: seinen Zeitigungscharakter. In einer bedeutsamen Differenz zu Kant ist bei Celan aber die zeitigende Sprache nicht die Form des Vorstellens, die den Entwurf von Weltbildern und Einzelvorstellungen möglich macht, sondern diejenige Form der Verwandlung, die die Subjekte selber zu Figuren der Zeit macht und ihnen damit die Möglichkeit raubt, sich selber als stabile Subjekte der Sprache zur Welt und ihren Erscheinungen zu verhalten.« Hamacher, »Die Sekunde der Inversion«, 94.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

offene Kontur

In der *Bremer Rede* erschließt sich die Zeitigung im Sinne der Diachronie zunächst aus der von Celan hervorgehobenen hindurchgehenden Bewegung von *Sprache*. Am Modell des Zitats (also aufgrund von bereits Geäußertem) ließ sich diese Bewegung bereits auf eine ihrer möglichen sprachlichen Artikulationsweisen hin befragen. Mit der in der Rede nun folgenden (den Bezug zum Vorhergehenden, den Bezug zur Sprache explizit formulierenden) Kennzeichnung des *Gedichts* als einer »Erscheinungsform der Sprache« rückt auch die von der Sprache zuvor hervorgehobene Bewegung auf eine andere Weise, mit einer anderen Kontur in den Vordergrund. Was von der Sprache in der ›Form‹ des Gedichts ›erscheint‹, ist nicht zunächst *Nach*weis vergangener Zukunft, sondern eher *Vor*weis auf ein noch nicht Realisiertes. Soll letzteres tatsächlich als ein noch Ausstehendes in Frage kommen können, dann ist dem Gedicht allerdings die Möglichkeit genommen, auf dieses, wie beim Zitat, als auf ein bereits Bestehendes zu verweisen. Was noch aussteht, kann allenfalls *provoziert* werden. Neben der Apostrophe, dem artikulierten Anspruch, dem Befehl, der Forderung oder dem Versprechen gehört die Frage zu denjenigen sprachlichen Formen, die eine solche Provokation enthalten.

Beginn eines Gesprächs

Führte die Rede mit dem Zitat der Silbe ›reich‹ die zuvor behauptete Bewegung der Sprache auch vor, so geschieht mit der angedeuteten Bewegung des Gedichts nun Ähnliches in umgekehrter Richtung. Erneut demonstriert die Rede zugleich, wovon sie thematisch handelt. Der vorab bereits thematisierten »Frage« im Kontext der Erwägungen zum »Sinn« des Schreibens von Gedichten folgt eine tatsächlich *gestellte* Frage. »Gedichte [...] halten auf etwas zu. Worauf?« Als konsequent gestellte und nicht nur ›rhetorische‹ (sondern performativ explizierende) Frage läßt dieses »Worauf?« genau jene Offenheit bemerken, die sich zuvor schon auf unterschiedliche Weise in thematischer Hinsicht herausstellen ließ. Die *Bremer Rede*, die selber eine Ansprache und somit Beginn eines Gesprächs (und also Gedicht in diesem Sinne) ist, eröffnet dadurch auch ihrer eigenen Form nach Möglichkeiten einer Antwort, die sich gegenüber der Frage ebensosehr als zukünftige ausnehmen (werden), wie die Frage nicht dazu bestimmt ist, restlos beantwortet zu werden. Denn es handelt sich auch hier, wie Celan es in seinem Rundfunk-Essay zu Ossip Mandelstamm und dann im *Meridian* ausführlicher formuliert, um »eine ›offenbleibende‹, ›zu keinem Ende kommende‹, ins Offene und Besetzbare, ins Leere und Freie weisende Frage«.[61]

Frage – Antwort

Zwischen dieser Frage (»Worauf?«) und dem zuvor hervorgehobenen Absatz zum Hindurchgreifen geht Celan nun, im letzten Viertel der Rede, eben auf diese (zumindest ihrer Möglichkeit nach) *un*endliche Zeitspanne, die sich zwischen Frage und Antwort (»zu keinem Ende« kommend) auftun kann, näher ein. Diese Spanne, die, überspannt, zur Exposition[62] wird, läßt nun insbesondere an dem für das Verständnis der Texte Celans so wichtigen Begriff – oder besser: Hindurchgriff – des Dialogs eine bemerkenswerte Akzentuierung deutlich werden. Dadurch nämlich, daß Celan von der Sprache allein deren diachrone Bewegung (in ihrer zeitgeschichtlich-politischen Dimension) betonte, und da-

[61] *Meridian*, TCA, 216. Die entsprechenden Stellen im *Meridian* sind zu finden in GW 3, 199. – Ein »paar Formulierungen aus der Mandelstamm-Sendung mußten«, schreibt Celan in seinem Brief an Otto Pöggeler vom 1. November 1960, in den *Meridian* »mit hinein, als Inseln zu anderen Inseln« (zitiert nach *Meridian*, TCA, 227).

[62] In einer späten Notiz, die auf den 26. März 1969 datiert ist und die im Todesjahr von Celan in der von ihm noch mitbegründeten Zeitschrift *L'Éphémère* erschien, steht folgendes: »La poésie ne s'impose plus, elle s'expose.« (GW 3, 181) Nicht mehr das ›Sich-Aufdrängen‹ (›s'imposer‹), sondern die Exposition, das ›Sich-Aussetzen‹ (›s'exposer‹), ist diesem Satz zufolge, der sich kaum übersetzen läßt, das Kennzeichen von Dichtung. In der *Bremer Rede* ist die Spur zu dieser späteren Auffassung Celans von Dichtung bereits gelegt. Zur Unübersetzbarkeit dieses Satzes und zu seiner riskanten Poetik, die darin besteht, ihre eigenen Ansprüche aufs Spiel zu setzen, vgl. Frey, »La poésie ne s'impose plus, elle s'expose«.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

durch, daß Celan nun im unmittelbaren Anschluß an die Bestimmung des Gedichts als einer »Erscheinungsform der Sprache« folgert, das Gedicht sei »damit seinem Wesen nach dialogisch«, wird Dialogizität zunächst einmal allein verständlich aus ihrer Zeitlichkeit. Das dialogische Wesen der Sprache (und »damit« des Gedichts) ist daher nicht zunächst zu beziehen auf einen Begriff von ›Dialog‹ im Sinne von ›Wechselrede‹. Vielmehr und vor allem anderen ist es zu beziehen auf ein im Wort ›Dialog‹ noch zu vernehmendes ›Hindurchsprechen‹,[63] auf eine (im Hinblick auf ihre Medialität allerdings noch weiter zu befragende) Bewegung im Sinne einer hindurchgehenden Ansprache, die gegebenenfalls auf jemanden oder auf etwas *trifft.* – Was an einem solchen die Zeit durchgreifenden *Dia*-Logos stark gemacht werden könnte und worauf die folgenden Überlegungen in der *Bremer Rede* tatsächlich auch hinauslaufen, ist dies, daß ein Gespräch zu einem Dialog erst wird, wenn in ihm eine Asymmetrie der Zeit zum Zuge kommt, und daß es diese Asymmetrie ist, die ein Gespräch allenfalls als frei von den Absehbarkeiten und Vereinnahmungen von (vorweg) schon Begriffenem und derart Beschlossenem erweisen kann. Auf diesen Sachverhalt geht Celan nun insbesondere mit dem Hinweis ein, das Gedicht könne »eine Flaschenpost sein«.[64] Der Hinweis findet sich im selben Satz wie die Anmerkung zum dialogischen Wesen des Gedichts.

Das Gedicht kann, da es ja eine Erscheinungsform der Sprache und damit seinem Wesen nach dialogisch ist, eine Flaschenpost sein, aufgegeben in dem – gewiß nicht immer hoffnungsstarken – Glauben, sie könnte irgendwo und irgendwann an Land gespült werden, an Herzland vielleicht. Gedichte sind auch in dieser Weise unterwegs: sie halten auf etwas zu.

dialogisches Wesen

Hierbei ist das Ineinander von dialogischem Wesen und Hindurchgreifen der Zeit auch insofern aufschlußreich, als es nicht nur in der Thematik des Gesagten, sondern auch in der

[63] Im Gedicht »Die Winzer« (GW 1, 140) aus dem Band *Von Schwelle zu Schwelle* (1955) erweist sich der Dialog des Gedichtes tatsächlich als ein zeitliches ›Hindurchsprechen‹. Die Winzer »herbsten« in diesem Gedicht »den Wein ihrer Augen«: das »Geweinte«, in dem sich der Wein als Getränk und das Geweinte im Sinne der vergossenen Tränen miteinander verschränken. Sie »keltern« es, sie »pressen die Zeit wie ihr Auge, / sie kellern das Sickernde ein, das Geweinte«. Dabei weist ihr »Krückstock« – »der einmal, / einmal im Herbst, / wenn das Jahr zum Tod schwillt, als Traube, / […] durchs Stumme hindurchspricht, hinab / in den Schacht des Erdachten« – als sprachlich gedachtes Orientierungsinstrument in seinem ›Hindurchsprechen‹ auch zum »Erdachten« des Gedichts, das aus einer Konfrontation von sprachlichen Bildern besteht, die im Gedicht selbst wiederum als Zeitbilder verarbeitet und, wenn man so sagen kann, ›gekeltert‹ werden. Schreibt Heidegger in »Der Spruch des Anaximander« aus der Sammlung *Holzwege*, »das Sein spricht in der verschiedensten Weise überall und stets durch alle Sprache hindurch« (Heidegger, *Holzwege* [BPC] 362), dann zeigen Celans Gedichte, daß sich dieses Sein *als* Sprachzeit »in der verschiedensten Weise« vor allem dort artikulieren kann, wo jene Artikulationsweisen, die letztlich nur – wie jene Heideggers – das Wort »Sein« zu umkreisen und zu variieren scheinen, verlassen werden, um dann auch andere Formen sprachlichen Eingedenkens und Entwerfens erproben zu können.

[64] Wahrscheinlich bezieht Celan sich mit dem Bild der Flaschenpost auf Ossip Mandelstamm. Mandelstamm schreibt in einem Essay, der Celan zum Zeitpunkt der Arbeit an der *Bremer Rede* bereits bekannt gewesen sein dürfte: »Der Seemann wirft im kritischen Moment eine versiegelte Flasche ins Wasser des Ozeans, welche seinen Namen enthält und die Aufzeichnungen seines Schicksals. Nach langen Jahren, auf einer Dünenwanderung, finde ich sie im Sand; ich lese den Brief und kenne jetzt den letzten Willen des Verlorenen und den Zeitpunkt des Geschehens. Ich hatte ein Recht dazu, so zu handeln. Ich habe keinen fremden Brief geöffnet. Der Brief, den die Flasche in sich barg, war an den adressiert, der sie findet. Ich habe sie gefunden. Das heißt: ich bin auch der geheimnisvoll-verborgene Adressat.« Darauf zitiert Mandelstamm ein Gedicht von Baratynskij und schreibt dazu: »Beim Lesen dieses Gedichtes von Baratynskij geht es mir so, als wäre mir eine solche Flaschenpost in die Hände gefallen. Der Ozean mit seiner ganzen ungeheuren, elementaren Gewalt hat ihr dazu verholfen – er war dazu vorherbestimmt, diese Hilfe zu gewähren, und das Gefühl, die göttliche Vorsehung, sei hier am Werk gewesen, ergreift den Finder.« Mandelstamm, *Vom Gegenüber*, 202f. – Eine andere Spur weist zurück auf einen von Celan gehörten Vortrag, den Hans Mayer im Oktober 1957 anläßlich einer Tagung in Wuppertal hielt (Dokumente zu dieser Tagung sind abgedruckt in Eckhardt, »Paul Celan und der ›Wuppertaler Bund‹«). Mayer erinnert sich daran, daß er an dieser Tagung mit der »Flaschenpost«, an die Celan sich wiederum erinnert haben soll, wohl Adorno zitiert habe (vgl. Seng, *Die wahre Flaschenpost*, 175, und Mayer, *Erinnerung an Paul Celan* 1151). Die Vertreter der Kritischen Theorie haben zur Charakterisierung ihre eigenen »Rezeptionschancen« während ihres Exils und auch danach, wie Willem van Reijen und Gunzelin Schmid Noerr ausführen, das Bild der »Flaschenpost« verwendet (vgl. van Reijen/Noerr, *Vierzig Jahre Flaschenpost*, 8). In der *Philosophie der neuen Musik*, von der Celan die Erstausgabe von 1949 besaß, hat Adorno dieses Bild auch zur Charakterisierung der neuen Musik verwendet (vgl. Adorno,

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Syntax des Satzes zum Ausdruck kommt. Gleich zu Beginn wird der Satz (»Das Gedicht kann ja«) unterbrochen durch einen Einschub (»da es eine Erscheinungsform der Sprache und damit seinem Wesen nach dialogisch ist«). Mit diesem Einschub wird die tatsächliche Benennung dessen, was das Gedicht sein kann, aufgeschoben und dadurch im unbestimmten Modus des Potentiellen (»Das Gedicht kann ja«) offengehalten. Der über die verschränkte Satzstellung sich einstellende Verzug zwischen der Ankündigung und der Realisierung der Benennung koinzidiert dabei genau mit dem, wovon im Einschub die Rede ist: dem dialogischen »Wesen«, sofern mit diesem Wesen jene eher verbal als substantivisch zu denkende Bewegung der Sprache und somit des Gedichts beschrieben ist, die man eben als »Sinn« des Gedichts bezeichnen könnte, gesetzt den Fall, daß in diesem Sinn nicht die Konstanz von Bedeutungszusammenhängen, sondern die Möglichkeit ihrer Genese und Transformation, ihrer Deformation und Zersetzung ›mitspricht‹.

Aufgabe der Flaschenpost

Erst nach dem Einschub findet der syntaktisch antizipierte und thematisch vorbereitete Verzug ein nominales Pendant. »Das Gedicht kann ja,« erfährt man mit einiger Verspätung, »eine Flaschenpost sein«. Aber der Satz ist nicht fertig. Was sich in der wechselseitigen Mimesis zwischen dem Thema des Unterwegsseins, dem Motiv der Flaschenpost und der Syntax des Satzes schon als ein Bereich der Möglichkeit (»Das Gedicht kann ja«) abgezeichnet hat, der im Aufschub oder im Verzug erst bemerk- und erfahrbar wird, bleibt auch für den weiteren Verlauf des Satzes bestimmend. Die Flaschenpost »könnte«, so heißt es nunmehr konjunktivisch, »irgendwo und irgendwann an Land gespült werden, an Herzland vielleicht«. Daß es sich hierbei nicht um gesichertes Wissen, sondern um einen »Glauben« handelt und zudem (unterstrichen durch ein »vielleicht«) um einen »gewiß nicht immer hoffnungsstarken«, läßt an diesem Vorgang eine Akzentsetzung deutlich werden, die an der Möglichkeitsform das entscheidende Kriterium hervorhebt: ihre Ungewißheit. Der Moment, in dem die Flaschenpost in doppeltem Sinne »aufgegeben« (also weggeschickt *und* preisgegeben wird) zieht eine Ungewißheit nach sich, die fürs Denken von Möglichkeit ebenso entscheidend ist wie Unverfügbarkeit fürs Denken von Zukunft: Möglich ist oder bleibt etwas im Prinzip nur dann, wenn es sich in dieser Ungewißheit hält und sich nicht, noch nicht oder nicht ganz realisiert (hat), realisieren läßt oder schon realisieren ließ.

Auflesen der Flaschenpost

So ist es auch mit der Flaschenpost. Denn eine Flaschenpost ist nur so lange Flaschenpost, wie sie unterwegs ist. Wo ihre Botschaft herausgenommen, der Inhalt angeeignet und die Flasche weggeworfen wird, ist sie zerstört. Eine Flaschenpost zu sein hat sie dann aufgehört. Möglich also, daß ein Leser, der die Flaschenpost aufliest, um sie für einen künftigen, unbestimmten Adressaten wieder ins Meer zu werfen, ein besserer Leser ist. Möglich, daß dabei die gegebenenfalls entscheidende Geste, das Sichten, Auflesen, Berühren und Wahrnehmen der Flasche ausreicht, um mehr von ihrem »Sinn« mitzubekommen als eine nach allen Regeln der Kunst vollzogene Interpretation der in ihr enthaltenen Botschaft.

Erhaltung der Möglichkeit

Von einer solchen Haltung, in der Besitzansprüche gegenüber allfälligen Gehalten zurücktreten zugunsten der Erhaltung ihrer Möglichkeit, ist nun zumindest in der Rede selbst allerhand zu bemerken. Denn über Inhalte, Motive und Themen des Gedichts erfährt

Philosophie der neuen Musik [BPC], 88, dazu Seng, *Die wahre Flaschenpost*, 167). Seng hat auch darauf hingewiesen, daß die von Adorno in seiner *Philosophie der neuen Musik* vorgetragenen Überlegungen zum »stummen Lautwerden« der Musik teilweise »bis in die Terminologie hinein« der »Sprachkonzeption« entspreche, die Celan »in den Gedichten des Bandes ›Sprachgitter‹ und den poetologischen Äußerungen ihrer Entstehungszeit entwirft« (ebd., 166).

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

man gar nichts. Damit ist nicht gesagt, daß diese Inhalte grundsätzlich irrelevant wären. Aber relevant – so legt es die Rede nahe – können auch diese nur werden, wenn ihre Minimalprämisse, die in ihrem Transport liegt, Wirkungen zeitigen kann. Dazu gehört im Kontext der *Bremer Rede* auch, daß die zuletzt dann doch noch gegebene Antwort auf die Frage, worauf denn das Gedicht zuhalte, ihrerseits eine Öffnung gegenüber dem Fortbestand dieser Prämissen vorsieht. Das Gedicht halte auf »etwas Offenstehendes, Besetzbares, auf ein ansprechbares Du vielleicht, auf eine ansprechbare Wirklichkeit« zu.[65]

mögliche Wirklichkeiten

Entscheidend bleibt auch hier, daß die zuletzt genannten Bestimmungsorte nicht als bereits existente Wirklichkeiten konzipiert sind. Das noch Ausstehende kommt nur als ein »Offenstehendes, Besetzbares« in Frage, das Du nur als ein »ansprechbares Du«. Die Betonungen liegen auf dem Möglichkeitscharakter. Selbst die genannte »Wirklichkeit« steht, als »ansprechbare«, unter dem Vorzeichen der Möglichkeit: »Um solche Wirklichkeiten geht es, so denke ich, dem Gedicht.«[66] Entscheidend bleibt aber auch, daß Celan die Bezugsmöglichkeiten dieser Wirklichkeiten zu jenen Wirklichkeiten nicht kappt, die er zu Beginn der Rede zuerst mit der »Gegend, in der Menschen und Bücher lebten«, dann mit dem »Verstummen« skizziert hatte, das in dieser »Gegend« einsetzte. In der Selbstcharakterisierung »wirklichkeitswund und Wirklichkeit suchend«, den letzten Worten der Rede, ist diese durchaus prekäre Beziehung, erneut angesprochen.

Überleitung

Darauf, daß Celan seinen Versuch, »Gedichte zu schreiben«, genau in diesem zeitlichen Intervall[67] von mindestens zwei (nie ganz präsentablen bzw. antizipierbaren) Wirklichkeiten beginnen läßt, konnte bereits hingewiesen werden. Auch konnte gezeigt werden, daß der von Celan befragte »Sinn«, der diese Wirklichkeiten verbindet, ohne in ihnen aufzugehen, sich an sprachlichen Merkmalen wie dem Zitat oder der Frage erhellen läßt. Auf die Verbindung, in der dieser »Sinn« zu entsprechenden medialen, körperlichen und materialen Einschreibungen steht, geht die Rede allerdings kaum ein. Oder genauer: Die Rede geht auf der performativen Ebene weitaus differenzierter auf diese Verbindung ein als auf der thematischen. So stellt sich beispielsweise die Frage, ob das Bild der Flaschenpost noch trägt, wenn es auch für tausendfach reproduzierte Gedichte gelten soll. Hier ist die Performanz der Rede ihrer Thematik (wenn man denn diese Unterscheidung in heuristischer Absicht einmal treffen möchte) weit voraus, weil sie mit Zitat und Frage bereits vorführt, in welcher Weise die mit dem Bild der Flaschenpost angesprochene Bewegung auch in einem auf Reproduzierbarkeit hin angelegten Text auf- oder anbrechen kann. Zugleich deuten Zitat und Frage aber auch an, daß die von Celan in der *Bremer Rede* skizzierte zeitigende Bewegung des Gedichts auf im weitesten Sinne technische Fragestellungen zurückbezo-

[65] In seinem Brief vom 22. November 1958 an Brigitte und Gottfried Bermann Fischer schreibt Celan, das Gedicht versuche mit den »ihm von der durch die Zeit gegangenen Sprache an die Hand gegebenen Mitteln« das »hier noch Mögliche – möglich sein zu lassen« (zitiert nach Bermann Fischer, *Briefwechsel mit Autoren*, 617).

[66] Im Brief vom 6. November 1952 an Karl Schwedhelm schreibt Celan bereits: »ich lernte früh an potenzierte Wirklichkeiten glauben. […] Nach Jahren sehen Realität und Virtualität einander immer ähnlicher. Im Gedicht stehen sie ja oft dicht beieinander« (zitiert nach Buck, *Muttersprache, Mördersprache*, 9).

[67] »Intervall« ist das Wort, daß Celan in seinen Notizen zum *Meridian* mehrfach verwendet, um die Zeitspanne zwischen einer (nicht nur in Schrift, aber in Schrift immer *auch*) verstummenden Stimme und einer späteren, wiederum stimmhaften Begegnung mit dem Verstummten zu charakterisieren. Das »Intervall zwischen Stimmhaft und Stimmlos« (*Meridian*, TCA, [Nr. 398] 128) kennzeichnet für Celan Dichtung: »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; Stilprobleme, Motive[,] Thematik usw. sind der Dichtung koextensiv, nicht koessentiell.« Ebd., [Nr. 336] 118.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

gen werden muß, wenn ihr Entwurf sich auch in der tatsächlichen Arbeit an einzelnen Gedichten, zudem in seinen theoretischen Konsequenzen soll bewähren können, ohne in mystifizierende Suggestion einzumünden. Eine solche Bewährungsprobe nimmt Celan im *Meridian* vor. Von ihr handelt das nächste Kapitel.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Weiterführung

Was hat sich vom Entwurf »des Gedichts« aus der *Bremer Rede im Meridian* erhalten? Und was hat sich verändert? An welchen und für welche Gestalten soll die Bewegung »des Gedichts«, sein offener Sinn und also seine entscheidende Zeit – gemäß dem nun im *Meridian* Erwogenen – bemerkbar werden? Und wie wäre das Verhältnis dieser Gestalten zu denjenigen Strukturen zu bestimmen, die im *Meridian* unter dem Stichwort der »Kunst« angesprochen sind? Welche Konnotationen provoziert das Wort »Gestalt« im *Meridian* überhaupt? Und welche davon erlauben es, vom »Gedicht« als einer zeitoffenen »Gestalt« zu sprechen? Wie hat Celan am *Meridian* gearbeitet? Und welche Schlüsse lassen sich aus den überlieferten Dokumenten dieser (Schreib-)Arbeit im Hinblick auf die in der Rede schließlich thematisch gewordenen Probleme ziehen?

In ihren Grundzügen lassen sich die im *Meridian* formulierten Sätze zur Zeitlichkeit ›des Gedichts‹ ohne weiteres als Ansätze zu einer Aufnahme, Präzisierung und Weiterführung der Überlegungen aus der *Bremer Rede* lesen.[1] In beiden Reden wird die für ein Verständnis der jeweils behaupteten Suchbewegung des Gedichts notwendig anzunehmende Zeit versuchsweise als eine offene konzipiert: als Zeit, die sich in ihrer Offenheit aber auch bewähren können soll – nicht an und für *sich*, sondern an (etwas oder jemand) künftig *anderem* oder für (etwas oder jemand) künftig *anderes*. Folgt man den Spuren, die in diesen Reden angelegt sind, dann handelt es sich in beiden Reden zunächst und vor allem um diejenige Zeit, die seitens eines Trägermediums/Subjekts, das sich als ansprechenden Part bestimmen läßt, dafür anzusetzen ist, daß ein Ansprechbares (sei es eine Person, zum Beispiel ein Leser, sei es ein Ding, ein Wort, eine Bedeutung oder etwas anderes) getroffen und so zu einem »Du«[2] werden

[1] Celan arbeitet, wie die von ihm aufbewahrten Notizen und Entwürfe zum *Meridian* belegen, mit erheblichem philologischem und stilistischem Aufwand an dieser Rede, die er am 22. Oktober 1960 in Darmstadt anläßlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises hält (GW 3, 187-202). Zwischen der wesentlich kürzeren *Bremer Rede* vom 26. Januar 1958 (GW 3, 185f.), die zudem in einem kürzeren Zeitraum entstanden ist, und dem *Meridian* liegen zwei Jahre und neun Monate. In dieser Zeit arbeitet Celan an seinen Mandelstamm-Übersetzungen, am Rundfunk-Essay zu Ossip Mandelstamm, der am 19. März 1960 vom Norddeutschen Rundfunk ausgestrahlt wird, sowie an den ersten Gedichten zu *Die Niemandsrose* (1963). 1999 wurden die von Celan aufbewahrten Notizen und Entwürfe zum *Meridian* im Rahmen der Tübinger Celan-Ausgabe (TCA) erstmals veröffentlicht, wobei die Ausgabe in einer Auswahl auch Materialien wiedergibt, die sich *nachträglich* als Dokumente lesen lassen, in denen sich die Elemente, aus denen sich die Rede schließlich zusammensetzte (unter anderem solche aus dem Kontext des Vortragsprojektes »Von der Dunkelheit des Dichterischen«), bereits abzeichnen. Über die Auswahlkriterien und über die Präsentationsform dieser Materialien läßt sich streiten (vgl. hierzu kritisch Martens, »Jenseits der Werkgrenzen«). Der Wert dieser Ausgabe liegt zum jetzigen Zeitpunkt allerdings auch und zunächst darin, *daß* in ihr eine Vielzahl von Dokumenten veröffentlicht und über die Angaben der Archivsignaturen erschlossen sind, die der Forschung zuvor (auch im Archiv) nicht ohne weiteres zugänglich waren. Denn abgesehen von den Büchern in Celans Bibliothek (samt Annotationen) ist die Einsicht in Materialien aus dem Nachlaß Celans, die sich nicht einfach als Vorstufen zu bestimmten Gedichten lesen lassen, in der Regel – und diese besondere Regel geht auf einen Wunsch von Celans Frau Gisèle Celan-Lestrange zurück – an die entsprechenden (bewilligten) Editionen gebunden: Was ediert ist, kann ohne weiteres eingesehen werden. Für diese Regel gibt es – heute, nachdem Gisèle Celan-Lestrange am 9. Dezember 1991 verstarb – nur eine Ausnahme, wenn man eine Erlaubnis von Eric Celan, dem Sohn Celans, zur Einsicht in Dokumente erhält. Dessen Bereitwilligkeit und Freundlichkeit, Erlaubnis zu geben und Forschungen zu unterstützen, sei an dieser Stelle allerdings ausdrücklich hervorgehoben. – Für eine Auseinandersetzung mit dem *Meridian* stellen diese Nachlaßregelungen allerdings kein Problem dar: Die entsprechenden Dokumente lassen sich nun auch im Archiv ohne weiteres einsehen, auch diejenigen, die sich in Konvoluten befinden, die im Rahmen der TCA nicht vollständig ediert wurden. Letzteres gilt etwa für Celans Aufzeichnungen zum Rundfunk-Essay zu Ossip Mandelstamm. Diese entstanden allerdings zu einem Zeitpunkt, an dem Celan noch gar nicht wissen konnte, daß ihm der Büchner-Preis verliehen würde. Die eigentliche Arbeit an der Rede beginnt erst mit Celans Brief vom 16. Mai 1960 an Hermann Kasack, den damaligen Präsidenten der *Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung*. Celan bedankt sich in diesem Brief für die ihm in Kasacks Brief vom 11. Mai 1960 mitgeteilte Ernennung zum Preisträger des Georg-Büchner-Preises. Der Brief enthält die bereits zitierte Wendung von der »Unendlichsprechung« (vgl. Absatz »Umsonst« im Vorspann zum Teil 1. Chronographie), auf die Celan im *Meridian* zurückkommt. Weitere Aufschlüsse, vor allem in die chronologische Abfolge der Notizen, wird die *Meridian*-Edition im Rahmen der BCA geben (ferner ist hier auf die Sammlung *Prosa aus dem Nachlaß* zu verweisen). In jedem Fall bleibt allerdings die Frage, wie Celan an einem bestimmten Text gearbeitet hat, zu trennen von der Frage, was das schließlich von Celan publizierte Resultat einer solchen Arbeit für die Lektüre bedeuten kann. Für die nachfolgenden Überlegungen zum *Meridian* steht letzteres zunächst im Vordergrund.

[2] GW 3, 186, 198, 201.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

kann.[3] Es handelt sich um diejenige Zeit, die zudem, folgt man diesen Spuren insbesondere im *Meridian* weiter, dafür anzusetzen ist, daß sowohl die Gewordenheit als auch die prinzipielle Vergänglichkeit des Ansprechbaren (das heißt dessen eigene Zeit) unter dem Akzent seines jeweils momentanen Werdens oder Vergehens »mitsprechen« kann.[4] In beiden Reden ist das Ansprechende als »das Gedicht« und das Ansprechbare als dessen »Gegenüber« bestimmt.[5] Im Blick auf beide Reden läßt sich die Zeit *zwischen* dem Gedicht und seinem Gegenüber als *zeitigende* Zeit bestimmen. In der Privilegierung dieser Zeit – oder dem Wunsch nach ihrer Privilegierung – kommen die Erwägungen aus dem *Meridian* mit jenen aus der *Bremer Rede* überein.

Revision

Die im *Meridian* formulierten Sätze zur Zeitlichkeit des Gedichts sind jedoch, insbesondere in ihren innehaltenden und fragenden Momenten, auch als Einsätze zu einer Revision der Überlegungen aus der *Bremer Rede* zu lesen. Diese Einsätze stehen in diesem Kapitel, gegliedert in fünf Punkte, zur Diskussion. Beabsichtigt ist eine Rekonstruktion dieser Einsätze und ihrer konzeptionellen Implikationen. Eine solche Rekonstruktion kann nicht einfach darauf setzen, daß diese Einsätze, im einzelnen, bereits bündige Antworten auf die Frage bereithalten, worin denn nun, den Erwägungen im *Meridian* zufolge, die Zeitlichkeit des Gedichts bestehen (oder worin sie werden oder vergehen) soll. Immer wieder werden im *Meridian* Standpunkte und Einstellungen eher erprobt als verfochten; Celan stellt selbst Fragen und formuliert mögliche Antworten; bestimmte Äußerungen werden durch andere in Frage gestellt, korrigiert oder präzisiert. Der folgende Rekonstruktionsversuch in fünf Punkten zielt daher nicht darauf ab, die unterschiedlichen Züge der Rede zugunsten eines Panoramas von aufeinander abgestimmten Eindrücken stillzustellen. Ziel ist vielmehr, ein signifikantes Netz von Verbindungen zwischen einzelnen Stellen der Rede nachzuzeichnen, und zwar so, daß eine Konstellation – und das heißt: eine nicht bereits von den besprochenen Sachverhalten her vorliegende, sondern eine in der Bezugnahme auf unterschiedliche Stellen konstruktiv herausgestellte Momentaufnahme von Anhaltspunkten[6] – in den Blick rückt, die den jeweils hervorgehobenen Zusammenhang von Gedicht und Zeit auch für die Lektüre *weiterer* Texte Celans als aufschlußreich erweisen kann. Solange das Vorgehen Rekonstruktionsarbeit ist, sehen sich die folgenden Ausführungen den Vorgaben (das heißt den expliziten oder impliziten Argumentations- oder Erschließungsweisen) der Rede in dem Maße verpflichtet, wie der notwendige Anteil der

[3] Die Offenheit dieser Zeit zeigt sich in den Texten Celans tatsächlich auch darin, daß nicht schon von vornherein klar ist, von ›was‹ oder ›wem‹ aus und in bezug auf ›was‹ oder ›wen‹ diese Zeit offen ist. Diese (de)konstitutive Unklarheit (oder mit Celans Worten: »Dunkelheit«, ebd., 195) ist aber nicht als Ergebnis einer Nachlässigkeit im sprachlichen Ausdruck zu werten. Sie zeigt vielmehr an, daß die offene Zeit in ihrem Prinzip auf unterschiedliche Phänomene und Ereignisse zu beziehen ist. Genauer: Es ist davon auszugehen, daß diese offene Zeit überall dort im Spiel ist, wo es Zeit braucht, damit überhaupt etwas oder jemand erscheinen, etwas passieren, sich etwas einstellen oder ereignen kann – oder nicht. Diese Zwischenzeit bestimmte Celan in einer Notiz zum *Meridian* auch als Warten: »Das Gedicht wartet (= steht offen) auf sein abwesendes – kommendes und damit künftiges – Du« (*Meridian*, TCA, [Nr. 457] 136). In einer anderen Notiz aus dem Nachlaß unternimmt Celan den Versuch, die Zeitoffenheit des Gedichts mit einem an *dieser* Stelle positiv konnotierten Konzept von Zeitlosigkeit zu verbinden: »›Zeitloses‹ Gedicht: das immer zur Unzeit Gegenwärtige. Das durch Gegenwart als unzeitig empfundene Gezeitigte. Zeitlos = zeitoffen.« *Prosa aus dem Nachlaß*, [Nr. 46.42] 35.

[4] GW 3, 199.

[5] Ebd., 198.

[6] Dieses Verständnis von Konstellation berührt sich mit dem von Walter Benjamin skizzierten Konzept der »Konstellation« (vgl. Benjamin, »Über den Begriff der Geschichte«, GS I, 2, 693-704, bes. 702f., und ders., *Das Passagenwerk*, GS V, 1, 576f.) nur im Moment der Konstruktion, nicht jedoch in seinen geschichtsphilosophischen und methodischen Konsequenzen, die ausführlicher diskutiert werden müßten, für die aber jedenfalls zweifelhaft ist, ob sie – worauf Benjamins eigene (unabgeschlossene) Arbeiten in diesem Zusammenhang hindeuten – außerhalb diskontinuierlicher, fragmentarisch-zitativer Aufzeichnungsverfahren überhaupt zur Darstellung kommen können oder sollen.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

*Kon*struktion (im Zuge der Rekonstruktion) sich auf entsprechende Belegstellen abstützen läßt.[7] Die (Re-)Konstruktion wird im weiteren Verlauf der Erörterungen in die Skizze der im Titel der Arbeit genannten ›Chronographie Paul Celans‹ münden.

> Celan bringt im *Meridian* eine Kritik der Redeweise von »*dem* Gedicht« vor.[8] Wie gleich zu zeigen sein wird, weist diese Kritik über bloße Formulierungsschwierigkeiten hinaus und betrifft direkt die Frage nach einem möglichen konzeptionellen Zusammenhang zwischen »Dichtung« und »Zeit«. Aus der Perspektive dieser Kritik erscheinen nicht nur die in der *Bremer Rede* gestellten Fragen, sondern auch diejenigen, die im *Meridian* selbst erst Relevanz gewinnen, in einem neuen Licht. Dabei zielt diese Kritik weniger auf die *Verwendung* des bestimmten Artikels in Verbindung mit dem Wort »Gedicht«. Vielmehr macht sie auf eine implizite (und daher leicht unbemerkt bleibende) *Differenz* in dieser Verbindung aufmerksam. Ist diese Differenz einmal in ihren Konturen freigelegt, dann läßt sich zeigen, daß sie für alle Stellen symptomatisch ist, an denen Celan auf »das Gedicht« zu sprechen kommt. Für die Erörterung der nächsten Punkte wird die Analyse dieser Differenz vorbereitenden Charakter haben. Punkt 1

> Die im *Meridian* gewählten Formulierungen geben Mittel an die Hand, konstruktiv zwischen einer »Gestalt« des Anderen und dem »Anderen« zu unterscheiden. Diese Unterscheidung (auf der Seite des vom Gedicht Angesprochenen) kann als Antwort auf die im ersten Punkt zu diskutierende Differenz (auf der Seite des Gedichts) aufgefaßt werden. Durch diese neu eröffnete Unterscheidungsmöglichkeit wird das sowohl in der *Bremer Rede* als auch im *Meridian* in Aussicht gestellte (menschliche oder dingliche – oder andersartige) Gegenüber des Gedichts genauer bestimmbar in dem, was (oder wie) es sein (oder nicht sein) kann (oder sollte). Da das Gegenüber des Gedichts den ungewissen Horizont der zeitigenden Bewegung bildet, hängt von seiner Bestimmbarkeit auch jene der entscheidenden Zeit des Gedichts ab. Punkt 2

> Ein Passus im *Meridian* eröffnet die Möglichkeit, die *zeitigende* Zeit von einer (jeweils zusammen mit einer »Gestalt« des Anderen ins Spiel kommenden) *gezeitigten* Zeit zu unterscheiden, indem die zeitigende Zeit als mitsprechen *lassende* Zeit, die (gegebenenfalls) gezeitigte Zeit als *mitsprechende* Zeit (der »Gestalt« des Anderen) aufgefaßt wird. Die konzeptionellen Implikationen dieser Unterscheidung werden mit dem vorherigen und dem nächsten Punkt in Verbindung zu bringen sein. Punkt 3

> Im *Meridian* ist die Möglichkeit einer Umkehrung der in der *Bremer Rede* noch durchgehend privilegierten Ausrichtung des Gedichts hin zu einem Angesprochenen angedeutet: Es ist nun nicht mehr allein vorgesehen, daß das Gedicht ein Anderes (oder eben eine »Gestalt« des Anderen) anspricht; auch das Gedicht kommt nunmehr – für sein Gegenüber – als ein Anderes (oder eben als eine »Gestalt« des Anderen) in Frage. Nachdrücklicher als in der *Bremer Rede* wird dadurch der vom Gedicht eröffnete *Dia*log auch als Wechselrede verständlich, als Wechselrede, die ein besonderes Schreib- und Lektüremodell impliziert. Punkt 4

> Celan sieht die in der *Bremer Rede* genannte »Bewegung« des Gedichts in ihrer Offenheit radikal durch das in Frage gestellt, was er im *Meridian* unter dem Stichwort der »Kunst« ins Spiel bringt. Diese Infragestellung geht so weit, daß auch die Bewegungen und Punkt 5

[7] Damit ist nicht gesagt, daß diese Vorgaben, für sich genommen, nicht kritisch befragt werden könnten oder sollten. Da aber auch ein kritisch fragender Zugang mehr Aussicht darauf hat, die zu untersuchenden Vorgaben spekulativ oder systematisch nicht vorschnell zu unterbieten, wenn diese (auch in ihrer immanenten Selbstkritik) erkannt sind und in einem ersten Schritt auch akzeptiert werden, steht hier die Rekonstruktionsarbeit erst einmal im Vordergrund.

[8] GW 3, 199.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Unterscheidungsmöglichkeiten, die durch die eben genannten Punkte im *Meridian* erst hinzukommen, sich durch »Kunst« als grundsätzlich in Frage gestellt erweisen. Ist diese Infragestellung erst einmal verständlich geworden, dann läßt sich allerdings auch zeigen, welche Möglichkeiten in den von Celan vorgezeichneten Bahnen noch bestehenbleiben, die unterschiedlichen Bewegungen, die im *Meridian* insgesamt unter dem Stichwort »Dichtung« versammelt sind, unter den »Bedingungen« von »Kunst« neu zu denken. Von besonderem Interesse werden in diesem Zusammenhang Celans Überlegungen zu den »Daten« des Gedichts sein. Da mit den Überlegungen zur »Kunst« nicht nur die Ansätze aus der *Bremer Rede*, sondern auch diejenigen Stellen im *Meridian*, an denen Celan an diesen Ansätzen affirmativ weiterarbeitet, eine Revision erfahren, diese Ansätze aber aus der Rede nicht einfach verschwinden, sondern auf dem »Weg«,[9] den Celan einschlägt, *bestehen*bleiben (und also auch Beachtung verdienen), soll diese Infragestellung der »Dichtung« durch »Kunst« den vorläufigen Fluchtpunkt (und nicht den Einsatzpunkt) dieses Kapitels markieren.

Einstieg

Sind die mit diesen fünf Punkten angesprochenen Sachverhalte und Bewegungen einmal einzeln und in ihrem Zusammenspiel zur Sprache gekommen, dann wird es auch möglich sein, eine Kritik an Celans Erwägungen zu formulieren, die sich der Dynamik, die ihnen eignet, nicht von vornherein verschließt. Zudem wird sich dann auch die Frage, wie Celan am *Meridian* gearbeitet hat – das heißt: welche Schlüsse sich aus den überlieferten Dokumenten dieser Schreibarbeit im Hinblick auf die in der Rede schließlich thematisch gewordenen Probleme ziehen lassen –, konstruktiv und kontrastiv in die Analyse der zuvor untersuchten Themen und Verfahren der Rede einbeziehen lassen. – Ausgehend von folgender Stelle aus dem *Meridian* stehen Celans Bestimmungen von Gedicht und Zeit nun im Sinne der genannten Rekonstruktion und in der Reihenfolge der aufgezählten Punkte zur Diskussion:

> 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 verzweifeltes Gespräch.
> 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. Noch im Hier und Jetzt des Gedichts – das Gedicht selbst 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.[10]

Übereinstimmungen

Sucht man nach Übereinstimmungen mit dem in der *Bremer Rede* Gesagten, dann läßt sich in den eben genannten Vorgängen des Ansprechens, des Nennens und Befragens unschwer die zeitigende Bewegung des Gedichts wiedererkennen, die im wesentlichen bereits als Ansprache bestimmt werden konnte.[11] Wo diese Bewegung als der insbesondere

[9] Ebd., 202.

[10] Ebd., 198f.

[11] Ulrich Wergin spricht in diesem Zusammenhang von Celans »Poetik der Apostrophe« (Wergin, »Sprache und Zeitlichkeit bei Derrida, Celan und Nietzsche«, 37). Diese gehört, wie Wergin ausführt, nicht einfach – auch wenn das »Ich« in obigem Zitat beispielsweise darauf hindeuten könnte – in den Bereich einer »Sprache [...] des Subjekts« (ebd., 32). Dem ist insofern beizustimmen, als Celans Texte dieses »Ich« tatsächlich als ein sprachlich gezeichnetes »Ich« bestimmen, das subjektiv nicht einfach über seine sprachliche Verfassung verfügen kann, sondern dieser zunächst einmal ausgesetzt ist. Daß diese ›Verfassung‹ in Celans Texten zudem ihrerseits, durch ihre historisch bedingten Brüche, problematisch geworden ist, konnte im letzten Kapitel bereits gezeigt werden. Zu fragen bleibt jedoch weiterhin, in welcher Weise das *Schreiben* (und somit das schreibende – und das geschriebene – »Ich«) in dieser Sprache sich artikulieren kann oder, den Bestimmungen in Celans Arbeiten zufolge, soll. Von diesen Artikulationsmöglichkeiten sind auch die Möglichkeiten der Adressierung und somit diejenige einer Apostrophe abhängig.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

im Modus von Anspruch und Frage vernehmbare dialogische Sinn des Gedichts bestimmt werden konnte, ließ sich auch schon jene im Prinzip eingeräumte, auf Künftiges zu beziehende Offenheit bemerken, die an dieser Stelle nun mit der Formulierung vom Mitsprechen*lassen* einer anderen Zeit aufgerufen ist. »Anspruch« und »Frage« sind aber im *Meridian* auch explizit genannt, und zwar sind sie es – als aufs »Offene und Leere und Freie« zu beziehende Kennzeichen des Gedichts – gerade in den Sätzen, die unmittelbar an die eben zitierten anschließen:

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 Freie weisenden Frage – wir sind weit draußen.
Das Gedicht sucht, glaube ich, auch diesen Ort.

Das Gedicht?
Das Gedicht mit seinen Bildern und Tropen?

Meine Damen und Herren, wovon spreche ich denn eigentlich, wenn ich aus *dieser* Richtung, in *dieser* Richtung, mit *diesen* Worten vom Gedicht – nein, von *dem* Gedicht spreche?
Ich spreche ja von dem Gedicht, das es nicht gibt!
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.[12]

Unterschiede

Ebenso deutlich wie die Übereinstimmungen mit dem in der *Bremer Rede* zur zeitigenden Bewegung des Gedichts Gesagten zeichnen sich in den eben zitierten Absätzen, die ihrerseits dialogisch formuliert sind, nun allerdings auch die Unterschiede zwischen den beiden Reden ab. Zu den wichtigsten Unterschieden ist das im *Meridian* nun (Punkt 1) demonstrativ (und nicht mehr nur implizit) artikulierte Bemühen zu zählen, die Rede »vom Gedicht – nein, von *dem* Gedicht« – auf eine wesentliche Differenz hin zu präzisieren: diejenige Differenz zwischen a) »jedem wirklichen Gedicht« und b) seinem jeweils mitgegebenen »Anspruch«, seiner jeweils mitgegebenen »Frage«. Eine Differenz, die nicht die Unabhängigkeit zweier Momente oder Aspekte, sondern die noch zu bestimmende ungleiche Weise ihrer Zugehörigkeit zueinander unterstreicht. Eine Differenz, die es im folgenden zu analysieren und auf ihre konzeptionellen Implikate hin zu befragen gilt.[13]

»das« Gedicht

Celan wird auch im weiteren Verlauf des *Meridian* (also auch *nach* der von ihm aufgeworfenen Frage, wovon er »denn eigentlich« spreche, wenn er »vom Gedicht – nein, von *dem* Gedicht« spreche) nicht darauf verzichten, für seine Überlegungen zum Gedicht den bestimmten Artikel zu verwenden.[14] Dies mag zunächst erstaunen, läßt die von ihm selbst kritisch beurteilte Rede von »*dem* Gedicht« doch leicht die Differenz übersehen, auf die es

[12] GW 3, 199.

[13] Diese Differenz weist wohl Parallelen zu jener auf, die Heidegger als »ontologische Differenz« (vgl. hierzu insbesondere die entsprechenden Kapitel in Heidegger, *Die Grundprobleme der Phänomenologie,* 322-469) bestimmt hat und zu der Celan sich 1953 den entscheidenden Satz aus *Sein und Zeit* unterstrichen hat: »Das Sein des Seienden ›ist‹ nicht selbst ein Seiendes« (Heidegger, *Sein und Zeit* [BPC], 6 [§ 2]). Zudem ist sie mit jener verwandt, die Derrida später in *De la grammatologie*, *L'écriture et la différence* [BPC] und im Aufsatz »la différance« in kritischer Auseinandersetzung mit Heidegger als verräumlichend-zeitigenden Aufschub reformulieren und auf ihre Beziehung zur Schrift hin befragen wird. Der Blick wäre jedoch von vornherein verstellt, wenn man Celans eigene Arbeit auf ihre möglichen Vorläufer reduzieren oder aus der Perspektive späterer Kritiker dieser Vorläufer erklären wollte. Zunächst einmal wird die von Celan unterstrichene Differenz aufgrund einer Formulierungsschwierigkeit auffällig. Diese Schwierigkeit ist allerdings im Kontext der Erörterungen Celans zum Gedicht motiviert: Sie weist auf die Prinzipien hin, die für das, was Celan »Gedicht« nennt, selbst bestimmend sind.

[14] Vgl. GW 3, 199 und 202.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

ihm gerade anzukommen scheint. Die Tatsache, daß die Wortwahl im *Meridian* als Problem auftaucht, ohne daß daraus Konsequenzen im Hinblick auf die Möglichkeit einer anderen Wortwahl gezogen würden, kann jedoch auch als Appell an die Verantwortung der Lektüre wahrgenommen werden. Geschieht dies, geht man also auf die Provokation der eben zitierten Textstelle ein, dann erhärtet sich der Verdacht, daß die an ihr offengelegte und ausformulierte Differenz auch aus anderen Stellen erschlossen werden kann, an denen Celan auf »das Gedicht« zu sprechen kommt.

Platzhalter

Unterschwellig durchzieht und motiviert diese Differenz nämlich eine ganze Reihe von Texten und Äußerungen Celans. Es handelt sich um diejenige Differenz, die sich in den unterschiedlichen Versuchen Celans, »das Gedicht« zu bestimmen, jeweils zwischen der explizit oder implizit angesprochenen zeitigenden *Bewegung* (insbesondere von Frage und Anspruch) und dem *Trägermedium/Subjekt* auftut, *von* dem aus oder *an* dem sich diese Bewegung *für* jemand (oder *für* etwas) anderes tatsächlich zu bemerken geben oder als relevant erweisen soll.[15] Auch die *Bremer Rede* gehört zu den Texten, für die diese Differenz bereits bestimmend ist. Im Kapitel zuvor konnte sie, auch wenn sie in der *Bremer Rede* nicht eigens thematisiert wird, bereits wahrgenommen werden.[16] – Doch erst mit der Offenlegung und Ausformulierung im *Meridian* wird deutlich, daß es genau die Wendung »das Gedicht« ist, die bei Celan als *Platzhalter* für diese Differenz fungiert: Die *Bewegung* trifft sich mit dem die Bewegung zu bemerken *Gebenden* (dem die Bewegung gegebenenfalls Motivierenden oder gar Verkörpernden) *in* dem, was Celan »das Gedicht« nennt. Unterschiedlich sind an den entsprechenden Stellen nur die Akzente, die im jeweiligen Wortgebrauch zugunsten der einen oder anderen Tendenz – Bewegung *oder* Trägermedium/Subjekt der Ansprache zu indizieren – gesetzt sind, ohne daß es je zum vollständigen Ausschluß der einen zugunsten der jeweils anderen käme.

zwei Tendenzen

Was den Wortgebrauch in den verschiedenen Texten angeht, so zeichnen sich in der Tat genau die beiden Tendenzen ab, die Celan im *Meridian* als Merkmale hervorhebt, um diese Differenz zu explizieren: Zum einen nämlich ist mit der Wendung »das Gedicht« bei Celan dasjenige (in privilegierter Weise) umrissen, was an etwas (oder jemandem) – das (oder der) auf jemand (oder etwas) anderes trifft – als Bewegung einer (zeitigenden, stummen oder stimmhaften) Ansprache (und also als Frage oder als Anspruch, als »Unendlichkeitsanspruch« etwa,[17] wie es in der *Bremer Rede* heißt) prinzipiell bemerkt werden kann. Dies als Bewegung einer Ansprache prinzipiell Bemerkbare (das heißt primär: der

[15] Es handelt sich daher bei dieser Differenz nicht einfach um den Unterschied, den Celan im *Meridian* zwischen »Dichtung« und »Kunst« anzusetzen versucht (um ihn dann auch wieder in Frage zu stellen): ein Unterschied, der sich seinerseits als Erweiterung einiger Elemente des bereits erörterten Unterschieds zwischen Diachronie und Geschichte verstehen läßt (vgl. hierzu den zweiten Absatz »Diachronie und Geschichte« im vorangegangenen Kapitel). Wohl aber handelt es sich um diejenige Differenz, die von »Dichtung« (oder von ›Diachronie‹) in ihrer nach Möglichkeit offenen Ausrichtung (mit Frage und Anspruch) erschlossen, von »Kunst« (oder von ›Geschichte‹) hingegen ihrer Tendenz nach gerade verdeckt oder negiert wird. So gesehen handelt es sich, wie später noch auszuführen sein wird, um diejenige Differenz, die den Unterschied zwischen »Dichtung« und »Kunst«, so wie Celan ihn im *Meridian* umkreist, überhaupt erst verständlich werden läßt, auch wenn Celan die Möglichkeit einer Unterscheidung zwischen »Dichtung« und »Kunst« zuletzt wieder in Frage stellt. Was zuletzt jedoch ebenfalls bleibt, ist der Weg, den Celan einschlägt, um diese Möglichkeit – als Möglichkeit – ins Spiel zu bringen: um mit ihr zu arbeiten.

[16] Mit einigem Gespür war diese Differenz in der *Bremer Rede* bereits zu bemerken an der Skizze der hindurchgreifenden, ansprechenden Suchbewegung »des Gedichts«, schließlich an dem für diese Bewegung zum Sprechen gebrachten Bild der »Flaschenpost«: Skizze und Bild zu dieser Bewegung ließen eine Differenz vermuten, die nicht nur für das Verhältnis von Absender und Adressat (als Asymmetrie der Zeit) anzusetzen war, sondern auch für das Verhältnis sowohl der Botschaft als auch des Absenders als auch des Adressaten zur zeitigenden Bewegung des Anspruchs (die jeweils in Anspruch genommene Strecke, das Hindurch, das ›anreichernde‹, diachron bestimmte Mehr/Meer) *zwischen* ihnen.

[17] GW 3, 186.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Umstand, *daß* eine Ansprache stattfindet) tritt etwa dort in den Vordergrund, wo Celan »das Gedicht« als *werdendes* »Gespräch« auffaßt.[18] Zum andern ist mit »dem Gedicht« dasjenige (in privilegierter Weise) umrissen, was nicht nur prinzipiell als Bewegung einer Ansprache bemerkbar ist, sondern (und zwar im *Zuge* einer solchen Ansprache) tatsächlich (auch und gerade in seiner Körperlichkeit oder Materialität) wahrgenommen wird (oder wahrgenommen werden kann): dasjenige, was in seiner jeweils unterschiedlichen, seiner jeweils endlichen und einzigartigen Wirklichkeit (etwa als Dokument, als »Händedruck«[19] oder als Verlautbarung) wahrgenommen wird (oder wahrgenommen werden kann), und zwar so, daß *von* ihm aus oder *an* ihm *zugleich* die Tendenz zur Ansprache bemerkbar wird.

Pluralisierung

Letzteres – das in seiner Singularität und Endlichkeit tatsächlich und punktuell Wahrgenommene oder Wahrnehmbare, im *Meridian* etwa das »ansprechende und nennende Ich«,[20] das mit den »Dingen« sprechende »Wir« oder die sprachlichen »Bilder« des Gedichts, das (von seiten eines dem Gedicht Begegnenden her gedacht) »einmal, das immer wieder einmal und nur jetzt und nur hier Wahrgenommene und Wahrzunehmende« – kann in immer wieder neuen Manifestationen auftreten. Somit legt »das Gedicht« in *dieser* Bedeutungstendenz notwendig auch eine Pluralisierung seiner Verständnismöglichkeiten nahe.[21] Es ist dieser Pluralisierung der Verständnismöglichkeiten geschuldet, daß das mit dem Wort »Gedicht« Benannte – »Dichtung« – im *Meridian* »keinen ein für allemal feststehenden Namen« haben kann,[22] wie Celan sagt. In seiner prinzipiellen Tendenz, Ansprache zu sein, ist »das Gedicht« darauf angewiesen, als Ansprache auch wahrgenommen werden zu können (so daß die jeweilige Stelle, an der es als Ansprache wahrnehmbar wird, auch Relevanz gewinnen kann). In seiner anderen Tendenz aber, selbst diese Stelle zu sein, selbst konkret und sinnlich wahrnehmbar zu sein oder zu werden, kann oder soll sich »das Gedicht« nicht vollständig erfüllen, weil sonst die Ansprache und mit ihr der Entwurfscharakter nicht eigens zur Geltung kommen könnte. Sofern daher *ein* Name dafür stehen sollte, für *eine* wirkliche Person, *ein* wirkliches Ding oder *einen* wirklichen Sachverhalt ein für allemal einzustehen, gehört das mit dem Wort »Gedicht« (in seinen beiden Tendenzen) Benannte nicht *einem* Namen (»*dem* Gedicht« oder *der* »Dichtung«[23]) an. Es hört nicht auf *einen* Namen – und gehört somit auch nie nur zu *einer* der beiden Tendenzen »des Gedichts«.[24]

Verführung

Die genannten Tendenzen kennzeichnen also »das Gedicht«. Sie kennzeichnen es sowohl in Celans Wortgebrauch als auch in der im *Meridian* schließlich offengelegten und ausformulierten Konzeption. Die Akzente sind im einzelnen jeweils unterschiedlich gesetzt.

[18] Ebd., 198.

[19] Ebd., 177.

[20] Hier und im folgenden ebd., 198f.

[21] Diese Pluralisierung zeigt sich auch darin, daß Celan für konkrete Realisierungen dessen, was er »das Gedicht« nennt, oft auch den Plural »Gedichte« (ebd., 186, 201) verwendet oder – seltener und vornehmlich im Blick auf eine jeweils *einzelne* Realisierung – den unbestimmten Artikel (etwa im Rundfunk-Essay zu Ossip Mandelstamm, *Meridian*, TCA, 217: »ein Gedicht«) setzt.

[22] GW 3, 190.

[23] Ebd., 199, 190.

[24] Damit ist auch gesagt, daß »das Gedicht« nicht einfach ein ›Begriff‹ ist, sofern ein ›Begriff‹ einen Sachverhalt meinen sollte, der sich über die Relation zu einem bestimmten Wort stabilisieren und als allgemeingültig charakterisieren ließe. Daß Celan seine Kritik ausgerechnet am »Namen« artikuliert, der besonders in der jüdischen Tradition für die *singuläre* Relation zwischen einem bestimmten Wort und einem bestimmten Ding (oder Gott oder – im Falle des Eigennamens – einer bestimmten Person) steht, läßt zudem ahnen, wie sehr Celan auch zu dieser Tradition noch in einem gespannten Verhältnis steht (wobei sich für dieses gespannte Verhältnis auch genügend Beispiele innerhalb dieser Tradition, etwa der jüdischen Mystik, nennen ließen, vgl. hierzu die nächste Anmerkung).

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Stets jedoch ist die eine Tendenz auf die jeweils andere bezogen. So gesehen liegt es nahe, »das Gedicht« als *aufgebrochenen* Namen zu lesen, der prinzipiell zwischen zwei Konnotationen (und im einzelnen noch zwischen weiteren) oszilliert.[25] Es sind Konnotationen, die dabei helfen, den Fehlschluß zu verhindern, das grammatikalische Subjekt, in dessen Rolle Celan das Gedicht oft versetzt, lasse sich mit einem empirischen Subjekt gleichsetzen. Zwar hilft die mit einer solchen Rollenzuschreibung jeweils indizierte Öffnung auf ein bereits im Ansatz nicht egologisch konzipiertes Verständnis sprachlicher Dialogizität der Annahme etwa entgegenzutreten, ein Gedicht sei das Produkt eines Autors, der sein subjektiv gehegtes Innenleben zur günstigen Zeit in Verse veräußert.[26] Die bestehenbleibende, grundsätzlichere Verführung, jene zur Substantialisierung des grammatikalischen Subjekts zu einem absoluten (gleichviel ob verborgenen oder sichtbaren) Täter, ist damit aber noch nicht außer Kraft gesetzt. Eben dieser »Verführung von seiten der Grammatik her«,[27] wie Nietzsche sie in seiner Vorrede zu *Jenseits von Gut und Böse* bestimmte, versucht Celan im *Meridian* nun allerdings explizit vorzubeugen oder ihr mitzuspielen,[28] indem er »das Gedicht« als aufgebrochenen Namen wahrnehmbar werden läßt. Kommt es zu einer solchen Wahrnehmung, dann mag es gelingen, das mit der Wendung »das Gedicht« jeweils Angezeigte nicht in einer absoluten Bestimmung eines von sämtlichen Bezügen gereinigten autoritativen Modells eines »Gedichts« schlechthin, »das es nicht gibt« und das es »gewiß nicht« geben »kann«,[29] stillzustellen. – Die spezifische Sprachkritik im *Meridian* besteht

[25] Dieser Aufbruch läßt sich auch als Weigerung, etwas oder jemand zu nennen, ohne auf Sprache einfach zu verzichten, charakterisieren. Inwiefern in dieser Weigerung auch ein messianisches Motiv im Spiel ist – was im Sprechen oder Schreiben nicht (oder eben nur gebrochen) genannt wird, ist sprachlich nicht ohne weiteres determiniert und bleibt somit offen für Künftiges (wie derjenige, der entsprechend spricht oder schreibt) –, mag eine Stelle verdeutlichen, die Celan sich in einem Aufsatz von Hugo Bergmann, dem Freund Kafkas, im Band *Vom Judentum* unterstrichen hat: »Wer den Namen ausspricht, verliert seinen Anteil an der zukünftigen Zeit« (Bergmann, »Die Heiligung des Namens« [BPC], 39, vgl. zu Celans Bergmann-Lektüre insgesamt Günzel, *Das wandernde Zitat*, 48f.). Das Exemplar in Celans Bibliothek ist auf den 30. Januar 1960 datiert. Gerhart Baumann berichtet, daß Celan ihm diesen Band, den auch Kafka besaß, dringend zur Lektüre empfahl (vgl. Baumann, *Erinnerungen an Paul Celan*, 28f.). Eine eigene Relektüre markiert Celan mit dem Hinweis: »wiedergelesen am 20. 2. 65 / welche Bestätigung!!« (Bergmann, »Die Heiligung des Namens« [BPC], 42). In einer Notiz zu Ossip Mandelstamm macht Celan bereits explizit, was – im Sinne der letztlich verweigerten Nennung, so wie sie Celan im *Meridian* für das »Gedicht« bzw. für »Dichtung« als Aufbruch des Namens vorführt – auch für seine eigenen Gedichte zutrifft: »Ossip Mandelst's Gedichten ist, wie nur wenigen sonst, das Tetragrammaton eingeschrieben«. *Meridian*, TCA, [Nr. 875] 203. Möchte man Celans Gedichte und Celans Erörterungen aus der jüdischen Schrift- und Namenstradition erklären, dann geben diese strukturellen Aspekte meist mehr Auskunft über das kritische Fortschreiben dieser Tradition als die thematischen Aspekte (vgl. hierzu Reichert, »Hebräische Züge in der Sprache Paul Celans«). Noch im Brief vom 5. Februar 1970 an Gershom Schocken legte Celan Wert darauf, daß »das Jüdische«, »zumal im Gedicht«, für ihn »nicht so sehr eine *thematische* als vielmehr eine *pneumatische* Angelegenheit« sei (zitiert nach Celans *Briefwechsel mit Ilana Shmueli*, 91). Lydia Koelle hat gezeigt, daß diese »*pneumatische* Angelegenheit« ein durchgreifendes Prinzip in Celans Dichtung ist (vgl. Koelle, *Paul Celans pneumatisches Judentum*). In welcher Weise Celan die Hervorhebung des Pneumatischen mit einer Erörterung des Verhältnisses von Stimme und Schrift verbindet, wird vor allem im nächsten Kapitel sowie im Kapitel 2.2 »Schliere« noch zu zeigen sein.

[26] Vgl. hierzu den Absatz »Draußen« in der Einleitung sowie den Absatz »Heidegger« im Vorspann von Teil 2. Fallstudien (zu Celans Kritik am Konzept einer »kleinräumigen ›Subjektivität‹«).

[27] Nietzsche, KSA 5, 11f. – Vgl. hierzu auch die entsprechenden Stellen in Nietzsches *Zur Genealogie der Moral* (ebd., 279f.) und die Aufzeichnungen aus dem Nachlaß, in denen Nietzsche ausführlicher auf die sprachliche Suggestion eingeht, es gebe, wo Subjekt und Prädikat im Spiel sind, auch Täter: »In jedem Urtheile steckt der ganze volle tiefe Glauben an Subjekt und Prädikat oder an Ursache und Wirkung; und dieser letzte Glaube (nämlich als die Behauptung daß jede Wirkung Thätigkeit sei und daß jede Thätigkeit einen Thäter voraussetze) ist sogar ein Einzelfall des ersteren, so daß der Glaube als Grundglaube übrig bleibt: es giebt Subjekte« (KSA 12, 102, 2[83]). Die Spuren dieser Sprachkritik weisen, wie Martin Stingelin gezeigt hat, zurück auf Nietzsches Lektüren der Schriften Georg Christoph Lichtenbergs (vgl. Stingelin, »*Unsere ganze Philosophie ist Berichtigung des Sprachgebrauchs*«, bes. 122-125).

[28] Letzteres, das Mitspiel, kennzeichnet den Weg, den Nietzsche ausgehend von seiner frühen, zu Lebzeiten unveröffentlicht gebliebenen Schrift »Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne« (Nietzsche, KSA 1, 873-890) selbst eingeschlagen hat (vgl. hierzu Zanetti, »Nietzsches Verhör der Gerechten«).

[29] GW 3, 199.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

in der vorgeführten Arbeit gegen eine solche Stillstellung. Ihre Präzision erschließt sich aus dem genauen Doppelsinn »des Gedichts«. Ihre Zuspitzung geschieht dadurch, daß die Wendung »das Gedicht« zugleich ist (oder anders: zu lesen gegeben ist als das), was mit ihr im Kontext der Rede auch angedeutet sein soll: ein Treffpunkt zweier Tendenzen.

Relation der Tendenzen

Wie aber die Zugehörigkeit dieser beiden Tendenzen *zueinander* und also die Unterscheidung selbst zu denken ist, bleibt nun, in einem nächsten Schritt, in bezug auf die *Art der Relation* dessen zu fragen, wohin »das Gedicht« – seiner spezifischen Bestimmung im *Meridian* zufolge – mindestens zweifach tendiert. Und es bleibt zu fragen, wozu die Unterscheidung dieser Tendenzen sowie die Bestimmung der Art ihrer Relation denn überhaupt relevant sein könnten. Die erste Frage wird im *Meridian* explizit beantwortet: Es gebe »mit jedem wirklichen Gedicht« noch, so heißt es, eine »unabweisbare« Frage, einen »unerhörten Anspruch«.[30] Die Art der Relation der beiden Tendenzen zueinander ist demnach in der Weise des *Mitgegebenseins* der einen in ihrem Bezug zur anderen auszumachen. Dem jeweils Wirklichen sind Frage und Anspruch als Indizien für künftige Möglichkeiten *mit*gegeben: Möglichkeiten, die sich im jeweils Wirklichen, *von* dem aus oder *an* dem sie bemerkt werden können, nicht bereits *ver*wirklicht haben. Anspruch und Frage verweisen auf Möglichkeiten, die für eine *andere* Wirklichkeit als die bereits gegebene, in der sie sich abzeichnen, offen bleiben. Indiziert sind Möglichkeiten, die *mit* dem jeweils wirklich Gegebenen nicht verschwinden, sondern einen Zeitspielraum eröffnen, in dem etwas passieren, in dem sich etwas ereignen kann.[31] Die zweite Frage nach der Relevanz dieser Relation läßt sich demnach so beantworten, daß erst durch dieses Mitgegebensein der dialogische (Möglichkeits-)Sinn des Gedichts – dessen zeitigende Bewegung – als ein offener *und* bemerkbarer Zug (und Entzug) in dem, was Celan »das Gedicht« nennt, verständlich wird.

wirklich – möglich

Will man über diesen Zug und also über die zeitigende Bewegung des Gedichts mehr erfahren, dann lohnt es sich, auf die genauere Bestimmung von Frage und Anspruch zu achten. Mit jedem »wirklichen Gedicht«, so heißt es, »mit« dem »anspruchslosesten« noch,

[30] Ebd.

[31] Diese Öffnung weist erneut auf das messianische Moment in Celans Konzeption von Dichtung hin. Entspricht der Messias potentiell dem – künftigen – Anderen, so ist die gegenwärtige Erwartungshaltung gegenüber diesem Anderen dadurch bestimmt, eine Stelle unbesetzt zu lassen. Die kultische Ausprägung dieser unbesetzten Stelle findet ihre Entsprechung im jüdischen Ritual am Vorabend (Seder) des Passahfestes: Bei diesem »feierlichen Abendmahl« wird ein Stuhl, ein Gedeck und ein gefüllter Becher Weins für den Propheten Elias aufgestellt [...], damit er durch die offene Tür eintrete und am Mahl teilnehme, wenn er auf die Erde zurückkehrt.« Haas, »Nachwort«, 30. In seinen Thesen »Über den Begriff der Geschichte« leitete Benjamin aus dieser Bereitschaft auch den Gegensatz von Wahrsagerei und Erwartungshaltung ab: »Bekanntlich war es den Juden untersagt, der Zukunft nachzuforschen. Die Thora und das Gebet unterweisen sie dagegen im Eingedenken. Dieses entzauberte ihnen die Zukunft, der die verfallen sind, die sich bei den Wahrsagern Auskunft holen. Den Juden wurde die Zukunft aber darum doch nicht zur homogenen leeren Zeit. Denn in ihr war jede Sekunde die kleine Pforte, durch die der Messias treten konnte.« Benjamin, *Schriften* 1 [BPC], 506. Diese Sätze stehen just auf der Seite, auf der sich in Celans Exemplar die einzige Anstreichung in den geschichtsphilosophischen Thesen befindet (vgl. hierzu Anm. 10 im Kapitel 1. »Sinn«). Das Verb, das Benjamin in diesen Thesen für die »*schwache* messianische Kraft« verwendet, die »jedem Geschlecht, das vor uns war«, »mitgegeben« (!) sei, ist zudem genau jenes, das Celan zur Bestimmung des (mitgegebenen) »unerhörten Anspruch[s]« verwendet, den er »jedem wirklichen Gedicht« zuschreibt. Damit soll nicht gesagt sein, daß Celan hier bewußt Benjamin zitiert, wohl aber, daß die Celans »Worten unsichtbar zugelächelten Anführungszeichen« (GW 3, 202) auf eine Korrespondenz in der Sache hindeuten. Werner Hamacher liest die »*schwache* messianische Kraft« bei Benjamin als Hinweis auf die »nicht aktualisierten Möglichkeiten des Vergangenen« (Hamacher, »Jetzt«. Benjamin zur historischen Zeit«, 150). Daß die von Benjamin typographisch hervorgehobene Schwäche wiederum als Zitat aus der Lutherübersetzung des Römerbriefes zu lesen ist und zudem auf die darin enthaltene Zeitkonzeption verweist, hat Giorgio Agamben in seinem Kommentar zum Römerbrief gezeigt, der auch ein Faksimile der entsprechenden Seite von Benjamins handschriftlich bearbeitetem Typoskript der Thesen enthält (Agamben, *Il tempo che resta,* 128-135). Celans eigene Auseinandersetzung mit dem Messianismus ließe sich anhand der zahlreichen, auf das Jahr 1959 datierten Lesespuren in Hans Kohns Buch *Martin Buber. Sein Werk und seine Zeit* weiterdiskutieren. Celan scheint sich besonders für die Passagen interessiert zu haben, in denen Kohn (mit Buber) den »Messianismus« als Aufnahme »der Endzeitlichkeit in die Zeit« (Kohn, *Martin Buber*, 84), d.h. in das gegenwärtige Leben bestimmt.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

gebe es einen »Anspruch« – und zwar einen »unerhörten«. Erkennt man in diesem »unerhörten Anspruch« die dem Gedicht zugeschriebene Tendenz, Ansprache zu sein, »Gespräch« zu werden, dann läßt sich das Unerhörte dieser Tendenz als Indiz für jene Möglichkeit verstehen, die im *Meridian* noch für die Gegenwart dieses werdenden Gesprächs, noch für seine jeweils punktuelle Wirklichkeit als *bestehenbleibende* Möglichkeit bestimmt ist: als Möglichkeit einer zeitigenden Zulassung, die darin besteht, »noch« die Zeit des jeweils Angesprochenen »und durch Nennung gleichsam zum Du« Gewordenen, wie es heißt, »mitsprechen« zu lassen.[32] Ebenfalls auf eine solche Möglichkeit bezogen ist die Aussage, es gebe »mit« jedem »wirklichen Gedicht« noch eine »Frage«, eine »unabweisbare Frage«. Bezieht man diese »unabweisbare Frage« auf die zuvor genannte – die im Prinzip »ins Offene und Leere und Freie« weisende – Frage nach dem »Woher und Wohin« des vom Gedicht Angesprochenen, dann rückt erneut eine »mit« jedem »wirklichen Gedicht« gegebene, eine bestehenbleibende Möglichkeit in den Vordergrund: jene, die im Unabweisbaren, im Bestehenbleiben der Frage nicht aufhört, Anlaß zu künftigen Antworten zu geben.

das Andere

Räumt man ein, daß das Unabweisbare an der Frage ein Bestehenbleiben der Frage (als einer Frage) nach sich zieht, und räumt man ein, daß das Unerhörte am Anspruch ein Bestehenbleiben des Anspruchs (als eines Anspruchs) nach sich zieht, dann wird vielleicht noch deutlicher, in welcher Weise der dialogische »Sinn« des Gedichts im *Meridian* nun als ein offener konzipiert ist: Offen ist er darin, daß für seinen Verlauf versuchsweise so etwas wie ein bleibender Rückhalt vor dem jeweils Wirklichen mitgedacht ist, ein Rückhalt, der im *Meridian* mit dem Hinweis auf ein Unerhörtes und Unabweisbares angedeutet ist. Versucht man konstruktiv die Prämissen und Konsequenzen der dialogischen »Sinnbewegung auf ein noch unbekanntes Ziel«,[33] wie Celan in einer Notiz zum *Meridian* schreibt, zu ermessen, dann muß es also »mit« der gegebenenfalls *an* etwas (oder *an* jemandem) wahrgenommenen (oder wahrnehmbaren) oder *von* ihm (diesem etwas oder jemand) ausgehenden Möglichkeit des Gedichts, *für* jemanden (oder *für* etwas) durch Ansprache wirklich und wirksam werden zu können, immer auch von der Möglichkeit noch eines prinzipiellen Entzugs vor dem Wirklichen und Wirksamen ausgegangen werden können. Es muß von einer Entzugsmöglichkeit ausgegangen werden können, von der her Anspruch und Frage sich ihrerseits in ihren jeweils unterschiedlichen Ausprägungen zugleich als bestehenbleibende und als offene konzipieren lassen. Mit den von der Rede selbst an die Hand gegebenen Mitteln läßt sich das diese Möglichkeit auszeichnende Mögliche (das im Prinzip *bloß* Mögliche[34]) als »das Andere« bestimmen.[35] Auf dieses Mögliche ist die dem Gedicht im *Meridian* zugeschriebene Bewegung, also seine Tendenz, Ansprache zu sein, zu beziehen.

Bündelung

Versucht man die Ergebnisse des bisherigen Rekonstruktionsversuchs ein wenig zu bündeln, dann gibt es also »mit« jedem »wirklichen Gedicht« noch – »mit« all dem noch, was an einem »wirklichen Gedicht« wirklich ist, mit all dem noch, was *für* jemanden (oder *für* etwas) *an* etwas (oder *an* jemandem) (oder *von* ihm ausgehend) wirklich und wirksam sein kann, mit all dem noch, was sich vom gegebenenfalls als Anspruch oder als Frage eines Gedichts Empfundenen tatsächlich wahrnehmen (und dann vielleicht erfüllen oder beantworten) läßt – die Insistenz dessen, was im *Meridian* als das »Andere« angedeutet ist. Hin-

[32] Hier und im folgenden GW 3, 199.

[33] *Meridian*, TCA, [Nr. 212] 101. Die Notiz stammt aus einem Arbeitsheft und ist auf den 19. August 1960 datiert.

[34] Vgl. hierzu den Absatz »Aktualisierbarkeit« zu Beginn des vorangegangenen Kapitels sowie Anm. 6 und 7 darin.

[35] GW 3, 198.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

gewiesen ist auf ein seinerseits ebenso Unerhörtes wie Unabweisbares, ein »Anderes«, das »es« ebensowenig wie das Gedicht substantiell »gibt«, das aber – »im Lichte der U-topie«[36] – als Name für den Rest dessen stehen kann, was im jeweils Wirklichen eines Gedichts nicht aufgeht (und nicht aufgehen kann oder soll) und demzufolge zunächst einmal in seiner bloßen Möglichkeit zu bestimmen ist: als das prinzipiell nicht Vorhersagbare in der unbestimmten Richtung des jeweils mitgegebenen Anspruchs und der jeweils mitgegebenen Frage eines jeden »wirklichen Gedichts«. Es gibt diesen Überlegungen zufolge »mit« dem Wirklichen und »mit« dem tatsächlich Realisierten und Realisierbaren des Gedichts noch ein »Anderes«, ein Unvereinnahmbares, das allein das Gedicht (den Entwurf des Gedichts *und* jedes einzelne wirkliche Gedicht) auszuzeichnen vermag, weil es ihm erst seine offene zeitliche Ausrichtung – mit den Worten aus der *Bremer Rede:* seinen offenen »Sinn«, sein dialogisches »Wesen«[37] – zu *gewähren* vermag. »Das Gedicht braucht« deshalb, wie es im *Meridian* heißt, »dieses Andere«.[38] Anders gesagt: Wäre »dieses Andere« von vornherein aus Celans Überlegungen ausgeschlossen, dann könnte es das Gedicht in dem vielfältigen, aber genauen Sinne, den Celan ihm beimißt, gar nicht geben.

das bestimmte Andere

Wenn es nun allerdings zutrifft, daß Frage und Anspruch des Gedichts *im Prinzip* (das heißt, was den Anfang einer möglichen Zukunft des Gedichts angeht) »ins Offene und Leere und Freie« weisen, und wenn es zutrifft, daß der durch Frage und Anspruch indizierte dialogische Sinn des Gedichts nur dann offen sein kann, wenn für seinen Verlauf versuchsweise so etwas wie ein bleibender Rückhalt vor dem jeweils Wirklichen mitgedacht wird, dann darf dieser Sinn auch im potentiellen oder aktuellen »Gegenüber« des Gedichts keinen bleibenden Anhalt finden. Dies läge zumindest in der Konsequenz der Sache, die Celan zu bedenken gibt. Die Ansprache, die *an* einem (oder ausgehend *von* einem) jeden »wirklichen Gedicht« deutlich wird, darf dann auch in demjenigen, *für* das oder den die Ansprache im Einzelfall *tatsächlich* gilt oder gelten soll, nicht zum Stillstand kommen. Sie muß vor allem auch dort, wo ein vornehmlich durch eine solche Ansprache erst bestimmtes oder bestimmbares Gegenüber ins Spiel kommt, »mit« diesem noch sich erhalten können. Ebenso wie das Gedicht muß daher, wenn man die Vorgaben der Rede in den bislang erörterten Konsequenzen ernst nehmen möchte, das Gegenüber des Gedichts durch eine Differenz bestimmt sein, die es möglich macht, daß sich die Ansprache des Gedichts zugleich für jemand anderen bewähren (ihn treffen) als auch künftig erhalten kann.

Gestalt des Anderen

Eine schärfere Kontur gewinnt diese Differenz, wenn man (Punkt 2) mit den von der Rede selbst an die Hand gegebenen Mitteln zwischen einem »Anderen« (forciert verstanden: einem bloß Möglichen) und einer »Gestalt dieses Anderen« (das heißt desjenigen Ansprechbaren, *für* den sich die Ansprache im Einzelfall tatsächlich bewähren kann) unterscheidet. »Jedes Ding, jeder Mensch«, so heißt es im *Meridian*, »ist dem Gedicht, das auf das Andere zuhält, eine Gestalt dieses Anderen.« Macht man die Unterscheidung stark, dann fungiert die »Gestalt dieses Anderen« als Konkretisierung oder (wenigstens) als Indiz »des Anderen«. In jedem Fall *verweist* die jeweilige »Gestalt dieses Anderen« (das jeweilige Gegenüber des Gedichts) sowohl darauf, daß die ansprechende Bewegung (das *Zuhalten* des Gedichts *auf* »das Andere«, wie Celan sagt) ihr vorausgeht, als auch darauf, daß der Möglichkeitsspielraum, der mit dieser Bewegung zugleich angezeigt ist, ein *offen-*

[36] Ebd., 199.
[37] Ebd., 186.
[38] Hier und im folgenden ebd., 198f.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

bleibender ist, sofern ihr Anzeigen (markiert durch den Genitiv – »dieses Anderen«) ein Zeigen[39] eben und nicht ein okkupierendes (und dadurch »das Andere« löschendes) Ausfüllen ist.

Lektüremöglichkeit

Im Kontext von Celans Überlegungen gewinnt das Wort »Gestalt« (in Verbindung mit dem »Anderen«) also eine sehr spezifische Akzentuierung. Diese verrückt den Bedeutungsspielraum des Wortes sowohl von jenem, der dem Wort in der Gestaltpsychologie gegeben wurde, als auch von jenem, der dem Wort (dann oft gleichwertig mit ›Form‹ oder ›Figur‹) im Bereich klassischer Ästhetik zukommt.[40] – Celan selbst hält im *Meridian* die (mögliche) Unterscheidung zwischen einer »Gestalt« des Anderen und dem »Anderen« weder durch, noch formuliert er sie aus. Trifft man sie jedoch in dem eben vorgeführten Sinne, nimmt man sie also als Lektüremöglichkeit wahr, dann erlaubt diese Unterscheidung eine Bestimmung der beiden Extreme, für die »das Andere« bei Celan tatsächlich stehen kann: Diese Extreme reichen von einer konkret anwesenden »Gestalt« des Anderen (worauf etwa der »Händedruck« mit einer anderen Person hinweist)[41] bis zum völligen Entzug einer Konkretion oder Vorstellbarkeit (eines in diesem Fall »ganz Anderen«).[42] Celans Wortgebrauch ist im Falle des Anderen so wenig eindeutig, wie er es im Falle des Gedichts ist. Doch ebenso wie beim Gedicht ist das Andere durch eine semantische Unentschiedenheit – zwischen Wirklichem (»Gestalt« in diesem Sinne) und bloß Möglichem (dem »Anderen« oder »ganz Anderen«) – bestimmt.[43] Daß diese Unentschiedenheit auch im Falle des An-

[39] Dieses Zeigen trifft sich mit dem von Giorgio Agamben vorgeschlagenen Begriff der ›Geste‹ (vgl. hierzu Anm. 6 im vorangegangenen Kapitel).

[40] Daß Celan im *Meridian* überhaupt das Wort »Gestalt« verwendet, wurde in der Celan-Forschung immer wieder mit Erstaunen zur Kenntnis genommen: So schreibt etwa Philippe Lacoue-Labarthe, daß Celan das »unter verschiedenen Namen« angesprochene »Eigene«, die »Singularität« von »Ich« und »Er [...] seltsamerweise auch Gestalt« nenne (Lacoue-Labarthe, *Dichtung als Erfahrung*, 66). Anja Lemke hingegen weist darauf hin, daß »Gestalt« im *Meridian* nicht für die »feste Form des Typos« stehe, die in Lacoue-Labarthes latenter Kritik (die letztlich aber eine Kritik am »metaphysischen Rest in Heideggers Denken« sei, worauf Lemke eigens hinweist) noch mitklingt. »Gestalt« sei im *Meridian* vielmehr das, was »sich in keinerlei abschließender Plastik festschreiben« lasse (bei Lemke »die Fragilität eines Atemrhythmus«, Lemke, *Konstellation ohne Sterne*, 374). »Was aussteht«, formuliert Lacoue-Labarthe in einem anderen Zusammenhang als ästhetisch-politische Forderung, »ist die Zerstörung des Begriffes der *Gestalt*« (Lacoue-Labarthe, *musica ficta*, 196). Diese Forderung erklärt sich daraus, daß Lacoue-Labarthe in diesem Begriff, wie Derrida das Problem einmal bezeichnete, »das Risiko einer Vergeistigung des Faschismus« (Derrida, *Vom Geist*, 48) wittert. Mit diesem Risiko wiederum hat Martin Jörg Schäfer sich ausführlich auseinandergesetzt (vgl. Schäfer, »(A-)Figurativ. Heidegger mit Celan und Benjamin«). Für den Umgang Celans mit dem Wort »Gestalt« bleibt hingegen zu betonen, daß Celan diese »Zerstörung«, die Lacoue-Labarthe fordert, bereits vornimmt, indem er das Wort in seinem traditionellen Anspruch auf Ganzheit angreift, um an ihm einen *relationalen* Anspruch zu verdeutlichen. Dieser muß sich allerdings, woran Celan mit den Hinweisen auch auf das konkrete »Gegenüber« (GW 3, 198) des Gedichts keinen Zweifel läßt, gleichwohl *für* etwas oder jemand zu bemerken geben können. Was hingegen Erich Auerbach für die ›Figur‹ hervorhebt, ihre Beweglichkeit und ihre *prä*figurative Komponente (vgl. Auerbach, »Figura«), gilt mit Einschränkung auch für die ›Gestalt‹ bei Celan (in ihrer Präzisierung zur ›Gestalt des Anderen‹). In seiner Übersetzung des Shakespeare-Sonetts CVI gibt Celan denn auch die Wendung »you prefiguring« als ein »Dich-Vorgestalten« wieder (GW 5, 346), und in einer vermutlich in den fünfziger Jahren geschriebenen Notiz aus dem Nachlaß setzt Celan Gestalt und Figur sogar explizit – und mit Bezug auf die Zeit – in eins: »Zeitliches, Zeitgestalten als Figuren« (*Prosa aus dem Nachlaß*, [Nr. 163] 99). Gleichwohl gilt es hier zu präzisieren: Im *Meridian* ist die ›Gestalt des Anderen‹ zumindest nicht einfach eine zweite Figur, in der sich die erste (also das Gedicht) nach dem Muster etwa der mittelalterlichen Figuraltypologie ›erfüllt‹. Vielmehr soll die Gestalt ihren Möglichkeitscharakter – ebenso wie das Gedicht – beibehalten können. Diese Einschränkung gilt bei Celan selbst für die ›Figur‹, die er in einer Notiz zum *Meridian* mit dem Gedicht gleichsetzt und als Kennzeichen »der ganzen Sprache« bestimmt (wobei der Akzent auf die ›Ganzheit‹ in der schließlich publizierten Rede ›ganz‹ herausfällt): Das »Gedicht«, schreibt Celan in dieser Notiz, sei »als Figur der ganzen Sprache eingeschrieben«, doch trete das »sich Aktualisierende – die Sprache –« stets wieder in den »Bereich des Möglichen zurück« (*Meridian*, TCA, [Nr. 239] 104). Sie tritt also auch dort, so könnte man anmerken, wo das Gedicht auf eine Gestalt des Anderen trifft (»kaum ist das geschehen«, ebd.), wieder in den »Bereich des Möglichen zurück«.

[41] GW 3, 177.

[42] Der entsprechende Absatz lautet im *Meridian* wie folgt: »Vielleicht, so muß ich mir jetzt sagen, – vielleicht ist sogar ein Zusammentreffen dieses ›ganz Anderen‹ – ich gebrauche hier ein bekanntes Hilfswort – mit einem nicht allzu fernen, einem ganz nahen ›anderen‹ denkbar – immer und wieder denkbar. Das Gedicht verweilt oder verhofft – ein auf die Kreatur zu beziehendes Wort – bei solchen Gedanken.« GW 3, 196f. – Das bekannte »Hilfswort« stammt, worauf unter anderem bereits Otto Pöggeler hingewiesen hat, aus Rudolf Ottos Studie, *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen* von 1917 (vgl. Pöggeler, *Spur des Worts*, 146, und Pajević, *Zur Poetik Paul Celans*, 266). Otto bestimmt

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

deren insofern sehr präzis ist, als sie das Miteinander verschiedener Valenzen im Wortgebrauch als eine sprachliche Konsequenz der konzeptionellen Bemühungen wahrnehmbar werden läßt, wird allerdings erst deutlich, wenn man die beiden denkbaren Extreme, zwischen denen diese Unentschiedenheit besteht, in den eben grob umrissenen Zügen einmal aufgewiesen hat.[44]

Wiederholung der Tendenzen

Im *Meridian* ist also, kurzum, auf der Seite des Anderen eine Wiederholung der beiden Tendenzen wahrzunehmen, die zuvor für das Gedicht expliziert werden konnten. Und die Wiederholbarkeit (also die Möglichkeit zur Wiederholung) ist es, die der dialogischen Bewegung in Celans Entwurf des Gedichts auf der Seite des Anderen erlaubt, sowohl wieder konkret zu werden (und dabei auf das Gedicht zurückzuweisen),[45] als auch weiterhin of-

darin die »Durchbrechung der natürlichen Ursachenkette« – das »Moment des Mysteriösen« – als das »Ganz Andere« (Otto, *Das Heilige* [BPC], 3, 28f.). Celan scheint sich mit diesem Buch, kurz bevor er am 22. Oktober 1960 in Darmstadt die Rede hielt, auseinandergesetzt zu haben. Ort und Zeit des Erwerbs jedenfalls deuten darauf hin: »Köln 9.9.1960«. Daß »vielleicht« ein »Zusammentreffen dieses ›ganz Anderen‹« mit einem »nicht allzu fernen, einem ganz nahen ›anderen‹ denkbar« sei, unterstreicht noch einmal den Bedeutungsspielraum, den Celan hier seiner Rede vom Anderen läßt, wobei er das ›denkbare‹ »Zusammentreffen« nur im Modus des »Vielleicht« erwägt und dem Gedicht als aufgeschreckte Hoffnung – als ›Verhoffen‹, als ›Aufmerksamkeit‹ – zuschreibt.

43 Darin unterscheidet sich der Wortgebrauch Celans von jenem Lacans: Was Lacan (imaginär) als das andere (kleingeschrieben) konzipiert, berührt sich wohl mit der ›Gestalt des Anderen‹ in dem eben angedeuteten Sinne, hingegen fällt das Andere bei Celan nicht mit dem Anderen (großgeschrieben) als Funktion der symbolischen Ordnung zusammen (vgl. etwa Lacan, »Das Seminar über E.A. Poes ›Der entwendete Brief‹«, 7-60, bes. 53). Höchstens ließe sich an diesem Punkt, ausgehend von Lacan, gegenüber dem Anderen bei Celan kritisch einwenden, daß auch dieses nie frei von symbolischen Besetzungen sein kann, ja daß eine Negation solcher Besetzungen leicht in Ideologie umkippen kann. Näher steht der Spielraum zwischen einer ›Gestalt des Anderen‹ und dem ›Anderen‹ bei Celan jenem, den Lévinas in *Le temps et l'autre / Die Zeit und der Andere* zwischen »autrui« (dem anderen, dem man begegnen kann, ohne daß dieser sich in einer solchen Begegnung vollends offenbaren könnte oder sollte, 67 / 50) und »l'autre« skizziert (dem anderen *als* Zukunft, die sich allenfalls ereignen kann, nie aber greifbar ist, 64 / 48). »L'autre« ist für Lévinas wiederum mit dem »Tod« (65 / 49) in dem Sinne gleichgesetzt, daß der Tod nicht »vorweggenommen werden« (ebd.) kann (vgl. hierzu auch die nächste Anmerkung). Blanchot hat in einer längeren Auseinandersetzung mit dieser Unterscheidung zwischen autrui und l'Autre (Blanchot schreibt l'Autre groß) darauf hingewiesen, daß der Nächste als der andere Mensch (autrui) immer auch riskiere, etwas anderes als ein Mensch zu sein (l'Autre): »jede Andersheit setzt bereits den Menschen als Nächsten voraus und nicht umgekehrt. Freilich ergibt sich daraus, daß für mich der andere Mensch, der der ›Nächste‹ ist, auch Gefahr läuft, immer das Andere als der Mensch zu sein, dem nah, was mir nicht nah sein kann: nah dem Tod, nah der Nacht und gewiß ebenso abstoßend wie alles, was aus diesen Gegenden ohne Horizont zu mir kommt.« Blanchot, »Das Verhältnis der dritten Art«, 130. Im Original: »toute altérité suppose déjà l'homme comme autrui et non pas l'inverse. Seulement, il en résulte que, pour moi, l'homme Autre qu'est ›autrui‹ risque aussi d'être toujours l'Autre que l'homme, proche de ce qui ne peut m'être proche: proche de la mort, proche de la nuit et, certes, aussi repoussant que tout ce qui me vient de ces régions sans horizon.« Ders., »Le rapport du troisième genre« [BPC], 103.

44 Spätestens hier wird dann auch deutlich, daß das »Du« (GW 3, 198) von Celans Gedichten nicht einfach im »Tod« aufgeht, den Heidegger in *Sein und Zeit* als »die Möglichkeit der schlechthinnigen Daseinsunmöglichkeit« (vgl. Anm. 6 im vorangegangenen Kapitel) bestimmt hat. Durch Celans Engführung von Dasein und Gedicht wäre eine solche Übernahme der Konzeption Heideggers immerhin denkbar gewesen, und Celan hat in seinen Notizen zum *Meridian* eine solche Gleichsetzung von Du und Tod auch explizit erwogen. In einer dieser Notizen schreibt Celan: »Der Tod als Einheit und Grenze schaffendes Prinzip, daher seine Allgegenwart im Gedicht. [...] Das aktive Prinzip also ein so oder so gesetztes (›besetzbares‹) Du. – (Der Tod als Du?)« (*Meridian*, TCA, [Nr. 321] 116). Auch in der Endfassung der Rede ist diese Dimension des Todes keineswegs ausgeschlossen. Aber in Celans Auseinandersetzung mit den Texten von Georg Büchner (die wiederum Heidegger in *seiner* Lektüre von Celans *Meridian* kaum zur Kenntnis genommen zu haben scheint, worüber anhand der Annotationen Heideggers in seinem Handexemplar des *Meridian* nähere Auskünfte in der Studie von James K. Lyon, *Paul Celan and Martin Heidegger*, zu erwarten sind) ist erstens der Tod als »Verstummen« (GW 3, 195) oder als Hinrichtung auf dem »Blutgerüst« (GW 3, 189) der Guillotine auch in den Konnotationen von Wahnsinn, Revolte und Mord berücksichtigt (vgl. zu letzterem auch Anm. 22 im Vorspann von Teil 1. Chronographie). Zweitens steht die Endlichkeit (auch) des Anderen, an der Celan allerdings festhält, gerade in der Möglichkeit ihrer *Vielfalt* im Vordergrund. Auf diese weist Celan etwa mit den »Zuckungen« und »Andeutungen«, dem »ganz feine[n], kaum bemerkte[n] Mienenspiel« hin, das er in Büchers »Lenz« hervorhebt (GW 3, 191). In diesem Hervorheben wendet Celan sich seinerseits einer anderen »Gestalt« zu: einem anderen Text *und* zugleich einer anderen Person. »Er«, schreibt Celan, »der Büchnersche Lenz, die Büchnersche Gestalt, die Person, [...] er als ein Ich« (ebd., 194). Hielte Celan an der Endlichkeit der jeweiligen Gestalt des Anderen nicht fest, wäre das Andere ein ewiger Wert, dann bedürfte es auch keines Gesprächs, in dem das Angesprochene auf eine Weise zu Wort kommen könnte, die ihm sonst verschlossen wäre. Zur Differenz zwischen dem Ewigen und dem Unendllich-Endlichen vgl. Anm. 48 im vorangegangenen Kapitel sowie Anm. 48 (zu Celans Hinweis auf die »Zeit in ihrer unendlichen Endlichkeit«) und Anm. 36 im Vorspann von Teil 1. Chronographie.

45 Mit dem Wort »Gestalt« (und »Kontur«) hat Celan dieses Konkretwerden bereits in einem Entwurf zur *Bremer Rede* zu beschreiben versucht, dann aber wieder verworfen: »das Gedicht ist ja unterwegs, es hält auf etwas zu. Worauf? Auf ein offenstehendes, besetzbares Du vielleicht, ~~das durch das Ge-~~

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

fenzubleiben. Vorgesehen ist, was letzteres angeht, ein Rest, der nicht abgegolten werden kann und daher immer wieder für eine jeweils nochmals andere »Gestalt« (des Anderen) eine Fortsetzung (in Richtung eines bloß Möglichen) anzeigen kann.[46] Der *Meridian* ist im wesentlichen eine Entfaltung genau dieser Bewegung der Wiederholbarkeit (in einem Anderen), wobei noch zu zeigen sein wird, worin deren spezifische ethische und historische Implikationen liegen. Die pragmatische Bedeutung der Wiederholbarkeit besteht darin, daß die in Celans Entwurf des Gedichts angelegte Spannung zwischen Anspruch und Wirklichkeit im Gegenüber des Gedichts wiederkehren kann. Damit dies allerdings geschehen kann, bedarf es einer Wiederholung, für die konzeptionell nicht davon auszugehen ist, daß ein als identisch Gesetztes (also etwa das Gedicht) ebenso identisch wiederkehrt. Vielmehr muß die Wiederholung auf das Moment der Differierung bezogen werden können.[47]

Gegenwart

Die zu Beginn des Kapitels bereits zitierte, aber noch nicht erörterte Analyse der »Gegenwart« des Gedichts, die Celan im *Meridian* vorträgt und die sich darin direkt *vor* der Stelle mit der Kritik am fraglichen Ideal eines absoluten Gedichts befindet, ermöglicht eine genauere Erörterung dieses Differierungsmoments. Gemäß Celans Analyse geht diese (jeweilige) Gegenwart weder in der Präsenz eines Ansprechenden (also des Gedichts) auf, noch besteht sie allein in der Präsenz eines Angesprochenen (»Ding« oder »Mensch«: die jeweilige »Gestalt« des Anderen). Die Gegenwart des Gedichts geht somit auch weder in der Präsenz eines Schreibenden oder Sprechenden auf, der bei seinen Äußerungen zum Schluß verführt werden könnte, er gäbe sich in dem von ihm Geäußerten (vermeintlich unmittelbar) vor allem ›selbst‹ zu lesen oder zu hören, noch besteht sie allein in der Präsenz eines Ansprechbaren, eines Gegenübers, das den Eindruck erwecken könnte, es würde im Gedicht (ohne Abstriche und Zusätze) einfach *re*präsentiert. Und doch spielt, der knappen Analyse zufolge, von beidem, vom Ansprechenden und vom Ansprechbaren oder Angesprochenen, etwas in die jeweilige Gegenwart des Gedichts hinein.

differenzierter Schluß

Wenn zuvor im *Meridian* der Schluß erwogen wurde, »das Gedicht [...] wäre« (unter der Annahme nämlich, sein »Immer-noch« könne »doch wohl« nur ein »Sprechen« und insofern »aktualisierte Sprache«[48] sein) »seinem innersten Wesen nach Gegenwart und Präsenz«,[49]

~~dicht Kontur und Gestalt und Wirklichkeit gewinnt~~.« Darüber steht geschrieben: »das Kontur gewinnen kann« (Archivzugangsnummer: D90.1.3196/4). Die Notiz steht bereits auf dem vorgedruckten Papier »GÄSTEHAUS DES SENATS«, ist also erst kurz vor der Preisverleihung entstanden (vgl. hierzu Anm. 45 des vorangegangenen Kapitels). Die gestrichene Stelle markiert genau den Einsatzpunkt, an dem Celan im *Meridian* auf die in der *Bremer Rede* schließlich nicht mehr erörterte Frage zurückkommt, in welcher Weise (und ob überhaupt) sich das Andere (die Gestalt des Anderen) *durch* das Gedicht bestimmen läßt.

46 In diese Richtung deutet auch eine Notiz aus dem Umkreis von Celans Rundfunk-Essay zu Ossip Mandelstamm: »Im Gestaltgewordensein spricht – infinitivisch, als (Verbal)Nomen – das Gestaltwerden weiter. –« (Archivzugangsnummer D90.1575, Blatt ÜR 6.12,29[3]r).

47 Es geht hier also um das »Prinzip einer Wiederholung«, wie Gilles Deleuze in seinem Buch zur *Differenz und Wiederholung* ausgeführt hat, »die nicht mehr das Selbe betrifft, sondern das Andere umfaßt, die Differenz von einer Geste und einer Woge zur anderen umfaßt und diese Differenz in den so gebildeten repetitiven Raum einträgt.« Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, 41. Zu ergänzen wäre bloß, daß die Wiederholbarkeit im Hinblick auf die im *Meridian* skizzierte Bewegung des Gedichts zum Anderen nicht darin besteht, das Andere zu ›umfassen‹, sondern es ›zuzulassen‹. Vgl. zur Wiederholung auch Anm. 28 im Vorspann von Teil 1. Chronographie; zur Wiederholung als poetisches Prinzip Lobsien, *Wörtlichkeit und Wiederholung*; zur Wiederholung in der Rhetorik Groddeck, »Wiederholen«, und ders., *Reden über Rhetorik*, 119-156; zur Wiederholbarkeit als Kennzeichen der »différance« Derrida, »Signatur, Ereignis, Kontext«, 333.

48 GW 3, 197. Celan beharrt an dieser Stelle im *Meridian* auf dem Aspekt der »Individuation« (wenn auch als Problem) und weist darauf hin, daß das »Immer-noch« des Gedichts nicht »Sprache schlechthin und vermutlich auch nicht erst vom Wort her ›Entsprechung‹« sein könne. Letzteres scheint Heidegger in *seiner* Lektüre des *Meridian* als eine durchaus polemische Anspielung auf *seine* Sprachkonzeption wahrgenommen zu haben. Am Rand seines Handexemplars befinden sich zwei Fragezeichen und das Wort »Ent-Sagen«, wodurch Heidegger die *Distanznahme* zur Sprache, die im Wort »Entsprechung« *auch* mitgehört werden kann, zu betonen scheint. Zu diesem Zusammenhang vgl. ausführlicher France-Lanord, *Paul Celan et Martin Heidegger*, 261-269 und 307 (Abbildung).

49 GW 3, 198.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

dann legt die darauf folgende Analyse einen differenzierteren Schluß nahe. Sie weist darauf hin, daß von einer »Gegenwart und Präsenz« des Gedichts (als eines *werdenden* Gesprächs) nur dann gesprochen werden kann, wenn diese Gegenwart nicht allein und von vornherein als Gegenwart *eines* Sprechens/Sprechers aufgefaßt wird, sondern als Gegenwart, die Gelegenheit zur Mitsprache gibt. Das Gedicht, so heißt es, lasse »noch« in seinem »Hier und Jetzt [...] das ihm, dem Anderen, Eigenste mitsprechen: dessen Zeit«.[50] Das Gedicht läßt demzufolge noch in seiner Gegenwart die Zeit dessen mitsprechen, von dem im selben Abschnitt gesagt wird, daß es sich (zumindest als »das Angesprochene«[51]) überhaupt erst im Zuge der Ansprache des Gedichts (also im Zuge des werdenden »Gesprächs«) »konstituiert«.[52] Bliebe es bei dieser Aussage und ginge mit dieser Aussage die Annahme einher, »das Andere« konstituiere sich vollständig (und somit zu einer lückenlosen Gestalt) durch »Nennung«, wie es ergänzend heißt, dann käme es zu einer vollständigen Gleichschaltung von Gedicht und Genanntem. Eine solche Gleichschaltung vertrüge sich aber schlecht mit dem im *Meridian* formulierten Vorhaben der Öffnung. Es ist wohl auf diesen Umstand zurückzuführen, daß Celans Analyse der Gegenwart des Gedichts eine Offenheit gegenüber einer nicht antizipierbaren Interventionsmöglichkeit des jeweils besprochenen Anderen und seiner »Zeit« (und das heißt: *seines* Seins – seines Andersseins)[53] selbst im Falle der »Nennung« vorsieht, also selbst im Falle jener sprachlichen Grundoperation, die zu den individuell und kollektiv folgenreichsten Handlungen überhaupt gehört.[54]

Zeitigungsweisen

Ansprache, Nennung und Konstitution sind Zeitigungsweisen.[55] Sie zeitigen, so könnte man sagen, Gestalten des Anderen in dem Sinne, daß sie diese, jeweils gegenwärtig und

[50] Ebd., 199.

[51] Ebd., 198.

[52] Zur Erinnerung: »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. Noch im Hier und Jetzt des Gedichts – das Gedicht selbst 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.« Ebd., 198f.

[53] Tatsächlich verwendet Celan hier (vgl. vorhergehende Anmerkung) das Wort »Anderssein«: Heideggers *Sein und Zeit* erfährt auf diese Weise im *Meridian* eine merkwürdige Wiederholung, die – als ›Sein und Zeit des Anderen‹ – zugleich als Kritik an Heidegger (besonders am Ganzheitsanspruch seines Denkens) zu verstehen ist (vgl. hierzu auch den Absatz »Verantwortung« im Vorspann von Teil 2. Fallstudien).

[54] Celans Entwurf von Sprache läßt sich nicht einfach als Rückkehr zur Namensprache charakterisieren, so wie sie in Genesis 2 – vor dem Sündenfall – charakterisiert ist. Er trägt vielmehr dem Umstand Rechnung, daß diese Namensprache, um im Bild der Überlieferung zu bleiben, nach dem Sündenfall zerstört war. Sprache wurde zur urteilenden, bezeichnenden Sprache, in der die Differenz von Wort und Sache nie aufgehoben ist. Das gilt auch für die Nennung. Wenn Celan unter dem Stichwort der »Nennung« gleichwohl an einem Entwurf von Sprache arbeitet, in dem die Urteilssprache nicht die Quintessenz von Sprache überhaupt bilden soll, so geschieht dies – wie bereits Celans Kritik der Rede von »*dem* Gedicht« gezeigt haben mag – über eine Arbeit an der Pluralisierung von Bedeutungstendenzen. Indem diese Pluralisierung ihre eigene Aufhebung zu einem ›Begriff‹ verhindert, läßt sie zugleich auf einen Rest der Namensprache *innerhalb* der urteilenden Zeichensprache aufmerksam werden, der in dieser gleichwohl nicht einfach aufgeht. Walter Benjamin hat in diesem Zusammenhang – in seiner frühen Schrift »Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen« – darauf hingewiesen, daß die »Dinge« in der »Sprache der Menschen [...] überbenannt« seien (Benjamin, *Schriften* II [BPC], 418). Doch so wie Benjamin bereits im Titel dieser Schrift (über die dreifache Wiederholung des Wortes »über«) bemerken läßt, daß diese »Überbenennung« (ebd.) zugleich den Einsatz für eine konstruktive Arbeit mit diesem Überschuß bilden könnte, so nimmt auch Celan ihn zum Einsatz, um gerade in der »Freilegung – Entdeckung – des Abgrunds zwischen Zeichen und Bezeichnetem« (*Meridian*, TCA, [Nr. 158] 93, vgl. hierzu auch Anm. 44 des vorangegangenen Kapitels), der als Prämisse gerade der Zeichensprache leicht vergessen geht, einen Freiraum sowohl für die namenähnliche Sprache des Gedichts (und seiner Zeit) als auch für die Mitsprache eines Anderen (und seiner Zeit) zu gewinnen. Die Namen*ähnlichkeit* dieser Sprache mag man im *Meridian* noch darin erkennen, daß Celan schreibt, das »Angesprochene« werde im Gedicht »durch Nennung gleichsam [!] zum Du« (GW 3, 198). In einem der letzten dokumentierten Gespräche wiederum soll Celan (gegenüber Clemens Podewils, am 20. März 1970) gesagt haben, es ginge ihm darum, »von den Worten als bloßen Bezeichnungen« loszukommen, »in den Worten wieder [!] die *Namen* der Dinge« zu vernehmen (zitiert nach Podewils, »Namen / Ein Vermächtnis Paul Celans«, 69).

[55] Der Hinweis auf den Prozeß der ›Konstitution‹ (das Angesprochene »konstituiert« sich, schreibt Celan) enthält noch deutliche Anklänge an die Phänomenologie Husserls. In einer Notiz zum *Meridian* ist dieser Bezug auch explizit gemacht (vgl. *Meridian*, TCA, [Nr. 486] 141). Indem allerdings der Nach-

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

punktuell, als *angesprochene* Gestalten ausweisen. Dabei bleibt es aber im *Meridian* nicht. Celan gibt diese Zeitigungsweisen als poröse[56] zu bedenken: Es soll mit ihnen möglich sein, daß die Eigenzeit der besagten Gestalten abweicht von der Tendenz zur Festlegung, die mit diesen Zeitigungsweisen stets *auch* gegeben ist. Zudem soll die Abweichung (das mitgebrachte »Anderssein«[57] dieser Gestalten) auch zur Geltung kommen können. *Wie* aber soll dies möglich werden?

zwei Zeiten

Genau besehen ist die Möglichkeit einer solchen Abweichung und die ihr zugrundeliegende Annahme zweier unterschiedlicher Zeiten bereits in der Formulierung angelegt, das Gedicht *lasse* das »ihm, dem Anderen, Eigenste mitsprechen: dessen Zeit«. Denn für dieses *Lassen* muß, wenn es geschehen soll, bereits eine Zeit angenommen sein, die von der gegebenenfalls mitsprechenden Zeit (und das heißt: von der spezifischen Weise, in der sich das singuläre Anderssein des Anderen *mit*teilen kann) unterschieden ist. Es ist demnach (Punkt 3) für eine weitergehende Analyse der zeitigenden Zeit des Gedichts von einem Unterschied auszugehen zwischen a) einer Zeit des Lassens, das heißt einer mitsprechen *lassenden* Zeit (des Gedichts), und b) einer zugelassenen *mitsprechenden* Zeit (der »Gestalt« des Anderen). Während die mitsprechen *lassende* Zeit genau diejenige Zeit kennzeichnet, die der für jedes Gedicht ausgewiesenen Tendenz entspricht, eröffnende Ansprache zu sein (wodurch diese Zeit ihrerseits primär als *sprechende* Zeit des Gedichts verständlich wird, das heißt als Zeit, die durch die jeweilige Ansprache[58] gewährt ist), kennzeichnet die *mit*sprechende Zeit diejenige Zeit, die ein Gegenüber des Gedichts (eine Gestalt des Anderen in diesem Sinne) jeweils im Zuge der Offenheit der jeweiligen Ansprache seinerseits zur Geltung bringen kann: sein »Eigenste[s]«, seine jeweils und nach Möglichkeit wiederum allein von einer offenen »Frage«, allein von einem offenen »Anspruch« und also allein von einer offenen Ansprache *begleitete* »Zeit«. Das »mit« im Wort »mitsprechen« bedeutet, so gesehen, nichts anderes als dies: daß es noch »mit« der mit jedem »wirklichen Gedicht« gegebenen Ansprache, die ihrerseits (im Sinne einer stimmhaften oder stummen Bewegung von Sprache) als Sprechen aufzufassen ist, ein (anderes) Sprechen (ein Sprechen des Anderen) gibt, das seinerseits *wegen* der vorläufigen Ansprache (des Sprechens des Gedichts) zu einem *Mit*sprechen wird: zu einem *Mit*sprechen dort, wo auch die Ansprache, im Sinne der erörterten Wiederholbarkeit, als eine offene fortdauert.[59]

Bezugsmöglichkeiten

Diese Erwägungen verlieren an Abstraktion, wenn man das Mitsprechen auf jene Gestalten des Anderen bezieht, die in Gedichten – und gemeint sind nun geschriebene Texte, die den Kriterien entsprechen, die Celan für das Wort »Gedicht« formuliert – tatsächlich genannt und angesprochen sind. Celan erörtert im *Meridian* nicht weiter, wie in einem

satz zum Satz mit der Konstitution im *Meridian* schließlich mit einem »Aber« beginnt und dieser Nachsatz darauf hinweist, daß sich mit dem Begriff der »Konstitution« die Zeit des Anderen *nicht* fassen läßt (und auch nicht fassen lassen soll, weil es nur um die Möglichkeit einer Zulassung geht), zeigt Celans Auseinandersetzung mit der Phänomenologie schließlich auch, worin er von dieser abweicht (vgl. hierzu auch die Abschnitte »Husserl«, »Zeithof« und »Unterschiede« im nächsten Kapitel).

56 Vgl. zum Porösen Anm. 11 der Einleitung.

57 GW 3, 198.

58 In welcher Weise Celans Entwurf von Dichtung grundlegend von der Medialität dieser Ansprache – ob sie mündlich oder schriftlich stattfindet und wie ihre allfälligen Aufzeichnungen verteilt sind – abhängig ist und welche Konsequenzen sich daraus für die möglichen Positionen des Rezipienten ergeben, wird im folgenden noch zu zeigen sein.

59 Rochelle Tobias betont in ihrer Parallellektüre von Celans »Gespräch im Gebirg« mit dem *Meridian* zu Recht, daß dieses ›Mitsprechen‹ zunächst einmal eine Trennung von Gedicht und Anderem impliziert. Dabei verhindert diese Trennung in dem Maße ein Ineinanderfallen von Gedicht und Anderem, wie sie eine gegenseitige Zuwendung denkbar werden läßt (vgl. Tobias, »The Ground Gives Way«, 575, sowie Nancy, *Le partage des voix*, bes. 51-90, auf den Tobias sich hier bezieht).

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Gedicht die Zulassung einer Mitsprache der Zeit (die Öffnung auf eine Mitteilung des Andersseins) des Anderen geschehen könnte. Folgt man jedoch der Überlegung, daß eine solche Zulassung nach Möglichkeit das »ihm, dem Anderen, Eigenste: dessen Zeit« nicht vorweg bereits durch ein determinierendes Schema vereinnahmen soll, dann könnte eine öffnende Zulassung darin bestehen, die in jeder Ansprache, die in jeder Nennung stets *auch* gegebenen Determinierungstendenzen zu pluralisieren, und zwar so, daß sie sich *wechselseitig* in Frage stellen und alterieren. Tatsächlich ist dies der Weg, den Celan in einer Reihe von Texten einschlägt. Die Mitsprachemöglichkeiten der Zeit des jeweils angesprochenen Anderen bleiben in diesen Texten – in den jeweiligen Gefügen von Worten, Buchstaben, Markierungen (und ihren Auslassungen) – zwar auf ein jeweils eröffnendes Moment der Ansprache (worin die Zeit des Anderen immerhin punktuell bestimmt ist) bezogen (andernfalls diese Zeit ja auch nicht als *mit*sprechende in Frage kommen könnte). Die Mitsprachemöglichkeiten sind aber in diesen Momenten – durch wechselseitige Alteration der Determinierungstendenzen – nicht von vornherein dazu bestimmt, in solchen sprachlichen Operationen zu verschwinden, die das Mitsprechen nur noch als ein Nachsprechen zulassen könnten.[60]

Baumzeit

Was dies für die Lektüre eines Gedichtes heißen könnte, sei kurz an einer Wendung aus dem frühen Gedicht »Da du geblendet von Worten« demonstriert. In diesem Gedicht ist von einem »Baum, dem sein Schatten vorausblüht«,[61] die Rede, ähnlich der sprichwörtlichen Wendung von ›großen Ereignissen, die ihren Schatten vorauswerfen‹. Doch in Celans Gedicht verhält es sich komplizierter: Stämmigkeit (Baum), Werden (Blühen) und Vergehen (Schatten) der auf *verschiedenen* Zeitebenen (auf der Ebene der Jahre, der Jahreszeiten und der Tageszeiten) denkbaren Zeit des genannten Baumes, sind in diesem Gedicht und der Zeile vom »Baum, dem sein Schatten vorausblüht« gleichermaßen angesprochen (und auf diese Weise zur Mitsprache zugelassen). Angesprochen sind sie aber so, daß die verschiedenen Zeitlichkeiten, besonders jene von Werden und Vergehen, sich wechselseitig durchdringen und dadurch verstellen: Sie gewinnen eine Dynamik und Beweglichkeit, indem sie sich gegenseitig von ihren Festlegungen *im einzelnen* suspendieren. Dadurch (in ihrem instabilen Miteinander) lassen sie den »Baum« als eine »Gestalt« des Anderen in dem zuvor erörterten Sinne vernehmbar werden. Damit »dessen Zeit«, mit den Worten aus dem *Meridian*, »mitsprechen« kann (ohne im Akt der Ansprache bereits stillgestellt zu werden), bedarf es einer »Nennung«, die nicht bloß evozierend, präsentierend (oder repräsentierend) verfährt. (Also etwa: »Der Baum blüht.« Oder: »Der Baum wirft seinen Schatten.« – Eine solche Nennung hielte die Zeit des Genannten an.) Es bedarf vielmehr einer Nennung, die mitartikuliert, daß die Zeit des Genannten im Gedicht nicht gehalten, sondern höchstens eben (wenn sie nicht im doppelten Sinne aufgehoben werden soll) *zugelassen* werden kann. Zugelassen aber, so könnte man mit dem Gedicht weiter folgern, kann diese Zeit nur dort werden, wo – »Da du geblendet von Worten« – Sprache nicht als Mittel sugge-

[60] In einer Notiz zum *Meridian* schreibt Celan: »– das Inkommensurable des Anderen mitsprechen lassen: die ihm, dem Anderen, eigene Zeit, den ihm eigenen Raum, die zeitliche und räumliche Nähe und Entfernung, das Unbekannte, aus dem e{r}s auf dich zukommt – wie du auf dieses andere.« *Meridian*, TCA, [Nr. 485] 141. Werner Hamacher hat diese Inkommensurabilität zum Anlaß genommen, die »Verständnisfremdheit« von Celans Gedichten – und nicht nur von ihnen – als Forderung nach einem anderen Verstehen auszulegen: »Wenn das Gedicht Apostrophe an einen Anderen ist, dann muß es sie so sein, daß es diesem Anderen nach dem Maß seines Andersseins verständlich ist; da dies Maß aber ungewiß ist, kann das Gedicht Verständlichkeit nur von seiner Verständnisfremdheit erhoffen. Das Gedicht ist unverständlich um eines *anderen* Verstehens willen.« Hamacher, »Prämissen«, 46.

[61] GW 1, 73.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

rierter Transparenz zwischen Phänomenen und der Logik ihrer Bezeichnung, also nicht als Werkzeug suggestiver Phänomeno*logie*, auch nicht als Regelkreis einer als ewig gleich halluzinierten Wiederauferstehung von Natur (oder anderem) in Worten aufgefaßt wird, sondern als Medium, von dem zunächst einmal anzunehmen ist, daß die in ihm getätigten Zuschreibungen gewaltsam (blendend) sind, weil sie immer *auch* Ausschließungen dessen sind, was *in* ihnen nicht aufgeht (oder *durch* sie verdeckt wird). Die sprachliche Gewalt wird besonders dann deutlich, wenn die Direktion einer »Nennung«, für einmal, verdreht ist, – nicht weil dann die Gewalt am größten wäre, sondern weil sie, für einen Moment wenigstens, nicht mehr einer vertrauten Struktur angehört. In solchen Momenten wird sie erkennbar. Zugleich wird deutlich, daß sie gestaltbar ist.

Endlichkeit

Werden sprachliche Strukturen an Wundstellen oder Wendepunkten offengelegt, dann mag es gelingen, die Möglichkeit eines Einspruchs des Anderen (und somit »dessen Zeit«) nicht von vornherein, terminologisch, auszuschalten. – So könnte das Motto lauten, nach dem Celan im *Meridian* mit der ihm eigenen Aufmerksamkeit auf sprachliche Gewalt versucht, für »Ding« *und* »Mensch« die Möglichkeit eines Mitsprechens ihrer »Zeit« zu erwägen. Denn nicht nur jedes »Ding«,[62] auch »jeder Mensch ist«, den Überlegungen im *Meridian* zufolge, »dem Gedicht, das auf das Andere zuhält, eine Gestalt dieses Anderen«,[63] und somit gewinnt im Kontext dieser Überlegungen auch die »Zeit« eines jeden Menschen, der »dem Gedicht« begegnet, Relevanz. Im *Meridian* ist nun selbst ein Exempel davon gegeben, was es heißen könnte, die »Zeit« einer menschlichen »Gestalt« des Anderen »mitsprechen« zu lassen. Lucile aus Georg Büchners *Dantons Tod* – Lucile, die gemäß den im *Meridian* formulierten Kriterien alle Merkmale von »Dichtung« verkörpert (und daher, als Textfigur bei Büchner, selbst als ein Gedicht wahrzunehmen ist) – dient ganz zu Beginn der Rede, in Celans pointierter Lektüre des Stücks, als Vorlage dessen, was er im weiteren Verlauf der Rede als Mitsprechenlassen charakterisieren wird. Gemäß dieser späteren Charakterisierung tut[64] Lucile mit ihrem absurden, ihrem suizidalen[65] »Gegenwort« zur Zeit der Französischen Revolution – »Es lebe der König!«[66] – nichts anderes, als die Zeit, die Sterblichkeit und Endlichkeit von Camille – Verkörperung einer sterblichen »Gestalt« des Anderen – »mitsprechen« zu lassen: Von Camille heißt es dementsprechend, daß »wir« seinen Tod, seinen anonymen Tod unter der Guillotine »erst« von Luciles absurdem »Gegenwort« her, erst von diesem ihm zugleich »fremden« und »nahen« Wort her »als den seinen [Tod] empfinden können«.[67]

[62] Ebd., 198. Mit dem Begriff des ›Dinggedichts‹, den Kurt Oppert 1926 in seinem Aufsatz »Das Dinggedicht. Eine Kunstform bei Mörike, Meyer und Rilke« geprägt hat, läßt sich allerdings im Hinblick auf Celans Gedichte kaum arbeiten. Diese sind nicht »auf unpersönliche, episch-objektive Beschreibung eines Seienden angelegt« (Oppert, »Das Dinggedicht«, 747), sie zeichnen sich nicht dadurch aus, daß sie den Schritt vom Symbol zum Ding vollziehen, sondern stellen – wie die Zeile vom »Baum, dem sein Schatten vorausblüht« verdeutlicht haben mag – das Primat der beschreibenden Präsentation hinter die Evokation dessen zurück, was im Evozierten gerade als irrepräsentable Eigenzeit zur Geltung kommen können soll.

[63] GW 3, 198.

[64] Celan weist auf den Aktcharakter von Luciles »Gegenwort« eigens hin: »es ist ein Akt«, ein »Akt der Freiheit« (GW 3, 189, vgl. hierzu auch die nächsten beiden Anmerkungen).

[65] Ob dieses Wort Luciles tatsächlich ihren eigenen Tod zur Folge hatte, ist bei Büchner offengelassen. »Im Namen der Republik« wird Lucile »von der Wache« schließlich »umringt und abgeführt« (Büchner, *Werke und Briefe. Gesamtausgabe* [BPC], 82). So endet Büchners *Dantons Tod*. Für Celan hingegen bestand kein Zweifel, daß Luciles Akt, ihr »Schritt«, zum Tod führte: »ihr Tod ist ein Freitod«, schreibt Celan in einer Notiz zum *Meridian* explizit (*Meridian*, TCA, [Nr. 710] 178). – In Jean Paul Sartres Vorwort zu Stéphane Mallarmés »Poésies« wird Celan sich während seines ersten Aufenthalts in der psychiatrischen Universitätsklinik Sainte-Anne in Paris folgenden Satz unterstreichen und mit einem Anführungszeichen versehen: »C'est le mouvement même de suicide qu'il faut réproduire dans le poème.« Mallarmé, *Poésies* [BPC], 10.

[66] GW 3, 189.

[67] Ebd., 189. Warum das so sein soll, ist im *Meridian* nur angedeutet: Luciles »Gegenwort« ist darin, unter anderem, als »Wort« gekennzeichnet, »das sich nicht mehr vor den ›Eckstehern und Paradegäulen der Geschichte‹ bückt« (ebd.). Es biedert sich nicht jenen (»Paradegäulen«) an, die pompös »Ge-

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

wir

Hierbei deutet das »wir« bereits darauf hin, daß die Zulassung einer Mitsprache der Zeit des Anderen überall dort, wo eine solche Zulassung – wie im Falle von Büchners *Dantons Tod* – einem Trägermedium eingezeichnet ist (zumal wenn es unzählige Male vervielfältigt wurde), einem prinzipiell nicht antizipierbaren Leser-Wir geöffnet ist. Eine solche Öffnung wiederum impliziert, daß jeder Leser aus diesem (vom Gedicht her gedacht: künftigen) Leser-Wir als eine Gestalt des Anderen in Frage kommt.[68] Es macht dann nur einen Unterschied, ob (und wenn ja, in welcher Weise) ein solcher Leser die Ansprache des Gedichts – also etwa Luciles Gegenwort *als* Gedicht – auf sich (als das gegebenenfalls genannte »Du« in einem Text) bezieht oder ob (und wenn ja, in welcher Weise) er sie auf jemand oder etwas anderes (ein gegebenenfalls im Text angesprochenes anderes Gegenüber) bezieht. Beides ist denkbar. Im ersten Fall ist stärker betont, daß der Leser sich als ein wirkliches (und im Einzelfall womöglich als das entscheidende) Gegenüber des Gedichts erweisen kann. Im zweiten Fall ist eher betont, daß der Leser in die Lage versetzt sein kann, Durchgangsort eines Anspruchs zu sein. Letzteres ist besonders für ein weiteres Verständnis jener Zulassungs- und Zeitigungsweisen von Bedeutung, die eben erörtert wurden. Jedenfalls konnten diese nur von einem Leserort aus skizziert werden, an dem es möglich ist, an einer Zulassung teilzuhaben, ohne in der eigenen Teilhabe bereits die Pointe eines Gedichts zu sehen – und ohne in dieser Teilhabe das eigene sprachliche Vermögen mit jenem zu verwechseln, das Celan nicht nur dem Leser zugesteht, son-

schichte« machen, noch jenen (»Eckstehern«), die als Außenstehende »Geschichte« beobachten und schreiben. Lucile und Camille aber sind von dieser »Geschichte« betroffen. Im *Meridian* erscheint Luciles »Gegenwort« als ein »Akt der Freiheit«, weil es sowohl aus der Rhetorik der Revolution und Konterrevolution als auch aus jener der kühlen Beobachtung ausschert (vgl. hierzu Gellhaus, *Enthusiasmos und Kalkül*, 322) und damit wie kein anderes Wort in Büchners Stück einen *sprachlichen* Freiraum eröffnet. Celan bestimmt diesen Freiraum als Raum von Zeugenschaft. Er weist dabei »ausdrücklich« – und mit Berufung darauf, daß er mit den »Schriften Peter Kropotkins und Gustav Landauers« schließlich aufgewachsen sei – darauf hin, daß mit Luciles »Gegenwort« – »ihrem plötzlichen ›Es lebe der König!‹« – keiner »Monarchie und keinem zu konservierenden Gestern gehuldigt« werde. Zunächst höre es sich an, als ob es »ein Bekenntnis zum ›ancien régime‹« wäre. Gehuldigt werde aber »der für die Gegenwart des Menschlichen zeugenden Majestät des Absurden«. GW 3, 189f. – Das im Kapitel zuvor diskutierte Problem der Zeugenschaft (vgl. Anm. 15 im vorangegangenen Kapitel) spitzt sich hier zu: Die Unmöglichkeit der Bezeugung der *Singularität* des Sterbens von Camille wird in Luciles Gegenwort ihrerseits bezeugt, indem sie diese Unmöglichkeit nicht negiert, sondern eine Sprache spricht, die sich haltlos exponiert und dabei affektiv auf den *auch* sprachlichen Terror verweist, dem sie ausgesetzt ist. In dieser Exposition erkennt Celan die einzige Chance, auch Camilles Tod unter der Guillotine von diesem Wort her »als den seinen empfinden« zu *können*, wobei der spätere Hinweis auf die »Gegenwart des Menschlichen« zugleich darauf hindeutet, daß Celan in Luciles Gegenwort eine prinzipiell menschliche Komponente am Werk sieht: diejenige, nicht in formelhaftem Gerede samt seinen tödlichen Begleitmechanismen aufzugehen. Es wurde in der Celan-Forschung schon oft darauf aufmerksam gemacht (zuletzt bei Lemke, *Konstellation ohne Sterne*, 361, und Schäfer, *Schmerz zum Mitsein*, 194-198), daß auch der Ausspruch Luciles »Es lebe der König!« zu einem solchen formelhaften Gerede zu verkommen droht, und daß darauf im *Meridian* sogar explizit hingewiesen sei: Die »so oft und kaum von ungefähr so oft Zitierte« – »Lucile« – komme ja »mit jedem neuen Jahr zu Ihnen«, schreibt Celan für seine Zuhörer und im Hinblick auf die sich jährlich wiederholenden Büchner-Preis-Reden. Als Zitat tritt das Wort bereits in den Kreis der Wiederholung. Damit tritt es allerdings auch in den Spielraum der Differenz, worauf hier eigens hingewiesen sei, denn ein Zitat ist der Ausruf Luciles (wie ohnehin eine beachtliche Anzahl der Sätze und Passagen aus Büchners Stück) bereits in *Dantons Tod:* Lucile *zitiert* in diesem Stück eine (Gruß-)Formel aus dem »ancien régime« – ›Vive le roi!‹ – (und Büchner übersetzt sie). In der Wiederholung (Zitat und Übersetzung) passiert mit dieser Wendung aber etwas ganz Unabsehbares. Philippe Lacoue-Labarthe hat darauf hingewiesen, daß der »Akt« Luciles, ihr »Schritt« – französisch: »pas«, »Schritt« und »nicht«(-Schritt), Sprechakt und Nichtakt zugleich – ein sich selbst unterbrechender, sich selbst ins Wort fallender Akt sei (vgl. hierzu Lacoue-Labarthe, *Dichtung als Erfahrung*, 61, und Derridas Blanchotlektüre zum »pas«, auf die Lacoue-Labarthe sich an dieser Stelle bezieht, Derrida, *Gestade*, 21-118). »Es lebe der König!« – der König ist bereits tot – ist nicht mehr ein Gruß für einen (oder im Namen eines) König(s), sondern wird zum Gruß für die »Majestät des Absurden«, wie Celan schreibt, in dem sich die »Gegenwart des Menschlichen« bezeuge. Auf den Spuren *solcher* Wiederholungen bewegt sich auch Celan mit seiner Rede, indem er die Bruchstellen solcher Bezeugungen des Menschlichen in Büchners Werk zu finden sucht, später in Lenzens »Verstummen«, das er als ein »furchtbares Verstummen« (GW 3, 195) charakterisiert und das sich wiederum, im Kontext des *Meridian*, als ein wörtliches Zitat aus der *Bremer Rede* (GW 3, 186) verstehen läßt.

68 Das gilt auch für den Schreiber eines Gedichts, der das von ihm Geschriebene liest: In einer Notiz aus dem Umkreis des Rundfunk-Essays zu Ossip Mandelstamm schreibt Celan über die »Vergegenwärtigung« des »Fremden«, das in der Zuwendung des Dichters zum Anderen Gestalt annehmen kann: »das können die Menschen und die Dinge sein, das eigene und das fremde Ich« (Archivzugangsnummer D90.1.575, Blatt ÜR 6.12,13r).

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

dern auch jenen Gestalten des Anderen (Mensch *und* Ding), die von ihm unterschieden sind.

Teilhabe

Ob die Zeit des Baums mitspricht oder ob die Zeit Camilles mitspricht, darüber läßt sich letztlich, von seiten des Lesers, keine Auskunft erteilen. Sagen läßt sich nur etwas über die jeweiligen Zulassungen von Mitsprachemöglichkeiten. Zulassungen, die mit ihrer Einschreibung auf einem Trägermedium allerdings eine bestimmte *Konzeption* des Lesers *implizieren:* Wenn die Ansprache explizit an jemand oder etwas anderes als den Leser gerichtet ist, der Leser also nicht direkt als ein Angesprochener (zum Beispiel als »Du«) in Frage kommt, dann besteht die implizite Konzeption des Lesers in einer solchen Ansprache eben darin, daß er in die Lage versetzt ist, Durchgangsort einer Ansprache zu sein. Durchgangsort, an dem sich das Differierungsmoment des Gedichts wiederholen kann – in Richtung einer in der Lektüre dann in *erkennbarer* Weise zur Mitsprache zugelassenen Zeit einer (vom Leser nochmals unterschiedenen) Gestalt des Anderen: des im Gedicht tatsächlich Genannten oder Angesprochenen. Wird der Leser zur Passage, dann teilt sich ihm die Zulassung einer Zeit des Anderen mit. Die Zulassung wird in einer solchen Mitteilung also überhaupt erst erkennbar. Damit ist nicht gesagt, daß Celans Entwurf des Gedichts letztlich doch nur auf das Verhältnis von Texten und Lesern bezogen ist. Wohl aber ist damit gesagt – und darin liegt die tragende Komponente in Celans Erwägungen –, daß der Entwurf sich in diesem Verhältnis so bewähren kann, daß er (für Leser, die »wir« sind) mitteilbar wird. Dies wiederum impliziert nicht, daß dem Leser unter den Gestalten des Anderen eine Vorrangstellung zukommt. Er unterscheidet sich von einem angesprochenen Ding *im Prinzip* nur darin, daß er sich mit anderen Lesern über seine Mitsprachemöglichkeiten unterhalten kann. Damit wird auch die Zeitlichkeit dieser Mitsprache diskutabel.

Lesezeit

Der Leser, der, indem er liest, seinerseits zu einem Gegenüber des Gedichts wird (sich als ein solches »konstituiert«), bringt, wie jede Gestalt des Anderen, eine eigene Zeit in die Gegenwart seiner »Begegnung«[69] mit dem Gedicht mit: seine eigene Lebenszeit. Zu dieser Lebenszeit gehört auch die Zeit der Lektüre. Diese ist zum einen diejenige Zeit, deren es bedarf, damit ein »Mensch«, zwischen Geburt und Tod, überhaupt zu einem Leser werden kann. Zum andern ist sie aber auch diejenige Zeit, die etwas Geschriebenes erst, punktuell, als Gedicht wahrnehmbar werden läßt. Sie erlaubt es daher, die im *Meridian* dargelegten Erwägungen zur Zeit des Anderen an dem Punkt weiter zu befragen, an dem diese Zeit ihrerseits, als Zeit der Lektüre, für Celans Entwurf des Gedichts sprechend wird. Vom Gedicht her kann nicht einfach vorgeschrieben sein, wie sich der Leser in dieser Zeit zu verhalten hat. Doch es muß ihm *möglich* sein, auf eine bestimmte Weise zu lesen, wenn sich der Entwurf des Gedichts an ihm bewähren soll. Wie eine solche Lektüre (oder allgemeiner: »Begegnung«) gedacht werden könnte, ist im *Meridian* wiederum selbst Gegenstand der Auseinandersetzung.

Umkehrung

Diese Auseinandersetzung läßt an einer Stelle der Rede auf die Möglichkeit einer *Umkehrung* der von Celan sowohl in der *Bremer Rede* als auch im *Meridian* fast ausschließlich thematisierten Ausrichtung des Gedichts hin zu einem Gegenüber aufmerksam werden (Punkt 4). Das Gedicht, so heißt es an dieser Stelle, »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«.[70] Vorgesehen ist also eine *Zuwen-*

[69] GW 3, 195.
[70] Ebd., 197.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

dung von seiten des Anderen (der Gestalt des Anderen) zum Gedicht. Eine Zuwendung, die auf die Möglichkeit eines *gegenseitigen* Gesprächs hindeutet, jenes Gesprächs also, das in Celans Überlegungen an den bislang erörterten Stellen unberücksichtigt blieb. Daß diese Zuwendung nicht als Wendung im Rahmen eines Selbstgesprächs gedacht ist, nicht als ein Zu-sich-selber-Kommen des Gedichts, wird bereits verständlich, wenn man nochmals auf die Erwägungen zur Wiederholung der prinzipiellen Differenz (des Gedichts) im Anderen zurückkommt: Diese Differenz erlaubt dem vom Gedicht Angesprochenen sowohl, sich von gewohnten Zuschreibungen »freizusetzen«, wie es an der eben zitierten Stelle nun heißt, als auch, wenn es sich als »erreichbar« erweist, sich ansprechen und dergestalt besetzen zu lassen. Indem es als »Besetzbares«[71] charakterisiert ist, steht es ihm allerdings auch frei, sich *nicht* besetzen zu lassen. Und somit steht es ihm auch frei, sich noch von jenen Zuschreibungen »freizusetzen«, von denen es sich gegebenenfalls von seiten »des Gedichts« aus als betroffen erweist. Damit ist zugleich die Möglichkeit eingeräumt, daß die Zuwendung des Angesprochenen zum Gedicht anders als nach dem Muster einer Selbstbestätigung erfolgt, die vom Gedicht ausginge.

Wahrnehmung

Daß die Zuwendung des Angesprochenen zum Gedicht nicht als Selbstgespräch konzipiert ist, kommt an der eben zitierten Stelle aber noch weitaus deutlicher darin zum Ausdruck, daß die Zuwendung bei Celan ihr Vorbild »in der Gestalt Luciles« findet.[72] Denn Lucile ist nicht nur diejenige, die das »Gegenwort« spricht – und eben dadurch selbst als Gedicht wahrnehmbar wird, als Gedicht, das die inkommensurable Zeit eines »Sterblichen« (die zu Ende gegangene Lebenszeit Camilles) mitsprechen läßt. Sie ist auch diejenige, die »hört und lauscht und schaut«, dann aber »nicht weiß, wovon die Rede war«. Genauer: Sie ist diejenige, die »den Sprechenden hört«, die »ihn ›sprechen sieht‹«, die »Sprache wahrgenommen hat und Gestalt, und zugleich auch – wer vermöchte hier, im Bereich dieser Dichtung, daran zu zweifeln? –, und zugleich auch Atem, das heißt Richtung und Schicksal«.[73] Sie ist diejenige, die absieht vom Gehalt einer Aussage zugunsten der jeweiligen Konstellation, in der eine solche zustande kommt (oder abbricht), und damit ist sie diejenige, die dem Zirkel egologisch konzipierter Selbstverständigung einen Sprung einträgt.

gegenseitige Ansprache

Wer ein Gedicht so liest, wie Lucile ihr Gegenüber wahrnimmt, der nimmt es als eine Gestalt des Anderen wahr. Er erweist sich nicht nur als vom Gedicht her angesprochen (und ist somit, vom Gedicht her gedacht, eine Gestalt des Anderen). Auch das Gedicht erweist sich nunmehr vom Leser her als angesprochen (und wird somit, vom Leser her gedacht, zu einer Gestalt des Anderen, wobei der Leser nunmehr, im Prinzip, die Stelle des Gedichts einnimmt). Der Leser nimmt das Gedicht in diesem Fall so wahr, daß das, was *an* dieser Gestalt – das, was etwa noch »mit« dem jeweils semantisch Aktualisierten an einem Schriftkörper – möglich bleibt, zur Geltung kommen kann: in »Richtung« auf ein bloß Mögliches. Wenn der Leser diejenige »Aufmerksamkeit«, die Celan dem Gedicht zuschreibt,[74] gegenüber dem Gedicht aufbringt, dann mag es, so könnte man Celans Projekt umschreiben, auf beiden Seiten gelingen, die Zeit der jeweils anderen Gestalt »mitsprechen« zu lassen. Jedes Wort könnte dann dem Leser zu einer »Gestalt« des Anderen werden. Das Gedicht wäre so-

[71] Ebd., 186.
[72] Ebd., 200.
[73] Ebd., 188.
[74] Ebd., 198.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

mit, wie es in einer Notiz zum *Meridian* heißt, das »gestalthaft der Gestalt des Andern Gegenübertretende.«[75]

Kunst

In groben Zügen sind dies die Konsequenzen, die sich aus den im *Meridian* gegebenen Impulsen für ein Verständnis der zeitlichen Implikationen rund um das Gedicht und sein Gegenüber ziehen lassen. Erst gestreift blieb in den bisherigen Erwägungen aber ein »Problem«,[76] dem Celan im *Meridian* rund die Hälfte seiner Redezeit widmet. Dieses kennzeichnet zugleich (Punkt 5) den weitreichendsten Unterschied zwischen *Bremer Rede* und *Meridian*. Dieser Unterschied besteht darin, daß Celan im *Meridian* die zeitigende Zulassung einer (nicht als schon gegeben aufzufassenden) Wirklichkeit aus einer (*für* eine solche Wirklichkeit als offen einzuschätzenden) Möglichkeit nicht mehr losgelöst von den im weitesten Sinne *technischen* Bedingungen und Grenzen zu bedenken gibt, die beim Versuch, eine solche Zulassung im Bereich der Sprache zu formulieren und zu denken, stets zu beachten sind. Diese Bedingungen und Grenzen sind im *Meridian* unter dem Stichwort der »Kunst« formuliert.[77] Hierbei reicht das unter dem Wort »Kunst« (ebenso wie das unter dem Wort

[75] *Meridian*, TCA, [Nr. 44] 67. In den Notizen zum *Meridian* folgert Celan aus der hinzukommenden »Aufmerksamkeit des Lesers« *als* »Zuwendung zum Gedicht« (*Meridian*, TCA, [Nr. 423] 132) auch, daß für die Offenheit des Dialogs eine »wechselseitige Besetzbarkeit (doppelte Vakanz)« (ebd., [Nr. 448] 135), eine »reziproke Besetzbarkeit« (ebd., [Nr. 449] 135) anzusetzen ist: – »Im Blick des Anschauenden erwacht das Angeschaute – aber es erwacht nicht zu ewigem Leben« (ebd., [Nr. 455] 136). Diese Besetzbarkeit impliziert auf beiden Seiten die Zulassung von Veränderung, gleichzeitig ein Beharren auf Singularität. In einer undatierten Notiz (vermutlich Ende der fünfziger Jahre) notiert Celan diesbezüglich: »Wer sich verwandelt, der will, als derselbe, ein anderer werden / Gestalt = Semblance« (*Prosa aus dem Nachlaß*, [Nr. 16] 22).

[76] GW 3, 188.

[77] Im *Meridian* überschneiden sich die Konnotationen des Wortes »Kunst« – ohne daß das Wort ›τέχνη‹ oder ›Technik‹ in der Rede explizit vorkäme – zu einem großen Teil mit denjenigen der »Kunst« im Sinne der τέχνη in den Schriften Heideggers sowie mit denjenigen der »Technik«, mit der Heidegger sich vor allem in seinen späteren Schriften auseinandersetzt. Während Celan sich schon sehr früh (spätestens im Jahr 1953, wenn man hier den Datierungen seiner Lektüre folgt) mit dem Kunstwerk-Aufsatz Heideggers aus dem Jahr 1936 beschäftigte (»Der Ursprung des Kunstwerkes« [BPC]), in dem Heidegger erstmals ausführlich seine Auffassung zur Kunst im Sinne der τέχνη darlegt (eine Auffassung, in der sich die Abkehr vom Projekt der Fundamentalontologie, so wie Heidegger sie in *Sein und Zeit* [BPC] entwarf, bereits deutlich abzeichnet), setzt Celan sich erst in den Jahren danach auch mit jenen Schriften Heideggers auseinander, die dieser *nach* dem Krieg verfaßt hat. Heideggers *Die Technik und die Kehre* [BPC] hat Celan ebenfalls zur Kenntnis genommen. Da diese aber erst 1962 erschien, bleibt sie für die hier zunächst zu erörternden philologischen Fragen unwichtig. In den nach dem Krieg verfaßten Schriften gilt Heideggers Interesse, wenn von τέχνη die Rede ist, nicht mehr allein der Kunst. Unter Zuhilfenahme des von ihm eigens geprägten Ausdrucks des »Ge-stells« bzw. des »Ge-Stells« untersucht Heidegger »Technik« nun in einem umfassenderen Sinne: Auch »Kraftwerk«, »Raketenflugzeug«, »Radarstation« oder »Hochfrequenzmaschine« haben nun einen markierten Ort in seinem Denken (vgl. hierzu den Vortrag »Die Frage nach der Technik« [BPC], 10). Heidegger verabschiedet sich allerdings in diesen späteren Schriften nicht von den Einsichten, die er in seinem frühen Kunstwerk-Aufsatz – aus seiner Deutung der τέχνη, die »nie die Tätigkeit eines Machens« (»Der Ursprung des Kunstwerkes«, 48) sei (und deren Auffassung somit als Subtext zu Celans Vorbehalten gegenüber der Poesie gelesen werden kann, sofern die dem Wort ›Poesie‹ zugrundeliegende ποίησις umstandslos als ›Machen‹ interpretiert wird, vgl. hierzu Anm. 13 der Einleitung) – gewonnen hat. Die früheren Einsichten helfen Heidegger nun dabei, ein Korrektiv zu einem bloß instrumentellen Verständnis von Technik (aufgefaßt als Mittel zu einem bestimmten Zweck) zu finden, das er für defizitär hält (vgl. hierzu ebenfalls den Vortrag »Die Frage nach der Technik« [BPC], den Heidegger im Jahr 1953 hielt und im Jahr darauf als ersten Text in seine Sammlung *Vorträge und Aufsätze* [BPC] aufnahm, die Celan in Auszügen wiederum, folgt man den Lektüredaten, vor allem in den Jahren 1959 und 1964 gelesen hat). Neben Celans Lektüre einiger Texte aus der Sammlung *Vorträge und Aufsätze* [BPC] fällt auch seine Lektüre von Heideggers *Der Satz vom Grund* [BPC] von 1957 in das Jahr 1959, also genau in das Jahr, das *zwischen* der *Bremer Rede* (1958) und dem *Meridian* (1960) liegt. In *Der Satz vom Grund* streicht Celan sich auch die entscheidenden Passagen zum »Wesen der Technik« (ebd., 26) an, in denen – wie in »Die Frage nach der Technik« [BPC] – »Technik« ebenfalls in einen Zusammenhang gerückt ist, der nicht auf den Umkreis der Kunst beschränkt bleibt. Es könnte sein, daß diejenigen Texte von Heidegger, die Celan nach Abschluß der *Bremer Rede* und während der Arbeit am *Meridian* nachweislich gelesen hat (also die gegenüber dem Kunstwerk-Aufsatz späteren Texte Heideggers: vor allem *Der Satz vom Grund* [BPC] und einige Texte in *Vorträge und Aufsätze* [BPC]), im *Meridian* nun zur thematischen Dominanz jener Fragen beigetragen haben, die Heidegger in seinen späteren Schriften zur »Technik« erörtert hat: jener Fragen, die in der *Bremer Rede* – bei allen Nähen, die diese Rede sonst zu Heidegger aufweist – doch in auffälliger Weise noch nicht explizit Gegenstand der Erörterungen Celans gewesen sind. Gleichwohl gilt es zu bedenken, daß Celan Heideggers Überlegungen nicht einfach übernimmt. Gegen eine bloße Übernahme spricht zweierlei: *Erstens* reserviert Celan, im Unterschied zu Heidegger, das Wort »Kunst« gerade *nicht* (oder nicht nur) für diejenigen Weisen der »Entbergung«, die Heidegger (im Sinne der τέχνη, die er aus der ἀλήθεια heraus zu verstehen sucht) als Korrektiv zu einer bloß instrumentell verstandenen »Technik« ins Spiel bringt. Vielmehr nimmt Celan diejenigen Merkmale von »Technik«, die Heidegger über die »Kunst« *hinaus* zur »Technik« zählt, in sein Verständnis von »Kunst« *hinein*. Deshalb steht das Wort »Kunst« für Celan

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

»Dichtung«) Erörterte über das Feld des als ›schön‹ Empfundenen und als ›ästhetisch‹ in diesem (beschränkten) Sinne Aufgefaßten weit hinaus.[78] Die ausschlaggebenden Elemente der im *Meridian* zum Ausdruck gebrachten Erwägungen zur Kunst – das an der Kunst als marionetten-, als jamben-, als plan-, als automaten- oder als medusenhaft Entzifferte[79] – versucht Celan aus einer gezielten Auseinandersetzung mit einigen Stellen aus Georg Büchners Werk zu gewinnen.[80] Er versucht diese Elemente aus einigen für seine[81] Fragen zur Kunst besonders sprechenden Stellen zu gewinnen: aus Stellen, an denen »von der Kunst die Rede«[82] ist oder an denen »Kunst« auf eine andere Weise »auf den Plan«[83] tritt. – Wofür aber steht »Kunst« im *Meridian?*

Definitionsversuch

Im Blick auf die entsprechenden Stellen bei Celan und Büchner läßt »Kunst« sich (nun aber im Unterschied zur »Dichtung«, wenn auch für diese zur Frage steht, ob nicht auch sie »den Weg der Kunst zu gehen«[84] habe) ganz allgemein als Name für diejenigen regelhaften (ausnahmslos von sprach- oder bildkonstituierenden Medien und ihren Techniken abhängigen) Strukturen (identifizierend begrifflicher oder suggestiv repräsentierender Art) auffassen, die es für unmöglich (oder für irrelevant) erachten lassen, aus dem Bereich dessen herauszutreten, was »wir« mittels dieser Strukturen »schon kennen«[85] – oder aber

auch nicht mehr zur Verfügung, wenn es darum geht, eine Kritik an einem technisch-instrumentellen Verständnis der »Welt mit ihren Einrichtungen« (GW 3, 157) – wie Celan sie in seinem frühen Prosatext *Edgar Jené und der Traum vom Traume* evoziert (vgl. hierzu den Absatz »Geschichtskritik als Sprachkritik« und die darauf folgenden Absätze im Kapitel 2.1» Wie sich die Zeit verzweigt«) – zu formulieren. »Kunst«, so wie Celan sie im *Meridian*, im Blick auf Büchner, nachzeichnet, ist der Name gerade für diejenigen Strukturen, in denen der ihnen (und ihnen vor allem) zukommende Zug zum Instrumentellen nicht einfach im Rückgriff auf τέχνη zu trennen ist von der Weise der »Entbergung«, die jeweils von ihnen aus statthat. Es bedarf deshalb in den Texten Celans einer anderen Möglichkeit der Kritik als jener, die Heidegger noch »Kunst« nennen konnte, weil er sie (als τέχνη) zunächst in Kontrast und dann als Korrektiv zur »Technik« konzipiert hat: Celan nennt diese Möglichkeit der Kritik »Dichtung« – und läßt damit, unverhofft, wieder an jene frühe, von Heidegger »offen« gelassene Frage denken, ob »Kunst und zwar in all ihren Weisen« denn das »Wesen der Dichtung« erschöpfe (»Der Ursprung des Kunstwerkes« [BPC], 61). *Zweitens* gilt es festzuhalten, daß Celan sein Verständnis von Kunst im *Meridian* in erster Linie in seiner Auseinandersetzung mit den Schriften *Büchners* (eines Autors, der Heidegger, um das Mindeste zu sagen, fern gelegen hat, vgl. Anm. 44) entwickelt. Was den zweiten Punkt angeht, so müßte freilich auch darauf hingewiesen werden, daß sich im *Meridian* eine Reihe von verschliffenen Heidegger-Zitaten aufspüren lassen, deren Stellenwert nicht von vornherein aufgrund des Umstands als gering einzuschätzen ist, daß sie ohne Anführungs- und Schlußstriche dastehen. Zu diesen unheimlichen Zitaten, die sich als Echos auf Stellen bei Heidegger hören lassen, gehören zum Beispiel die Frage Celans: »hat sich hier nicht jäh etwas aufgetan?« (GW 3, 195, vgl. hierzu etwa Heidegger, *Der Satz vom Grund* [BPC], 24f.) oder der Satz: »es verschlägt ihm [das heißt: Lenz] – und auch uns – den Atem und das Wort.« (GW 3, 195, vgl. hierzu Heidegger, *Sein und Zeit* [BPC], 186). – Wichtiger als die Erwägungen, wo im *Meridian* die Unterschiede und Korrespondenzen zu Heideggers Werk liegen (vgl. hierzu weiterführend Schäfer, »Weg des Unmöglichen. Celans Gespräch mit Heidegger im MERIDIAN«), ist im Moment aber die Frage, wie Celan »Kunst« denn seinerseits zu bestimmen und zu beschreiben versucht.

78 In einer Notiz zum *Meridian* schreibt Celan: »Erlauben Sie mir am Ende dieser [...] Gedankengänge noch die Feststellung, daß sie den Begriff des ›Schönen‹ nicht gebraucht haben.« *Meridian*, TCA, [Nr. 541] 150. Zum problematischen Zusammenhang von Schönheit und Ideologie vgl. die Absätze »Skepsis« und »Schönheit und Kümmernis« im Kapitel 2.1 »Wie sich die Zeit verzweigt«.

79 Vgl. hierzu im einzelnen GW 3, 187f. und 191f.

80 Auf die umfangreiche Sekundärliteratur zum *Meridian* und speziell zu den Büchner-Stellen im *Meridian* sei hier nur summarisch verwiesen: Brierley, *»Der Meridian«. Ein Versuch zur Poetik und Dichtung Paul Celans,* 36-245; Buhr, »Von der radikalen In-Frage-Stellung der Kunst in Celans Rede ›Der Meridian‹«; ders., *Celans Poetik*; Gellhaus, *Enthusiasmos und Kalkül*, 316-333; Jamme, »›Unserer Daten eingedenk‹. Paul Celans ›Der Meridian‹ in der Diskussion«; Lemke, *Konstellation ohne Sterne*, 339-369; Pöggeler, »Ach – die Kunst!«; Reuß, *Im Zeithof*, 157-180; Shikaya, *Logos und Zeit*, 124-144; Sideras, *Paul Celan und Gottfried Benn*, 43-72; Zons, »Nichts / stockt. Atemwenden bei Celan«.

81 Darauf, daß es sich um Celans *eigene* Fragen handelt, weist Celan selbst hin, wobei er betont, daß nur mit einer jeweils eigenen Frage auch die eigene Frage eines anderen aufgesucht werden könne: »ich will Sie ebensowenig wie mich selbst darüber hinwegtäuschen, daß ich mit dieser Frage nach der Kunst und nach der Dichtung – einer Frage unter anderen Fragen –, daß ich mit dieser Frage aus eigenen, wenn auch nicht freien Stücken zu Büchner gegangen sein muß, um die seine aufzusuchen.« GW 3, 192.

82 Ebd., 188.

83 Ebd., 187.

84 Ebd., 193.

85 Ebd., 188. Wenn Celan an der hier eben nur sehr knapp zitierten Stelle aus dem Anfang der Rede sagt, daß »die Kunst«, so wie sie in Büchners Stück *Leonce und Lena* in Form von »Automaten« vorgeführt wird, »die Kunst« sei, »die wir schon kennen« – schon kennen können »wir« im Kontext der Rede

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

»mittels«[86] dieser Strukturen »schon« zu »kennen« glauben. Kunst hat ihren variablen Ort in denjenigen (fortlaufend eingeübten, rhetorisch oder stilistisch bestimmbaren, stereotypen) Mustern, die »man«[87] zur gleichförmig kennzeichnenden Identifikation von sprachlich oder bildlich Wahrgenommenem oder Wahrnehmbarem »wieder und wieder«[88] anwendet: ohne es in der Regel zu merken (ohne auf die Differenz im »wieder und wieder« aufzumerken) – und ohne also darauf achtzugeben, was im Prozeß der Identifikation an Singulärem und Endlichem jeweils auf der Strecke bleibt oder dabei gar, direkt oder indirekt, draufgeht. So gesehen entspricht Kunst auch einer bestimmten Auffassung von Zeit.

die Zeit der Kunst

Versteht man Kunst allgemein als Raster für vermittelndes Erfassen oder Verfassen unterschiedlicher Ein- oder Ausdrücke unter der (für die Annahme der Haltbarkeit solch schematischer Fassungen grundlegenden) Voraussetzung, die jeweiligen Ein- oder Ausdrücke wären gleichförmig (oder ohne weiteres in eine Form zu bringen) und (unter diesem Gesichtspunkt) auch austauschbar, versteht man Kunst also aus der ihr im *Meridian* nicht ohne Sarkasmus zugeschriebenen »Gabe der Ubiquität«,[89] die sie neben ihrer »Verwandlungsfähigkeit«[90] auch besitze, dann läßt sich die *Zeit* der Kunst am einprägsamsten als Zeit*form* bestimmen.[91] Mit dieser Form gelingt es, verlustlose Formalisierbarkeit von Geschehnissen ebenso zu suggerieren wie deren reibungslose Transformierbarkeit in positives, repräsentatives Wissen. Über Jahrhunderte hinweg ist diese Form, in Gestalt von Kalendern und Uhren, nicht nur für das im engeren Sinne empirisch-naturwissenschaftliche, sondern insbesondere auch für das vorherrschende kulturelle Zeitverständnis (im Sinne der Historie, aber auch im Sinne regulierender Temporalstrukturen im Alltag) richtungsweisend geworden.[92] Fragt man nach der Möglichkeit ihrer Bewährung, dann läßt

»die Kunst« aufgrund der von Celan kurz zuvor pointiert kommentierten Kunst-Passagen in Büchners *Dantons Tod* und *Woyzeck* –, und wenn Celan zudem sagt, daß »die Kunst« in *Leonce und Lena*, im Umkreis der »Automaten«, »unter ihresgleichen« sei, dann heißt dies nicht nur, daß das Wort »Kunst« *etwas* (ein Körper, ein Ding, ein Zustand oder ein Ereignis) bezeichnet, das in jeweils gleichartigen Formen auftritt und deshalb unter dem *einen* Wort »Kunst« versammelt und als »dieselbe Kunst« (ebd., 188) »sogleich wiedererkannt« (ebd., 187) werden kann. Die Stelle legt vielmehr den Schluß nahe, daß »Kunst« auch das *Prinzip* selbst bezeichnet, demzufolge verschiedene Körper, Dinge, Zustände oder Ereignisse als gleich bzw. als dieselben wahrgenommen, empfunden oder gedacht werden können. »Kunst« wäre demnach überall dort aufzuspüren, wo Übereinstimmung festgestellt oder erreicht werden kann oder will. Ein Streben nach Übereinstimmung kann im *Meridian* denn auch überall dort aufgewiesen werden, wo jemand »Kunst vor Augen und im Sinn hat« (ebd., 193). Ein solches Streben zeigt sich etwa im Versuch der Angleichung der »Affengestalt« ans Menschliche durch »Rock und Hosen« im *Woyzeck* (vgl. hierzu ebd., 187). Es zeigt sich, in *Leonce und Lena*, in Valerios Versuch der Angleichung an die »Automaten«, denen der formalisierte, nach Möglichkeit gleichbleibende Bezug auf ein ›Selbst‹ – in Form des ›autos‹ – wiederum als anonymes Prinzip zugrunde liegt (vgl. hierzu ebd., 188). Es zeigt sich im Wunsch der Revolutionäre nach heldenhafter Angleichung unter – letztlich – der Guillotine, so wie er, in *Dantons Tod*, in der Rede vom »gemeinsamen In-den-Tod-gehen« zum Ausdruck kommt (vgl. hierzu ebd., 189). Oder es zeigt sich in Lenzens Wunsch, das »Natürliche als das Natürliche« in einem als identisch erhofften Abbild qua »Medusenhaupt« zu erfassen: »mittels der Kunst«, wie es heißt (vgl. hierzu ebd., 192). In all diesen Fällen skizziert Celan – mit Büchner – Situationen, in denen das Prinzip der Gleichheit unter dem Stichwort der »Kunst« auf die Probe gestellt und auf seine – in letzter Konsequenz jeweils vernichtenden – Implikationen hin befragt wird. Unter das Stichwort der »Dichtung« hingegen fällt im *Meridian* dasjenige, was weder als ›unter sich gleich‹ aufgefaßt (und also mit einem stabilen Begriff bezeichnet) werden könnte, noch als identifizierendes Prinzip in Frage kommt. Die Frage, in welcher Weise das von der »Kunst« Ausgeschlossene (also »Dichtung«) an »Kunst« gleichwohl beteiligt ist (und umgekehrt), wird im folgenden noch zu erörtern sein.

86 Ebd., 192.

87 Ebd. – Zu den Anspielungen im *Meridian* auf das ›Man‹ in Heideggers *Sein und Zeit* [BPC] vgl. Schäfer, »Weg des Unmöglichen. Celans Gespräch mit Heidegger im MERIDIAN«, 118.

88 GW 3, 196.

89 Ebd., 190.

90 Ebd.

91 Im Hinblick auf die Kritik von ›Fassung‹ und ›Form‹ ist Celan in den Notizen zum *Meridian* noch expliziter: »Das Keimfreie ist das Mörderische; [...] im formal designing ist der Faschismus heute.« *Meridian*, TCA, [Nr. 638] 166.

92 Vgl. hierzu die einleitenden Passagen im Vorspann von Teil 1. Chronographie.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

sich die Zeit der Kunst als Zeitform auslegen, die ihre Bewährung nur an solchem finden kann, was von jemandem unter dem Gesichtspunkt eines supponierten »Ewigen«[93] (das heißt eines supponierten Unveränderlichen) als seinerseits aufgehobener Teil in diesem Ewigen (also etwa der ›Form‹) angesehen werden kann oder soll.[94]

die Zeit der Dichtung

Demgegenüber läßt sich die (zeitigende) Zeit der Dichtung, in Übereinstimmung mit dem bisher Gesagten, als *Geschehen* auslegen, das solch geregelte Festsetzungen nach Möglichkeit durchquert, um im Zuge einer Bewegung der offenen Ansprache (im Sinne der Diachronie) seine *veränderliche* Bewährung *an* (bemerkbar) *endlichen* und *für* (gegebenenfalls bemerkend) *endliche* Gestalten (des Anderen) immer wieder neu erst zu *gewinnen*. Die Zeit der Dichtung, so umrissen, *hat* keine und sie *ist* keine Form. Sie *begibt* sich – und anderes – allenfalls *aus* oder *zu* einer Form. Hierbei wäre die vornehmlich auf *solche* Begebnisse zu beziehende diachrone Ansprache des Gedichts als eine, wie Celan in einer Notiz zum *Meridian* schreibt, auch »aus dem Geschriebenen, also Stummen, herauszuhörende«, jedenfalls aber als eine von ihren körperlichen oder materiellen Rändern oder Spuren nie zu trennende »Sprechart«[95] zu bestimmen, »die das Artistische nicht umginge, sondern durch es hindurchginge«,[96] wie Celan in einem Gespräch mit Dietlind Meinecke im Juli 1965 gesagt haben soll.

durchs Artistische

Das Hindurchgehen durchs Artistische erinnert an die von Celan in der *Bremer Rede* bereits ins Spiel gebrachte Wendung vom Hindurchgehen der Sprache durch »tausend Finsternisse todbringender Rede«.[97] Zudem erinnert dieses Hindurchgehen an die eben diskutierten Passagen aus dem *Meridian* zur Bewegung von »Anspruch« und »Frage«. In beiden Fällen war die Frage zu erörtern, inwiefern die jeweils sprachlich gedachte Bewegung sich im Kontext vorgegebener Strukturen als eine offene erweisen und sich als offene zugleich, punktuell, zu bemerken geben kann. Zitat und Übersetzung konnten zu Beginn des vorangegangenen Kapitels angeführt werden, als es, im Blick auf die *Bremer Rede*, darum ging, Dia*chronie* als Dia*logie* verständlich werden zu lassen. Eine bestimmte, doppeldeutige Weise der »Nennung« konnte vorhin, im Blick auf die entsprechende Passage

93 GW 3, 190.

94 Der suggerierte Bezug zum Ewigen – im Unterschied zum Unendlichen (verstanden als Potenzierung des Endlichen, vgl. hierzu Anm. 48 im vorangegangenen Kapitel sowie Anm. 36 im Vorspann von Teil 1. Chronographie) – erklärt auch, warum Celan schreibt, die Kunst sei ein »Problem, und zwar, wie man sieht, ein verwandlungsfähiges, zäh- und langlebiges, will sagen ewiges« (ebd., 188). Hier trifft sich Celans Zeit- und Geschichtskritik wieder mit jener Benjamins, der in seinen geschichtsphilosophischen Thesen schreibt: »Der Historismus stellt das ›ewige‹ Bild der Vergangenheit, der historische Materialist eine Erfahrung mit ihr, die einzig dasteht. Er überläßt es andern, bei der Hure ›Es war einmal‹ im Bordell des Historismus sich auszugeben.« Benjamin, *Schriften* I [BPC], 504 (vgl. hierzu auch Celans Gedicht »Huriges Sonst. Und die Ewigkeit« aus *Schneepart*, GW 2, 339). Heidegger wiederum vermerkt zum Ewigen in seinen *Beiträgen zur Philosophie (vom Ereignis)* bündig, daß die »Zukunftslosen« die »immer nur Ewigen« seien, die »Zukünftigen« hingegen die »Einmaligen«. Heidegger, *Beiträge zur Philosophie*, 6. In einem weiteren späten Gedicht (»Deinem, auch Deinem«, GW 2, 370) aus der von Celan noch vorbereiteten, aber nicht mehr selbst in Druck gegebenen Sammlung *Schneepart* wird Celan für das Nicht-Ewige das Wort »Zeitunterheiligtes« verwenden. Axel Gellhaus hat darauf hingewiesen, daß dieses Wort eine »Kontrafaktur« zum Verb »überheiligen« bildet, das Celan in seiner Lektüre von Achim von Arnims Roman *Die Kronenwächter* bemerkt hat. Auf einem Blatt habe sich Celan zwei Sätze aus der Einleitung zu diesem Roman notiert: »Aber der Geist hielt seine vergänglichen Werke als ein Zeichen der Ewigkeit…«; »Dies sei unserer Zeit ernstlich gesagt, die ihr Zeitliches überheiligen möchte mit vollendeter ewiger Bestimmung, mit heiligem Schweigen, ewigem Frieden und Weltuntergang.« Zitiert nach Gellhaus, »Das Datum des Gedichts«, 179. Unter den zweiten Satz notierte sich Celan das Wort »unterheiligt« (ebb.), das somit als Hinweis auf ein alternatives Konzept zur Sehnsucht nach »vollendeter ewiger Bestimmung« lesbar wird.

95 *Meridian*, TCA, [Nr. 256] 107. In einer anderen Notiz zum *Meridian* schreibt Celan, daß das »Kunstfeindliche […] bei Büchner […] zweifellos zu dem uns Ansprechenden« (ebd., [Nr. 530] 149) gehöre. Darin klingt auch die alltägliche Wendung nach, daß einen ›etwas anspricht‹ (›etwas gefällt‹), nur daß Celan dieses Angesprochensein als kritischen (als ›kunstfeindlichen‹) Anspruch bestimmt, ohne damit aber die affektive Komponente des Anspruchs auszuschließen.

96 Meinecke, *Wort und Name*, 29.

97 GW 3, 186.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

im *Meridian* und das frühe Gedicht »Da du geblendet von Worten« sowie auch für Celans Rede von »*dem* Gedicht« angeführt werden, als es darum ging, die Zeitlichkeit des Gedichts bereits im Verhältnis von Nennendem und Genanntem nach ihrer möglichen Offenheit zu befragen. In all diesen Fällen war Kunst als »Problem«,[98] wie es im *Meridian* heißt, implizit bereits Gegenstand der Erörterungen. Denn wenn »Kunst« diejenigen Vermittlungen bezeichnet, die *vergessen* lassen, daß es zwischen dem Vermittelten jeweils eine Differenz gibt, in der sich zugleich die Möglichkeit erhält, Vermittlung – »einmal«, »immer wieder einmal«[99] – als noch nicht abgeschlossene, als offene (und in ihrer Offenheit zugleich als eine bemerkbare) Relation freizulegen, dann waren mit den jeweils erörterten Wendungen genau diejenigen Strategien angesprochen, die eine solche Freilegung, inmitten der Kunst, dennoch denkbar werden ließen.

Celans Schritt

Von der Sache her ist das Problem der Kunst also kein unbekanntes. Vorausgesetzt, »Kunst« ist überall dort bereits am Werk, wo geredet oder geschrieben wird, weil diese Prozesse (auch) Vermittlungsprozesse sind, vorausgesetzt also, Kunst ist auch im *Meridian*, in der Struktur der Rede und ihrer Rhetorik am Werk, dann blieb bislang allerdings noch unerörtert, welchen »Schritt«[100] Celan selbst – im ersten Teil der Rede – unternimmt, um dem »Problem« der »Kunst« auf dem »Weg der Kunst« zu begegnen.[101] Von diesem »Schritt« soll im folgenden nun die Rede sein. Er ist wichtig, weil er den bislang (implizit) erörterten Versuchen Celans, das Problem der Kunst aus jenen Momenten der Differenz anzugehen, die bislang für die Zeitlichkeit des Gedichts (und also für »Dichtung«) aufgewiesen werden konnten, noch einmal eine schärfere Kontur gibt.

das Fremde

»Kunst schafft Ich-Ferne«,[102] heißt es im *Meridian*. Nicht daß dies nicht auch von Dichtung gesagt werden könnte. Aber Dichtung ist im *Meridian* nicht darauf festgelegt, in dieser Ferne zu verbleiben. Celan bezeichnet den Akt, der *in* die Kunst führt, als ein »Hinaustreten aus dem Menschlichen, ein Sichhinausbegeben in einen dem Menschlichen zugewandten und unheimlichen Bereich«.[103] Und diesen »Bereich« wiederum nennt Celan auch »das Fremde«. Es lohnt sich, dieses »Fremde« nicht vorschnell mit dem »Anderen« kurzzuschließen. Celan selbst tut es nicht, und der Grund dafür liegt darin, daß das Andere im Fremden wohl angelegt ist, darin aber bloß einen Moment der Differenz anzeigt.[104] Mit Georg Büchners Schilderung von Lenzens »Auffassung von der Kunst« stellt Celan das Fremde – und mit ihm das Problem der Kunst – besonders deutlich heraus: Lenz, der in Büchners gleichnamiger Erzählung »zwei Mädchen« sieht, von denen er angetan ist, sagt

[98] Ebd., 188.

[99] Ebd., 199.

[100] Ebd., 189.

[101] Ebd., 193, 195.

[102] Ebd., 193. In den Notizen zum *Meridian* wird Celan noch expliziter: »Kunst, das ist das Künstliche, Erkünstelte, Synthetische, Hergestellte: es ist das menschen- und kreaturferne Knarren der Automaten: es ist, schon hier, Kybernetik, […] es ist der Mensch diesseits und jenseits seiner selbst: der aus dem Schoß der Technik geborene Weltraumschiffer, dem Sprache ein Rückfall in eine Vor-Existenz bedeutet.« *Meridian*, TCA, [Nr. 376] 124.

[103] GW 3, 192.

[104] Celan schreibt, in bezug auf sein eigenes, zuvor offengelegtes Verfahren im Umgang mit Büchner (vgl. Anm. 81): »Aber ich denke […], daß es von jeher zu den Hoffnungen des Gedichts gehört, gerade auf diese Weise« – indem es »nur in seiner eigenen, allereigensten Sache spricht« – »auch in fremder – nein, dieses Wort kann ich jetzt nicht mehr gebrauchen –, gerade auf diese Weise in eines Anderen Sache zu sprechen – wer weiß, vielleicht in eines ganz Anderen Sache« (ebd., 196). Nicht mehr gebrauchen kann Celan »dieses Wort« an dieser Stelle, weil er es vorher ganz dem Bereich der Kunst zugeschrieben hat und weil er zudem auch das ›Allereigenste‹ bereits als ein von Kunst durchsetztes ›Eigenstes‹ bestimmt hat (das »Ich« als ein »– befremdetes – Ich«, ebd., 195), so daß das Fremde (der Kunst) an dieser Stelle sich mit keinen »Hoffnungen« mehr verbinden läßt, es sei denn, man versucht *in* ihm – und dies ist Celans Weg – ein Anderes, die Möglichkeit eines »Anderen« freizulegen.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

von sich: »Man möchte manchmal ein Medusenhaupt sein, um so eine Gruppe« – wie die beiden Mädchen eben sie verkörpern – »in Stein verwandeln zu können«.[105] Indem Lenz aber das »Natürliche als das Natürliche mittels der Kunst zu erfassen« sucht,[106] verfehlt er gerade das von ihm verfolgte Ziel, den von ihm kritisierten »Idealismus«[107] der Kunst zu überwinden, weil sich doch in einer versteinerten Mädchengruppe das Lebendige, auf das es ihm ankommt, bereits entzogen hat.[108] Das »Problem« besteht nun weniger darin, daß dieser Entzug in der Kunst geschieht, sondern daß er in der Regel, und so auch von Lenz, nicht bemerkt wird. In diesem Prozeß vergißt Lenz, der »Selbstvergessene«, nicht nur »sich«,[109] er vergißt auch die »Mädchen«,[110] – sofern diese ihm lebendig vorkommen sollen. Celan polemisiert gegen dieses Vergessen nicht. Es ist ihm keineswegs darum zu tun, so etwas wie einen reinen Naturzustand zu beschwören. Er unternimmt bloß den Versuch, den Bereich dieses Vergessens – »das Fremde«[111] – nicht seinerseits zu vergessen. Zudem ist er auf der Suche nach einem »Akt«, einem »Schritt«,[112] mit dem zumindest eine Befreiung von denjenigen Idealisierungen sich denken läßt, die »mittels«[113] der Kunst just jene Freiheiten zerstören, die sie zu erhalten vorgeben, – und zu diesen Freiheiten gehört nicht zuletzt auch jene der vermittelnden Materialien oder Körper; die Freiheit, nicht nach einem bestimmten, als gegeben erachteten Bild geformt zu werden.[114]

zweierlei Fremde

Die Möglichkeit einer Freiheit von solchen Idealisierungen sieht Celan nun wiederum an zwei Stellen in Büchners Werk angedeutet. In Luciles absurdem »Gegenwort«,[115] das Lucile am Ende von *Dantons Tod* spricht, und, wiederum in der *Lenz*-Erzählung, als Büchner von Lenz berichtet: »nur war es ihm manchmal unangenehm, daß er nicht auf dem Kopf gehn konnte«.[116] Eine Stelle, die Celan wie folgt auslegt: »Wer auf dem Kopf geht, meine Damen und Herren, – wer auf dem Kopf geht, der hat den Himmel als Abgrund unter sich.«[117] In beiden Fällen gerät eine als gegeben erachtete Ordnung für einen Moment, wenn auch nur für einen Moment, aus dem Lot. Wenn Celan im *Meridian* sagt, er komme von »etwas« nicht los, das ihm »mit der Kunst zusammenzuhängen scheint«,[118] und wenn er sagt, daß er dieses ›Etwas‹ (bei Büchner) »suche«,[119] dann sind damit genau jene Momente gemeint, die *im* Bereich gegebener oder als gegeben erachteter Strukturen (im Bereich der Kunst, der Automaten, des Fremden) die Möglichkeit einer Umkehr (einer »Atemwende«,[120] wie Ce-

[105] Ebd., 191f. – »Man möchte heißt es hier freilich«, betont Celan an dieser Stelle, »nicht: ich möchte« (vgl. hierzu Anm. 87).
[106] Ebd., 192.
[107] Ebd., 191.
[108] In seiner *Ästhetischen Theorie* bringt Adorno diesen Sachverhalt wie folgt auf den Punkt: »Negativ sind die Kunstwerke a priori durchs Gesetz ihrer Objektivation: sie töten, was sie objektivieren, indem sie es der Unmittelbarkeit seines Lebens entreißen. Ihr eigenes Leben zehrt vom Tod.« Adorno, *Ästhetische Theorie*, 201. Ideologiekritik besteht für Adorno hingegen darin, diese Objektivation nicht ihrerseits zu negieren: »Ideologie ist das Naturschöne als Subreption« – also als Erschleichung, man könnte auch sagen als Suggestion – »von Unmittelbarkeit durchs Vermittelte.« Ebd., 107.
[109] GW 3, 193f.
[110] Ebd., 191.
[111] Ebd., 195.
[112] Ebd., 189, 195.
[113] Ebd., 192.
[114] Darin läßt sich wiederum ein deutlicher Bezug zur jüdischen Tradition – zum Bilderverbot – ausmachen (vgl. hierzu auch Anm. 25).
[115] Ebd., 189 (vgl. hierzu Anm. 64-67).
[116] Ebd., 195.
[117] Ebd.
[118] Ebd., 191.
[119] Ebd.
[120] Ebd., 195, 200.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

lan dreimal schreibt) denkbar werden lassen. Auf diese Möglichkeit ist auch die Vermutung zu beziehen, es gebe »vielleicht, und in einer und derselben Richtung, zweierlei Fremde – dicht beieinander«.[121]

Differenz im Fremden

Am aufschlußreichsten für diese Möglichkeit ist die Passage, in der Celan die Wendung »ein Anderes« zum ersten Mal ins Spiel bringt, nachdem zuvor nur vom »Fremden« (oder von der »Fremde«) die Rede war. Aufschlußreich ist diese Passage vor allem deshalb, weil dieses »Andere« erst in dem Moment, im Verlauf der Rede, ins Spiel kommt, in dem Celan die Möglichkeit einer Differenz im Fremden – die Möglichkeit einer Differenz also just in dem Bereich, der Identität zu garantieren scheint – erwägt. Aufschlußreich ist sie zudem deshalb, weil die Erwägung dieser Möglichkeit – die Häufung des Wortes »vielleicht« unterstreicht den Möglichkeitscharakter – sich mit einer besonders forcierten Rhetorik verbindet (man achte im folgenden auf die Häufung des Wortes »hier«). Und aufschlußreich ist sie schließlich deshalb, weil die beiden Partikeln »mit« und »noch« – nachdem diese im Blick auf die Stellen zum *mit*gegebenen Anspruch, zur *mit*gegebene Frage und zur »noch« zur *Mit*sprache zugelassenen Zeit des Anderen bereits als signifikante Anhaltspunkte für »Dichtung« gedeutet werden konnten – erneut als (ihrerseits ungefügige, supplementäre) Indizien eines bestehenbleibenden Restes oder eines Exzesses fungieren, der im Bereich von »Kunst« nicht einfach aufgeht. Die Passage lautet wie folgt:

> Dichtung: das kann eine Atemwende bedeuten. Wer weiß, vielleicht legt die Dichtung den Weg – auch den Weg der Kunst – um einer solchen Atemwende willen zurück? Vielleicht gelingt es ihr, da das Fremde, also der Abgrund *und* das Medusenhaupt, der Abgrund *und* die Automaten, ja in einer Richtung zu liegen scheint, – vielleicht gelingt es ihr hier, zwischen Fremd und Fremd zu unterscheiden, vielleicht schrumpft gerade hier das Medusenhaupt, vielleicht versagen gerade hier die Automaten – für diesen einmaligen kurzen Augenblick? Vielleicht wird hier, mit dem Ich – mit dem *hier* und *solcherart* freigesetzten befremdeten Ich, – vielleicht wird hier noch ein Anderes frei?
> Vielleicht ist das Gedicht von da her es selbst… und kann nun, auf diese kunst-lose, kunst-freie Weise, seine anderen Wege, also auch die Wege der Kunst gehen – wieder und wieder gehen?
> Vielleicht.[122]

Freiwerdung

»Vielleicht wird hier, mit dem Ich […] noch ein Anderes frei?« – Gewiß gibt der Umstand, daß es sich bei diesem Satz um eine Frage handelt, die zudem mit einem »Vielleicht« versehen ist, zunächst einmal zu bedenken, daß es über dieses Andere nicht bereits ein formiertes Wissen (und also auch keins von seiner Freiwerdung) geben kann, wenn es, auch im Zuge von Celans weiteren Überlegungen, als ein (bloß) Mögliches in Frage kommen soll, das nicht, sowenig wie in der später in der Rede genannten »Gestalt«[123] des Anderen, in der »Kunst« aufzugehen bestimmt ist.

Kunst der Rede

Gewiß ist aber auch dies: daß das *Andere* als *Wort* »hier« – an dieser Stelle der Rede – überhaupt erst ins Spiel kommt und insofern tatsächlich frei wird, als es aus dem Wortkreis des »Fremden« ausscheidet, um im weiteren Verlauf der Rede dann zum entscheidenden Kriterium für die Bestimmung »des Gedichts« zu werden. Auf der Ebene der Worte wiederum könnte man sagen, daß die Ausscheidung der Wendung »ein Anderes« bereits vorbereitet ist durch die Wendung »Fremd und Fremd«, weil die Verdoppelung, die *vorgeführte* Wiederholung von scheinbar identischen Worten im Verbund mit ihrer zuvor

[121] Ebd., 195.
[122] Ebd., 195f.
[123] Ebd., 198.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

bereits nahegelegten *differenten* Semantisierung (Abgrund, Möglichkeit zur Umkehr – Medusenhaupt, Automaten) den Spielraum der Differenz anzeigt, der »vielleicht« zugleich der Un-Ort (die »Utopie«[124]) des Anderen *inmitten* der Kunst ist.[125] So gesehen wird Dichtung auch als ein Effekt von Kunst, als Effekt einer bestimmten Verwendung von Kunst, einer *Ver*wendung im Sinne einer dem suggestiven Identifikationspotential von Kunst zuwiderlaufenden Wendung an entsprechend markierten Stellen lesbar. Celans *Meridian*-Rede führte demnach, im Aufbieten ihrer ganzen Wortkunst, genau die Bewegung einer solchen Verwendung aus: mit der Kunst gegen die Kunst. Und Dichtung wäre nichts anderes als eben diese Bewegung.

Dilemma

Damit ist freilich auch das größte Dilemma benannt, in das Celans Rede immanent – das heißt insbesondere in der Art, wie die Rede den Versuch darstellt, den in ihr vorgeschlagenen Kriterien für Dichtung selbst zu entsprechen – verwickelt ist: Die Trennlinie zwischen einer Dichtung, die der Sache nach als eine solche Verwendung von Kunst erhofft (und praktiziert) werden kann, und einer Dichtung, die spätestens, wenn sie als solche proklamiert wird, als ein bloß suggestives Produkt von Kunst deutbar wird, ist kaum zu ziehen. Denn einerseits kann von der Dichtung (spätestens wiederum, wenn von ihr die Rede ist) gesagt werden, daß sie auf dem »Weg der Kunst« allererst hervorgebracht wird. Ebenso kann gesagt werden, daß auch das Andere, einmal ausgesprochen, als *primäre* Orientierung für Dichtung von Anfang an als *Ergebnis* von Kunst ausgewiesen ist. (Celan selbst deutet dies an, wenn er sagt: »Ich bin, auch hier, in Ihrer Gegenwart, diesen Weg« – den Weg der Kunst – »gegangen. Es war ein Kreis.«[126] Und er deutet es an, wenn er einräumt: »Die Kunst, also auch das Medusenhaupt, der Mechanismus, die Automaten, das unheimliche und so schwer zu unterscheidende, letzten Endes vielleicht doch nur *eine* Fremde – die Kunst lebt fort.«[127]) Andererseits ist damit noch nicht die Möglichkeit vom Tisch, daß das Andere und somit Dichtung gleichwohl jenen Rest in (oder am Rande) der Kunst *meint*, der in ihrem Suggestionspotential nicht aufgeht und der sich dort entdeckt, wo mit den Mitteln der Kunst gegen das Vergessen insbesondere jener jeweils spezifischen Medialität gearbeitet wird, die (auch) für jedes Kunst-Produkt konstitutiv ist.[128] (Darauf wiederum deutet der Umstand hin, daß Celan auch *nach* dem Konstatieren des Fortlebens der Kunst weiterhin festhält an den im Verlauf der Rede zuvor gewonnenen Bestimmungen von »Dichtung«, der Möglichkeit eines »Anderen«.) In jedem Fall bleibt jedoch die Schwie-

[124] Ebd., 200.

[125] Philippe Lacoue-Labarthe schreibt in diesem Zusammenhang: »Wenn die Dichtung unterschieden werden kann, wenn auch nur die geringste Möglichkeit ihrer Abspaltung besteht, dann müssen dieser Unterschied und diese Abspaltung als im Innern der Kunst verlaufende gedacht werden.« Lacoue-Labarthe, *Dichtung als Erfahrung*, 74. Freier formuliert Lacoue-Labarthe (bzw. sein Übersetzer Thomas Schestag) diesen Unterschied zwei Seiten vorher: »Dichtung geschieht nicht, außer, wo die Kunst *fehlt*, als der ›pas-d'art‹, im innigsten Innen der Kunst, in dem Unterschied, der die Kunst von sich selbst ent-fernt, in der Selbstbefremdung des Befremdlichen: im unbezeichenbaren Herz des *Unheimlichen*.« Ebd., 72 (zum »pas« im »pas-d'art« vgl. Anm. 67). Die konsequenteste, in ihrer Radikalität früheste und ohne jegliches Pathos formulierte Theorie dieses Unterschieds stammt allerdings immer noch von Marcel Duchamp, dem Erfinder der *Ready-mades*, der für diesen Abstand – unter besonderer Berücksichtigung der Reproduzierbarkeit (vor allem Faksimilierbarkeit) von Kunstwerken und Schriften – das Konzept »infra-mince« prägte (vgl. hierzu Didi-Huberman, *L'empreinte*, 165-179, Hanimann, »INFRA-MINCE oder das Unendliche Dazwischen«, sowie Zanetti, »Handschrift, Typographie, Faksimile«).

[126] GW 3, 200. Vorbereitet wird diese Stelle durch den Satz: »ich bin am Ende – ich bin wieder am Anfang« (ebd.).

[127] Ebd.

[128] Georg Christoph Tholen führt in seiner Kulturphilosophie der Medien dieses Vergessen auf die vergessene Zäsur zurück, *als* die sich Medien in ihrer unaufhebbaren »Dazwischenkunft« (Tholen, *Die Zäsur der Medien*, 9) bestimmen lassen. Celans ›Verwendungen‹ von Kunst hingegen wären aus dieser Perspektive als durchaus kalkulierte Arbeit an jenen (anderen, sprachlich *markierten*) Zäsuren zu bestimmen, in denen die »Dazwischenkunft« des Medialen in ihrer jeweils spezifischen Unaufhebbarkeit *bemerkbar* wird.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

rigkeit einer *Umsetzung* von »Dichtung« unter den »Bedingungen«[129] von »Kunst« bestehen, – auch wenn sich diese Schwierigkeit theoretisch erklären läßt.

Motivation

Celan löst dieses Dilemma nicht auf. Es verschärft sich im Verlauf der Rede sogar zunehmend. Während der Anfang der Rede noch auf eine klare Entgegensetzung von »Dichtung« und »Kunst« hin angelegt ist, stellen sich im Verlauf der Rede mehr und mehr Zweifel an der Möglichkeit einer klaren Trennung ein.[130] Dabei wird auch unklar, ob das eigene Pathos der Rede[131] und das gleichzeitige Leerlaufen der Formeln (»meine Damen und Herren«[132]) mit zunehmender Länge der Rede als performative Hinweise dafür zu lesen sind, daß auch das Projekt »Dichtung« letztlich nur zum Scheitern verurteilt sein kann, oder dafür, daß bereits die Offenlegung der Funktionsweise von Kunst zum Prinzip von Dichtung gehören könnte, und zwar so, daß auch Kunst nicht mehr allein negativ bestimmt werden müßte. Celan löst auch dieses Dilemma nicht auf. Gleichwohl ist in diesem Dilemma nicht nur ein Problem zu sehen. Es zeigt ebensosehr eine Spannung an, die für Celans Arbeit auch Motivation gewesen sein dürfte: Sie hielt dazu an, mit den Mitteln der Kunst gegen die Suggestionen der Kunst zu arbeiten, um auf diese Weise – den »von der Sprache gezogenen Grenzen« *und* den »von der Sprache erschlossenen Möglichkeiten eingedenk«[133] bleibend, »den Bereich des Gegebenen und des Möglichen«[134] ausmessend – die Möglichkeiten einer Freisetzung von Kunst immer wieder neu zu erproben.

Kreis – Meridian

Der Schluß der Rede weist ganz in diese Richtung. Celan unternimmt dort den Versuch, dem Kreisweg der Kunst noch einmal einen anderen Dreh zu geben. Er bezieht sich auf die Figur des Kreises, in dem Anfang und Ende zusammenfallen, legt diese Figur aber ganz neu aus: nicht mehr als einen ausweglosen Kurzschluß, nicht mehr als eine zirkelhafte Selbstbestätigung von Ausgangsannahmen, sondern als Laufbahn, die ein in sich differenziertes Gebiet möglicher Begegnungen durchkreuzt. Celan nennt diesen Weg »Meridian«.[135]

[129] GW 3, 198.

[130] »Und Dichtung?« – so fragt Celan bereits, nachdem er den Gegensatz von Kunst und Dichtung ein erstes Mal exponiert hat – »Dichtung, die doch den Weg der Kunst zu gehen hat? Dann wäre hier ja wirklich der Weg zu Medusenhaupt und Automat gegeben! / Ich suche jetzt keinen Ausweg, ich frage nur, in derselben Richtung, und, so glaube ich, auch in der mit dem Lenz-Fragment gegebenen Richtung weiter. Vielleicht – ich frage nur –, vielleicht geht die Dichtung, wie die Kunst, mit einem selbstvergessenen Ich zu jenem Unheimlichen und Fremden, und setzt sich – doch wo? doch an welchem Ort? doch womit? doch als was? – wieder frei? / Dann wäre die Kunst der von der Dichtung zurückzulegende Weg – nicht weniger, nicht mehr.« Ebd., 193.

[131] Besonders deutlich wird dies an folgender Stelle: »Die Kunst erweitern? Nein. Sondern geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei.« Ebd., 200. Im selben Atemzug, in dem diese Aufforderung, der Sache nach, die Möglichkeit einer Freisetzung von Kunst verheißt, wiederholt sie, in anderer, wörtlicher Hinsicht bereits wieder »Pathos und Sentenz« (ebd., 189), die zuvor in der Rede gerade als Merkmale der Kunst galten.

[132] Diese Apostrophe kommt im Verlauf der Rede sechzehnmal vor. Für sie gilt, was Celan sechs Jahre zuvor – in seinem Brief vom 18. November 1954 an Hans Bender – für das »freiwerdende Wort« im Gedicht gesagt hat: »Das freiwerdende Wort kehrt zuletzt wieder in die ›alte‹ Sprache zurück, wird Sprichwort, Wendung, Klischee« (zitiert nach Neuhaus, *Briefe an Hans Bender*, 35). Die Rede vom Freiwerden und Freisetzen – auch des Dichters – dürfte im übrigen auf Celans Beschäftigung mit Hegel zurückzuführen sein (vgl. hierzu auch Anm. 53 der Einleitung). Eine Notiz aus dem Nachlaß, die in erkennbarem Zusammenhang mit Celans Hegel-Lektüre steht, vermerkt folgendes: »Der Dichter, mag er dies Wirkliche für den Augenblick des Gedichts auch freisetzen, er fällt nichtsdestoweniger in seine (alte) Befangenheit zurück – aus der ihn, wenn je, erst das nächste Gedicht wieder befreit – auch diesmal nur für einen ›Augenblick‹« (zitiert nach *La Bibliothèque philosophique*, 135). Gesondert untersucht werden müßten in diesem Zusammenhang die möglichen Parallelen und Unterschiede zum Hegelschen Begriff der »Gestalt«. Celan unterstreicht dazu folgende Passage in Hegels *Ästhetik:* »das echt Poetische aber ist das konkret Geistige in individueller Gestalt« (Hegel, *Ästhetik* [BPC], 940).

[133] GW 3, 197.

[134] Ebd., 167 (aus Celans Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris, 1960).

[135] Auf die geographischen (terrestrischen) und astronomischen (zölestischen) Konnotationen des Wortes »Meridian« – die Celan allerdings aufbricht, um aus ihrem Bruch heraus einen Einspruch gegen »die Tendenz zur totalen Verortung des Orts« zu skizzieren – geht Thomas Schestag näher ein (vgl. Schestag, *buk*, hier 8). Die singulären Orte, die der »Meridian« durchkreuzt – und zu diesen Orten gehören, wie Celan anmerkt »heitererweise« auch die »Tropen« (das heißt die rhetorischen und die geographischen »Tropen«, GW 3, 199, 202) –, sind im *Meridian* zugleich als die möglichst singulären

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Es ist ein Weg, auf dem man, aufgrund solcher Begegnungen, anders auf sich zurückkommt, als man ausgegangen war. Das gilt auch für die Rede selbst. Ihr Ausgangspunkt – der Titel – trifft sich wörtlich mit dem »Meridian«, den Celan erst zum Schluß der Rede wieder nennt. Zwischen dem Anfang und dem Ende der Rede verlaufen aber ganz unterschiedliche Kreiswege. Auf jedem von ihnen stellt sich die Spannung zwischen Suggestion und Subversion auf eine immer wieder neue und eigene Weise ein, – ohne daß sie je aufgelöst würde.

Manuskripte / Typoskripte

Warum diese Auflösung nicht geschieht, wird verständlicher, wenn man die Notizen heranzieht, die Celan zur Vorbereitung der Rede angefertigt hat. In den handschriftlichen Notizen nämlich sind Dichtung und Kunst noch als ganz klare Gegensätze konzipiert. Das ändert sich erst in den daraus hervorgehenden Typoskriptentwürfen. Diese lassen sich bereits deutlich bestimmten Redeteilen zuordnen. Sie zeigen, daß Celans Zweifel an einer klaren Entgegensetzung von Dichtung und Kunst in dem Maße zunahmen, wie das jeweils Geschriebene auf eine Vermittlung nach außen (ein Publikum, eine Leserschaft) hin orientiert war. Sie zeigen, daß die Entgegensetzung in dem Maße problematisch wurde, wie ihre *Mitteilung* die im *Meridian* als ubiquitär apostrophierten Muster der Kunst immer unverhohlener *selbst* in Anspruch zu nehmen begannen.[136] Die Typen der Schreibmaschine sind für diese Inanspruchnahme besonders augenfällige Kennzeichen. Als solche machen diese Typen aber nicht minder deutlich, was bereits, wenn auch unter anderen technologischen Bedingungen, von der Handschrift gesagt werden kann: Wer schreibt, kann das Geschriebene nur so als sein Eigenes, nur so als ein Singuläres anerkennen, wie er erst einmal zuzugestehen bereit ist, daß dieses Eigene oder Singuläre durch das jeweilige Trägermedium (Papier) und die jeweilige Logik (alphabetisches Zeichensystem) und Technik (Schreib-, Druck-, Vervielfältigungsgeräte) seiner Mitteilung auf eine keineswegs nur äußerliche Weise befremdet ist. So sehr befremdet nämlich, wie der Schreiber sich selbst als einem solchen Medium verwandt erachten kann (»als ein – befremdetes – Ich«).[137]

Orte bestimmt, in denen – über den verbindenden »Meridian« – ein Gemeinsames, ein gemeinsam Geteiltes (nicht ein Allgemeines, sondern ein Je-Gemeines) zum Ausdruck kommen kann. In einer Notiz zum *Meridian* schreibt Celan noch: »Im Singulären spricht das Gemeinsame.« *Meridian*, TCA, [Nr. 331] 117.

136 Vgl. *Meridian*, TCA, [Nr. 25] 60: »so leicht kommen wir ~~da~~ hier nicht frei«, heißt es auf einem der ersten *Typoskripte* zur Rede. – In der TCA ist jeweils verzeichnet, ob es sich bei den transkribierten Dokumenten um Typoskripte (Ts.) oder um Manuskripte (Ms.) handelt. Die meisten Entwürfe und Notizen zum *Meridian* sind Manuskripte, auf denen wiederum der Gegensatz zwischen Kunst und Dichtung noch überaus deutlich formuliert ist. Celan wechselt vor allem in der letzten Phase der Arbeit am *Meridian* zur Schreibmaschine. Daß dieser Wechsel signifikant ist, wurde bislang noch nicht zur Kenntnis genommen. Die Typoskripte weisen nicht nur auf die Verschärfung des Problems der Kunst (auch) in Celans Schreiben hin. In ihrer merkwürdigen Zwischenposition zwischen Vortrags- bzw. Drucktext und Manuskript machen sie auch darauf aufmerksam, daß es zwischen dem schließlich gedruckten Text und den handschriftlichen Notizen grundsätzlich zu unterscheiden gilt: Diese Bereiche sind nicht durch eine kontinuierlichen Entwicklung miteinander verbunden, sondern in ihrer Temporalität durch technische Zäsuren und zugelassene oder zurückgestellte Öffentlichkeitsgrade bestimmt. Diese gilt es auch in der Lektüre zu berücksichtigen, zumal ihre Prinzipien unter dem Stichwort der »Kunst« von Celan schließlich auch thematisch weiterbearbeitet wurden. Signifikant ist zudem, daß sich Celans Versuch, die Möglichkeit von »Dichtung« als Differenz *innerhalb* der »Kunst« freizulegen, beim Schreiben zuerst wiederum an den *handschriftlichen* Anmerkungen auf den bereits forgeschrittenen *Typoskript*-Entwürfen abgezeichnet hat. Vgl. hierzu v.a. ebd. [Ts. »A«] 30: Die an dieser Stelle der TCA in blasser Schrift wiedergegebenen – und hier offenbar zum ersten Mal ins Spiel gebrachten – Anmerkungen zur *Unterscheidung* von »Fremd und Fremd« sind im Original mit blauem Farbstift von Hand auf das Typoskript eingetragen.

137 GW 3, 195. – Heidegger hat in seiner *Parmenides*-Vorlesung von 1942/43 diese Befremdung als *technische* Befremdung bekanntlich für den Einzug der Schreibmaschine in den »Bereich des Wortes« geltend gemacht: »Wenn [...] die Schrift ihrem Wesensursprung, d.h. der Hand, entzogen wird und wenn das Schreiben der Maschine übertragen ist, dann hat sich im Bezug des Seins zum Menschen ein Wandel ereignet, wobei es von nachgeordneter Bedeutung bleibt, wie viele Menschen die Schreibmaschine benützen und ob es einige sind, die ihre Benützung vermeiden. Daß die Erfindung der Druckerpresse mit dem Beginn der Neuzeit zusammenfällt, ist kein Zufall. Die Wortzeichen werden zu Buchstaben, der Zug der Schrift verschwindet. Die Buchstaben werden ›gesetzt‹, das Gesetzte wird ›gepreßt‹. Dieser Mechanismus des Setzens und Pressens und ›Druckens‹ ist die Vorform der Schreibmaschine, in der Schreib-maschine liegt der Einbruch des Mechanismus in der Bereich des Wortes.« Heidegger, *Parmenides*, 125f. – Die »Schreib-

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Schreiben

In der Endfassung der Rede nimmt Celan selbst Bezug auf den Prozeß des Schreibens. Nicht, daß er die Probleme ihrer Niederschrift direkt thematisieren würde, aber er nennt gegen Ende der Rede zwei frühere Texte, deren Niederschrift und Relektüre er zum Anlaß einer Lokalisierung und Fundierung genau derjenigen Fragen nimmt, die sich im Prozeß des Schreibens auch der Rede, wie die entsprechenden Manuskripte und Typoskripte belegen, eingestellt haben. Von den vorläufigen Ergebnissen – als er »vor einigen Jahren« einen kleinen Vierzeiler »geschrieben« habe und als er »vor einem Jahr« eine kleine Geschichte »zu Papier« gebracht habe – lautet das knappste wie folgt: »Ich bin … mir selbst begegnet.«[138] Ist das Fremde der Kunst auch der Ort des Schreibens (und zu diesem Ort gehört das Papier, auf dem sich ein Ich, buchstäblich, befremden lassen kann), dann ist dieser Ort einer, der zum Ich zurückweist: zum Ich als einem solchen, das durch Kunst (durch vorhergehende Einschreibungen) ebenso bereits gestaltet wie (gegenwärtig und künftig, durch Besetzungen des Ortes) gestaltbar und also veränderlich ist. Zugleich aber weist der Ort, durch den der Weg der Kunst führt, der Ort, der im eben zitierten Satz durch die drei Punkte markiert ist, auch auf die Möglichkeit eines Anderen hin, einer Gestalt des Anderen, die »mit« dem Ich zugleich als ein möglicher (anderer) Adressat in Frage kommt. (Dies führt Celan in einer kommentierenden Passage aus.[139]) In beiden Fällen verweist dieser Ort allerdings auch auf sich selbst: als Medium. Und in diesem Selbstverweis liegt sein – befremdender – *Auto*matismus, der wiederum Ich und Du (und deren jeweiliges Selbstverhältnis) so affiziert, daß sie *in* ihrer *geteilten* »Fremde« sich – »vielleicht« – mitzuteilen in der Lage sind. *Mit*teilung heißt dann aber auch, daß es bei allen Beteiligten (oder bei den zur Beteiligung Vorgesehenen) einen *mit*gegebenen Rest gibt, der in der gemeinsamen Teilung nicht einfach aufgeht: deren jeweils singuläre Körperlichkeit, Materialität oder Medialität. Und das kann auch heißen: deren spezifische Abwesenheit oder Vernichtung. In jedem Fall aber ist der Rest, Übermaß oder Verlust, Anlaß oder Indiz eines Sich-mitteilen-

maschine«, so Heidegger weiter, sei eine »sich entziehende Verbergung, durch die der Bezug des Seins zum Menschen sich wandelt« (ebd., 125). Daß dieser »Wandel« nicht erst mit der Schreibmaschine einsetzt, sondern jedes neue Schreibgerät die Bedingungen der *Möglichkeiten* des Schreibens verändert, wurde inzwischen in einer Reihe von Studien nachgewiesen und zum Anlaß genommen, diese Möglichkeiten in ihrer Vielfalt *und* in ihrer Bedingtheit auch als diejenigen von Literatur zu bestimmen (vgl. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*; Giuriato, »(Mechanisiertes) Schreiben«; Kammer, »Tippen und Typen«; Giuriato/Stingelin/Zanetti, »Zur Genealogie des Schreibens«). Dabei zeigte sich, daß der Einzug der Schreibmaschine in den »Bereich des Wortes« bei einer Reihe von Autoren auch dazu führte, ihr Verhältnis zur Handschrift neu zu bestimmen. Bei Celan geschieht dies nicht explizit. Aber die ›Befremdung‹ des Ich und des Du durch die jeweilige spezifische Medialität ihres Verhältnisses, so wie sie in Celans *Meridian* schließlich thematisiert ist, weist zurück auf die Spuren des Schreibens, in denen dieses Verhältnis zunehmend als problematisches erkennbar wird. Während sich Celan in seinen Briefen noch explizit dafür entschuldigt, wenn er die Schreibmaschine benutzt – »Excuse-moi d'avoir écrit à la machine!«, schreibt er beispielsweise in seinem Brief an Petre Solomon vom 22. März 1962 (Solomon, »Briefwechsel mit Paul Celan«, 66, vgl. auch *Briefwechsel mit Franz Wurm*, 71) –, kann eine solche Entschuldigung in den von Celan schließlich *publizierten* Texten, die er im Prinzip nach dem Modell des Briefes konzipiert (zwar mit unbekannten Adressaten, aber doch mit solchen, deren Verhältnis zum Geschriebenen sich als *singuläres* herausstellen können soll), nicht mehr aufrichtig formuliert (und signiert) werden, sofern sie nicht eine Singularität just dort behaupten soll, wo sie – genau wie beim »Medusenhaupt« – aufgrund ihrer medialen Struktur nicht mehr ohne weiteres zu halten ist. Es wird im folgenden, vor allem im nächsten Kapitel, noch weiter zu zeigen sein, daß und wie Celan die Singularität seines Schreibens, seiner Gedichte sowie des darin jeweils eröffneten Bezugs zu einem Anderen *innerhalb* des erkannten Problems der medialen ›Befremdung‹ zu reformulieren und zu retten sucht.

138 GW 3, 201.

139 »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, 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.« Ebd., 201. Werner Hamacher kommentiert diese Stelle wie folgt: »Es sind Wege, so kann man Celans Reihung verstehen, zu einem Du wie auch zu sich selbst, zu einem Andern und zum Ich, also zum Andern als einem Ich oder zum Ich als Anderm – und Wege schließlich, die auf der Suche nach sich selber sind.« Hamacher, »Prämissen«, 45f. – In einer Notiz zum *Meridian* bestimmt Celan diese »Umwege von dir zu dir« noch als »Sichtbar- und Sterblichwerden« der Sprache auf ihrem Weg »zu sich selbst«. *Meridian*, TCA, [Nr. 80] 77.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Könnens, dessen Möglichkeit prinzipiell dadurch ausgezeichnet ist, daß es sich in der Wirklichkeit einer bloßen Beteiligung nicht erschöpft. Als ein solches Motiv ist dieser Rest (»das Andere« in diesem Sinne) steter Begleiter von Celans Überlegungen.

schärferer Sinn

Wenn Celan im *Meridian* dem Gedicht einen schärferen »Sinn für das Detail, für Umriß, für Struktur, für Farbe, aber auch für die ›Zuckungen‹ und die ›Andeutungen‹« attestiert,[140] wenn er diese »Aufmerksamkeit, die das Gedicht allem ihm Begegnenden zu widmen versucht«, den »täglich perfekteren Apparaten« entgegensetzt,[141] und wenn er zudem diese Aufmerksamkeit umgekehrt als wünschenswerte Haltung dem Gedicht gegenüber zu bedenken gibt, dann ist damit jeweils genau jener Rest mit angesprochen, der im schieren Automatismus der jeweiligen Inanspruchnahme oder in der bloßen Identifikation des jeweils Wahrgenommenen mit etwas, das als bereits bekannt gilt, nicht aufgeht,[142] – auch wenn damit freilich das Dilemma erneut nicht gelöst ist, daß dieser Rest, sobald von ihm die Rede ist, ebensogut (oder doch nicht ganz?) als bloßes Produkt von Kunst aufgefaßt werden kann. Es hängt zuletzt vom Leser und seinem jeweiligen Text- und Selbstverständnis ab, welche Konsequenzen *er* (»er als ein Ich«[143]) aus diesem Dilemma zieht.[144] Celan selbst, noch einmal, löst dieses Dilemma nicht auf. Er erklärt es aber auch nicht für nichtig. In seinem Schreiben und in seinen Schriften ist es derart am Werk, daß es als Element einer demonstrierenden Kritik sprachlicher Mechanismen und der in ihnen getätigten Zuschreibungen (und von daher auch als Element einer produktiven Selbstkritik) erkennbar wird. Als Verfasser und als Leser seiner eigenen Texte arbeitet Celan an und mit diesem Dilemma. Und diese Arbeit wiederum richtet sich letztlich nicht nur gegen ein bekennerhaft euphorisches Verständnis von Dichtung. Sie richtet sich ebensosehr gegen ein bloß instrumentelles Verständnis von Kunst und also von Technik, Mimesis und Medialität. Ziel dieser Arbeit Celans bleibt, den angeblichen Regeln der »Kunst« zum Trotz, das Projekt »Dichtung« immer wieder aufs neue zu lancieren.

Verfahren

Wie dies in Celans Texten – immer wieder – geschieht, ist nur in Einzelstudien und nicht allgemein zu beantworten. Mit Zitat und Übersetzung, doppeldeutigen Nennungen, Auslassungen oder Forcierungen von rhetorischen Mitteln konnten Verfahren genannt werden, die an bestimmten Stellen in Celans Texten einen Rest produzieren oder erkennbar werden lassen, der dem suggestiven Identifikationspotential von Kunst widerstrebt, ohne

140 Im *Meridian* ist der »Sinn« des Gedichts also nicht mehr nur – wie in der *Bremer Rede* – als sprachlicher (als sprachzeitlicher) Sinn bestimmt, er berührt sich nun auch mit einem aisthetischen Sinn (zu einer derartigen Ausweitung des Sinnkonzepts vgl. Nancy, »Die Kunst – Ein Fragment«): aisthetisch allerdings nicht in dem Sinne, daß der Sinn auf die Wahrnehmung einer präsentischen Fülle aus wäre, sondern in dem Sinne, daß er als Aufmerksamkeit für das zum Zuge kommt, was Aufmerksamkeit erst fordert, weil es sonst nicht bemerkt werden könnte (die »Zuckungen«, die »Andeutungen«). Deshalb wird Celan wohl in einer Notiz zum *Meridian* auch geschrieben haben: »Aisthesis genügt hier nicht, der Mensch ist mehr als ein Sensorium« (*Meridian*, TCA, [Nr. 422] 132, vgl. hierzu sowie auch zu Celans Kritik von »noesis« und seiner Zuwendung zum Ethischen: Böning, *Alterität und Identität*, 14, zur Verbindung von aisthetischem und ethischem Sinn – unabhängig von Celan –: Nancy, »Verantwortung des Sinns«).

141 GW 3, 198.

142 Hier trifft sich »das Andere« mit dem »Nichtidentischen« im Sinne Adornos (vgl. etwa Adorno, »Zu Subjekt und Objekt«, 752f., oder ders., *Ästhetische Theorie*, 14 oder 119).

143 GW 3, 194.

144 Tatsächlich wurden aus diesem Dilemma denn auch unterschiedliche Konsequenzen gezogen. Die Spannweite reicht von Kritikern, die wie Günter Blöcker (im Tagesspiegel vom 11. September 1959) in Celans Gedichten nur »kontrapunktische Exerzitien auf dem Notenpapier« erkennen wollten (zitiert nach Wiedemann, *Paul Celan – Die Goll-Affäre*, 411), bis zu euphorischen Beschwörungen gerade des kommunikativen Charakters von Celans Dichtung (»Seine Gedichte reden. […] Sie bezaubern und senden unaufhörlich Signale aus, sie laden den Leser ein, in ihre leuchtende Bahn zu treten«, Capelli Porena, »Das Haupt der Medusa und der Obolus der Sprache«, 180). Die Arbeiten von Derrida (*Schibboleth. Pour Paul Celan*), Hamacher (»Die Sekunde der Inversion«) und Lacoue-Labarthe (*La poésie comme expérience*) gehörten hingegen zu den ersten, die das problematische Verhältnis von Kunst und Dichtung als solches erkannt haben.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

daß das nicht minder suggestive Potential der Aussage, Celan betreibe überhaupt keine Kunst, in Anspruch genommen werden müßte. Zudem war im Blick auf den Übergang von den Manuskript- zu den Typoskripentwürfen zum *Meridian* zu vermuten, daß diese Verfahren – auch im Falle anderer Texte von Celan – Relevanz und Kontur erst im Prozeß des Schreibens gewinnen, und zwar insofern, als diese Verfahren tendenziell in dem Maße erkennbar werden, wie Celans Schreiben auf eine Vermittlung nach außen (ein Publikum, eine Leserschaft) hin orientiert ist. Mit anderen Worten: Die Verfahren gewinnen im Prozeß des Schreibens in dem Maße Relevanz und Kontur, wie die Nähe der Hand zur Schrift in zunehmend augenfälliger Weise nicht mehr bürgen kann für die angestrebte Singularität des Geäußerten und also eine Art Rettung (oder aber eine Verlustanzeige) dieser Singularität – durch die genannten Verfahren eben – nötig zu werden scheint. So gesehen stehen die in Celans Arbeiten häufig anzutreffenden Bezugnahmen auf ihre eigene Verfassung (Buchstäblichkeit, Wörtlichkeit, Schriftlichkeit) zwar immer *auch* unter dem Zeichen einer Selbstbezüglichkeit. Diese Selbstbezüglichkeit ist aber eher als notwendiges Moment in der – »immer wieder« neu – angestrebten Auseinandersetzung mit den »Bedingungen«,[145] unter denen »Dichtung« stattfinden kann oder soll, zu verstehen, denn als Moment eines bloß erweiterten Kunstverständnisses.[146]

immer wieder

Die Wendung »immer wieder« kommt bei Celan selbst zweimal vor. Beide Male im *Meridian*. Einmal, während Celan, im Blick auf Lucile, ausführt, es gebe, »wenn von der Kunst die Rede ist, auch immer wieder jemand, der zugegen ist und … nicht richtig hinhört«.[147] Das andere Mal, wenn Celan von den Bildern des Gedichts sagt, sie seien das »einmal, das immer wieder einmal und nur jetzt und nur hier Wahrgenommene und Wahrzunehmende. Und das Gedicht wäre somit der Ort, wo alle Tropen und Metaphern ad absurdum geführt werden wollen.«[148] Beide Male ist die Wendung »immer wieder« als Indiz jener Wiederholbarkeit zu lesen, von der zuvor, im Kontext der Überlegungen zum Anderen, gesagt werden konnte, sie sei auf das wiederholbare Moment der *Differierung* zu beziehen, die bereits im »Gedicht«, wie gezeigt werden konnte, angelegt ist. Beide Male weist die Wendung »immer wieder« auf eine Distanz zur Kunst *inmitten* der Kunst hin: im einen Fall durch ein Aussetzen ihrer Rezeption (sofern diese »richtig« sein soll), im anderen Fall gerade durch eine exzessive Ad-absurdum-Führung ihrer eigenen Mittel, von der anzunehmen ist, daß sie – »immer wieder« – zum Kollaps führt.[149] Beide Male schließlich geht es darum, mit oder neben der Kunst ein Anderes (eine Gestalt des Anderen) als Widerstand zur Geltung zu bringen, der sich in der jeweiligen Wiederholung in seiner spezifischen Körperlichkeit, Materialität oder Medialität zu bemerken geben kann. Und dies im Wissen um das Dilem-

145 GW 3, 198.

146 »Die Kunst erweitern?«, fragt Celan im *Meridian* – und beantwortet die Frage mit einem »Nein« (ebd.).

147 Ebd., 188.

148 Ebd., 199.

149 Diese Ad-absurdum-Führung setzt zum einen voraus, daß es Tropen und Metaphern – auch im Gedicht – gibt, zum anderen aber, daß deren Tropik und Metaphorik durcheinandergeraten kann – und soll. Wie dies in einzelnen Gedichten von Celan geschieht, wird noch zu zeigen sein (vgl. bes. den Absatz »Metaphorisierung« im Kapitel 2.1 »Wie sich die Zeit verzweigt«). Festgehalten werden kann aber schon hier, daß die Ad-absurdum-Führung von Metaphern eine Destabilisierung des *tertium comparationis* zur Folge hat – oder ihr zugrunde liegt. Diese Destabilisierung kennzeichnet zugleich den Einsatz der Zeit, so wie sie auch in Luciles »Gegenwort« – als ›absurde‹ Diachronie – bestimmend wird. In einer Notiz zum *Meridian* schreibt Celan noch: »Umstülpung der Klischees« (*Meridian*, TCA, [Nr. 721] 179). All diese Verfahren drehen sich um das Herausstellen eines Kunstfremden inmitten der Kunst. Dieses Herausstellen wiederum hat Adorno in anderem Zusammenhang, in seiner *Philosophie der neuen Musik*, als Annäherung des Kunstwerks an Erkenntnis bestimmt: »Durch Kunstfeindschaft nähert das Kunstwerk sich der Erkenntnis«. Adorno, *Philosophie der neuen Musik* [BPC], 82.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

ma, daß ein solches Zu-bemerken-Geben seinerseits stets auf der Kippe steht, als Funktion von Kunst ausgelegt werden zu können. In diesem Sinne ist denn auch folgende Passage aus dem *Meridian* zu lesen: Das Gedicht »behauptet sich – erlauben Sie mir, nach so vielen extremen Formulierungen, nun auch diese –, das 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«.[150] Und weiter:

> 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.
> Dieses Immer-noch des Gedichts kann ja wohl nur in dem Gedicht dessen zu finden sein, der nicht vergißt, daß er unter dem Neigungswinkel seines Daseins, dem Neigungswinkel seiner Kreatürlichkeit spricht.
> Dann wäre das Gedicht – deutlicher noch als bisher – gestaltgewordene Sprache eines Einzelnen, – und seinem innersten Wesen nach Gegenwart und Präsenz.[151]

aktualisierte Sprache

Es wurde bereits ausführlich diskutiert, daß Celan selbst (später in der Rede) eine Kritik seiner Redeweise von »dem Gedicht« vorbringt und daß er zudem auch sein Verständnis von dessen »Gegenwart und Präsenz« präzisiert. Daß das Gedicht *dann* »gestaltgewordene Sprache eines Einzelnen [...] und seinem innersten Wesen nach Gegenwart und Präsenz« *wäre*, *wenn* (so kann man folgern) auch das zuvor unter dem Vorbehalt des Füllwortes »wohl« Gesagte ganz und gar *zuträfe*, *dann* impliziert dies allerdings, daß man dieser Passage ohnehin nicht so ganz trauen kann. Zwar sind die »von der Sprache gezogenen Grenzen« bereits genannt und gleichwertig neben die »von der Sprache erschlossenen Möglichkeiten« gestellt. Daß »aktualisierte Sprache« aber von Anfang an in das Dilemma verwickelt ist, ihre Aktualität beim Sprechen (und mehr noch beim Schreiben) an eine jeweils durch Kunst mitbestimmte (mehr oder weniger anhaltende) Potentialität möglicher Auslegungen (das heißt künftiger Aktualisierungen) sogleich zu verlieren, ist in dieser Passage höchstens verdeckt ausgesprochen. Ähnliches gilt auch für Celans Rede von der »Individuation«. In diesem Sinne sind das »Schon-nicht-mehr« und das »Immer-noch« an dieser Stelle der Rede nicht nur Hinweise auf einen fernen Sachverhalt. Sie sind durchaus auch auf die schwankende Geltungsgrundlage der Sätze im Umkreis dieser Stelle selbst zu beziehen. Zu fragen bleibt daher, noch einmal, was Celan unternimmt, um dieses »Immer-noch« in erkennbarer Weise zu akzentuieren. Die zuvor erwähnten, in den Arbeiten Celans eher praktizierten als thematisierten Verfahren doppeldeutiger Nennungen, Auslassungen, Forcierungen etc. konnten angeführt werden, als es darum ging, die Spuren, Akteure oder Träger dieses »Immer-noch« als Rest der Kunst auszulegen. Als Rest, dem Celans Aufmerksamkeit »immer wieder« gilt.

heute, jetzt

Zu diesen Verfahren gehört auch, daß Celan während der Rede selbst »immer wieder« auf das »Heute« (sechsmal) und »Jetzt« (vierzehnmal) der Rede selbst anspielt, wobei diese Anspielungen wohl gerade durch ihre Vergänglichkeit eine Wiederholung benötigen, wenn sie ihrerseits als Indizien des Aktuellen nicht unbemerkt verloren gehen sollen. Daß und wie dieses Insistieren auf dem Heutigen und Jetzigen mit dem für Celan nicht *ad acta* zu legenden Problem der Kunst zu tun hat, zeigt folgende Passage, die bereits am Anfang

[150] GW 3., 197.
[151] Ebd., 197f.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

der Rede den Ausspruch »– ach, die Kunst!« von Camille (dem »Sterblichen« aus Büchners *Dantons Tod*) aufnimmt, um einen eigenen, gegenwartsbezogenen Zugang zu diesem Ausspruch und seinem Kontext zu finden.

> »– ach, die Kunst!« Ich bin, Sie sehen es, an diesem Wort Camilles hängengeblieben.
> Man kann, ich bin mir dessen durchaus bewußt, dieses Wort so oder so lesen, man kann verschiedene Akzente setzen: den Akut des Heutigen, den Gravis des Historischen – auch Literarhistorischen –, den Zirkumflex – ein Dehnungszeichen – des Ewigen. Ich setze – mir bleibt keine andere Wahl –, ich setze den Akut.[152]

Akut

Das Setzen des Akuts bedeutet, daß Celan einen erkennbar gegenwärtigen Bezug zu diesem Wort von Camille, so wie es im Kontext von Büchners Stück inszeniert ist, sucht, wenn auch nicht aus freien Stücken. Bei Büchner steht dieses Wort für Camilles Unbehagen gegenüber dem »Ideal« einer Kunst, die sich mit »Kopien« des Lebens und des Lebendigen begnügt.[153] Doch wie Lenz, so entkommt auch Camille (in Celans Verständnis der Büchnerschen Figur, die zugleich, wie die Lenz-Figur, eine historische Vorlage hat) nicht dem »Problem« der Kunst. – Indem Camille sich, im Fortgang des Büchnerschen Stücks, wie seine Kumpanen in Revolutionsrhetorik übt und damit das allein von Lucile mit ihrem »Gegenwort« schließlich durchbrochene Schema der Gleichmacherei (wenn auch in revolutionärer Absicht) reproduziert, widersteht er zuletzt, im Unterschied zu Lucile, gerade nicht den Zuständen seiner Zeit und ihrer Kunst. Gäbe es nicht Lucile mit ihrem Gegenwort, dann würde für Camille, den »Sterblichen«, der zur Guillotine geführt wird, noch nicht einmal die Absurdität seines Sterbens bezeugt.[154] – Wenn Celan in seiner Lektüre einen Akut setzen möchte, dann ist damit gesagt, daß er das von Camille aufgegebene Problem der Kunst als gegenwärtiges aufnimmt. Gegenwärtig ist es in dem Sinne, daß es eine von Büchner zum Vorschein gebrachte Spur in der Geschichte und ihrer Revolutionen und Brüche aufnimmt. Es ist die Spur derer, die – und hierfür steht im *Meridian* Lucile (und mit ihr »Dichtung«) – sang- und klanglos (oder doch nur fast?) aus den offiziellen Verlautbarungen, Programmen und Ehrungen der Geschichtsmacher *und* (was in vielen Fällen nicht davon zu unterscheiden ist) Geschichtsschreiber verschwunden sind. Daher weist Celans Dreiteilung einer möglichen Lektüre von Camilles Ausspruch »– ach, die Kunst!« nicht nur auf drei Bezugsmöglichkeiten zu einem Zitat aus der Geschichte der Literatur, sondern zugleich auf drei Bezugsmöglichkeiten zu geschichtlichen Ereignissen und ihrer Überlieferung hin.

drei Bezüge

Der erste Bezug wäre aktuelle, augenblickliche Beziehung, die gerade im Abstand zum Vergangenen (bis hin zur Einsicht in den möglichen Verlust eines Zugangs zu ihm) dessen Vergänglichkeit und dessen nicht-realisierte Möglichkeiten als Anspruch für Gegen-

[152] Ebd., 190.

[153] In der 3. Szene des 2. Aktes von *Dantons Tod* sagt Camille: »Ich sage euch, wenn sie nicht alles in hölzernen Kopien bekommen, verzettelt in Theatern, Konzerten und Kunstausstellungen, so haben sie weder Augen noch Ohren dafür. Schnitzt einer eine Marionette, wo man den Strick hereinhängen sieht, an dem sie gezerrt wird und deren Gelenke bei jedem Schritt in fünffüßigen Jamben krachen – welch ein Charakter, welche Konsequenz! Nimmt einer ein Gefühlchen, eine Sentenz, einen Begriff und zieht ihm Rock und Hosen an, macht ihm Hände und Füße, färbt ihm das Gesicht und läßt das Ding sich drei Akte hindurch herumquälen, bis es sich zuletzt verheiratet oder sich totschießt – ein Ideal! Fiedelt einer eine Oper, welche das Schweben und Senken im menschlichen Gemüt wiedergibt wie eine Tonpfeife mit Wasser die Nachtigall – ach, die Kunst! / Setzt die Leute aus dem Theater auf die Gasse: die erbärmliche Wirklichkeit! – Sie vergessen ihren Herrgott über seinen schlechten Kopisten. Von der Schöpfung, die glühend, brausend und leuchtend, um und in ihnen, sich jeden Augenblick neu gebiert, hören und sehen sie nichts. Sie gehen ins Theater, lesen Gedichte und Romane, schneiden den Fratzen darin die Gesichter nach und sagen zu Gottes Geschöpfen: wie gewöhnlich! – Die Griechen wußten, was sie sagten, wenn sie erzählten, Pygmalions Statue sei wohl lebendig geworden, habe aber keine Kinder bekommen.« Büchner, *Werke und Briefe. Gesamtausgabe* [BPC], 40.

[154] Vgl. Anm. 67.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

wärtiges und Künftiges ausweisen könnte. Hierfür steht der Akut in Celans Dreiteilung.[155] Der zweite Bezug wäre Bezug zum Vergangenen unter der Annahme, das Vergangene sei historisch aufgearbeitet und in diesem Sinne abgeschlossen. Hierfür steht der Gravis des Historischen. Und der dritte Bezug wäre Ausblendung der Tatsache, daß das Vergangene nicht einfach konstant und immerwährend präsentierbare Gegenwart ist. Für diese Ausblendung steht der Zirkumflex des Ewigen.[156] Daß Celan, seines Erachtens, den Akut setzen *muß*, liegt daran, daß er den zuletzt nur von Lucile artikulierten Anspruch des Unabgegoltenen (des für die »Gegenwart des Menschlichen« zu Bezeugenden, des un-endlichen, aber nicht ewigen Anderen) zur Zeit der Französischen Revolution durch Büchners Drama und die krisenhafte Zeit seiner Entstehung hindurch bis in die durch das Dritte Reich geprägte Gegenwart hinein wiedererkennen und zur Geltung bringen möchte.[157] – Deshalb ist Celan an Camilles Wort »hängengeblieben«.[158]

Die im *Meridian* vorgetragenen Überlegungen zu den »Daten« des Gedichts schließen hier an. Sie sind darauf angelegt, den singulären Aspekten des »Daseins«, der »Krea- Datum

[155] In einer Notiz aus dem Umkreis der Mandelstamm-Notate schreibt Celan, das Gedicht habe nur dann Aussicht darauf zu »dauern«, wenn es »die Vergänglichkeit der Dinge und seiner Selbst mitsprechen« lasse (Archivzugangsnummer D90.1566, ÜR 6.6). In einer früheren Notiz, die Celan im September 1954 während seiner Lektüre von Heideggers *Einführung in die Metaphysik* [BPC] und »Was heißt Denken?« [BPC] zu Papier brachte, fragte Celan noch: »Hat das Dichten überhaupt eine Dauer? / Und in welchem Zusammenhang mit der Zeit, / der Lebenszeit steht diese Dauer?« Vor diesen beiden Fragen steht zudem folgendes geschrieben: »Die Dichtung steht nicht so sehr in einem Verhältnis zur Zeit, sondern zu einer Weltzeit.« *Prosa aus dem Nachlaß*, [Nr. 163.3] 98, zuerst zitiert in Gellhaus, »Das Datum des Gedichts«, 183. Aus der Perspektive der späteren *Meridian*-Rede könnte man sagen, daß die Dauer der Dichtung, wie auch die eben zitierte Mandelstamm-Notiz nahelegt, im Mitsprechenlassen der Vergänglichkeit der jeweils angesprochenen Gestalt des Anderen (wie auch des Gedichts selbst bzw. seines Autors) besteht. Diese Dauer weist über die jeweilige Lebenszeit des Ansprechenden wie des Angesprochenen hinaus. Ansprechendes und Angesprochenes bleiben aber durch ihre jeweilige Endlichkeit ebenso aufeinander bezogen, wie sie einer jeweils spezifischen (geschichtlichen) Weltzeit zugeordnet bleiben. Axel Gellhaus hat diese Weltzeit zu Recht mit der Wichtigkeit des Datums bei Celan in Verbindung gebracht (vgl. hierzu den nächsten Absatz) und zudem darauf hingewiesen, daß diese Weltzeit auch diejenigen Dinge umfaßt (zum Beispiel den Stein), die in Heideggers Verständnis von Weltzeit ausgeschloßen bleiben (vgl. ebd., 184).

[156] In gewisser Hinsicht handelt es sich hier um eine Reformulierung der klassischen – griechischen – Zeitgestalten: Kairos, Chronos und Aion. Mit dem Akut verschärft Celan den Kairos im Sinne der günstigen Gelegenheit oder des rechten Augenblicks allerdings zum spannungsgeladenen Moment diachroner Affektzeit, ohne dabei auf den Chronos – Chronologie und Chronographie – zu verzichten, wie insbesondere für das Datum noch zu zeigen sein wird. Bereits in einer Notiz zu Ossip Mandelstamm schreibt Celan: »Aber die Zeit: das ist auch die erinnerte Zeit; sie [...] wird hörbar, indem man sich ihr mit seinem Heute zuneigt« (Archivzugangsnummer D90.1.575, Blatt ÜR 6.12,5r[2]). Er unterstreicht damit den Gegenwartsbezug der Erinnerung zu Vergangenem, hebt aber noch nicht, wie im *Meridian* dann, krisenhafte Zustände und Ereignisse hervor, die im Vergangenen nicht einfach vergangen, sondern drängend und somit auch nicht nur erinnerungswürdig, sondern affektbestimmend bleiben. Die Herausgeber des Katalogs von Celans philosophischer Bibliothek, *La Bibliothèque philosophique*, betonen zudem zu Recht, daß die drei Bezugsmöglichkeiten zu geschichtlichen Ereignissen und ihrer Überlieferung mit der dichterischen, der historisch-kritischen sowie der theologisch-ästhetischen Lesart von Texten in Verbindung gebracht werden kann. Vgl. ebd. 734f.

[157] Davide Giuriato hat gezeigt, daß diese unheimliche Zeit der Übertragung bereits für die Vorlage von Büchners *Lenz* – für Johann Friedrich Oberlins Diktatmanuskript über den Besuch des Dichters Lenz vom 20. Januar bis zum 8. Februar 1778 – bestimmend war (vgl. Giuriato, »Johann Friedrich Oberlin und Herr L.....«).

[158] Ein solcher Schluß liegt zumindest nahe, wenn man auch das Nachspiel zu dieser Dreiteilung im Blick behält. Was nämlich folgt, ist ein kurzer Kommentar Celans zu einer »Episode« in Büchners *Lenz*. Dieser Kommentar bezieht sich auf jene Stelle, an der es heißt, daß Lenz bei »guter Stimmung« gewesen sei, weil man von »Literatur« gesprochen habe. Was, so Lenz, »geschaffen sei« und »Leben habe«, »sei das einzige Kriterium in Kunstsachen...« (GW 3, 190). Eine Stelle, die Celan zum »historischen Lenz« gelangen läßt. Eine Stelle, der er »literarhistorische Relevanz« beimißt. Aber Celans Kommentar ist nicht wegen der suggerierten »Relevanz« dessen von Belang, was er sachlich (zu den »sozialen und politischen Wurzeln der Büchnerschen Dichtung« sowie zum vorweggenommenen Naturalismus) zu erklären vorgibt, sondern aufgrund der Tatsache, daß Celan sich genötigt sieht, diesen Kommentar zu unterbrechen. Zwar *beruhige* der literarhistorisch klärende Kurzkommentar sein »in bezug auf den Gravis schlechtes Gewissen« (ebd., 191). Diese Beruhigung sei aber nur »vorübergehend«. Etwas, wovon er nicht loskomme und was ihm »mit der Kunst zusammenzuhängen« scheine, *beunruhige* ihn »aufs neue«. Gemeint ist die Stelle mit dem Medusenhaupt, die Stelle, an der Kunst tödlich ist, ohne daß Lenz es merkt. Diese Stelle läßt sich für Celan mit keinerlei literarhistorischem Wissen ›beruhigen‹. Die Konzepte der ›Literatur‹ und ›Geschichte‹ (und ihre Verbindung zur ›Literaturgeschichte‹) erweisen sich hier für Celan nicht nur als nutzlos. Sie drohen auch, die eigentliche Beunruhigung (die Verbindung von Kunst und Tod), auf die es ihm an dieser Stelle (auch für seine Zuhörer in der Bundesrepublik der Nachkriegszeit) ankommt, zu verdrängen. Hier sind »Wege, Beziehungen und Zusammenhänge« angesprochen, wie Celan in einer Notiz zum *Meridian* schrieb, für welche »die Kriterien des Literarischen nicht auszu-

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

türlichkeit«, der »Gegenwart«, des »Einzelnen« und seiner Sterblichkeit – inmitten der Kunst – Relevanz und Kontur zu verleihen.[159] Zwar sind die Daten des Gedichts einerseits dem Bereich der Kunst in einem durchaus schematischen Sinne zuzuschlagen. Wenn man unter diesen Daten kalendarische Daten verstehen will, dann folgen sie einem regelmäßigen, wiederkehrenden Muster, das sich gegenüber den gegebenenfalls mit ihnen angezeigten Ereignissen ganz und gar gleichgültig verhält: Als Stellvertreter eines Ereignisses hebt ein Datum die Singularität eines Ereignisses auf. Andererseits hängt es doch vom Kontext und der Art der Datierung ab, *welche* Zuschreibungen und *welche* Löschungen mit der Nennung eines tatsächlichen Datums jeweils erfolgen.[160] Und dies kann wiederum nur im Einzelfall entschieden werden. In *Kombination* mit den zuvor genannten anderen Verfahren sind die Daten, von denen Celan im *Meridian* nicht nur spricht, sondern die er beim Schreiben seiner Gedichte tatsächlich und manchmal geradezu exzessiv auf den entsprechenden Papieren auch hinterläßt (um sie für die Publikation meistens wieder zu tilgen[161]), Indizien des jeweiligen Versuchs einer Datierung dessen, was in einer bloß numerischen Anzeige gerade nicht aufgehen kann und soll. Insofern ist von einer Datierung des Undatierbaren zu sprechen. Wenn Celan im *Meridan* von Lenz und seinem »20. Jänner«,[162] das heißt von Lenzens »Schritt« und seinem »Verstummen« spricht,[163] dann ist damit genau eine solche Datierung des Undatierbaren gemeint. Klarer als in der Rede selbst ist dies in einer Notiz zum *Meridian* formuliert:

> … von solchen Daten und Augenblicken schreiben wir uns her, schreibt sich das Gedicht her. Das läßt sich weder von den Kalendern noch von den Horologien ablesen, die Eckensteher und Paradegäule der Geschichte merken nichts davon, sind keine Zeugen – nicht zugegen – nur die Opfer dessen, was die Eckensteher Geschichte nennen, wissen etwas davon; und auch, du selbst vielleicht hast Fühlung damit, wenn Du das Stundenglas kippst.[164]

reichen scheinen.« *Meridian*, TCA, [Nr. 16] 54. Daß er sich mit diesen Kriterien auskannte, davon zeugt nicht nur die Rede selbst. Spätestens seit seiner *Bremer Rede* pflegt Celan intensivere Kontakte zur Literaturwissenschaft: Er begegnet Peter Szondi und Jean Bollack (vgl. *Briefwechsel mit Gisèle Celan-Lestrange*, Bd. II, 113), die für ihn bis zu seinem Tod wichtige Bezugspersonen bleiben werden, er wird selbst Lektor an der École Normale Supérieure (vgl. ebd., 112), und er besucht bei Hans Mayer ein Seminar zum Werk Georg Büchners, aus dem er einige wichtige Anregungen zum *Meridian* gewinnt (vgl. Jamme, »›Unserer Daten eingedenk‹. Paul Celans ›Der Meridian in der Diskussion‹«, 289f., und Mayer, *Erinnerung an Paul Celan*). Das mag dazu geführt haben, daß der *Meridian* zuletzt stärker als die *Bremer Rede* ein Dokument philologischer und literaturtheoretischer Arbeit geworden ist, in dem allerdings der darin erarbeitete Entwurf von Dichtung nicht nur thematisiert, sondern zugleich – *als* Kritik auch von literaturtheoretischen Positionen und Verfahren (zum Beispiel der »Toposforschung«, die Celan in ihrer möglichen Ausrichtung »im Lichte der Utopie« neu zu bestimmen sucht, vgl. GW 3, 199 und 202) – in seiner sprachlichen Artikulation vorgeführt wird.

[159] Ebd., 197f. – Mit der Betonung des Einzelnen und Singulären reaktiviert Celan in erkennbarer Weise ein Motiv Kierkegaards. Die Anstreichungen Celans vor allem im Buch von Harald Höffding, *Sören Kierkegaard als Philosoph* [BPC], geben hier weitere Auskünfte. Vgl. hierzu die entsprechenden Stellen im Katalog *La Bibliothèque philosophique*, 171-178.

[160] Auf die Tatsache, daß ein Datum immer auch löscht, weil es die Singularität eines Ereignisses in seiner Datierbarkeit aufhebt, hat vor allem Derrida aufmerksam gemacht, wobei er zugleich betonte, daß diese Löschung die Voraussetzung dafür ist, daß ein Datum offen sein kann für ein anderes Datum – und eine andere Singularität: Im Vordergrund steht dann die »*Löschung angesichts* eines anderen Datums, das Datum eines Anderen oder einer Anderen, das sich auf seltsame Weise im Geheimnis einer *Begegnung*, in einem Geheimnis *der Begegnung*, mit demselben Datum verbindet.« Derrida, *Schibboleth. Für Paul Celan*, 24.

[161] Vgl. hierzu näher den Absatz »drei Phasen« im Kapitel 2.2 »Schliere« sowie den Absatz »mediale Konstruktionen« im Kapitel 2.3 »Playtime«.

[162] Zu den mehreren Daten, die sich im *Meridian* in diesem »20. Jänner« überlagern vgl. den übernächsten Absatz »Verschiebung«.

[163] Vgl. zu diesem Verstummen und seinem Bezug zum Verstummen aus der *Bremer Rede* Anm. 67.

[164] *Meridian*, TCA, [Nr. 21] 57. In einer anderen Notiz schreibt Celan: »Wir schreiben – das Gedicht schreibt – immer noch den 20. Jänner, diesen 20. Jänner. Von solchen Daten schreibt es sich her – schreibt es sich den Horizonten zu, die von da her sichtbar werden: es schreibt sich damit keineswegs dem Imaginären, es schreibt sich dem notwendig und [u]nabdingbar […] Wirklichen zu; es ist auf dem Weg dorthin; von dieser Richtung her erschließt sich ihm – erschließt sich uns – sein Sinn« (*Meridian*, TCA, [Nr. 39] 65). Daß das Datum des Gedichts sich »weder von den Kalendern noch von den Horologien ablesen« läßt, entspricht in gewisser Hinsicht dem Hinweis Heideggers zur Dichtung Hölderlins, für deren »Jetzt« es kein »kalendermäßiges

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Vor-Gaben

Es ist eine Notiz, die zugleich die hier im Kapitel zuvor, im Blick auf die *Bremer Rede*, herausgestellte Differenz zwischen Diachronie und Geschichte noch einmal auf den Punkt bringt. Im *Meridian* selbst bleiben die beiden Fragen übrig: »Aber schreiben wir uns nicht alle von solchen Daten her? Und welchen Daten schreiben wir uns zu?«[165] Ist der »Sinn« des Gedichts die Bewegung zwischen dem »Gedicht« und seinem »Gegenüber«, die Bewegung also zwischen dem, was im Kontext der Überlegungen Celans jeweils, je nach Perspektive (von seiten des Gedichts oder von seiten seines Gegenübers), als eine »Gestalt« des Anderen in Frage kommt, dann sind die Daten dieser Bewegung diejenigen, die für die jeweilige Gestalt materiell oder existentiell bedeutsam sind. Daten, die für Celan jeweils die als bestimmend erachtete Vergänglichkeit (Endlichkeit oder Sterblichkeit) der jeweiligen Gestalt zu markieren erlauben. Das müssen dann keine kalendarischen Daten sein. Es müssen bloß – übersetzt man das Wort ›Datum‹ schlicht als das, was ›gegeben‹ ist – solche Vor-Gaben sein, die in ihrer spezifischen An- oder Abwesenheit für die Zeitlichkeit einer bestimmten Gestalt entscheidend sind.[166] Solcherart charakterisierte Daten sind Wund- und Merkmale, Chiffren in der (oder den) jeweiligen Urszene(n) einer Gestalt. Das gilt zunächst, bezogen auf den Kontext des Schreibens, für diejenigen Gestalten, die man traditionell als Autor und als Leser oder Rezipient bezeichnet. Es gilt aber auch – macht man den Aspekt des Unbewußten stark[167] – für diejenigen Gestalten, die als Schriftstücke zwischen diesen Instanzen deren Verhältnis zueinander sowie deren Verhältnis zu gegebenenfalls weiteren Gestalten (zum Beispiel der im Gedicht »Da du geblendet von Worten« genannte »Baum«) bestimmen. Daß Celan, wenn er von einem »wir« spricht, diese Instanzen nicht trennt, macht zuletzt nur deutlich, wie sehr diese (oder genauer: deren Daten) beim Schreiben ineinanderfallen.[168] Doch bleibt es nicht bei diesem Ineinanderfallen. Denn

Datum« gebe (vgl. Heidegger, *Hölderlins Hymne »Der Ister«*, 8). Celan konnte diese Stelle bei Heidegger, auf die bereits Jean Greisch hingewiesen hat (vgl. Greisch, »›Zeitgehöft‹ und ›Anwesen‹«, 270), allerdings nicht kennen, weil die entsprechende Vorlesung erst 1984 erschien. Während Greisch davon ausgeht, daß sich die Überlegungen Heideggers keineswegs auf Celans Dichtung übertragen lassen (vgl. ebd.), weist Anja Lemke darauf hin, daß »für Celan die Zeit der Dichtung« zwar »in der Zeit der Kalender und Uhren« nicht aufgehe, die für Celans Dichtung (im Unterschied zu Heideggers Denken) entscheidende »Zäsur der Shoah« aber gleichwohl ein geschichtliches (und insofern datierbares) »Faktum« darstelle, das allerdings zugleich einen »Bruch in der Zeit« markiere, der »den weiteren Verlauf der kalendarischen Zeit« begleite, ohne daß dieser Bruch darin definitiv verortet werden könnte (vgl. Lemke, *Konstellation ohne Sterne*, 389). Axel Gellhaus wiederum betont, daß die entsprechende Vorlesung von Heidegger aus dem Sommersemester 1942 stammt: »Zur *selben* Zeit wurden Celans Eltern ins Arbeitslager am südlichen Bug deportiert und bald darauf ermordet, zur *selben* Zeit war Celan zu Straßenarbeiten im Arbeitslager verpflichtet. Wenn es solche Gleichzeitigkeiten gibt, liegen darin Grund und Anlaß, Heidegger zu widersprechen, wenn er sagt, das ›Jetzt‹ des Gedichts sei nicht datierbar.« Gellhaus, »Das Datum des Gedichts«, 191.

165 GW 3, 196. – In den Sätzen vorher fragt Celan, ebenfalls vorsichtiger als in der eben zitierten Notiz, ob »das Neue an den Gedichten, die heute geschrieben werden«, vielleicht nicht »gerade dies« sei, daß sie solcher – undatierbarer – »Daten eingedenkt zu bleiben« versuchen? GW 3, 196. Davor schreibt Celan: »Vielleicht darf man sagen, daß jedem Gedicht sein ›20. Jänner‹ eingeschrieben bleibt?«

166 »Temporaldaten« nennt Husserl diese Daten denn auch, mit denen sich Celan in seiner Lektüre der Husserlschen *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins* [BPC] (hier 371) während der Arbeit am *Meridian* auseinandergesetzt hat (vgl. Anm. 55). In dieser Tradition steht auch Celans Kritik an der vermeintlichen Meßbarkeit von Gegenwart: »Denn die Analysen und die Apparate beweisen nur, wie weit alles Empfinden- und Wahrnehmenkönnen, wie weit das einfache Lesen-können schon geschrumpft ist. Womit, so frage ich, will man Gegenwart [...] messen?« (*Meridian*, TCA, [Nr. 636] 165).

167 Vgl. hierzu grundsätzlich Felka, *Psychische Schrift. Freud – Derrida – Celan.*

168 In seinem Brief vom 17. März 1961 an Adorno schreibt Celan: »ich bin sehr alleine – mit mir und meinen Gedichten (was ich für ein und dasselbe halte).« »Briefwechsel 1960-1968« mit Adorno, 185. Im *Meridian* wiederum schreibt Celan diese Einsamkeit dem Gedicht zu: »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*«. GW 3, 198. Das einsame Schreiben ist der Ort der »Selbstbegegnung«, wie Celan in einer Notiz zum *Meridian* (bezugnehmend auf Ernst Blochs *Der Geist der Utopie* [BPC]) schreibt, doch steht dieses Selbst, wie die spätere Explikation im *Meridian* unterstreicht, übers Schreiben bereits in der Möglichkeit einer Begegnung mit einem Anderen. Denkbar ist an dieser Stelle auch ein Bezug zu einer Stelle in Heideggers Kunstwerk-Aufsatz: »Je einsamer das Werk, festgestellt in die Gestalt, in sich steht, je reiner es alle Bezüge zu den Menschen zu lösen scheint, um so einfacher tritt der Stoß, daß solches Werk *ist*, ins Offene, um so wesentlicher ist das Ungeheure aufgestoßen und das bislang geheuer Seiende

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

sofern aus dem Akt des Schreibens Geschriebenes resultiert, das sich auch langfristig erhält, bleibt es auf künftige Leser und deren Daten hin offen.

Verschiebung, 20. Jänner

Bei all dem verliert die kalendarische Datierung nicht ihre Bedeutung. Aber die Bedeutung verschiebt sich. Sie verschiebt sich von der bloßen Einordnungsfunktion zur Aufgabe, das Singuläre, auch Akzidentelle und Ephemere einer Gestalt würdigen zu können, – sofern diese als eine Gestalt *des Anderen* und nicht eines suggerierten *Selben* Beachtung finden soll.[169] Daß dies, auch von seiten des Lesers, am wenigsten dann gelingt, wenn man den Bereich der »Kunst« einfach ausblenden möchte, dürfte inzwischen deutlich geworden sein. Möglich, daß aus diesem Grund auch die Aussage aus der eben zitierten Notiz, die Daten des Gedichts ließen sich »weder von den Kalendern noch von den Horologien ablesen«, in der Schlußfassung der Rede nicht stehengeblieben ist. Zumindest aber hat sich in der Schlußfassung der Rede, das heißt mit dem Akzent, der darin auf dem »20. Jänner« liegt, die Frage nach dem Verhältnis von Datum und Kunst tatsächlich verschoben: Wenn Celan im Blick auf die gegen Ende der Rede erwähnten beiden eigenen Texte darlegt, er habe sich, »das eine wie das andere Mal, von einem ›20. Jänner‹, von« *seinem* »›20. Jänner‹ hergeschrieben«,[170] dann ist damit die Frage nach der Singularität nicht mehr an die Frage gekoppelt, ob und wie ein Ereignis von einem (kalendarischen) Datum überhaupt erfaßt werden kann, sondern vielmehr – die zitierenden Anführungsstriche unterstreichen dies zusätzlich – an das Problem *und* die Chance, daß ein Datum für *mehr* als nur für *ein* Ereignis stehen kann. Der »20. Jänner«, an dem Lenz durchs Gebirge – es ist auch jenes vogesische Gebirge, in dem 1941 das Konzentrationslager Natzweiler-Struthof gebaut wurde – ging, nennt zugleich das Datum der Wannseekonferenz vom 20. Januar 1942, an dem die Vernichtung des europäischen Judentums beschlossen wurde. Auf diese Weise geraten die beiden Daten – und (wer weiß?) noch weitere »20. Jänner« – so miteinander in Verbindung, daß deren Zusammenfall im Kalender zum Anlaß wird, die unterschwelligen Katastrophen, für die in anderen Zusammenhängen ein Datum gerade nicht sprechend wird, in ihrer verstörenden Mitteilbarkeit zur Sprache zu bringen.[171]

Folgerungen

Man mag aus einer solchen »Vielstelligkeit des Ausdrucks«,[172] wie Celan die Bedeutungsauffächerungen in seinen Arbeiten einmal genannt hat, folgern, sie öffne der Be-

umgestoßen.« Heidegger, »Der Ursprung des Kunstwerkes« [BPC], 54. Indem allerdings die »Gestalt« bei Celan nicht mehr »festgestellt« und darauf angelegt ist, rein zu sein, sondern im Schreiben dazu bestimmt ist, zu einer Gestalt des Anderen zu werden, die in ihrer Offenheit wiederum nicht allein das pure »daß«, sondern auch die Bezugsmöglichkeit zu einem konkreten Anderen eröffnen soll, erweist sich auch die Einsamkeit des Gedichts (und seines ›mitgegebenen‹ Schreibers) bei Celan als eine andere als diejenige, die Heidegger auch von ihren singulären Daten freizuhalten versucht. Näher liegt Celans Konzeption des Schreibens sowie der darin transformierten Einsamkeit daher jener, die Maurice Blanchot (in Auseinandersetzung wiederum mit Heideggers Kunstwerk-Aufsatz) in »La solitude essentielle« (aus *L'espace littéraire* [BPC]) skizziert, die Celan wiederum als Vorlage seiner Überlegungen gedient haben könnte (vgl. hierzu auch Anm. 44 der Einleitung).

169 Auch im *Meridian* ist die »Gestalt« nicht immer eindeutig der Dichtung zugeordnet, also nicht immer eine ›Gestalt des Anderen‹. Auch Kunst tritt in Gestalten auf, beispielsweise als »Affengestalt« in Büchners *Woyzeck:* Doch »an ›Rock und Hosen‹«, schreibt Celan, »haben wir sie« – die Kunst – »sogleich wiedererkannt«. GW 3, 187. Kunst erscheint hier in derjenigen Wiederholung, die keine Differenz zu erkennen gibt, sondern sich über alles, wie »Rock und Hosen«, überstülpen läßt. In dieser Indifferenz kommt sie denn – in der Wendung »Rock und Hosen« – bei Büchner auch zweimal vor, worauf Celan sich mit seinem ›Wiedererkennen‹ bezieht: im *Woyzeck* und in *Leonce und Lena* (vgl. Büchner, *Werke und Briefe. Gesamtausgabe* [BPC], 155 und 131, sowie Anm. 85 dazu).

170 GW 3, 201.

171 Wolfgang Emmerich macht noch auf zwei weitere Daten aufmerksam, die sich in dem von Celan genannten »20. Jänner« verdichten könnten: eine Passage aus Jean Pauls Roman *Titan*, die unter der Überschrift »20ster Jenner« steht und die Celan gekannt haben dürfte, sowie die erste Begegnung Celans mit Ingeborg Bachmann, die am »20. Jänner« 1948 stattgefunden haben könnte, wofür, wie Emmerich schreibt, ›einiges‹ spreche (vgl. Emmerich, *Paul Celan*, 10).

172 GW 3, 167 (Celan in seiner Antwort von 1958 auf die Umfrage der Librairie Flinker, Paris).

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

liebigkeit von Auslegungen Tür und Tor. Es ist jedoch gerade die latente oder manifeste Behauptung eines allgemein gültigen Maßes, von dem aus etwas überhaupt erst als beliebig abgeurteilt werden kann, die in Celans Arbeit zur Frage steht. An die Stelle eines solchen Maßes tritt vielmehr der jeweilige situative Anspruch auf die zuvor erörterte Zuwendung von seiten eines Gegenübers, also etwa eines Lesers, zu dem, was ihm begegnet, womöglich ein »Gedicht« und seine Daten. Von daher ist auch Celans Anspruch zu verstehen: »Lesen Sie!«[173] – Niemand ist verpflichtet, diesem Anspruch zu folgen. Aber nur wer es tut, ist in der Lage, die unterschiedlichen Verfahren zu erkennen, mit denen Celan an »Dichtung« im einzelnen arbeitet. Die jeweilige Kombination verschiedener Verfahren, die in Celans Arbeiten zum Zuge kommen, macht es unmöglich, eins von ihnen zur Vorlage für eine allgemeine Theorie oder Poetik des Singulären zu nehmen. Daß dies nicht gelingt, ist freilich dem von Celan angestrebten Projekt »Dichtung« zuträglich. Es hat zur Konsequenz, daß eine Beschäftigung mit Celans Dichtung und ihren Daten nur dann auch fürs jeweils Singuläre sprechend wird, wenn die jeweiligen Verfahren in ihrer jeweils spezifischen Kombination untersucht werden. Zwar ist, auch in diesem Fall, niemand genötigt, eine solche Untersuchung vorzunehmen. Aber wer es tut, kommt nicht nur den Singularitäten und Subversionen in Celans Arbeit eher auf die Spur. Er kann auch eher einen Schritt weiterkommen beim Versuch, die Suggestionen zu erkennen, die in Celans einiger Arbeit (und bei ihren Interpreten) am Werk sind.

Kritik

Zu diesen Suggestionen gehört allerdings auch, daß anstelle eines allgemeingültigen Maßes eben ein Anspruch gesetzt ist. Und diese Setzung ist, im Unterschied zu einer Reihe von anderen Setzungen, von Celan selbst nirgendwo in Frage gestellt. Für seinen Entwurf »des Gedichts« ist diese Setzung notwendig. Aus ihr resultiert auch das spezifische Ethos der Antwort und der Verantwortung – das »Gedicht als Schule wirklicher Menschlichkeit«, wie Celan in einer Notiz zum *Meridian* schreibt.[174] Ein Ethos, das seinerseits als Antwort auf die angebliche Unmöglichkeit, nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, zu verstehen ist. Für ein Studium von Celans Reden, Gedichten und sonstigen Äußerungen, das sein Interesse nicht an eine unterstellte Selbstverständlichkeit der in diesen Äußerungen jeweils wirksamen Setzungen verlieren möchte, heißt dies aber, daß es diese Setzungen *als* Setzungen – und das heißt: in ihrer jeweils spezifischen Kontextualität und Intentionalität, in ihrer Materialität und Prozessualität – zu beachten hat. Es ist dies auch der Punkt, an dem die von Celan selbst diagnostizierte Unmöglichkeit einer strikten Dichtotomisierung von Dichtung und Kunst auf die Unmöglichkeit zurückzubeziehen ist, diese Setzungen partout *nicht* als Kunst, *nicht* als Verfahren oder *nicht* als Strategie auszulegen, ohne daß damit bereits einem reibungslos technischen Verständnis von Celans Arbeit das Wort geredet sein müßte. Dies ist auch der Grund, warum ein Argumentieren mit Celans kritischen Äußerungen gegen Dichtung als »Mache« und »Machenschaft«[175] seinerseits mindestens

[173] »Lesen Sie! Immerzu lesen, das Verständnis kommt von selbst«. Chalfen, *Paul Celan*, 7. Das war der Rat, den Celan 1961 Israel Chalfen gab, als dieser ihn um die Interpretation eines Gedichtes bat.

[174] Das Gedicht, schreibt Celan in dieser Notiz, sei von »seinem [sprachlichen] Wesen und nicht erst von seiner Thematik her – eine Schule wirklicher Menschlichkeit: es lehrt das Andere als das Andere, d.h. in seinem Anderssein verstehen, es fordert zur Brüderlichkeit mit […] diesem Andern auf, zur Hinwendung zu diesem Andern, auch da, wo das Andre als das Krummnasige und Mißgestalte […] auftritt – angeklagt von den ›Geradnasigen‹« (*Meridian*, TCA, [Nr. 240] 104f.). Zur Antwort und Verantwortung vgl. ebd., [Nr. 546] 151: »Das Gedicht findet wenig Antwort; so muß es auch für das Nicht-Antwortende stehen; es verantwortet […].« Oder: »Sich engagieren – heißt das nicht vor allem: Antwort geben?« Brief vom 25. April 1962 an Nina Cassian, zitiert nach Felstiner, *Paul Celan*, 247 (vgl. zur »Verantwortung« auch den gleichnamigen Absatz im Vorspann von Teil 2. Fallstudien).

[175] GW 3, 178 (vgl. Anm. 13 der Einleitung).

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

so differenziert verfahren sollte, daß die bloße Erwähnung dieser Äußerungen eine kritische Auseinandersetzung mit ihnen nicht einfach ersetzt. Gerade dort, wo das von Celan Geäußerte und derart (wenn auch noch so vorläufig) Gesetzte am verläßlichsten ein Gespür für literarisch und literaturtheoretisch relevante Fragen und Antworten an den Tag legt, lohnt es sich, den jeweiligen ausgesprochenen oder unausgesprochenen Bezug des Gesetzten zur Art der Setzung nicht aus dem Blick zu verlieren.

Chronographie

Dieser Bezug steht in den Fallstudien im zweiten Teil dieser Arbeit jeweils mit zur Diskussion. Die Diskussion wird dadurch erleichtert, daß die in den Fallstudien erörterten Gedichte jeweils selbst – dies allerdings ist für sehr viele von Celans Gedichten kennzeichnend – einen Anspruch formulieren. Und dieser Anspruch ist jeweils so gesetzt, daß er in seinem spezifischen Bezug zur jeweiligen Tat-Sache der Setzung auch deutlich erkennbar ist. Dies eingesehen, geht es im folgenden nicht darum, eine im Blick auf die *Bremer Rede* und den *Meridian* aufgewiesene Konzeption von Dichtung einfach als mustergültige Lektüreanweisung für einzelne Gedichte zu proklamieren. Vielmehr sollen die Spuren der Arbeit an dieser Konzeption und ihrer Gestaltwerdung in den Gedichten selbst aufgewiesen und in ihrem voraus- oder zurückweisenden Bezug zu den Äußerungen der Reden aufgehellt werden. Um dies tun zu können, wird im nächsten Kapitel eine Fokussierung der theoretischen Einstellung vorgenommen. Was bisher an der *Bremer Rede* und am *Meridian* zum Sinn des Gedichts (zum diachronen Richtungssinn – noch bevor er zum Bedeutungssinn wird) und zur Gestalt des Gedichts (zum jeweiligen Körper/Medium, *an* dem der diachrone Richtungssinn *für* eine andere Gestalt bemerkbar wird, ohne daß dieser Sinn in der einen oder in der anderen Gestalt aufzugehen bestimmt wäre) gesagt werden konnte, wird auf die Konzeption und Artikulation derjenigen Gestalt hin befragt, die für Celans Arbeit letztlich die bestimmende war: die Gestalt der Schrift. Chronographie meint demnach nichts anderes als die Verbindung einer bestimmten Konzeption von Zeit (Sinn) und Schrift (Gestalt) mit einer bestimmten Artikulation *in* Schrift (im Sinne einer nur – wie dann vor allem der zweite Teil dieser Arbeit zeigen soll – in einzelnen Studien zugänglichen Konkretion von Schrift in einem bestimmten Kontext).

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Rückblick

Inwiefern lassen sich die im *Meridian* formulierten Sätze zur Zeit und Gestalt des Anderen auf Schrift beziehen? Ist es möglich, Schrift als eine Gestalt des Anderen zu lesen? Welche Schrift vermöchte Zeitoffenheit anzuzeigen? Und welche nicht? Welche Kunstgriffe verhindern im geschriebenen Gedicht Zeitoffenheit? Und welche – mit welcher Kunst? – durchbrochenen Kunstgriffe befördern sie? Und wie? Besteht Schreiben darin, diese Kunstgriffe zu durchbrechen? Oder wie wäre der Prozeß des Schreibens sonst zu bestimmen, sofern er nicht in bloßer Kunst münden soll? Wie versucht Celan selbst den Prozeß des Schreibens und das Gedicht als Schrift zu bestimmen? Und in welcher Weise kennzeichnen diese Bestimmungen – beispielsweise im Gedicht »Singbarer Rest« – auch die Themen und Strukturen von Celans Gedichten?

Noch in seiner »Gegenwart« lasse das Gedicht »das ihm, dem Anderen, Eigenste mitsprechen: dessen Zeit«.[1] Im vorangegangenen Kapitel konnte gezeigt werden, daß diese im *Meridian* evozierte mitsprechende Zeit des Anderen dort Kontur gewinnt, wo das Mitsprechen von einer »Gestalt« des Anderen ausgeht. Da eine solche Gestalt des Anderen im *Meridian* aber dadurch bestimmt ist, daß sie sich – zumindest nämlich als vom Gedicht *angesprochene* Gestalt, als »Du« und »Gegenüber« des Gedichts – durch Ansprache erst »konstituiert«, blieb zu fragen, wie diese Konstitution in einem »Hier und Jetzt«, »immer wieder«, zu denken ist. Es blieb zu fragen, was passieren muß, wenn eine solche Gestalt von seiten der Ansprache her nicht von vornherein dazu bestimmt sein soll, ihre vorab als Möglichkeit einzuräumende spezifische Zeitlichkeit (bezogen auf eine ebenso spezifische Körperlichkeit/Materialität bzw. Medialität) preiszugeben an eine bereits vollends prädestinierte Auffassung ihrer selbst, das heißt ihres Andersseins. Als relevant erwies sich diese Frage vor allem in solchen Fällen, in denen eine Gestalt des Anderen nicht bereits von sich aus gegenwärtig ist, sondern auf eine Ansprache angewiesen ist, wenn sie ihrerseits wiederum (etwa als »Baum, dem sein Schatten vorausblüht«[2]) für etwas oder jemand (etwa einen Leser) bemerkbar werden soll.

Kunst / Dichtung

War »Kunst« zu bestimmen als Instanz der auffassenden Vermittlung einer Gestalt zum Anschein einer immer schon bekannten oder ohne weiteres präsentierbaren Gestalt bei gleichzeitiger Überspielung der mortifizierenden Momente, die einer solchen Vermittlung inhärent sind, dann war »Dichtung« zu bestimmen als das Geschehen, in dem die Prozeduren solchen Anscheins und solcher Überspielung aussetzen – zugunsten einer Aufmerksamkeit auf das, was in der Wirklichkeit solcher Prozeduren nicht aufgeht. Die einzige Möglichkeit, eine Gestalt im Sinne einer Gestalt des Anderen aufzurufen und somit auch eine andere Zeit in bemerkbarer Weise »mitsprechen« zu lassen, ohne die unumgänglichen Suggestionen der Kunst bloß auszublenden, konnte für den *Meridian* am darin selbst erprobten Versuch dargelegt werden, *mit* den Mitteln der Kunst (in diesem Fall der Redekunst) auf eine Weise *gegen* die Kunst vorzugehen, die es erlaubt, deren Vorgaben, Regeln, Funktionen und Suggestionen partiell aussetzen zu lassen. Kommt es nämlich zu einem solchen Aussetzen, zum Versagen des *Auto*matischen, wie es im *Meridian* heißt, dann ergibt sich, so war zu vermuten, nicht nur die Möglichkeit, diese Vorgaben und Regeln etc. als solche zu erkennen. Das Versagen wäre zugleich das Ereignis, in dem deutlich würde, daß es für ein Gegenüber des Gedichts jeweils eine Mitsprachemöglichkeit gibt, die vom Gedicht in der Art, wie das Gegenüber frei ist, sie tatsächlich wahrzunehmen, *nicht* bereits vorherbestimmt ist.

1 GW 3, 199.
2 GW 1, 73.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Konsequenz

Demzufolge und im Sinne einer Rekonstruktion der Überlegungen aus dem *Meridian* war festzuhalten, daß die Bewegung »des Gedichts«, sein Zuhalten auf das Andere nur dann auf eine Weise gelingen kann, in der das Andere nicht schon von vornherein vollständig vereinnahmt wird, wenn der aus dem Vermittlungsgeschehen der Kunst jeweils ausscheidende Rest als Interventionsmöglichkeit des Anderen ernst genommen wird, und zwar bereits im Zuge der Ansprache. Erst wenn dies geschieht, so war weiter zu rekonstruieren, kann es gelingen, »im Hier und Jetzt« des Gedichts noch »das ihm, dem Anderen, Eigenste mitsprechen« zu *lassen:* »dessen Zeit.«[3] In diesem Sinne ließ sich der Satz, daß jedes »Ding, jeder Mensch [...] dem Gedicht, das auf das Andere zuhält, eine Gestalt dieses Anderen«[4] sei, in bezug auf die »Gestalt« so kommentieren, daß an ihr, wenn sie angesprochen wird, in *bemerkbarer* Weise ein Rest (in Richtung des Anderen, des *im Prinzip* bloß Möglichen) offenbleiben können muß, wenn sie als Gestalt eben eines Anderen und nicht eines je schon Identifizierten in Frage kommen können soll. In diesem Zusammenhang konnten einige Verfahren genannt werden, die einer solchen Bemerkbarkeit zugute kommen (doppeldeutige Nennungen, Auslassungen, Forcierungen etc.). Bemerkbarkeit wiederum konnte, im Falle geschriebener Gedichte, nur von seiten jener Gestalt her gedacht werden, als die der *Leser* eines Gedichts (als direkt Angesprochener *oder* als Passage eines Anspruchs) in Frage kommt.

Problem

Daß Celan für das Gedicht eine solche »Bewegung«, das heißt einen offenen »Anspruch«, einen *dia*logischen »Sinn« annimmt, stellte zuletzt allerdings vor das Problem, daß diese Annahme ihrerseits in Form einer Setzung, einer dezidierten Zuschreibung *zum Ausdruck kommt*. Einer Setzung, die stets auf der Kippe steht, als bloße Suggestion (und also als ungebrochene Kunst) ausgelegt werden zu können. Wohl konnten im letzten Kapitel (angefangen mit der Differenzierung, die Celan in seiner Rede von »*dem* Gedicht« vornimmt, und der impliziten Wiederaufnahme dieser Differenzierung im Entwurf des Anderen) eine Reihe von Anhaltspunkten dafür gefunden werden, wie Celan seinen eigenen Annahmen und Setzungen immer wieder kritisch gegenübersteht. Allein für den Anspruch, der in diesen kritischen Momenten jeweils deutlich werden sollte und auch deutlich wurde, war eine Kritik an der Art, wie er *seinerseits mitgeteilt* wird – als Gesetz: »mit jedem wirklichen Gedicht« gebe es diesen »unerhörten Anspruch« –, im *Meridian* kaum zu bemerken. Anders gesagt: Die ihrerseits appellativen und nomologischen Tendenzen in der *Rede* vom Anspruch bleiben im *Meridian* im wesentlichen von der Kritik ausgenommen, die von der *Sache* her mit dem Anspruch gerade deutlich werden soll. Denn deutlich werden soll ja mit dem Anspruch (und Celan unterläßt es ansonsten nicht, seine Rede an diesem Anspruch zu prüfen) die Möglichkeit der Entsetzung einmal festgelegter Auffassungen, der Entsetzung auch verbaler Scheineindeutigkeiten – zugunsten einer Würdigung des Singulären, Akzidentellen und Ephemeren, auch des Verschwundenen und Vernichteten. Auf dieses kann zuletzt durch einen Anspruch, der nur prinzipiell erhoben oder erläutert wird, höchstens (wenn auch immerhin) summarisch aufmerksam gemacht werden. In die Pluralität dieser Singularitäten aber dringt der Prinzipiendiskurs nicht vor.[5]

[3] GW 3, 199.

[4] Ebd., 198.

[5] Jean-Luc Nancy bestimmte diese Pluralität von Singularitäten in einem anderen Zusammenhang – im Kontext seiner gesellschaftstheoretischen Entwürfe – als »Être singulier pluriel« (vgl. hierzu Nancy, *Être singulier pluriel*, neuerdings auf deutsch: ders., *singulär plural sein*). Er schließt damit – implizit – an eine Diskussion an, die ihrer Herkunft nach theologischer Art ist. So deutet Buber etwa den »Pluralsingular Elohim« (Elohim: die Gottheiten) als Hinweis auf die Vielgestaltigkeit Gottes in seinen singulären Manifestationen, so wie sie im Mythos – im Unterschied zur gefestigten Religion – zum Ausdruck komme (vgl. Buber, *Die Legende des Baalschem* [BPC], VIII).

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Vermutungen

Wenn es einen systematischen Grund geben sollte, warum Celan nach dem *Meridian* keine größeren Versuche mehr unternahm, über seine Dichtung *im allgemeinen* zu sprechen oder zu schreiben, dann wäre dieser Grund wohl in den im *Meridian* bereits dokumentierten Grenzen solcher Versuche zu finden.[6] Und wenn es weiter einen systematischen Grund geben sollte, warum Celan nach dem *Meridian* sehr wohl aber noch Gedichte, ja die meisten seiner Gedichte schrieb, dann wäre dieser Grund wiederum darin zu vermuten, daß der Anspruch, der im *Meridian* prinzipiell für das Gedicht angenommen ist, in einer *Vielzahl* von *einzelnen* Gedichten konsequenter in jenen vielfältigen Artikulationsweisen zur Geltung kommen kann, die im *Meridian* von der Sache her (mit der im Prinzip unendlichen Bezogenheit des Anspruchs auf eine Pluralität von endlichen Singularitäten) immerhin schon vorgesehen ist.

anderer Ort

So gesehen erweist sich das im *Meridian* vorgetragene Projekt »Dichtung« mitsamt seinen Setzungen auch wieder als durchaus geschickt angelegt. In seiner möglichen Bewährung verweist dieses Projekt auf einen *anderen* Ort als die Rede selbst: die einzelnen Gedichte. Und im Rahmen der Rede wird immerhin deutlich, in welche enorme Spannung Celans Arbeit und die auf sie bezogene Ethik der Antwort und Verantwortung verwickelt ist. – Es stellt sich aus einigem Abstand zu diesem Rahmen lediglich die Frage, in welcher Sprache, in welchem Stil denn diese Arbeit überhaupt stattfinden kann oder soll. Im Blick auf den Übergang von den Manuskript- zu den Typoskriptentwürfen der Rede konnte gezeigt werden, inwiefern diese Frage einen wesentlichen Punkt in Celans Schreiben – im Schreiben nicht nur der *Meridian*-Rede – berühren dürfte. Sie weist auf die Art hin, in der Celan sich »dem Gedicht« zuwendet: »er als ein Ich«,[7] er »als ein – befremdetes – Ich«.[8]

zwei Fragen

Ist die Zuwendung des Gegenübers zum Gedicht, gemäß den Erwägungen im *Meridian*, nach dem Modell der darin skizzierten Zuwendung des Gedichts zum Gegenüber zu denken, dann soll im folgenden gefragt werden, wie diese doppelte Zuwendung denn von Celans Seite her, bezogen auf die *von ihm geschriebenen* Gedichte, tatsächlich statthat. Es geht dann um die Frage, wie Celan diese Zuwendung, die immer *auch* Konstitution ist, in einzelnen Gedichten vorführt. Die Frage läßt sich zweiteilen. Erstens: Wie wendet Celan sich einem bestimmten Gedicht, *indem er es schreibt*, zu? Zweitens: Wie ist in dem *geschriebenen* Gedicht die Zuwendung zu einem Anderen, zu einer Gestalt des Anderen konzipiert?

Leserstandpunkt

Diese Fragen lassen sich nicht allgemein, sondern, wenn überhaupt, nur an einzelnen Gedichten und an den gegebenenfalls erhalten gebliebenen, auf sie bezogenen Materialien beantworten. Die Vielfalt und Unterschiedlichkeit dieser Gedichte und Materialien läßt bereits darauf schließen, daß die Formulierungsschwierigkeiten, die im *Meridian* zumindest *auch* aus der von Celan ja bemerkten Problematik der Rede von »*dem* Gedicht« (und des darauf bezogenen Anspruchs) resultierten, durch die Vielfalt und Unterschiedlichkeit eben

6 Diese Grenzen liegen in dem, was Celan »Kunst« nennt. Mit und in dieser »Kunst« wären allerdings noch andere Umgangsformen denkbar gewesen als diejenigen, die Celan im *Meridian* selbst vorgeführt hat. Zynismus und Sarkasmus fehlen auch in Celans Äußerungen zur Kunst nicht, aber Aushöhlung durch Ironie, Persiflage, Parodie oder subversive Affirmation (vgl. hierzu Sasse/Schramm, »Totalitäre Ästhetik und subversive Affirmation«) scheinen für Celan zumindest zum Zeitpunkt der Arbeit am *Meridian* nicht als Alternativen für seinen Umgang mit und in der »Kunst« in Frage gekommen zu sein, auch wenn diese Verfahren keineswegs einfach als Zugeständnisse gegenüber der Sprache – letztlich – der Mörder interpretiert werden müßten. Denkbar wären diese Alternativen immerhin gewesen. Sie hätten auch der scheinbaren Alternativlosigkeit zwischen Kunst und Dichtung noch einmal ein anderes Feld von Möglichkeiten der Artikulation und Kritik eröffnet.

7 GW 3, 194.

8 Ebd., 195.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

der einzelnen Gedichte und Materialien entschärft wird. Wenigstens aber ist den möglichen Anworten auf die Frage nach dem Anspruch von vornherein jene Apodiktik genommen, die für diese Antworten auf eine besonders mystifikationsanfällige Weise bestimmend werden kann, wenn die Analyse erhobener oder konstatierter Ansprüche nicht auf einzelne, unterschiedliche Manifestationen zurückbezogen wird, an denen sie ihre jeweilige Kontur gewinnen. Damit ist zugleich der Leserstandpunkt angegeben, der für die folgenden Überlegungen und Lektüren – auch der folgenden Kapitel – richtungweisend ist. Im Kontext der Überlegungen aus dem *Meridian* gehört der Leserstandpunkt ebenfalls zur Art der Zuwendung einer Gestalt des Anderen zum Gedicht. Daß diese Zuwendung wiederum darin bestehen kann, den beiden eben genannten Fragen nachzugehen, gehört zu den Freiheiten, die dem Leser gelassen sind, ohne daß er sich – auch wenn er es tatsächlich könnte – auf die von Celan geschriebenen Sätze zum Gedicht und seinem Gegenüber stützen müßte.

Konstellation

Die in diesem sowie in den folgenden Kapiteln untersuchten Notizen, Gedichte und Textstellen wären in der Art, wie sie Antworten auf die eine oder die andere dieser beiden Fragen zu formulieren erlauben, als exemplarisch zu charakterisieren, wenn nicht die Rede vom Exempel darin fehlginge, bewußt oder unbewußt ein Allgemeines just dort zu unterstellen, wo ein solches gerade problematisch wird. Eine letztlich summarisch verfahrende Auflistung aller Aspekte dieser beiden Fragen im Blick auf wiederum alles, was Celan geschrieben hat, eröffnete aber auch keinen Ausweg aus dieser Situation: Ein solches Vorhaben stünde spätestens zum Schluß, sofern das Befragte etwas besagen sollte, vor dem Problem einer Gewichtung, ganz abgesehen davon, daß ein solches Vorhaben auch gar nicht zu leisten wäre, zum Teil schon aufgrund fehlender Materialien und Indizien. Von letzterem wiederum wäre selbst bei einer Konzentration auf vermeintlich überschaubare Komplexe auszugehen. Der Weg, der im folgenden eingeschlagen wird, ist deshalb ein anderer. Er ist an der Einsicht orientiert, daß einzelne Stellen in Texten und Schriftstücken mit anderen solchen Stellen auch in eine Konstellation treten können. Das heißt, daß solche Stellen auch einen Zusammenhalt durch ein *gegenseitiges* Verweisgefüge gewinnen können, ein Verweisgefüge, das nicht nach dem hierarchischen Muster von Allgemeinem und Besonderem organisiert ist, sondern eine an wechselseitigen Affinitäten und Differenzen orientierte Momentaufnahme aus einer bestimmten Perspektive zeigt.[9] Sind die Momente, im zweiten Teil dieser Arbeit, historisch bestimmt, indem in jedem Kapitel je ein Gedicht aus einem anderen Zeitraum Bezugspunkt der Erörterungen ist, dann ist die Perspektive insgesamt, wenn auch wiederum nur in bestimmten Brechungen am jeweiligen Gegenstand, mit der Fragestellung in dieser Arbeit gegeben.

zwei Zuwendungen

In diesem ersten Teil der Arbeit lautet die Frage immer noch, wie Celan um 1960 herum Gedicht und Zeit in seinem Entwurf von ihnen und ihren möglichen Gestalten zu bestimmen versucht. Und in diesem Kapitel steht zur Diskussion, wo die Berührungspunkte zwischen diesem Entwurf und dem Motiv der Schrift sowie der Thematik des Schreibens liegen, so daß vor diesem Hintergrund dann auch gefragt werden kann, in welchem Verbund diese Überlegungen wiederum mit dem von Celan tatsächlich Geschriebenen sowie mit bestimmten Schreibpraktiken stehen, soweit sich über diese etwas sagen läßt. In diesen Zusammenhang gehören die beiden zuvor genannten Fragen. In methodischer Hinsicht sind diese beiden Fragen allerdings voneinander zu trennen. Berücksichtigt man, daß

[9] Vgl. hierzu den Absatz »Revision« zur »Konstellation« im vorangegangenen Kapitel.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Celans Modell der Zuwendung des Gedichts zu einer Gestalt des Anderen als umkehrbares Modell konzipiert ist – das Gedicht wird der Möglichkeit nach zu einer Gestalt des Anderen, wenn sich jemand (wie Celan, schreibend, oder jemand anderes, lesend) ihm zuwendet – dann betreffen diese beiden Fragen jeweils unterschiedliche Formen der Zuwendung zu einer jeweiligen Gestalt des Anderen. Die zweite Frage betrifft den Entwurf jener Gestalten, die in einem Gedicht angesprochen sein können. Die erste betrifft den *vorhergehenden* (den aus einem – »immer wieder« – einmaligen Schreibakt zu einem bestimmten Zeitpunkt hervorgegangenen und dann in der Regel editorisch aufbereiteten und zuletzt vervielfältigten) Entwurf einer Schriftgestalt, von der her sich die anderen Gestalten *nachträglich* (von einem Leser her gedacht) als (schriftlich) angesprochene Gestalten erweisen lassen (wobei diese anderen Gestalten ihrerseits auch schriftlicher Art sein *können*). Der vorhergehende Entwurf einer Schriftgestalt wiederum ist (von einem Leser her gedacht) selbst nur nachträglich und differenziert nur dann zu bestimmen, wenn sich verschiedene Spuren eines Entwurfs erhalten haben.

Zuwendung zur Schrift

Daß es überhaupt angeht, die Überlegungen aus dem *Meridian* zu den Gestalten des Anderen auf ›Schrift‹ zu beziehen, erschließt sich bereits aus dem Umstand, daß – abhängig vom Standpunkt, den man als ansprechenden Part bestimmen möchte, wenn man den Erwägungen aus dem *Meridian* zum Gedicht als einem werdenden Gespräch hier folgen möchte – das Angesprochene (oder weiter gefaßt: der jeweilige Gegenstand, Widerstand oder Ausstand,[10] auf den hin sich eine Ansprache ausrichten kann) nicht bereits auf einen bestimmten Bereich festgelegt ist. Allein schon deshalb fällt Schrift als mögliche Konkretisierung einer Gestalt des Anderen nicht von vornherein aus den im *Meridian* skizzierten Überlegungen heraus.[11] Damit ist jedoch nur sehr abstrakt der Zusammenhang angegeben, in dem bei Celan Schrift (und insbesondere das schriftlich verfaßte *Wort*) als eine Gestalt des Anderen in Frage kommt. Viel beredter ist gewiß der Umstand, *daß* Celan eben, so banal es klingen mag, Gedichte geschrieben und somit eine Zuwendung zur Schrift *vorgeführt* hat. Eine Zuwendung, die zudem, und im Verlauf der Jahre sogar immer mehr, auch die Aufbewahrung ihrer Spuren (der Entwürfe und Materialien zu einzelnen Gedichten) mit einschloß. Dazu kommt, daß Celan sich auch explizit mit dem geschriebenen Wort als (Schrift-)Gestalt auseinandergesetzt hat.

geschriebene Wortgestalt

Hinweise auf eine solche Auseinandersetzung finden sich vor allem in den Notizen aus dem Umkreis des *Meridian*. Eine dieser Notizen enthält folgendes: Mit »dem [...] aller Erfahrungen [...] und Erschütterungen [...] auf das schmerzlichste eingedenk bleibenden Gedicht schreiben wir uns einem notwendig, einem unabdingbar Wirklichen zu. In Wortgestalt – in welcher sonst auch? an ihr sind wir erkennbar –, offen nach allen Seiten hin, welt- und zeitdurchlässig, begeben wir uns, und das ist, bei allem sich uns mitunter mitteilenden Hochgefühl, manchmal unangenehm – und manchmal auch geradezu unheimlich –, ins vielleicht Wort- und Antwortlose. / Das ist der Weg – genauer: das ist das zuinnerst Richtung- und Sinngebende.«[12] – So wie Celan im *Meridian* »Gestalt und

[10] Vgl. zum Ausstand Anm. 30 im Vorspann von Teil 1. Chronographie.

[11] Celans Überlegungen zum Gedicht und zum Anderen lassen sich demnach auch als Beiträge zu einem Intermedialitäts- bzw. Intertextualitätsmodell interpretieren.

[12] *Meridian*, TCA, [Nr. 25] 59f. – Vgl. zu dieser Stelle, die Celan mehrfach variiert hat, auch ebd., [Nr. 40-47] 65-68, zur Wortgestalt als Vergegenständlichung und Verkörperung ebd., [Nr. 508] 145, und zu den »dingfest gemachten Worte[n]», den »Wortdinge[n]« ebd., [Nr. 517], 146. Diese »Wortdinge« verdeutlichen noch einmal, daß tatsächlich »jedes Ding« (wie es im *Meridian* heißt, GW 3, 198) und also auch jedes Wort- und Schriftding – vom Gedicht oder von seinem Gegenüber – als eine Gestalt des Anderen angesprochen sein kann.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Richtung«[13] zusammen nennt, er »Gestalt in ihrer Richtung«[14] auf ein Anderes hin zu begreifen versucht, so bezieht er hier auch die *geschriebene* »Wortgestalt« (die hier über die Frage »in welcher sonst?« ihrerseits als übriggebliebener Rest lesbar wird) in Richtung auf ein Anderes (aufs »vielleicht Wort- und Antwortlose«), das in ihr nicht aufgeht – und offenbleibt, ein Anderes, von dem her die Möglichkeit von Richtung, von (Richtungs-)Sinn, von Bewegung und somit von der Diachronie des Gedichts ja, wie in den beiden Kapiteln zuvor schon gezeigt werden konnte, überhaupt erst denkbar wird. Dieses Andere weist die »Erfahrungen« und »Erschütterungen«, die in ihren singulären Auswirkungen jeweils den Beweggrund eines Gedichts ausmachen, als unabgeschlossene aus. Es erlaubt somit, die entsprechenden »Katastrophen« und »Verwerfungen«, die im Gedicht nicht aufgelöst, sondern inwendig ausgestellt werden, künftig »im Innern der Sprache« wahrzunehmen.[15] Dies ist die Folgerung, die eine andere Notiz aus dem Umkreis des *Meridian* nahelegt. Daß das »notwendig« Wirkliche, auf das Celan die Bewegung des Gedichts zu beziehen erwägt, Erwirktes (Gezeitigtes) sei, das durch den Akt des Schreibens im Wortsinn ›Not zu wenden‹ in der Lage wäre, gehört zu den Hoffnungen messianischer Art, die Celan mit dem Projekt Dichtung verbindet.

Zurückhaltung

Nimmt man sich die Äußerungen vor, in denen Celan auf die Berührungspunkte zwischen seinem Entwurf des Gedichts und dem Motiv der Schrift und/oder der Thematik des Schreibens eingeht, dann fällt insgesamt auf, daß diese Äußerungen kaum je Angaben zu den leitenden Motiven und näheren Entstehungsumständen von *bestimmten* Gedichten enthalten. Celan neigte dazu, diese Aspekte eher zu verdunkeln als zu erhellen. Es gibt von ihm kaum Aussagen über Intentionen und Techniken, über bevorzugte Orte oder Zeiten, die ihm bei der Niederschrift bestimmter Gedichte wichtig waren.[16] In einer Notiz zum *Meridian* heißt es sogar explizit: »!! Nirgends von der Entstehung des Gedichts sprechen; sondern immer nur vom entstandenen Gedicht !!«[17] – Versucht man, sich über diese Zurückhaltung Klarheit zu verschaffen, dann liegt es vielleicht nahe, in ihr Geheimniskrämerei zu vermuten. Der Dichter läßt sich nicht gerne in die Karten blicken, könnte man sagen.[18]

[13] GW 3, 194.

[14] Ebd.

[15] *Meridian*, TCA, [Nr. 465] 137 (vgl. zu den Katastrophen im Innern der Sprache auch Anm. 21 im Kapitel 1.1 »Sinn«).

[16] Bertrand Badiou spricht in diesem Zusammenhang von einer Verweigerung des Selbstkommentars, einem »refus d'auto-commentaire« (Badiou, »Au cœur d'une correspondance«, 199). Franz Wurm bestätigt diese Einschätzung: »Wenn wir über Gedichten saßen und er merkte, daß ich an einer Stelle Schwierigkeiten hatte, hat er das Blatt genommen und mir die Stelle noch einmal vorgelesen, ein- oder zweimal. Erklärt hat er's nie.« Zitiert nach Böttiger, *Orte Paul Celans*, 137. Zu dieser Verweigerung gehörte auch, daß Celan zwar seit der Arbeit am Gedichtband *Sprachgitter* (ab 1955) auch die Entwürfe zu seinen Gedichten systematisch aufzubewahren und zu datieren pflegte, daß er diese Daten aber für die Veröffentlichung in der Regel wieder tilgte. Auch den – im Zuge der Goll-Affäre – entworfenen Plan einer Ausgabe seiner Gedichte *mit* den Daten (vgl. Anm. 58 der Einleitung) hat Celan schließlich nie realisiert. Er hat ihn allerdings durch die Aufbewahrung der entsprechenden Entwürfe und Daten seiner Gedichte auch nicht verhindert, vielmehr sogar für *künftige* Leser ermöglicht. – Ähnliches gilt für die Ortsangaben: Bei einigen Gedichten, in denen – wie bei »Zürich, Zum Storchen« (GW 3, 214) oder »Todtnauberg« (GW 2, 255) – die Angabe des Ortes für das Gedicht bedeutsam sein sollte, machte Celan den Ort zum Teil des Gedichtes, ließ es aber wiederum damit bewenden. Bei »Zürich, Zum Storchen« und »Todtnauberg« handelt es sich allerdings nicht direkt um die Orte der Niederschrift, sondern um solche, die sich mit einem Ereignis verbanden, das wiederum für die spätere Niederschrift und Weiterbearbeitung des jeweiligen Gedichtes prägend war. Bei anderen Gedichten strich Celan auch die zunächst für die Thematik des jeweiligen Gedichtes wichtig scheinende Ortsangabe wieder (vgl. hierzu Anm. 89 im Kapitel 2.2 »Schliere«). All diese Verfahren deuten darauf hin, daß Celan ein Gedicht über seine Entstehung hinaus – zumindest gilt das für die Zeit seines Lebens – so lesbar halten wollte, daß für dessen Verständnis nicht der Rekurs auf die Entstehungsumstände notwendig werden sollte. Daß diese Verfahren insbesondere für die spätesten Gedichte Celans noch einmal anders einzuschätzen sind, wird insbesondere im Kapitel 2.3 »Playtime« noch zu zeigen sein.

[17] *Meridian*, TCA, [Nr. 165] 94.

[18] Jürgen Link hat gezeigt, daß das Sich-nicht-in-die-Karten-blicken-Lassen durchaus – etwa bei Goethe – zum Konzept des Schreibens gehören kann, zu einem Konzept allerdings, das dazu tendiert, seine produktionsästhetischen Grundlagen in eine Symbolik des Geheimnisses zu verhüllen (vgl. Link, »Der Vorhang. Das Symptom einer generativ-poetischen Aporie in der goethezeitlichen Schreiburszene«).

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Auch liegt es nahe, den Satz so zu lesen, daß er sich gegen eine bestimmte Form des Biographismus richtet, der die Gedichte letztlich nicht mehr ernst nimmt. Als Tatbestand, der Interpretation verdient, gewinnt diese Zurückhaltung jedoch eine weniger durch unterstellte Taktik getrübte Kontur, wenn man berücksichtigt, daß sie – und zwar just in den entsprechenden Materialien, die erst einer posthumen Öffentlichkeit zugänglich sein konnten und wohl (da in diesem Fall von Celan aufbewahrt) auch sollten – gegen bestimmte Voraussetzungen in der Annahme gerichtet ist, ein Dichter solle in der Lage sein, über leitende Motive und nähere Entstehungsumstände seiner Gedichte Auskunft zu erteilen.[19]

erster Angriffspunkt

Einen ersten Angriffspunkt Celans bildet die klassisch zu nennende Vorstellung, ein Subjekt fixiere seine Gedanken beim Schreiben, ohne daß der Verdacht sich regte, Subjekt und Gedanken könnten auch umgekehrt, direkt oder indirekt, von Geschriebenem bewirkt sein. Celan setzt gleich beim Subjektbegriff an. Jedenfalls entwirft er – das heißt die »Person«,[20] die mit dem Namen Paul Celan signierte – sich ›selbst‹ nicht als ein Schreibsubjekt, das dem Schreibprozeß als autonome Instanz vorausgesetzt werden könnte, als Instanz, die ihrerseits objektiv über den Vorgang, die Motive, den Kontext und das Resultat eines Schreibaktes zu berichten in der Lage wäre (die Vermeidung des Personalpronomens ›ich‹ in den eben zitierten Auszügen aus den Notizen mag dafür als Indiz gewertet werden). Leitend ist vielmehr die Einsicht, daß Schreibsubjekt und Geschriebenes sich im selben Zug hervorbringen – aber auch destabilisieren, sofern sie sich gegenseitig nicht im Vergessen der »Kunst« einrichten. Schreibsubjekt und Geschriebenes: Es gibt das eine nicht ohne das andere. Eine substantielle Unterscheidung von Schreiber und Geschriebenem wird problematisch, wenn sich das schreibende Ich je schon vom Geschriebenen oder noch zu Schreibenden affiziert weiß. Diese Einsicht kann – wie teilweise in Celans Rede von »dem Gedicht« – zur bloßen Verlagerung der Subjektfrage ins Geschriebene führen. Die Probleme dieser Variante wurden im letzten Kapitel diskutiert. Die Einsicht kann aber auch einer Klärung des Sachverhaltes zugute kommen, daß es das Ich eines Schreibenden, wo immer man auch dieses Ich lokalisieren möchte, nicht losgelöst von der Prozessualität, Kontextualität und Effektivität bestimmter Schreibakte gibt. Eine mündlich gemachte Aussage Celans weist ganz in diese Richtung: Das Ich im Gedicht sei »ein im Prozeß des Schreibens sich verdeutlichendes Ich«, »kein lyrisches Ich«, »gelegentlich« trinke es »Kaffee«.[21] Leib, Schreibakt und Ich sind demnach so miteinander verschränkt und verzeitlicht, daß die Vorstellung eines autonomen Ichs beim Schreiben unhaltbar wird, ob ein solches Ich nun als lyrisches Ich oder als Autorsubjekt figuriert wird. Biographische Celan-Lektüren verfehlen daher den entscheidenden Punkt, wenn sie den graphischen Aspekt im Biographischen ausblenden. Ähnliches gilt für textimmanente Lektüren, wenn ihre Phantasmen (etwa eines lyrischen Ichs) gegenüber ihren schriftlichen Grundlagen einen Vorrang genießen sollen.[22]

zweiter Angriffspunkt

Allerdings kann auch das dynamische Ineinander von Leib, Schreibakt und Ich zu einem solchen Phantasma werden. In dem Maße, wie dieses Ineinander bloß imaginiert und als ohne weiteres präsentabel erachtet wird, verliert der Hinweis auf dieses Ineinander sei-

[19] Dazu gehört auch die Frage nach der Motivation: »Die Frage, weshalb dieser und nicht jener Gedichte schreibt, kann derjenige, der Gedichte schreibt, kaum beantworten.« *Meridian*, TCA, [Nr. 688] 174.

[20] GW 3, 194.

[21] Zitiert nach Meinecke, »Einleitung«, 30. Demgegenüber (oder hier anschließend?) geht Jean Bollack, leider ohne Belegstellen anzuführen, davon aus, daß Celan die »Person von der Sprache abgelöst und diesem unabhängigen Subjekt eine stets vorgängige Existenz außerhalb des Gedichts zugestanden« habe (vgl. Bollack, *Poetik der Fremdheit*, 28).

[22] Vgl. hierzu grundsätzlich den Absatz »Celan-Forschung« in der Einleitung.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

nen möglichen methodischen Wert. Dieser besteht darin, daß dieses Ineinander bereits den Schluß *impliziert*, daß der »Prozeß des Schreibens« nicht nur Spuren hinterläßt, an dem sich ein »Ich« verdeutlichen kann, sondern nur diese Spuren (und nicht der Prozeß ›selbst‹ und der an ihm beteiligte Leib) auch bestehen und lesbar bleiben, sofern diese Spuren aufbewahrt werden. Ganz in diesem Sinne bildet das Phantasma der (Re-)Präsentierbarkeit vergangener Ereignisse einen zweiten Angriffspunkt jener Aussagen Celans, die im Verbund mit der erwähnten Zurückhaltung stehen. Nicht »von der Entstehung des Gedichts«, sondern »nur vom entstandenen Gedicht sprechen«. Das läßt sich dann so verstehen: ›Nicht das Phantasma einer organologisch nachvollziehbaren Genese provozieren, deren unterstellte Bedeutung so hoch einzuschätzen wäre, daß im Umkehrschluß die entsprechenden Materialien bloß noch illustrierenden Charakter haben dürften‹, sondern ›Wert darauf legen, daß Geschriebenes, sobald es geschrieben ist, eine Eigenständigkeit gewinnt, die (für Schreiber und Leser gleichermaßen) den Weg zurück zu scheinbar bedeutenderen Intentionen verstellt‹. Vor dem Hintergrund des im *Meridian* Gesagten gibt es keinen Grund, diese Verstellung zu beklagen, ist sie doch die Voraussetzung für ein Doppeltes: zum einen dafür, daß das überlieferte Material (als Gestalt) in seinem Möglichkeitssinn erkannt werden kann, zum andern dafür, daß – im selben Zug – sich der Sinn fürs Mögliche (Verantwortung) von seiten eines künftigen Lesers schärfen kann.

vergängliches Mitwissen

»Ich erinnere mich, daß ich Ihnen seinerzeit sagte, der Dichter werde, sobald das Gedicht wirklich *da* sei, aus seiner ursprünglichen Mitwisserschaft wieder entlassen. Ich würde diese Ansicht heute wohl anders formulieren bzw. sie zu differenzieren versuchen; aber grundsätzlich bin ich immer noch dieser – alten – Ansicht.«[23] Was Celan in diesem Brief

[23] GW 3, 177. Bereits im Brief vom 18. November 1954 an Hans Bender geht Celan auf die Frage nach der Mitwisserschaft ein: »Dichtung, sagt Paul Valéry irgendwo, sei Sprache in statu nascendi, freiwerdende Sprache… Gewiß, an diesem Freiwerden wirkt auch unser Bewußtsein mit, ist auch unsere Erinnerung und Erfahrung beteiligt – aber in welchem Maße? Könnte eine schärfere, methodisch vorgenommene Introspektion hier mehr Klarheit schaffen? Ich fürchte, es gehört zum Wesen des Gedichts, daß es die Mitwisserschaft dessen, der es ›hervorbringt‹, nur so lange duldet, als es braucht, um zu entstehen… Denn gelänge es dem Dichter, das freiwerdende Wort zu belauschen, es gleichsam auf frischer Tat zu ertappen, so wäre es damit wahrscheinlich um sein weiteres Dichtertum geschehn: ein solches Erlebnis duldet keinerlei Wiederholung und Nachbarschaft. So ephemer das einzelne Gedicht auch sein mag – und Gedichte *sind*, trotz allem, vergänglich: das ›freigewordene‹ Wort kehrt zuletzt wieder in die ›alte‹ Sprache zurück, wird Sprichwort, Wendung, Klischee –, es erhebt dennoch Anspruch auf Einmaligkeit, lebt und speist sich mitunter auch aus diesem Anspruch, ja aus dieser Arroganz, glaubt immer, die ganze Sprache zu repräsentieren, der ganzen Wirklichkeit Schach zu bieten… Welch ein Spiel! So ephemer, so königlich auch.« Zitiert nach Neuhaus, *Briefe an Hans Bender*, 35. Die hier konstatierte Spannung zwischen »Klischee« und »Anspruch auf Einmaligkeit« entspricht genau jener, die Celan knapp sechs Jahre später im *Meridian* zwischen »Kunst« und »Dichtung« aufzuweisen versucht. In einer der Notizen zum *Meridian* schreibt Celan: »Wer Gedichte schreibt, ist [n]ur ›gedichtlang‹ […] der wirkliche Mitwisser seiner eigenen Gedichte; wäre er es über die Dauer seines Entstehens hinaus, sein Gedicht würde damit das Geheimnis des uns Begegnenden verlieren – wir sind, auch als deren Ich, das erste Du unserer Gedichte –, es wäre, da es ja nicht mehr auf uns zukäme, von uns und somit jederzeit herstellbar – und also kein Gedicht mehr. – Solange es den synthetischen Menschen noch nicht gibt […], solange gibt es auch kein synthetisches Gedicht.« *Meridian*, TCA, [Nr. 16] 53f. – In einer anderen Notiz schreibt Celan: »das Gedicht[…] ist [e]inmalig auch für den, der es schreibt und von dem Sie und ich, die es lesen, keine andere als eben nur diese einmalige Mitwisserschaft erwarten dürfen« (ebd., [Nr. 484] 140). Die Frage nach der Mitwisserschaft berührt auch jene nach der Autorschaft und somit diejenige nach der Regie in der ›Schreib-Szene‹ (vgl. hierzu den Absatz »Regie« der Einleitung): Das Schreiber-Ich ist bei Celan nicht nur eins, das sich im Schreiben als ein durchs Schreiben hervorgebrachtes weiß, es ist auch eins, das sich im Geschriebenen wieder – mit seinem ganzen Wissen – verabschiedet. Dabei ist besonders auffällig, daß Celan von einem Da-Sein des Gedichts ausgeht (»sobald das Gedicht wirklich *da* sei«). Dieses Da-Sein überschneidet sich mit jenem des Schreibers im Moment des Schreibens (vgl. zu Celans Kurzschluß von Dasein und Dichtung Anm. 13 im Vorspann von Teil 1. Chronographie sowie auch den Hinweis in einer weiteren Notiz zum *Meridian*, daß Gedichte »Daseinsentwürfe« seien, »nicht bewußte, sondern zwischen Bewußtlos und Bewußt zustandekommende Entwürfe«, *Meridian*, TCA, [Nr. 350] 120, dazu auch GW 3, 201). In der Lektüre wiederum soll sich nicht das Mitwissen des Autors einem Leser mitteilen, sondern die bloße Tatsache, daß der Schreiber (mit seinem Dasein) im Geschriebenen – somit aber das Geschriebene auf *seine* Weise – auf eine Begegnung aus ist. In diesem Sinne schreibt Celan in seinem Brief an Hans Bender vom 10. Februar 1961, eine frühere Wendung aus der *Bremer Rede* (vom »Dasein zur Sprache«, GW 3, 168) variierend: »Vielleicht kommt einmal auch der Tag, wo man merkt, daß auch diese Arbeiten [die ›Büchnerrede‹ und die ›Übersetzungen‹] im Zeichen des Gesetzes stehen, unter dem ich angetreten bin; all das sind Begegnungen, auch hier bin ich mit meinem Dasein zur Sprache gegangen. Aber dazu müßte es wieder *Leser* geben…

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

an Hans Bender vom 18. Mai 1960 noch als differenzierungswürdig ausgibt, ist in den zeitgleich geschriebenen Notizen zum *Meridian* am Motiv der Schrift und an der Thematik des Schreibens bereits präzisiert. Zwischen »dem Gedicht, also letzten Endes […] Geschriebenem, In-die-Welt-Geschriebenem und Lesbarem«,[24] wie es in einer dieser Notizen heißt, und dem, was dieses Geschriebene und Lesbare zu (re)präsentieren bzw. zu evozieren in der Lage ist, klafft eine Lücke. Schrift rekurriert und prokurriert im wesentlichen auf abwesende Instanzen.[25] Das gilt, im Falle eines geschriebenen Gedichts, nicht nur für das, was in einem Gedicht genannt und bedeutet sein kann, ohne selbst körperlich oder materiell anwesend sein zu müssen. Es gilt auch für den Schreiber und Leser eines Gedichts. Ganz in diesem Sinn vermerkt Celan in einer weiteren Notiz zum *Meridian:* »Freud, Unbehagen S. 49: ›Die Schrift ist ursprüngl. die Sprache des Abwesenden‹ […] = Im Gedicht, und das Gedicht ist, als Schrift, ›Sprache eines *Abwesenden*‹, tritt ein Abwesender an dich, den noch Abwesenderen heran. Der Gedanke, die Begegnung der Abwesenden könnte ausbleiben, liegt nahe.«[26] In einer anderen Notiz nimmt Celan dieses Motiv wieder auf: »Der Adressat des Gedichts ist niemand. Niemand ist da, wenn das Gedicht zum Gedicht wird. Das Schicksal dieses Niemand auf sich nehmen, führt zum Gedicht.«[27] Und schließlich: »das Gedicht hat den Charakter der – auf eine nahes oder fernes Auge wartenden – Inschrift.«[28]

zwei Abwesende

Vom Moment des Schreibens her gedacht, wird der Schreibende künftig ebensosehr ein Abwesender sein, wie der künftige Leser des Geschriebenen es von Anfang an ist. Zwischen diesen (im Prinzip) Abwesenden gibt es aber gleichwohl das Geschriebene, sofern es aufbewahrt wird, und dieses kann den künftigen Leser dazu einladen, ein ihm gegenüber Anwesender zu werden, der wiederum auch um die vergangene Anwesenheit eines Schreibenden wissen kann. Was er von diesem wissen kann oder soll, das steht jedoch nicht einfach fest. Beschränkt man sich an dieser Stelle auf die Frage, wie Celan selbst die Beziehung zwischen dem »Abwesenden« (dem Schreiber) und dem »noch Abwesenderen« (dem Leser) konzipiert, so wird man jedenfalls zunächst einmal auf den von ihm selbst diagnostizierten Bruch durch die Schrift aufmerksam machen müssen, der einen unmit-

In meiner Darmstädter Rede habe ich einiges Grundsätzliche über das Gedicht zu sagen versucht – à fonds perdu, d.h. so deutlich, daß es mir ein paar Berichterstatter sofort im Munde umdrehten. Aber Sie werden es ja lesen…« Zitiert nach Neuhaus, *Briefe an Hans Bender*, 54. In einer vermutlich Ende der sechziger Jahre entstandenen Notiz aus dem Nachlaß ist zudem folgendes zu lesen: »Die Dichtung macht den Leser zu ihrem augenblicklichen Mitwisser. / Diese Mitwisserschaft ist punktuell, aber, das ist die Chance für alle Beteiligten, also Autor und Leser, wiederholbar: das gerade ist die Grenze, an welche die Metapher – auch sie – geführt wird« (*Prosa aus dem Nachlaß*, [Nr. 226] 126).

24 *Meridian*, TCA, [Nr. 83] 78.

25 Wäre es anders, könnten sich diese Instanzen selbst präsentieren oder evozieren, bedürfte es keiner Schrift. Diese verlöre in diesem Fall ihre mediale, ihre mnemotechnische sowie ihre kommunikative Funktionalisierbarkeit, in der sie allerdings nicht aufgeht. Daß sich die »Abwesenheit des Subjekts der Schrift« mit der »Abwesenheit der Sache oder des Referenten« verbindet, ist ein Gedanke, den bekanntlich Derrida verfolgt hat (vgl. Derrida, *Grammatologie*, hier 121)

26 *Meridian*, TCA, [Nr. 458] 136. In seinem Exemplar von Sigmund Freuds *Das Unbehagen in der Kultur* (datiert auf den 4. Oktober 1959) unterstreicht Celan auch den entsprechenden Satz: »Die Schrift ist ursprünglich die Sprache des Abwesenden.« Freud, *Das Unbehagen in der Kultur* [BPC], 49. – Celan bezog das mögliche Ausbleiben eines Adressaten sogar auf sich selbst als Leser seiner Gedichte und vermerkte in einer anderen (insgesamt allerdings durchgestrichenen) Notiz zum *Meridian*, »daß man die Gedichte, die man selbst geschrieben hat, im Grunde nie richtig wiederliest.« *Meridian*, TCA, [Nr. 290] 111.

27 *Meridian*, TCA, [Nr. 464] 137. Diese Stelle erinnert, indem Celan dieses Niemand substantiviert, an den französischen Doppelsinn von ›personne‹ (niemand, Person). Diese Substantivierung, die nicht einfach in einer Positivierung des Negativen aufgeht, sondern *in* der Substantivierung die negative Bestimmung erkennbar läßt, kennzeichnet auch den Titel des Bandes *Die Niemandsrose* (1963), für den Celan zur Zeit der Arbeit am *Meridian* bereits die ersten Gedichte schreibt.

28 *Meridian*, TCA, [Nr. 196] 98.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

telbaren Kontakt zwischen Schreiber und Leser ebenso verhindert, wie er die Möglichkeit eines medialen, metonymisch gedachten Bezugs gleichwohl nahelegt.

metonymische Relation

»Ich schreibe Gedichte – ich schreibe mit der Hand«,[29] vermerkt Celan in einer weiteren Notiz zum *Meridian*. Er weist damit auf eine konkrete körperliche Verbindung des Schreibers zum Geschriebenen hin, die als metonymisch in dem Sinne aufgefaßt werden kann, daß Schreiber und Geschriebenes über die Hand und – dies wäre zu ergänzen – über Schreibgerät und Papier eine nachbarschaftliche Relation eingehen, die entscheidend durch Berührung, aber auch durch (technisch mitbestimmte) Prozesse der Ablösung und Stellvertretung charakterisiert sind. Jedenfalls gibt es so etwas wie eine metonymisch gedachte Relation zwischen Schreiber und Geschriebenem, die eine rein aufs Geistige gerichtete Konzeption von Schreibakten von Anfang an in Frage stellt. Man kann das auch mit einer anderen Notiz zum *Meridian* belegen: »›Schreiben als Form des Gebets‹, lesen wir – ergriffen – bei Kafka. Auch das bedeutet zunächst nicht Beten, sondern Schreiben: man kann es nicht mit gefalteten Händen tun.«[30]

Ich – Wort

Bleibt man auf der Seite der Relation Schreiber-Geschriebenes, dann eröffnet das metonymische Verständnis dieser Relation auch einen Zugang zur Frage, was und wie etwas denn einem geschriebenen Gedicht vorausgehen kann. »Gedichte, das sind nicht erst Niederschriften[,] beginnen nicht erst bei ihrer N[iederschrift]«,[31] das liest man in einer weiteren Notiz zum *Meridian*, und diese wird wiederum verständlicher, wenn man noch eine andere hinzuzieht: »Das Ich ist die gestaltgewordene Sehnsucht eines Ich, das sich, indem es sich sprachlich ausgrenzt, zu erkennen gibt; erst mit dem Wort, erst wörtlich – wörtlich – sind wir da und vorhanden.«[32] Vorhanden ist das Ich demnach erst dann, wenn es sich wörtlich zu erkennen gibt, wenn es sich sprachlich ausgrenzt, und das heißt, wenn es die Grenze zwischen einem subjektiv gedachten Innenbereich und einem objektiv vorhandenen Außenbereich überschreitet, dadurch aber zugleich die systematische Fragwürdigkeit einer solchen Trennung aufweist: Im Prozeß der Ausgrenzung geschieht kein Kategorienwechsel, sondern eine Verschiebung. Und diese Verschiebung ist möglich, weil »Ich« und »Wort« beide bereits zur Sprache gehören und – als Signifikanten – auf dem Papier und in der »Sehnsucht« nur unterschiedliche Plätze besetzen.

Metapher / Metonymie

Tatsächlich lassen sich Celans Überlegungen zu all dem, was er »Gestalt« nennt, jeweils unter dem Gesichtspunkt eines metaphorischen oder aber eines metonymischen Bezugs zu einer jeweils anderen »Gestalt« lesen, gegebenenfalls bis in die Mikrophysik psychologischer Dispositionen hinein. »Kunst« folgt demnach eher dem Schema metaphorischer Identifikation, »Dichtung« eher dem Gebot metonymischer Alteration.[33] Die Art der Relation zweier Gestalten (deren »Sinn«) ist im Bereich der Sprache von solchen Ausrichtungen abhängig. So gesehen läßt sich Celans Ablehnung der Metapher[34] (auch) darauf

[29] *Meridian*, TCA, [Nr. 604] 161.

[30] *Meridian*, TCA, [Nr. 60] 72 (vgl. den Kommentar ebd., 230, sowie den darin enthaltenen Verweis auf Franz Kafka, »Fragmente aus Heften und losen Blättern«, in: Kafka, *Hochzeitsvorbereitungen* [BPC], 348: »Schreiben als Form des Gebetes«).

[31] *Meridian*, TCA, [Nr. 74] 76.

[32] *Meridian*, TCA, [Nr. 844] 199.

[33] Zu dem hier in Anlehnung an Roman Jakobson bestimmten Konzept metonymischen Schreibens vgl. Zanetti, »Doppelter Adressenwechsel, Heinrich von Kleists Schreiben in den Jahren 1800 bis 1803«, v.a. 222.

[34] Vgl. hierzu vor allem die zahlreichen Stellen in *Meridian*, TCA, [Nr. 582-600] 156-160. »Das Gedicht«, schreibt Celan in einer dieser Notizen, »hat, […] glaube ich, noch da, wo es am bildhaftesten ist, einen antimetaphorischen Charakter« (ebd., [Nr. 384] 125). In einer anderen Notiz präzisiert Celan: »Es gibt kein Wort, […] das, […] ausgesprochen, nicht den übertragenen Sinn mitbrächte; im Gedicht« aber, so lautet die Präzisierung, »meinen die Worte […] unübertragbar zu sein« (ebd., [Nr. 598] 159). In einer Reihe von weiteren Notizen bestimmt Celan das Auffindenwollen von Metaphern

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

zurückführen, daß metaphorische Operationen diejenigen metonymischen Relationen leicht vergessen lassen, die – z.B. auf dem Papier, in der Nachbarschaft von Worten, oder, darüber hinaus, im Verhältnis eines körperlich anwesenden Menschen zu einem ihm vorliegenden Schriftstück – sämtliche sprachliche Prozesse in ihrer medialen bzw. materialen oder korporalen *conditio sine qua non* auszeichnen.[35] Tritt im Gedicht »ein Abwesender« an einen »noch Abwesenderen heran«, dann ist damit allerdings auch gesagt, daß die eben genannte *conditio* eine durchaus vergängliche und veränderliche ist. Das gilt zunächst für diejenigen, die dem Gedicht schreibend oder lesend begegnen. Es gilt aber auch für das Gedicht. Als geschriebenes Dokument kann es vernichtet oder durch Überschreibungen, Ergänzungen, Löschungen und Abschriften verändert werden. Spätestens aber bei seiner Vervielfältigung im Druck erfährt ein geschriebenes Dokument noch einmal eine grundsätzliche Wandlung.

Druck

Aus der Perspektive einer Textwissenschaft, die unter ›Text‹ das Ideal einer prinzipiell nicht von der Art ihrer Überlieferung abhängigen Größe versteht, macht es keinen Unterschied, ob ein Text in handschriftlicher Form, als Typoskript oder in massenhaft reproduzierten Drucken vorliegt.[36] Das von Celan im *Meridian* diskutierte Problem der Kunst wird hingegen in seiner philologischen Tragweite erst verständlich, wenn man es auf die Frage zurückbezieht, mit welchen Konsequenzen die von Celan metonymisch – über die Hand zur Schrift – gedachte Relation eines Schreibenden zum Gedicht – und darüber hinaus zu einem Leser – im Kontext von »Kunst« zu rechnen hat: jener »Kunst«, die (nach dem Muster etwa eines reproduzierend gedachten Medusenblicks) auch die medialen Transfor-

explizit als eine beschränkte Form der Lektüre: Das Gedicht sei »[k]ein ›trobar cluz‹; Ich bin dein, du bist mein, verloren ist das slüzzelin. Wer das Gedicht aufsucht, um nach Metaphern zu schnüffeln, wird immer nur – Metaphern finden.« Ebd., [Nr. 584] 157. Oder weiter: »Wer […] im Gedicht nur die Metapher findet, der hat auch nichts anderes gesucht; er nimmt nichts wahr; […] Es gibt, gewiß, die Metaphernpflücker und die dann angebotenen parfümierten Sträuße; es gibt das lyrische Allerlei. –« Ebd., [Nr. 592] 159. Für diese Form der Lektüre findet Celan auch noch schärfere Worte: »Metapher, d.i. mitunter nur ein (Hilfs)wort[,] eine (Not)lüge im Munde derer, […] die über das Gedicht hinweg und in den Spiegel gucken; es ist Selbstübertragung, Selbsttransport, Selbstbeförderung. Es steht für Überheblichkeit.« Ebd., [Nr. 585] 157. Celan hält an einer prinzipiellen Unübertragbarkeit der Worte fest, die in einem Gedicht dastehen: »Gerade wegen seiner Unübertragbarkeit […] wird das Gedicht […] so oft als ein Unerträgliches empfunden – und gehaßt.« Ebd., [Nr. 586] 158. Diese und andere Notizen stehen wiederum in einem expliziten Bezug zur Goll-Affäre. Kritiker bezweifelten im Zuge dieser Affäre mitunter auch die Welthaltigkeit von Celans Gedichten: »Topoi: Mühlen des Todes – Todesmühlen, – es zeugt allerdings von etwas ganz anderem, wenn man die Todesmühlen zur bloßen Metapher verharmlosen will. Das ist ein wichtiger Punkt.« Zitiert nach Wiedemann, *Paul Celan – Die Goll-Affäre*, 461. Oder: »›schwarze Milch der Frühe‹: Das ist keine jener Genitivmetaphern, wie sie uns von unseren sogenannten Kritikern vorgesetzt [werden], damit wir nicht mehr zum Gedicht gehen; das ist keine Redefigur und kein Oxymoron *mehr*, das ist *Wirklichkeit*.« Ebd., 485. Seit der Arbeit am *Sprachgitter*-Band ging Celan auch dazu über, die Vergleichspartikeln ›wie‹ in seinen Gedichten nicht mehr zu verwenden. In seinem Gespräch mit Hugo Huppert vom 26. Dezember 1966 soll Celan dazu folgendes gesagt haben: »Damals, in Wien, experimentierte ich noch mit den seelischen Medien der Mitteilung. Ich übte noch das Versteckenspiel hinter Metaphern. Heute, nach zwanzig Jahren Erfahrungen mit den Widerständen zwischen dem Innen und dem Außen, habe ich das Wörtchen ›wie‹ aus meiner Werkstatt verbannt. Es gibt ein Gedicht ›Sprachgitter‹ von mir […]. Dort hab' ich, fast zum letztenmal, das ›wie‹ angewandt und diesen Vierzeiler hernach zwischen Klammern isoliert: ›*Wär' ich wie du. Wärst du wie ich. / Standen wir nicht unter einem Passat? / Wir sind Fremde.*‹ Das war mein Abschied vom trügerischen ›Wie‹«. Zitiert nach Huppert, »Spirituell«. Ein Gespräch mit Paul Celan«, 319 (vgl. zur Metaphernfrage auch Anm. 149 im vorangegangenen Kapitel, den Absatz »Metaphorisierung« im Kapitel 2.1 »Wie sich die Zeit verzweigt« sowie die einschlägig gewordenen Bemerkungen Heideggers zum Zusammenhang von Metapher und Metaphysik in Heidegger, »Das Wesen der Sprache« [BPC], besonders 207).

35 Die Fortführung dieser metonymischen Relationen läßt sich, angefangen beim Verhältnis von Hand und Schrift – dem »Handgesagten«, wie Celan in einem späten Gedicht (»Du durchklafterst«, GW 2, 375) schreibt – bis hin zu Celans Geo-Graphie weiterverfolgen, so wie sie etwa in der *Bremer Rede* in der »topographische[n] Skizze« (GW 3, 185) und im *Meridian* in den »Weg«-Skizzen sowie in der (dann utopischen) »Landkarte« – der »Kinder-Landkarte« – zum Ausdruck kommt (GW 3, 202). Diesen Modellen ist gemeinsam, daß die Relationen nicht über ein *tertium comparationis*, sondern – mit unterschiedlichen Distanzen – über Berührungen, Nachbarschaften und Transgressionen bestimmt sind.

36 Gegen diese Indifferenz haben sich vor allem die Vertreterinnen und Vertreter der *critique génétique* gewendet, indem sie zu Recht zwischen ›Schrift‹ (›écriture‹) und ›Text‹ einen Unterschied geltend machten (vgl. hierzu Debray Genette, »Esquisse de méthode«, bes. 18; Lebrave, »La critique génétique: une discipline ou un avatar moderne de la philologie?«, bes. 50, sowie dazu Groddeck, »Textgenese und Schriftverlauf«, bes. 37f. und 57).

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

mationen von schriftlich überlieferten Vorlagen in Editions- und Reproduktionsprozeduren bestimmt. Damit ist nicht gesagt, daß die von Celan schließlich in Druck gegebenen Schriften im Druck ihre Relevanz verlieren und letztlich nur die Handschriften wichtig sind. Im Gegenteil: Für Celan jedenfalls gilt, daß seine Gedichte gerade im Druck lesbar sein sollten.[37] Die anfängliche »Mitwisserschaft« ihres Verfasser hinter sich lassend, sollten diese Gedichte am wenigsten die Vergänglichkeit überspielen, die ihre Anfertigung auszeichnete.

am Rande

Gedichte sollten die Vergänglichkeit ihrer Entstehung (darüber hinaus aber auch jene einer jeden Lektüre) ebensowenig vergessen lassen wie die Möglichkeit einer künftigen, immer wieder neuen Aktualisierung aufgrund des Übriggebliebenen, des Noch-Dastehenden.[38] Mit den »extremen« Worten aus dem *Meridian:* Gedichte behaupten sich »am Rande« ihrer selbst, das heißt zwischen ihrem »Schon-nicht-mehr« und ihrem »Immer-noch«.[39] Mehr noch als die Frage, wie dieses »Immer-noch« sich denn manifestieren kann (Celan verbindet es im *Meridian* mit dem Akt des Sprechens, worunter das Sprechen des ›sich‹ lesenden Schreibers ebenso zu zählen ist wie jenes eines künftigen Lesers), stellt sich die Frage, wie dieses »Schon-nicht-mehr« denn, zumal in einem gedruckten Text, bemerkbar werden kann.

Vorläufigkeit

Es fehlt in den erhalten gebliebenen Dokumenten zu Gedichten und Gedichtbänden Celans nicht an Beispielen, die belegen, daß sich die Vorläufigkeit von handschriftlichen oder maschinengeschriebenen Entwürfen materialiter (zum Beispiel durch Streichungen) viel augenfälliger indiziert, als es – zumindest in der Regel – in einem standardisierten Drucktext überhaupt möglich ist, vorausgesetzt eine solche Indikation ist überhaupt erwünscht. Als Celan an seinem Gedichtband *Die Niemandsrose* arbeitete, verfaßte er eine Reihe von Zwischentitelblättern, die eine Gliederung des Bandes in vier Teile (Zyklen) ersichtlich machen sollten. Dabei sollten die Vorblätter der ersten drei Teile Wörter aus der eben erwähnten Stelle aus dem *Meridian* zum »Schon-nicht-mehr« und »Immer-noch« des Gedichts aufnehmen.[40] Besonders sprechend ist in diesem Zusammenhang ein Entwurf zum Vorblatt des zweiten Teils. In ihm ist die Schwankung zwischen dem »Schon-nicht-mehr« und dem »Immer-noch« sowohl thematisch als auch im Schriftbild verdeutlicht (auf dem Titelbild dieser Studie ist der entsprechende Ausschnitt als Bilddokument wiedergegeben):

[37] Dies gilt zumindest für die frühen und mittleren Gedichte Celans. Für diese bestand kein Zweifel, daß sie sich – nach Celans Wunsch – in Buchform und in normierter Druckschrift lesen lassen sollten. Sobald diese Gedichte einen mehr als nur persönlichen Leserkreis erreichen sollten, war Celan bestrebt, seine Gedichte in eine druckreife Form zu bringen. Der erste Gedichtband mit den vielen Druckfehlern (*Der Sand aus den Urnen*) war gerade auch deshalb eine so große Enttäuschung, weil Celans Wunsch nach einer Einschreibung in die Tradition *gedruckter* Dichtung einen so ungünstigen Anfang nahm (vgl. hierzu näher Anm. 1 im Vorspann von Teil 1. Chronographie).

[38] Letzteres hat erst dann Aussicht darauf, in seiner spezifischen »Gestalt« auch wahrgenommen zu werden, wenn die Intention eines seinerseits vergänglichen, sterblichen Schreibers (samt seiner ebenso vergänglichen »Mitwisserschaft«) nicht als Phantominstanz für eine fehlende Verantwortung der Lektüre herhalten muß (vgl. hierzu auch die Notizen Celans zur Metapher, zum Fehlen/Übertragen der Verantwortung in Anm. 34). Mit dem von Celan in seinem Gespräch mit Dietlind Meinecke im Juli 1965 mitgeteilten Hinweis, »daß Ort und Stunde des Gedichts auch schon seine Sterblichkeit angingen« (zitiert nach Meinecke, *Wort und Name bei Paul Celan*, 42), charakterisiert Celan zudem die Sterblichkeit nicht nur als eine Eigenschaft des Schreibers, sondern als eine des Gedichtes selbst.

[39] GW 3, 197.

[40] Celan verfaßte diese Titelblätter im Jahr nach der Büchner-Preis-Rede, also 1961. Die Gedichte zu *Die Niemandsrose* schrieb Celan in den Jahren 1959 bis 1963.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

~~XXXXXXXXXXXXXXXX~~
~~Schon IMMMER nicht NOCH mehr~~

schon nicht mehr
Immer noch[41]

Durchgestrichenes

Die erste der hier wiedergegebenen Zeilen (»IMMER Schon nicht«) wurde mit Schreibmaschine geschrieben und danach, wiederum maschinenschriftlich, durch Aneinanderreihung von x-Lettern, durchgestrichen, durchkreuzt. Die zweite Zeile wurde ebenfalls mit Schreibmaschine geschrieben und durchgestrichen, letzteres allerdings von Hand. Die Wörter mit bzw. in Kleinbuchstaben ergeben zusammen »Schon [...] nicht [...] mehr«, die dazwischengestellten Wörter in Großbuchstaben »IMMER [...] NOCH«. Das Immer-noch sticht in den Lücken des Schon-nicht-mehr hervor. Es wirkt wie ein Appell, der aus dem Schon-nicht-mehr herausspricht. Gleichwohl ist alles, was in dieser Zeile buchstäblich dasteht, durchgestrichen, in seiner möglichen Geltung annulliert, wenn auch noch sichtbar, so daß die Schwankung zwischen den beiden Zeitangaben nicht nur ausgesagt, sondern auch ins Bild gesetzt ist und somit gleich mehrfach bemerkbar wird. Das, was dasteht, steht selbst – immer noch – schon nicht mehr so ganz da. Zugleich vermittelt das Schriftbild, ähnlich wie in der ersten Zeile, einen Eindruck vom Prozeß des Schreibens. Es läßt (mit der Maschinenschrift) eine erste, konstruktive Phase und (mit der Durchstreichung von Hand) eine zweite, destruktive bzw. dekonstruktive Phase erkennen. Letztere leitet über zu einem nächsten Versuch in den nächsten beiden Zeilen.

Gestreutes

Die folgenden beiden Zeilen nehmen das Wechselspiel zwischen dem Schon-nicht-mehr und dem Immer-noch auf, bringen es aber auf eine andere Weise zur Darstellung. Sie sind von Hand geschrieben. Kennzeichnend ist die weite Verteilung der Worte, die Streuung im Schriftbild. Abbruch und Anbruch der Worte sind gleichermaßen angedeutet. Augenfällig sind die Lücken, die zwischen den Worten einen Freiraum anzeigen. Dieser Freiraum lockert den Bezug der Worte untereinander. Die Worte haben etwas Tänzerisches. In die Lücken könnten jeweils die gegenüberliegenden – oder andere – Worte einspringen.[42] Was dasteht, ist durchaus in unterschiedlichen Kombinationen lesbar. Wo eine Bedeutung nicht mehr Geltung beanspruchen kann, ergibt sich immer noch die Möglichkeit einer anderen: Schrift erlaubt die im *Meridian* thematisierte Schwelle zwischen einem Schon-nicht-mehr und einem Immer-noch auf sehr unterschiedliche Weisen zu verdeutlichen.

Publikation

Celan hat jedoch zuletzt keine der drei eben erörterten Varianten in *Die Niemandsrose* aufgenommen, auch die letzte nicht. Möglich, daß diese Schreibexperimente zuletzt doch zu didaktisch anmuteten. Ein anderer Grund dürfte jedoch ausschlaggebend gewesen sein. Wenn Celan sich einmal entschloß, einen Text zu publizieren, dann wählte er durchaus konventionelle Publikationsformen: Seine Gedichte veröffentlichte er im wesentlichen in Gedichtbänden, Zeitschriften und Zeitungen. Auch die äußere Form der einzelnen Gedichte folgte durchaus konventionellen Mustern. Gewiß, die in diesen Gedichten enthaltenen Leerzeilen, syntaktischen Brüche und die im Verlauf der Jahre zunehmend kritische Distanz zu

[41] Transkription nach dem Original (Archivzugangsnummer D90.1.123, Blatt AE 18,40). Vgl. auch *Die Niemandsrose*, BCA 6.2, 35, und *Die Niemandsrose*, TCA, 46. Im Original ist die durchkreuzte erste Zeile 4,4cm lang, die zweite, durchgestrichene, 7cm.

[42] Hier gilt für die Worte, was Celan in einem anderen Zusammenhang, in einem Gespräch mit Dietlind Meinecke, für die Zeilen des Gedichts gesagt haben soll, »ein Gedicht könne aus lauter ersten Zeilen bestehen, es könnte in der zwölften Zeile beginnen«. Meinecke, *Wort und Name*, 48.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Reim und einfacher Metrik – von den semantischen Krisen, die von diesen Faktoren nicht unabhängig sind, einmal ganz abgesehen – sind in ihrem Irritations- und Evokationspotential nicht zu unterschätzen. Doch sind sie es gerade deshalb nicht, weil die Gedichte ansonsten nachgerade klassischen Präsentationsformen verpflichtet sind.

spezifische Medialität

In gedruckten und massenhaft reproduzierten Texten stellt sich die von Celan im *Meridian* aufgeworfene Frage nach einem »Immer-noch« des Gedichts, das die Möglichkeit seines »Schon-nicht-mehr«, darüber hinaus aber auch seines Noch-nicht enthält und wachhält, anders als in hand- oder maschinenschriftlichen Entwürfen. Anders deshalb, weil es in der Konsequenz der Sache liegt, daß der von Celan ›metonymisch‹ in dem erörterten Sinne konzipierte Entwurf des Gedichts notwendig darauf verwiesen ist, die technischen Vermittlungen, Suggestionen und Verstellungen mitzubedenken, die diesen Entwurf begleiten. Diese sind zwar nicht erst im Druck, sondern bereits in der Maschinenschrift, ja bereits in der Handschrift oder beim Sprechen am Werk: Jedes einzelne geschriebene oder gesprochene Wort fällt bereits, und zwar noch vor seiner tatsächlichen Artikulation, in den Bereich der Konvention und Vermittlung (also in den Bereich der »Kunst«). Aber die Medialität ist beim Sprechen, beim Schreiben von Hand oder mit der Maschine und schließlich beim Publizieren jeweils doch eine spezifische und verdient deshalb differenzierte Beachtung.

Umsetzbarkeit

Im letzten Kapitel konnte gezeigt werden, daß Celan im Zuge seiner Ausarbeitung der *Meridian*-Rede und genau genommen im Zuge des Wechsels von der Hand- zur Maschinenschrift zu einer stärkeren Berücksichtigung der medialen Komplikationen im Entwurf des Gedichts gelangte. Ob eine derartige Verbindung produktionsästhetischer Faktoren mit konzeptionellen bzw. thematischen Motiven auch für andere Texte Celans und ihre dokumentierten Entstehungsmomente behauptet werden kann, läßt sich nicht allgemein beantworten. Zu unterschiedlich sind nicht nur die Motive einzelner Texte, sondern auch ihre jeweilige Medialität, wozu auch ihre Überlieferungsgeschichte gehört. Zudem *muß* die tatsächlich gegebene Abhängigkeit einer jeden Thematik von ihrer Medialität nicht in jedem erhalten gebliebenen Dokument explizit, produktiv, hemmend, bestimmend oder auch nur bemerkbar werden. Die Frage ist daher nur in Einzelstudien zu beantworten. Relevant ist jedoch zunächst einmal die Frage*stellung:* Bezieht man die in Celans Entwurf des Gedichts enthaltene Medienkritik (auch im Sinne einer Medienanalyse) auf die Fragen zurück, welche materialen und medialen Spuren dieses Entwurfs sich für einzelne Gedichte oder andere Texte erhalten haben und was diese Spuren gegebenenfalls dokumentieren bzw. evozieren, dann berührt man den entscheidenden Punkt im Problem der medialen *Umsetzbarkeit* dieses Entwurfs bereits in seiner Formulierung, wie die Notizen zum *Meridian* zeigen, denn die Zukunft, um nicht zu sagen das Gelingen oder die Konsistenz dieses Entwurfs, ist von dieser Umsetzbarkeit abhängig. Das gilt auch für die Frage, wie der von Celan im *Meridian* diskutierte Zusammenhang zwischen dem »Immer-noch« und dem »Schon-nicht-mehr« des Gedichts in einem standardisierten Drucktext, der zum Beispiel Streichungen nicht zuläßt, zur Geltung kommen kann.

Verlagerung

Man muß jedoch die Frage nach der Umsetzbarkeit nicht auf die Frage beschränken, was sich von der Vorläufigkeit eines gegebenenfalls erhalten gebliebenen Manuskripts oder Typoskripts im Druck erhalten kann. Möglich ist ja auch, daß derartige Entwürfe, zumindest hinsichtlich ihrer informativen Komponenten, ausführlicher oder eindeutiger als das schließlich im Druck Erscheinende sind. Damit ist allerdings auch schon gesagt, daß (auch) gedruckte Texte Verluste und erhalten gebliebene Möglichkeiten (und nicht nur solche, die

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

direkt mit dem Prozeß und dem Moment des Schreibens verbunden sind) anzeigen können, deren Dokumentation oder Evokation nicht auf die zuletzt trügerische Präsenz einmaliger Schriftstücke zu setzen braucht. Auch gedruckte Texte können unvermittelt einsetzen und ebenso unvermittelt wieder abbrechen, sie können mehrdeutige oder unvollständige Informationen enthalten, Daten verschweigen, Fragen offenlassen, Antworten auf Fragen geben, die gar nicht (oder noch nicht) gestellt wurden und vieles mehr. Denkbar sind zahlreiche Verfahren, dem »Immer-noch« und dem »Schon-nicht-mehr« eines Gedichts bereits im Hinblick auf dessen Reproduzierbarkeit im Druck[43] Kontur zu verleihen, und es wird im folgenden noch zu zeigen sein, wie Celan im einzelnen tatsächlich mit solchen Verfahren arbeitet. Insgesamt wird man jedenfalls von einer Verlagerung der vergänglichen, metonymisch gedachten Relation eines auktorialen Mitwissens, das sich über die Hand zur Schrift und dergestalt zur Spur möglichen Wissens eines Lesers wandelt, in einen auch in Reproduktionen spürbaren »Anspruch« auszugehen haben, der dann insbesondere in der ebenso vergänglichen und metonymisch gedachten Relation eines *Lesers* zu einem ihm vorliegenden *Gedicht* (also der im *Meridian* angesprochenen Zuwendung von seiten einer Gestalt des Anderen zum Gedicht) möglichst singuläre Antworten und Bezugnahmen provozieren kann.

Gestik

Man könnte auch von einer Verlagerung des gestischen Moments sprechen: Ist das Gedicht wesentlich Geste – also etwa »Händedruck«,[44] wie Celan im Gespräch mit Hans Bender sagte –, dann muß diese Geste (über den Druck der Schreibhand aufs Papier) auch im schließlich reproduzierten Druck vernommen werden können. Dies wäre zumindest die Konsequenz, die sich im Falle von Celans Arbeit am *Meridian* eher aus der Logik der Arbeitsspuren als aus den tatsächlich darin enthaltenen Aussagen erschließt, auch wenn Hinweise in diese Richtung nicht fehlen: »Das Mimische am Gedicht = Person, Gestik, Hände, Physiognomie«,[45] notiert Celan im Zuge seiner Vorarbeiten zum *Meridian*, und er legt mit der Präposition »am« den Akzent auf eine gestische Komponente des Gedichts, die *in* ihm nicht aufgeht, *an* ihm aber gleichwohl zur Geltung kommen können soll, und zwar auch,

[43] Wenn Benjamin in seinem Kunstwerk-Aufsatz schreibt, daß das »reproduzierte Kunstwerk [...] in immer steigendem Maße die Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerks« sei (Benjamin, *Schriften* I [BPC], 375), dann bezieht Benjamin diese Reproduzierbarkeit zwar in erster Linie auf bildliche Darstellungen (vor allem auf Fotografie und Film). Der Satz gilt jedoch auch – und er galt historisch bereits früher, worauf Benjamin selbst hinweist (ebd., 367f.) – für schriftliche Dokumente, egal ob diese nun als Kunstwerke gelten sollen oder nicht: Mit Gutenbergs Erfindung des Drucks mit beweglichen Lettern wurden schriftliche Dokumente massenhaft reproduzierbar. *Diese* Reproduzierbarkeit läßt jedoch leicht den medialen Unterschied zwischen Handschriften und typographisch aufbereiteten Drucktexten vergessen. Damit soll nicht gesagt sein, daß Handschriften, vor allem durch die Iterierbarkeit des jeweils verwendeten Zeichensystems, nicht bereits an der Logik der Reproduktion teilhätten. Wohl aber soll damit gesagt sein, daß die Medialität von Handschriften (beispielsweise ihre Schriftbildlichkeit) nicht in jener Zeichenhaftigkeit von Schriftträgern aufgeht, die sich im Druck auch typographisch verlustlos umsetzen läßt (vgl. Anm. 36). Vergleichbar bleibt in der Transformation (Transkription) von Handschriften in Drucktexte der von Benjamin diagnostizierte Verlust der Aura (in diesem Fall des Handschriftlichen), der erst im Moment der Reproduktion bemerkt werden kann und der genau genommen in diesem Moment erst produziert wird. Die Affirmation dieses Verlustes, die Benjamin für die Fotografie fordert, wenn sie nicht eine Produktivität beschwören soll, die ihrem technischen Stand nicht mehr entspricht, wurde bislang jedoch für Schreibprozesse noch kaum als – mögliche – Forderung untersucht (vgl. hierzu Zanetti, »Handschrift, Typographie, Faksimile«). Für Celans Schreiben jedenfalls gilt seit der Arbeit am *Sprachgitter*-Band zunehmend, daß diese Forderung als Kennzeichen seiner Arbeit auf dem Papier bestimmt werden kann. Wenn man die Spuren dieser Arbeit in ihrer Stoßrichtung zu ermessen versucht, dann kann jedoch noch weiter präzisiert werden: Im Vordergrund steht bei Celan nicht einfach die Affirmation der Reproduzierbarkeit des Geschriebenen, sondern – ausgehend von ihr als Faktum – die Provokation eines jeweils singulären Bezugs des Lesers zum Geschriebenen, die auch und in erster Linie ausgehend von Gedrucktem »immer wieder einmal und nur jetzt und nur hier« (GW 3, 199) bestimmend sein soll, ohne daß diese Provokation auf die faktisch nicht gegebene Einmaligkeit des jeweils Vorliegenden angewiesen sein müßte.

[44] Ebd., 177.

[45] *Meridian*, TCA, [Nr. 292] 112.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

wenn der Schreibende selbst ein »Abwesender«[46] sein wird. Eine weitere Notiz präzisiert: »Gestik – aber nicht Expressivität«.[47] Gestik meint demnach »keine Ausdruckskunst«,[48] vielmehr die Zurücknahme des Ausdrucks zugunsten seiner körperlichen oder eben medialen Ermöglichung, wie sie »letzten Endes« an »Geschriebenem, In-die-Welt-Geschriebenem und« – auch in vervielfältigter Form – »Lesbarem« muß deutlich werden können.[49] Als ›gestisch‹ sind demnach auch die an solcherart »Lesbarem« offengelegten »Sinnbewegungen auf ein Unbekanntes zu, das sich [...] zuweilen als Du denken läßt«,[50] wie es in einer weiteren Notiz heißt, zu charakterisieren.[51]

Verhältnisse

Noch fehlt in diesen (handschriftlichen) Notizen die in der Schlußfassung der Rede dann explizit werdende Kritik an einer Auffassung von »Dichtung« und also auch von Gestik, die ihre Verwicklungen in »Kunst« nicht mitbedenkt. Wohl auch deshalb tauchen die eben zitierten Sätze in der Rede schließlich nicht mehr auf. Gleichwohl helfen diese Sätze, die Motive zu erkennen, die für Celans Entwurf des Gedichts auch und gerade dann noch leitend sind, wenn sich der Weg einer naiven Dichotomisierung (also etwa: einmalige Gestik versus medusenhafte Reproduktion) als Sackgasse herausstellt. Ähnliches gilt auch für das Verhältnis von Stimme und Schrift. Wie bei anderen solchen Verhältnissen – Atem und Spur, Vokalisches und Konsonantisches, Lebendiges und Totes – handelt es sich beim Komplex Stimme/Schrift um eine Transposition oder eine Variation des bislang erörterten Verhältnisses von Sinn und Gestalt – mitsamt seinen Komplikationen. In den Notizen zum *Meridian*, aber auch darüber hinaus, gehören diese Verhältnisse zu den leitenden Motiven in Celans Schreiben. Wie Sinn und Gestalt bilden sie keine Analogie zum Verhältnis von Dichtung und Kunst. Aus der Perspektive der Schlußfassung der Rede ist vielmehr zu sagen, daß Dichtung (verstanden als Kunst, die gegen die Suggestionen von Kunst arbeitet) die spezifische Zeitlichkeit, die mit diesen Verhältnissen jeweils angesprochen ist, in ihrer medialen Komplexität bemerkbar werden läßt, während Kunst (verstanden als bloße Suggestionskunst) diese Komplexität, die auch ihre eigene ist, zugunsten einer Beschwörung schierer Präsenz überspielt.

Stimme und Schrift

Das Gedicht, so schreibt Celan in einer weiteren Notiz zum *Meridian*, »ist [...] eine Erscheinungsform der Sprache, eine aus dem Geschriebenen, also Stummen, herauszu-

[46] Ebd., [Nr. 458] 136. Eine weitere Notiz aus dem Nachlaß mag verdeutlichen, inwiefern Celan diese Abwesenheit – als Vergessen, Abwesenheit von Bewußtsein – als konstitutiv auch für die – gestische – Gestaltwerdung eines Gedichtes setzt: »-i- Unfähigkeit, unmittelbar zu notieren; Gestaltwerdung durch Vergessen« (*Prosa aus dem Nachlaß*, [Nr. 33.2] 26, zur Bedeutung der Sigle »-i-« vgl. Anm. 87 im Kapitel 2.2 »Schliere«).

[47] *Meridian*, TCA, [Nr. 557] 153.

[48] Ebd., [Nr. 354] 120.

[49] Ebd., [Nr. 83] 78.

[50] Ebd., [Nr. 344] 119.

[51] Roland Barthes und Vilèm Flusser bestimmen die Geste des Schreibens als Inskription auf einem Stück Papier. Sie charakterisieren die Geste des Schreibens als Körperbewegung, die mit der Hand ausgeführt wird, dabei aber durch ein Regelwerk von Codes und durch Instrumente reguliert wird, in denen sie allerdings nicht aufgeht (vgl. Barthes, »Variations sur l'écriture«, 1535, und Flusser, *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, 32-40). Rüdiger Campe schließt hier an und bestimmt die ebenfalls vor allem körperlich gedachte Gestik des Schreibens als einen der drei Faktoren (neben Semantik/Sprachlichkeit und Technologie/Instrumentalität), die es braucht, damit von ›Schreiben‹ (und somit auch von einer ›Schreibszene‹ bzw. ›Schreib-Szene‹) die Rede sein kann (vgl. hierzu den Absatz »Schreibszene und Schreib-Szene« in der Einleitung). Celans ›Gestik‹ hingegen steht zumindest in der Art, wie er sie selbst thematisiert, jenem Begriff von ›Geste‹ näher, den Giorgio Agamben mit Bezug auf Benjamin als »Darbietung einer Mittelbarkeit, das Sichtbar-Werden des Mittels als eines solchen« (Agamben, »Noten zur Geste«, 103, vgl. hierzu Anm. 6 im Kapitel 1.1 »Sinn«) bestimmt hat, sofern diese »Darbietung« (und weniger das »Sichtbar-Werden«) auch die Qualität der offenen Adressierung und damit eine Zeitlichkeit impliziert, die darauf hinweist, daß zwar (aufgrund von Geschriebenem, also des Mittels und genauer des Mediums) von einer Körperlichkeit des Schreibens auszugehen ist, daß diese Körperlichkeit sich aber im Geschriebenen jeweils ›immer schon‹ so in Schrift transformiert hat, daß sie ›selbst‹ – jenseits dieser Transformation – nicht zu präsentieren ist (sofern sich von ihr nur Geschriebenes erhalten hat).

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

hörende Sprechart«.[52] Und an anderer Stelle ist zu lesen: »So Gedichte schreiben, daß sie [...], wenn nicht auf unser Sprechen, so doch auf unser Schweigen, [...] auf unser Mit-dem-Genannten-Mitschweigen gestimmt bleiben; so daß wir nur als Mitlaute ein fremdestes Du anschweigen – und ihm eine Chance geben.«[53] Die Zurücknahme der Stimme in der Schrift ist hier so gedacht, daß sie wenigstens *als* Zurücknahme, das heißt als Schweigen bemerkt werden können soll bzw. Raum für ein Hören läßt, das darum weiß, daß die Stimme, die Sprechart, in ihrer Tradierbarkeit bereits einen Bezug zu Geschriebenem mit sich führt. Umgekehrt gilt, daß Geschriebenes, zumindest in seiner phonologischen Variante, einen Bezug zu Gesprochenem, und sei es gespensterhaft, nicht einfach leugnen kann. Ist das Gedicht »die Spur unseres Atems in der Sprache«,[54] wie es in einer weiteren Notiz heißt, dann ist diese Spur vielleicht jene, von der aus sich sagen läßt: »Dem Gedicht ist der Dichter als Person mitgegeben«.[55] Und die Sprache? Gemeint ist vielleicht jene stimmhaft flüchtige, von der Celan sagt, sie passiere »die Enge dessen, der das Gedicht schreibt; sie geht hindurch und vorbei.«[56] Und doch bliebe dann wohl noch das Geschriebene, als Dokument dieser Enge. »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 [...].«[57] Und wäre diese neue Stimme nicht bereits diejenige – buchstäblich befremdete – eines (hörenden) Lesers, auch des Autors als Leser?

Singbarer Rest

Wie auch immer man diese Sätze allerdings kombinieren und auslegen möchte, aus der Perspektive der Schlußfassung der Rede sind sie jedenfalls mit Vorsicht zu lesen, zumal sie darin ja auch nicht mehr erscheinen. Eher als fertige Ergebnisse formulieren diese Sätze mögliche Positionen, die teilweise auch, insbesondere wenn das »Problem« der »Kunst« unberücksichtigt bleibt, wieder verlassen, verworfen oder reformuliert werden. Fest steht nur, daß diese Sätze ein Interesse an denjenigen Motiven markieren, die für Celan Sprache – »stimmhaft und stimmlos zugleich«[58] – in ihren materiellen und immateriellen Aspek-

52 *Meridian*, TCA, [Nr. 256] 107 (vgl. hierzu auch den Absatz »die Zeit der Dichtung« im vorangegangenen Kapitel).

53 Ebd., [Nr. 513] 146. In einer anderen Notiz ist dieser Bezug zur Schrift noch nicht hergestellt, das Konsonantische noch ganz dem Menschen im Hinblick auf eine künftige Vokalisierung, die im Genannten (den Dingen als den künftigen Zeugen) zu überleben scheint, zugeschrieben: »Das Gespräch mit den Dingen (die Dinge nicht eben kongruent mit dem Zeichen oder so ähnlich) – die Dinge als (künftige) Zeugen – die vokalischen Dinge, denen sich der Mensch [...] als Mitlaut mitgibt in eine andere Zeit.« Ebd., [Nr. 506] 144 (vgl. zum »Mitlaut« als »Konsonant« auch ebd., [Nr. 516] 146, sowie den Absatz »Schluß« des Kapitels 2.2 »Schliere«).

54 *Meridian*, TCA, [Nr. 315] 115. In einer anderen Notiz bezeichnet Celan diese Spur auch als »die Spur des [...] Dichters« (ebd., [Nr. 318] 115). Auch in seinen Gedichten kommt Celan auf diesen Zusammenhang von Spur und Atem immer wieder zurück. Im Gedicht »Weggebeizt« etwa aus dem Band *Atemwende* (1967) führt Celan das Wort »Atemkristall« ein: In der eisigen Szenerie des Gedichts steht dieser »Atemkristall« für die Manifestation des Atems zu einer wahrnehmbaren Gestalt und Spur, die das Gedicht wiederum nicht nur beschreibt, sondern als die es sich selbst zu lesen gibt: als »Zeugnis«, »[t]ief in der Zeitenschrunde« (GW 3, 31).

55 *Meridian*, TCA, [Nr. 325] 116.

56 Ebd., [Nr. 320] 115.

57 Ebd., [Nr. 336] 118. In einer anderen (früheren?) Notiz differenziert Celan nicht zwischen stimmlos gewordener und neuer Stimme und folgt damit noch ungebrochen einem Logos-Denken, in dem Sprache und Stimme zusammenfallen: »In jedem Gedicht wartet die Sprache als Stimme« (ebd., [Nr. 507] 145). Andererseits bleibt zu betonen, daß Stimme bei Celan nicht auf das Lautwerden – und nicht auf das Lautwerden einer *bestimmten* Stimme – zu beschränken ist. Celan stimmt an diesem Punkt mit Heidegger überein, der in *Sein und Zeit* schreibt, daß mit dem Wort »Stimme« (vor allem derjenigen des – im Prinzip leeren – Rufs des Gewissens, der strukturell die bloße Möglichkeit eines – letztlich fremdbestimmten – Selbstverhältnisses erklären soll) »nicht so sehr an eine Verlautbarung gedacht« sei, »Stimme« sei vielmehr »aufgefaßt als das Zu-verstehen-geben.« Heidegger, *Sein und Zeit* [BPC], 271. Allerdings ist der Akzent auf Verstehen bei Celan ersetzt durch Hören, Wahrnehmen und Weitersprechen. Zu Celans Kurzschluß von Dasein und Dichtung, der in Heideggers Kunstwerk-Aufsatz allerdings als Provokation schon angelegt ist, vgl. Anm. 13 im Vorspann von Teil 1. Chronographie sowie Anm. 23 in diesem Kapitel.

58 *Meridian*, TCA, [Nr. 259] 107 (vgl. auch ebd., [Nr. 507] 145). Die Wendung kommt auch wörtlich im Rundfunk-Essay zu Ossip Mandelstamm vor (vgl. ebd., 215).

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

ten, in ihren möglichen Gestalten und ihrem Sinn auszeichnen: ein Interesse, das bereits vor der Arbeit am *Meridian* in einer Reihe von Gedichten manifest wurde und zudem auch nachher noch für eine Vielzahl von Gedichten bestimmend blieb. – Zu diesen gehört auch das Gedicht »Singbarer Rest«. Der einzige datierte Entwurf trägt das Datum »19. 1. 64«.[59] In der von Manfred Schlösser herausgegebenen Festschrift *Für Margarete Susman. Auf gespaltenem Pfad* erschien das Gedicht (zusammen mit dem Gedicht »Vom großen«) noch im selben Jahr zum ersten Mal.[60] Zwei Jahre später, am 3. Dezember 1966, erschien es zudem in der Fernausgabe der *Neuen Zürcher Zeitung*. Schließlich nahm Celan es in den Band *Atemwende* von 1967 auf. Das Gedicht weist zahlreiche Berührungspunkte zu den bislang erörterten Fragen auf. Eine Analyse dieses Gedichts soll dieses Kapitel und damit den ersten Teil dieser Arbeit beschließen. Von den beiden zu Beginn dieses Kapitels vorgestellten Fragen steht im folgenden die zweite im Vordergrund, also die Frage, wie in diesem Gedicht die Zuwendung zu einer (oder mehreren) Gestalt(en) des Anderen konzipiert und vorgeführt ist.

Singbarer Rest – der Umriß
dessen, der durch
die Sichelschrift lautlos hindurchbrach,
abseits, am Schneeort.

Quirlend
unter Kometen-
brauen
die Blickmasse, auf
die der verfinsterte winzige
Herztrabant zutreibt
mit dem
draußen erjagten Funken.

– Entmündigte Lippe, melde,
daß etwas geschieht, noch immer,
unweit von dir.[61]

Titel

Das Gedicht beginnt mit dem Titel. Dieser evoziert die Möglichkeit von Gesang und schreibt diese Möglichkeit einem Rest zu. Indem nun aber das Gedicht selbst – schwarz auf weiß, übriggeblieben vom Vorgang des Schreibens – auf einem Rest beruht, der seinerseits die Möglichkeit von Gesang impliziert, läßt der Titel den von ihm genannten Rest nicht nur als einen vom Gedicht thematisierten, sondern als einen vom Gedicht auch verkörperten lesbar und singbar werden. Das Gedicht *ist* singbarer Rest, und es *handelt* von singbarem Rest.[62]

59 *Atemwende*, BCA 7.2, 95, und *Atemwende*, TCA, 52.

60 Schlösser (Hrsg.), *Für Margarete Susman. Auf gespaltenem Pfad* [BPC], 75.

61 Hier wiedergegeben nach der Fassung in *Atemwende* (GW 2, 36). Im Erstdruck in Schlösser (Hrsg.), *Für Margarete Susman. Auf gespaltenem Pfad* [BPC], 75, steht die *ganze* erste Zeile noch in Großbuchstaben. Zudem steht dort in der siebten Zeile »Brauen«, nicht »brauen«. Die Version in der *Neuen Zürcher Zeitung* entspricht der Version in *Atemwende*.

62 Diese Unentschiedenheit kommt auch durch die merkwürdige Stellung des Titels zum Ausdruck. Weder ist der Titel durch eine Leerzeile vom Rest des Gedichts getrennt, noch geht er im Anfang der ersten Strophe einfach auf. Weder ist der Titel dem Gedicht überschrieben, noch ist er ihm gleichförmig eingeschrieben. Durch Kapitälchen und Gedankenstrich ist er von den anderen Worten getrennt. Zugleich aber ist er diesen dadurch genaht, daß er – als Incipit – auch Teil der ersten Zeile und Strophe ist. Diese unentschiedene Zugehörigkeit des Titels läßt sich zwar für die meisten Titel im Gedichtband *Atemwende* behaupten. Hier trifft sie aber auf eine signifikante Korrespondenz in dem, worauf sich der Titel, doppelt, bezieht – oder beziehen läßt: die Materialität des Gedichts und das, was diese Materialität außerhalb ihres Selbstverweises bedeuten kann.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Die vom Titel parallel bedeuteten Sachverhalte gehören Bereichen zu, die im Kontext des Gedichts nicht unverbunden sind: Nur weil das Gedicht singbarer Rest ist, weil es also geschrieben dasteht, kann es von einem singbaren Rest auch handeln. Dabei fällt auf, daß das Gedicht mit einem Ende beginnt. Es setzt explizit dort an, wo etwas anderes aufgehört hat, ohne daß dieses Vergangene – jenseits des Restes, der das Gedicht selbst (auch) ist – ohne weiteres zugänglich wäre.[63]

Rest

Ist mit der Singbarkeit die Möglichkeit von Gesang angesprochen, so ist damit kein nach vorgegebenen Regeln erlernbares Programm zur Anleitung oder Einstimmung in einen Gesang gemeint. Die Möglichkeit des Gesangs ist hier im Gegenteil auf dasjenige bezogen, was sich einer Programmierung gerade entzieht, bemerkbar an dem, was aus einer solchen gegebenenfalls an Unprogrammierbarem ausschiede. Als singbar wird in diesem Gedicht dasjenige umrissen, was in einem Prozeß oder einer Rechnung nicht aufgeht und übrigbleibt: als Rest. Die Tatsache, daß dieser Rest singbar genannt wird, legt das Verständnis nahe, daß die Möglichkeit des Gesangs gerade an den Umstand eines Übriggebliebenseins gebunden ist, zeichnet sich doch ein Rest allein durch diesen Umstand aus. Dabei, so läßt sich im Anschluß an die bisherigen Überlegungen folgern, ist die dem Rest zugeschriebene Möglichkeit des Gesangs in dem Maße dazu bestimmt, bestehen (also weiterhin übrig) zu bleiben, wie sie sich auch künftig nicht – oder eben nicht rest*los*, nicht erschöpfend – in eine Wirklichkeit überführen läßt. Traumatisch oder kalkuliert, verbleibt eine solche Möglichkeit auf der Schwelle insbesondere zu einer solchen Wirklichkeit, in der sie ohne weiteres vergessen gehen könnte. Das gilt auch und gerade dann, wenn sich eine solche Möglichkeit wiederkehrend zu bemerken gibt.

doppelter Hinweis

Als singbarer eröffnet der Rest die Möglichkeit eines zukünftigen Gesangs. Er eröffnet die Möglichkeit eines noch nicht verlautbarten Gesangs. Zugleich verweist er auf eine Vergangenheit, die er selbst überstanden hat und deren Relikt er ist. Er steht somit zwischen Vergangenem und Künftigem. Oder genauer: Er selbst führt den Hinweis auf ein Vergangenes, das nicht mehr restlos zugänglich ist, mit sich, und er enthält den Hinweis auf ein Künftiges. Er selbst, so »lautlos« wie das Geschehen, auf das er verweist, enthält seinerseits einen Hinweis auf etwas, das sich noch nicht oder nicht vollständig schon realisiert hat oder realisieren ließ. Diesen Hinweis auf ein Künftiges enthält er gerade dadurch, daß das Vergangene, das er anzeigt, sich nicht zu einem vollends Präsentablen erheben läßt. Er enthält ihn dadurch, daß vom Vergangenen etwas ungereimt blieb, und dadurch, daß nur dieses Ungereimte, so ungereimt wie das Gedicht, auch blieb – und bleibt.

das Vergangene

Vom Vergangenen ist in der ersten Strophe auch die Rede. Es ist von ihm allerdings derart die Rede, daß von seinem Rest her (dem »Umriß«, der schon in der ersten Zeile genannt ist) nicht mehr als angedeutet wird, nicht mehr als angedeutet werden kann, worin dieses Vergangene bestanden hat, ist doch der Satz, der den Umriß nennt, selbst nur ein Satzrest. Die erste Strophe besteht im wesentlichen aus einem Nebensatz, der ein Verb in der Vergangenheitsform nennt. Die Strophe deutet auf ein Vergangenes hin, zeigt aber über das Fehlen eines Hauptsatzes mit finitem Verb (verdeutlicht auch durch den

[63] Derrida hat als erster auf den merkwürdigen Umstand hingewiesen, daß das Gedicht »damit *beginnt*, daß es den Rest sagt« (Derrida, *Schibboleth. Für Paul Celan*, 82). Eine längere, allerdings kaum an den einzelnen Worten entlang argumentierende Interpretation des Gedichtes hat bislang erst Lydia Koelle vorgelegt (vgl. Koelle, »Hoffnungsfunken erjagen. Paul Celan begegnet Margarete Susman«, 112-117). Kürzere, vornehmlich die Schwierigkeit des Gedichtes betonende Erwähnungen findet »Singbarer Rest« in: Jeong, *Hoffen auf das kommende Wort*, 175-179; Motzan, »Paul Celan«; Sparr, *Celans Poetik des hermetischen Gedichts*, 63; Schmitz, *Grenzüberschreitungen in der Dichtung Paul Celans*, 357.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Gedankenstrich) zugleich ein Moment von Gegenwarts- und Zukunftsoffenheit, Zeitoffenheit an.[64]

Umriß

Der Umriß ist bestimmt als »der Umriß / dessen, der durch / die Sichelschrift lautlos hindurchbrach, / abseits, am Schneeort.« Der Umriß ist als Hinterlassenschaft dessen ausgewiesen, der durch eine Schrift, die als Sichelschrift charakterisiert wird, hindurchbrach. Wer hindurchbrach, bleibt aber ungenannt, unbekannt. Er bleibt es in dem Maße, wie sich im Umriß, der von dem Geschehen seines Durchbruchs allein noch übriggeblieben ist, der allein noch genannt werden kann, die Umstände gelöscht haben, die sich in ihm überlebt, die zu ihm hingeführt, ja die ihn allererst ermöglicht haben, um in ihm zu verschwinden. Diese Löschung wird durch die Lokalisierung des Geschehens »am Schneeort« antizipiert. Schnee dämpft Geräusche, macht sie »lautlos«, er verdeckt, worauf er fällt, und er verwirrt, bei anhaltendem Schneefall, die Sicht. Ein Ort, der nur dadurch bestimmt ist, daß er als »Schneeort« bezeichnet werden kann, ist ein Un-Ort.[65]

Spur

Der genannte Schneeort weckt aber nicht nur Assoziationen des Verlustes. Er bietet, handfest oder als Oberfläche gedeutet, mit der Konsistenz oder dem Weiß seines Schnees auch beschränkte Gewähr dafür, daß sich in dessen Konglomerat etwas konservieren, sich in dessen Oberfläche eine Spur eindrücken oder ein Umriß abheben und gegebenenfalls erhalten kann: eine Konserve, eine Spur oder ein Umriß im Sinne des Restes, des Restes dessen, was an diesem Ort, ohne daß man genaueres wüßte, einst geschah. Nur so viel wird in der ersten Strophe des Gedichts gesagt: daß die damalige Begebenheit in jemandes Durchbruch durch »die« Sichelschrift bestand. Dabei steht der bestimmte Artikel ebenso wie jener des Schneeortes und des Umrisses in einer Spannung zur

[64] In einer vermutlich zu Beginn der sechziger Jahre geschriebenen Notiz aus dem Nachlaß betont Celan, daß die Zeitoffenheit eines Gedichts nicht darin bestehen kann, mit »Hilfe der in die Zukunft projizierten Klischees einer (Vor- und Gegen-)Vergangenheit« die »Gegenwart« als das »eigentliche Fundament« zu verbauen (*Prosa aus dem Nachlaß*, [51.4] 39).

[65] Der Schneeort rückt damit in die Nähe der »U-topie« (GW 3, 199), auf die Celan im *Meridian* zu sprechen kommt, nur daß diese »U-topie« hier im Gedicht einer lebensfeindlichen (Schnee-)Wüste ähnelt. Es könnte sein, daß Celan hier einen Dialog mit Margarete Susman führt, für die er das Gedicht (zu deren 90. Geburtstag) geschrieben hat und mit der er zwischen Dezember 1962 und November 1965 auch einen kurzen Briefwechsel führte. In seinem Exemplar des Buches *Deutung biblischer Gestalten* [BPC] von Susman unterstreicht Celan sich folgenden Satz: »Wüste bedeutet, wo immer sie auftaucht, auch eine raumfremde innere Wirklichkeit; sie bedeutet eine äußerste Grenze des Lebens und Lebenkönnens.« Susman, *Deutung biblischer Gestalten* [BPC], 18. Susman verbindet an dieser Stelle ihre Deutung des Auszugs aus Ägypten mit einer psychologischen Interpretation der »Gestalt« (Moses), die für diesen Auszug in die Wüste handlungsbestimmend war. Dabei verwendet Susman das Wort »Gestalt« stets so, daß es für das Ensemble von individuellen und überindividuellen Zügen einer Person oder einer Figur in einem überlieferten Text steht. Von daher kommt Susman auch dazu, die Umgebung der Moses-Gestalt (die Wüste) als Hinweis auf deren innere – darin aber nicht nur individuelle – Verfassung zu lesen. In diesem Sinne wiederum verwendet Celan das Wort »Gestalt« auch mehrfach, um das Jüdische näher zu charakterisieren (»der Jude« sei »ja nichts als eine Gestalt des Menschlichen, aber immerhin eine Gestalt, nur allzugerne als Subjekt aufgehoben und zum Objekt bzw. ›Sujet‹ pervertiert«, Brief an Peter Szondi vom 11. August 1961, *Briefwechsel mit Peter Szondi*, 40, vgl. auch *Prosa aus dem Nachlaß*, [46.6] 31). Der Satz mit der »Wüste« dürfte auf Susmans Beschäftigung mit Hölderlin und Nietzsche zurückzuführen sein. Celan hingegen nimmt den Schneeort und die entsprechende Gestalt – ihren Rest – zum Anlaß, die »äußerste Grenze des Lebens«, wie Susman schreibt, dort zu befragen, wo kaum mehr auszumachen ist, woran so etwas wie Leben in einer lebensfeindlichen Umgebung noch entziffert werden könnte. Celan datiert seine Lektüre von Susmans *Deutung biblischer Gestalten* auf den 9. und 10. Januar 1963. Lydia Koelle weist darauf hin, daß Celan zu dieser Zeit erstmals stationär in der privaten psychiatrischen Klinik in Épinay-sur-Seine behandelt wurde (Koelle, »›Aufrechte Worte‹. Paul Celan – Margarete Susman«, 14, und »Der Briefwechsel aus den Jahren 1963 – 1965« mit Margarete Susman, 35, vgl. auch *Briefwechsel mit Gisèle Celan-Lestrange*, Bd. II, 449). Er lese, so schreibt Celan in seinem Brief vom 28. Februar 1963 an Susman, gerade ihre *Deutung biblischer Gestalten*, »in einer Zeit, in der eine ›neue‹, <d.h. mimetisch begabtere> Unmenschlichkeit sich Bahn bricht.« Damit spielt Celan auf die Goll-Affäre an, die er (auch) als Wiederaufleben des Antisemitismus interpretiert. Die Zuwendung zu Susmans Schriften und der Briefwechsel mit ihr stehen unter dem Zeichen einer fortgesetzten Beschäftigung Celans mit den Spuren jüdischen Denkens im 20. Jahrhundert und dem, was diese Spuren – Reste – für Celans eigene Arbeit, seine Dichtung und sein Leben noch bedeuten konnten. Auch das Gedicht »Singbarer Rest« ist – allein schon durch seine Plazierung bei der Erstveröffentlichung in der Festschrift für Susman – in diesem Zusammenhang zu lesen. Zugleich aber läßt sich, wie im folgenden noch zu zeigen sein wird, das Gedicht auf seine religiösen Präfigurationen, gerade auch was die messianische Komponente des Restes angeht (vgl. hierzu Agamben, *Il tempo che resta,* 47-59), nicht beschränken.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Unbestimmtheit, die diesen Worten und ihren möglichen Bedeutungen im Gedicht ansonsten gelassen ist.[66]

zerstörte Schrift

Liest man die Sichel im Wort »Sichelschrift« als Emblem des Todes, dann wird die Sichelschrift lesbar als Todesschrift. Der Durchbruch durch diese Schrift wäre demnach als Durchbruch in den Tod zu verstehen. Dieses Verständnis liegt nahe, zwingend ist es jedoch nicht. Fest steht im Gedicht nur, daß diese Schrift im Kontext des damaligen Geschehens eine Art Grenze markiert haben wird, man mag an einen Stacheldraht denken. In jedem Fall betont der Schriftcharakter allerdings, daß es sich – zunächst – um eine sprachlich oder eben schriftlich instituierte Grenze gehandelt haben wird, vielleicht um Befehle, Erlasse oder Verfügungen, die schließlich auch realiter das Ziehen von Grenzen, Ausschluß und Einschluß von Lebendigem und Totem oder von anderem regeln, sofern jemand sich dazu hergibt, diese Regeln umzusetzen. Fest steht im Gedicht aber auch, daß diese Grenze durchbrochen wurde.[67] Die Sichel, ein Instrument der Trennung, kann ihre Funktion nicht mehr ausüben, wenn sie gebrochen ist. Im Gedicht wird sie als ihrerseits zerstörte zu lesen gegeben, so daß auch die Schrift als eine durchbrochene lesbar wird, als eine, die aus dem Geschehen des Durchbruchs nicht anders als selbst zerstört hervorgehen konnte.[68] Sofern von dieser Sichelschrift etwas übriggeblieben ist, wird man auch sie, als durchbrochene, halbierte, zum Umriß und also auch zum Rest dessen zählen dürfen, was an diesem Ort einst geschah.

66 Hier wird auch eine der Differenzen zwischen Celans Dichtung und jener Hölderlins deutlich, so wie Celan sie – unter anderem – durch die Lektüre der Schriften Heideggers wahrgenommen hat: In seinem Exemplar von Heideggers »Wozu Dichter?« aus der Sammlung *Holzwege* unterstreicht Celan den letzten der folgenden Sätze Heideggers zu Hölderlins »Brod und Wein«: »Dichter sind die Sterblichen, die mit Ernst den Weingott singend, die Spur der entflohenen Götter spüren, auf deren Spur bleiben und so den verwandten Sterblichen den Weg spuren zur Wende. [...] Doch wer vermag es, solche Spur zu spüren? Spuren sind oft unscheinbar und immer die Hinterlassenschaft einer kaum geahnten Weisung. Dichter sein in dürftiger Zeit heißt: singend auf die Spur der entflohenen Götter achten.« Heidegger, *Holzwege* [BPC], 250f. – In Celans »Singbarer Rest« hingegen steht der Gesang noch aus, die Spur ist der Rest eines Geschehens, der nicht mehr auf die Transzendenz entflohener Götter verweist, sondern auf den Verlust einer solchen Transzendenz, die Celan im weiteren Verlauf des Gedichts als eine Bewegung der Tradierung von Lebens- und Sterbenszeichen zu reformulieren sucht. Ein weiterer – gebrochener – Bezug zur Tradition der Lyrik dürfte im übrigen auch in einigen metrischen Besonderheiten des Gedichts auszumachen sein, auf die hier allerdings nur hingewiesen werden kann: So mag der auffällige Chorjambus (- ⏑ ⏑ -), der die erste Hälfte der ersten und die letzte Zeile, Anfang und Ende des Gedichts miteinander verklammert und der zudem, in unterschiedlichen Brechungen, auch im Innern des Gedichts wiederkehrt, dafür als Hinweis gewertet werden. Diesem Hinweis müßte allerdings gesondert nachgegangen werden. Aus einer solchen Perspektive wäre jedenfalls auch die Metrik des Gedichts *als* singbarer Rest zu bestimmen, als Rest, der auf die Tradition der äolischen Lyrik zurückwiese.

67 Der Durchbruch von Grenzen gehört ebenfalls zu den religiös konnotierten Spuren in Celans Gedicht, wobei diese Spuren wiederum aus ihren traditionellen Rahmungen herausgelöst erscheinen und zunächst einmal nur als Strukturmerkmale fortbestehen (vgl. zum Durchbruch als mystische Erfahrung vor allem Kohn, *Martin Buber*, 75-85; Otto, *Das Heilige* [BPC], 3; Scholem, *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen* [BPC], 8, 9, 143f. und 290; Susman, *Das Buch Hiob und das Schicksal des jüdischen Volkes* [BPC], 16). Eine im Vergleich zu Celans Gedicht ähnlich säkularisierte Version des Durchbruchs erörtert Adorno in seiner posthum erschienenen *Ästhetischen Theorie*, indem er den Durchbruch als kritisches Instrumentarium zur Bestimmung von antitotalitärer Kunst verwendet: »Ästhetik der Form ist möglich nur als Durchbruch durch die Ästhetik als der Totalität dessen, was im Bann der Form steht.« Adorno, *Ästhetische Theorie*, 213. Damit nähert Adorno seinen dynamisierten Formbegriff an das an, was Celan im *Meridian* als Gestalt des Anderen bestimmt. Adorno schreibt weiter: »Kunst obersten Anspruchs« – und eben dies heißt bei Celan nicht »Kunst«, sondern »Dichtung« – »drängt über Form als Totalität hinaus, ins Fragmentarische« (ebd., 221).

68 Auch hier liegt ein – gebrochener – Bezug zur religiösen ›Vorgeschichte‹ der Elemente von Celans Gedicht nahe: Moses Zerschlagung der Gesetzestafeln. Celan streicht sich dazu passend die folgende Stelle in Susmans *Deutung biblischer Gestalten* an: »Es vollzieht sich in allen Zeiten geschichtlicher Wende etwas wie dies Zerschlagen der Tafeln.« Susman, *Deutung biblischer Gestalten* [BPC], 38. Von den vielen weiteren angestrichenen Stellen in Susmans *Deutung biblischer Gestalten* [BPC], die für Celans Dialog mit Susman im Gedicht bestimmend gewesen sein dürften, seien hier nur folgende zitiert: Das »Antlitz des Anderen« sei »nahe«, entschleiere sich aber »nie« (ebd., 42, vgl. dazu auch Susmans Erörterungen zum »Verbot von Bild und Gleichnis«, ebd., 151); »Die Geschichte Israels, die immer Wirklichkeit und Symbol zugleich ist, immer im Zeitlichen zugleich Ewiges aussagt, ist uns durch den Einbruch übermäßig aufschüttelnder Katastrophen, für die keine rein zeitliche Erklärung ausreicht, wieder näher gerückt« (ebd., 60). Aufschlußreich ist auch der Beginn des Buches. Susman schildert dort die Situation, von der aus sie ihre biblischen Gestalten zu interpretieren sucht. Man stehe hier – Susman zitiert hier aus Nietzsches *Jenseits von Gut und Böse* (Nietzsche, KSA 5, 72) – vor »ungeheuren Überbleibseln dessen, was der Mensch einst war«, Susman, *Deutung biblischer Gestalten* [BPC], 5. Doch die »Ehrfurcht und der Schrecken« Nietzsches seien uns »durch die ge-

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Nähe / Abstand

Indem das Gedicht den Durchbruch der Schrift im Medium der Schrift zu bedenken gibt, gewinnt sich neben dem grammatikalisch-formalen und dem mit dem Titel eröffneten semantischen Aspekt des Restes nun auch von der Seite der manifesten Schriftlichkeit des Gedichtes her eine Nähe zum Ausgesagten, hier zur Sichelschrift. Von ihr handelt das Gedicht. Zugleich aber läßt sie darauf aufmerksam werden, daß das Gedicht in seiner schriftlichen Verfassung Motive des erörterten Schriftbruchs aufnimmt: Das Gedicht ist ein mit jeder Zeile gebrochener Schriftzug, gebrochen in seiner Syntax, zudem abgeschnitten von der Möglichkeit einer vollständigen Vergegenwärtigung dessen, wovon unvollständig nur noch die Rede sein kann: auch auf dem Schneeort des weißen Papiers. Daß diese Nähe nicht ohne den Abstand gedacht werden kann, den auch der geschriebene Rest des Gedichtes in seinem Verweis auf ein notwendig Gelöschtes, Abwesendes (die Umstände des vergangenen Geschehens des Durchbruchs) nahelegt, darauf deutet die Ortsangabe »abseits« hin. Sie macht darauf aufmerksam, daß sich auch auf der Seite, auf der dieses Gedicht geschrieben steht, nur die vom schriftlichen Rest indizierte Abwesenheit, die Abseitigkeit und nicht etwa die volle Präsenz dessen zu lesen gibt, »der durch / die Sichelschrift lautlos hindurchbrach«, bleibt es doch dabei, daß von diesem Hindurchgebrochenen und den Umständen nicht mehr gesagt werden kann als dies: *daß* dieser Durchbruch geschah und daß sich von ihm nicht mehr als ein Umriß erhalten hat, den das Gedicht, kaum unterscheidbar, ebenso schreibt wie beschreibt.

abwesender Ursprung

Die Abwesenheit eines Ursprungs, der sich als zugänglich erweisen könnte, kennzeichnet übrigens auch die Überlierferungssituation der erhalten gebliebenen Entwürfe Celans zu diesem Gedicht. Der erste überlieferte Entwurf des Gedichtes steht auf einem scheinbar unbeschriebenen weißen Blatt (Abb. 1).[69]

schichtlichen Katastrophen« – die beiden Weltkriege – sowie »durch die Art unseres Lebens und Erkennens« für »immer verloren gegangen«, ebd., 5. Mit der Schrift, die von diesen Gestalten handle, verhalte es sich wie mit »einer alten Urkunde, einem hundertfältig überschriebenen Palimpsest«, das »fast bis zur Unkenntlichkeit überschrieben« sei, durch das aber gleichwohl die »unterste Schrift durch alle späteren« hindurchdringe (ebd., 10f.). »Ein uns fern gerückter Glaube an den Einen lebendigen Gott« sei »der Grundstein« des »Gebäudes« der »Schrift«. Der »Glaube« sei ein »ewig Übergeschichtliches, ein alle Geschichte Übergreifendes und sie zugleich von innen her Deutendes«. Daß dieser Glaube sei und einmal »dagewesen« sei »und Menschen gestaltet und umgestalte« habe, sei »der Sinn [...] aller Gestalten« ihres »Buches« (ebd., 6f.). Dabei legt Susman Wert darauf, daß die biblischen Gestalten »nur einmal dagewesen« seien. Sie seien, so Susman weiter, »inkommensurabel, für das Denken unauflösbar und damit auch unaussprechbar«, »unerschöpflich [...] und in diesem Sinne unsterblich«, »jeder geschichtlichen Zeit, jedem geschichtlichen Raum« zeigten sie »ein neues Gesicht« (ebd., 96). Celan bewegt sich mit seinem Gedicht durchaus in Susmans ›Kosmos‹. Nur betont er viel stärker – wie auch Scholem in seinem Beitrag zu Susmans Festschrift (»Wider den Mythos vom deutsch-jüdischen Gespräch«) – den Bruch zur Tradition, das Tote, die Überlieferung als eminentes Problem, das sich nicht auf biblische Gestalten beschränken läßt und das sich auch durch deren angebliche Unsterblichkeit nicht aufheben läßt. Es ist zu vermuten, daß Susman mit dem Gedicht »Singbarer Rest«, als sie es schließlich in der Festschrift zu lesen bekam, auch aufgrund des deutlichen Abstands Celans zu ihrem Denken Schwierigkeiten hatte, es »ganz« zu verstehen (»Der Briefwechsel aus den Jahren 1963 – 1965« mit Margarete Susman, bes. 52-55, hier 52). Möglich, daß Celan in »Singbarer Rest« auch einen Dialog mit den *Gedichten* von Susman führt. Celan besaß von Susman den Gedichtband *Aus sich wandelnder Zeit* [BPC], den er im Mai 1963 las. »Singbarer Rest« nimmt die Motive des Antlitzes, der Schrift und des Verlustes auf, die für Susmans Dichtung charakteristisch sind, so zum Beispiel für das Gedicht »Das Antlitz« (ebd., 16f.) oder für »Massengrab« (ebd., 131f.). Doch gibt Celan diesen Motiven erneut eine andere Wendung: Er nimmt den Verlust in die Gestaltung – Verunstaltung – der Sprache seines Gedichts hinein.

69 Die Herausgeber der BCA und TCA bezeichnen den Entwurf denn auch – ohne daß man sich allerdings vom Befund eine Vorstellung machen könnte – als »schwer lesbar« (*Atemwende*, BCA 7.2, 95; *Atemwende*, TCA, 52).

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Singbarer Rest – der Umriss
dessen, der durch
die Sichelschrift lautlos hindurchbrach, am Schneeort,
abseits.
Quirlend
unter Kometen-Brauen
die Blickmasse, auf
die der verschattete
Herztrabant zu-
treib
[steuert] mit
dem draussen eroberten Funken.
Lesbarer Umriss – gespaltene,
blutleere Lip[e:]ppe[:],
[singe] melde,
dass etwas geschieht,
noch immer.

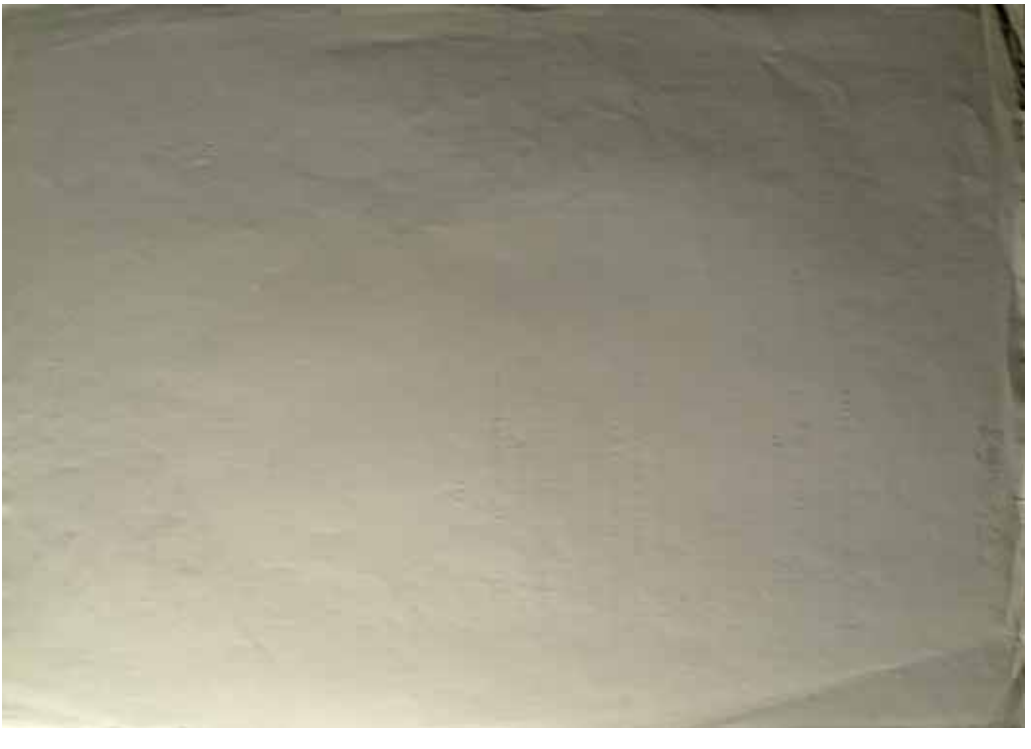


Abb. 1: »Singbarer Rest«, der erste überlieferte Entwurf (H^3)

Typoskriptdurchdruck (ohne Druckschwärze) auf einzelnem, losem Blatt (Archivzugangsnummer D90.1.137, Blatt AF 4.1,26v, 29,6 cm x 21 cm). Transkription nach *Atemwende*, BCA 7.2, 95f. (H^3). Vgl. auch *Atemwende*, TCA, 52.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Spuren eines Typoskriptentwurfs

Bei genauerer Betrachtung sieht man allerdings, daß sich auf diesem Blatt Spuren eines Typoskriptentwurfs, der auf ein ehemals darüber liegendes Blatt getippt wurde, durchgedrückt haben. Hier, in starker Vergrößerung, die erste Zeile des Gedichts:

S i n g b a r e r R e s t – d e r U m r i s s

Überlieferungsproblematik

Die Herausgeber der historisch-kritischen Celan-Ausgabe haben es sogar geschafft, die auf diesem Blatt dokumentierten Spuren mehr oder weniger vollständig zu entziffern. Wendet man die Aufmerksamkeit auf die materiale Grundlage des Gedichtes in seiner – heute – überlieferten ersten Gestalt, dann scheint es fast, als hätte diese materiale Grundlage beim Schreiben Anlaß zu einer weiteren Auseinandersetzung mit der Thematik des Restes und dem Problem der zunächst (auf der verschwundenen Vorlage) wohl noch unstrittigen ›Lesbarkeit‹ gegeben. Jedenfalls stellt dieser Archivbefund die Überlieferungsprobleme, von denen das Gedicht handelt, auf seine Weise zur Diskussion.

Anspruch

»Lesbarer Umriss – gespaltene, / blutleere Lipp[e]: / singe«.[70] So lautete der Beginn der dritten Strophe in diesem ersten Entwurf noch. Später ersetzt Celan das Wort »singe« durch »melde«. Diese Bewegung der Ersetzung bleibt allerdings auch in der Endfassung des Gedichts bemerkbar: Sie korrespondiert ihrerseits mit der Verkümmerung des zu Beginn des Gedichts erhofften Gesangs zur schließlich geforderten Meldung. Auch verschwindet der mit der Wiederholung des Wortes »Umriss« indizierte Rückverweis auf die erste Strophe nicht einfach. Dieser überlebt vielmehr – verknappt und um die vermeintliche Selbstverständlichkeit der Lesbarkeit gebracht – im beibehaltenen Gedankenstrich. Die Wiederholung des Gedankenstrichs zeigt, daß die dritte Strophe an die erste, ja an den Titel anschließt. Sie zeigt somit auch, daß das zwischen den Gedankenstrichen Stehende, der größte Teil der ersten Strophe und die zweite, auf die gleich noch zurückzukommen sein wird, sich als eine Art Einschub lesen lassen. Was demnach, im indirekten Anschluß an den Titel, bleibt und was den singbaren Rest auszeichnet, ist ein Anspruch, der von ihm ausgeht. In diesem Anspruch macht sich das zukünftige Moment des Restes bemerkbar. Denn dieses ist dem Rest in dem Maße mitgegeben, wie in ihm die Möglichkeit eines Abschlusses im Sinne des Phantasmas einer ungebrochenen Vergegenwärtigbarkeit des Vergangenen entschieden in Frage gestellt ist. Dieser Anspruch ergeht, im Sinne des Unabschließbaren, das den Rest auszeichnet, an ein Du, wobei dieses Du – dieses Verständnis wird vom Gedicht über die explizite Aufforderung nahegelegt – dem Anspruch des Restes nur dann wird entsprechen können, wenn es die Zerstörung, von der die erste Strophe handelt und von der diese in stilistischer ebenso wie in semantischer und formaler Hinsicht gezeichnet ist, auch an sich selbst zu bemerken gibt.

Konsequenz

Nur eine Antwort, die den Hergang der Brechung nicht durch die Restitution des verlorenen Gehaltes rückgängig zu machen versucht, sondern die Kluft, die Verwundung der Sichel in die eigene sprach-körperliche Konstitution einträgt, hält auch – so dürfte sich die Konsequenz, die dieses Gedicht durchzieht, verdeutlichen lassen – weiterhin die Möglich-

[70] Ebd.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

keit eines Gesangs offen. Dabei ist dieser mögliche Gesang nun – im Unterschied zu jenen Gesängen, von denen gesagt wird, daß aus ihnen einst die Lyrik hervorging – zunächst an den Rest eines schriftlichen Durchbruchs gebunden. Das Gedicht steht am Ende einer Tradition, und es erschließt dieser Tradition die Möglichkeit eines anderen Anfangs – von ihrem Ende her. Soll weiterhin Gesang möglich sein, dann nur so, daß er auf seine endlichen Bedingungen stets zurückverwiesen bleibt. Ist diese Endlichkeit in der ersten Strophe mit dem Hinweis auf den Durchbruch und sein kaum näher bestimmtes Subjekt markiert, so ist sie es in der letzten durch die »Entmündigte Lippe«. An sie ergeht der im Gedicht formulierte Anspruch »melde, / daß etwas geschieht, noch immer, / unweit von Dir.«

Gespräch

Der »Sinn« des Gedichts erschließt sich aus der Beziehung der verschiedenen möglichen, endlichen Gestalten untereinander, auf die das Gedicht zu sprechen kommt. Indem der im Gedicht explizit und implizit formulierte »Anspruch« ausgehend von jener »Gestalt« formuliert ist, die das Gedicht als »Schrift« selbst ist, initiiert es ein »Gespräch« zwischen diesen Gestalten, zu denen auch der Leser gehört, und es gibt diesem Gespräch (bis zum erhofften, schließlich zur Meldung verkümmerten Gesang hin) einen Anhaltspunkt in dem, was buchstäblich dasteht: So könnte man die bislang erörterten Merkwörter in Beziehung setzen zum Gedicht. Daß diese Gestalten aber nicht namentlich bestimmt sind, charakterisiert die Offenheit des Gedichts für diejenigen Gestalten, die sich in ihnen erkennen bzw. die mit ihnen gemeint sein können. Hier gilt es jedoch zu präzisieren.

mögliche Gestalten

Gewiß wird man, insbesondere in der ersten Strophe, an den unaufgeklärten Tod Ossip Mandelstamms in Sibirien – dem Schneeort, »abseits« – zu denken haben,[71] zudem an den Tod jener, die Celan nahestanden und die, wie seine Mutter, von deren Tod er im Winter 1942/43 erfuhr,[72] unter kaum mehr rekonstruierbaren Umständen umgebracht wurden. Vielleicht könnte man das Gedicht, bis hin zur »Lippe«, auch als eine Art Selbstanrede Celans verstehen: das Gedicht als vorausgeschickter Überrest.[73] Bei all dem bleibt aber das Gedicht auch offen für diejenigen, die nicht namentlich aufgeführt werden können, und es bleibt, in der letzten Strophe, der Anspruch an jene, auch die Leser, die sich im Gedicht als Gemeinte erkennen können, zum Beispiel als Entmündigte, die zunächst einmal dazu bestimmt sind, das Gedicht zu lesen, es nachzusprechen, ohne dabei, entmündigt eben, ›selbst‹ zu sprechen – oder zu singen.

Tradition

Der Anspruch »melde, / daß etwas geschieht, noch immer, / unweit von Dir« verdeutlicht mit dem Hinweis »noch immer«, daß er sich auf die Geschehnisse bezieht, die vorher angesprochen waren, zudem auf solche, die noch kommen werden, und zwar »unweit« dessen, der Meldung erstatten soll. Bezogen auf den Kontext des Gedichts wird man die Angabe »un-

[71] »In den dreißiger Jahren wird Ossip Mandelstamm von den ›Säuberungen‹ erfaßt. Der Weg führt nach Sibirien, die Lebensspur verliert sich« (*Meridian*, TCA, 221), schreibt Celan in seinem Rundfunk-Essay zu Mandelstamm. Bezieht man die erste Strophe auf den Tod Mandelstamms, dann wäre die Sichelschrift in Verbindung zu bringen mit dem Zeichen – der kommunistischen Sichel –, unter dem diese ›Säuberungen‹ stattgefunden haben. Der Durchbruch wiederum könnte dann – auch – als Mandelstamms Widerstand gegenüber der stalinistischen Vernichtungspolitik gelesen werden: Der »so furchtsame Mandelstamm« sei, so Celan in seinem Rundfunk-Essay, der »einzige Unbotmäßige und Kompromißlose« der bedeutenden russischen Lyriker gewesen, deren Leben über das erste nachrevolutionäre Jahrzehnt hinausgeführt hat. Die verlorene »Lebenspur« Mandelstamms fände dann in diesem Gedicht eine visionäre Fortsetzung. Das Wahre der Gedichte Mandelstamms, schrieb Celan in seinem Brief an Gleb Struve vom 29. Januar 1959, verdanke seine »Sinnfälligkeit und seinen Umriß der Nachbarschaft eines Äußersten und Unheimlichen [...], das, ebenso lautlos wie vernehmlich« im Gedicht mitspreche und »wohl auch über das Gedicht« hinausspreche. »Briefe an Gleb Struve«, 11.

[72] Im Herbst 1942 erfuhr Celan aus dem einzigen Brief, den er von seiner deportierten Mutter erhielt, vom Tod des Vaters. Im Winter 1942/43 wurde seine Mutter durch einen Genickschuß ermordet (vgl. Festiner, *Paul Celan*, 42, und Chalfen, *Paul Celan*, 126-129).

[73] Im Zuge der Goll-Affäre berichtete Celan oft von seiner Angst, »mundtot« gemacht zu werden: »Erledigt. Liquidiert. Im Namenlosen ›festgerammt‹ bei lebendigem Leibe.« »Briefwechsel 1960-1968« mit Adorno, 190.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

weit von Dir« zunächst einmal auf die Geschehnisse beziehen können, die sich in der Lektüre – in der Unweite zwischen dem Blatt Papier und dem Leser – abspielen, wobei die Meldung dann diejenige Überschreitung andeutete, in der diese Geschehnisse – zum Beispiel, wenn jemand darüber spricht oder schreibt – wiederum weitertradiert werden sollen. Das Gedicht zeichnet die Spur einer Tradition nach (und vor), die sich nicht aus der Vogelperspektive, sondern aus dem Weitergeben oder Nahelegen von solchen Indizien erschließt, die ihre beschränkte Aussagekraft nicht verheimlichen, aber gerade in dieser Schwäche[74] eine Chance erkennen lassen: nämlich diejenige, für solche Ereignisse sprechend zu werden, stimmhaft oder stimmlos, die ihrerseits über keine Stimme oder keine Stimme mehr verfügen. Daher erklärt sich auch der Imperativ der Meldung zum Schluß des Gedichts, wobei das Gedicht darum bemüht ist, die künftige(n) Stimme(n) nicht einfach als Stellvertreter einzusetzen, sondern in einer Art Solidargemeinschaft mit den nicht mehr vernehmbaren Stimmen einer Zukunft zu überantworten, in der die endlichen Subjekte dieser Stimmen und deren endliche Begleiter – etwa die Lippen – zu zählen beginnen.[75]

Rettung

Daß das Gedicht eine Rettung solcherart verstandener Bedingungen intendiert, darauf deutet auch hin, daß die Meldung in der dritten Strophe nicht Meldung eines bestimmten Gehalts sein soll, sondern Meldung zunächst einmal bloß der Möglichkeit von Gehalt. Wichtig ist erst einmal nicht, was geschieht, sondern »daß« überhaupt »etwas geschieht«: nämlich solche Ereignisse, die sich »unweit von« einem Du ins Gespräch des Gedichts einbringen lassen, und zwar so, daß die Verantwortung – der Entscheid über die Art der Antwort – jeweils allein bei diesem Du und nicht bei einer anderen – realen oder fiktiven – Instanz liegt. Dieses »daß« ist der »Sinn« des Gedichts in jener Prägung des Wortes »Sinn«, die Celan in der *Bremer Rede* vorbereitet hatte. Wichtig ist deshalb auch nicht vorweg schon, wer dieses Du namentlich ist, sondern (und das gilt aus demselben Grund auch für alle anderen angesprochenen Gestalten im Gedicht), daß dieses Du als ein in seiner Endlichkeit ansprechbares Du Gestalt gewinnen kann.

zweite Strophe

Die zweite Strophe fügt sich in die bisherigen Überlegungen ein, auch wenn diese Strophe sich insbesondere in ihrer Bildlichkeit von den anderen Strophen erheblich unterscheidet. Sie nimmt das Motiv der Entfernung aus der ersten Strophe auf und verlagert es in einen entsprechend entfernten Bereich, den Himmel, wobei dieser Himmel und die an ihm leuchtenden Körper solche sind, die im Gedicht erst Kontur gewinnen, ohne daß sie astronomisch verifizierbaren Geschehnissen korrespondieren müßten. Ist in der ersten

[74] Zum Prinzip der Schwäche vgl. Anm. 31 im vorangegangenen Kapitel. – Diese Schwäche der Indizien läßt sich auch in Verbindung bringen mit dem Begriff der ›Spur‹, den Carlo Ginzburg im Hinblick auf die Detailstudien von Giovanni Morelli geprägt hat. Über diese wiederum schrieb Edgar Wind – zitiert bei Ginzburg –, daß sie darauf beruhten, eine Persönlichkeit gerade dort – »in den unwillkürlichen, kleinen Gesten« – zu erfassen, wo ihre Charakteristiken »am schwächsten« ausgeprägt scheinen (Ginzburg, »Spurensicherung«, 11f.). Wenn auch für Celan selbst nicht davon auszugehen ist, daß er mit seinen Überlegungen zum Rest und zur Spur die von Ginzburg untersuchte kriminologische Vor- und Nachgeschichte der Indizienforschung im Blick hatte, so gilt doch für die Celan-Forschung, daß sie an dieser Geschichte willentlich oder gegen ihren Willen teilhat, wenn sie die Spuren wiederum von Celans Arbeiten auf deren Vor- und Nachgeschichte hin untersucht. Seit Celan im Zuge der Goll-Affäre zudem selbst zum ›Fall‹ geworden ist, und seit Celan auf diese Affäre tatsächlich selbst mit einer Art Spurensicherung (die systematische Aufbewahrung und Datierung von Notizen, Entwürfen und Arbeitsspuren) reagiert hat, besteht jedenfalls eine der Herausforderungen der Celan-Forschung auch darin, sich gegenüber dieser Spurensicherung so zu verhalten, daß ihre Analyse nicht mehr einfach der Logik von Verurteilung und Verteidigung folgt, sondern einer Klärung des jeweils spezifischen Anspruchs zugute kommt, mit dem Celan an und mit seinen Gedichten gearbeitet hat.

[75] »Sprache heißt im Hebräischen Lippe«, schreibt Derrida, im Hinblick auf ein anderes Gedicht von Celan, in *Schibboleth* (Derrida, *Schibboleth. Für Paul Celan*, 50). Macht man diesen Bezug – den man auch metonymisch herstellen könnte – für das Gedicht »Singbarer Rest« stark, dann läßt sich daraus auch das Konzept einer (unendlich) endlichen Sprache gewinnen, an und mit dem auf eine verwandte Weise wiederum Jean-Luc Nancy gearbeitet hat. Vgl. hierzu Nancy, *Le partage des voix*.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Strophe ein Umriß genannt, der sich über das verschluckende Weiß des Schneeortes hinaus im Kontrast dazu – wie die Sichelschrift nahelegt: dunkel – abheben konnte, so spielt die zweite Strophe gleich auf mindestens zwei Umrisse – hell auf dunklem Grund nun – an: die »Kometen- / brauen« und den »Funken«. Zudem verkehrt sich das in dieser Strophe angedeutete Geschehen auch in seiner Richtung gegenüber jener Bewegung, die in der ersten angedeutet war: Während der in der ersten Strophe Hindurchbrechende und nur durch diesen Hindurchbruch der Schrift Bestimmte, »abseits«, in ein Unbestimmtes hinausbrach (»hindurchbrach«), treibt in der zweiten Strophe etwas, von einem »draußen« her kommend (und draußen auch bleibend, aber gleichwohl eine Bewegung auf etwas hinzu und nicht von etwas hinweg beschreibend) auf ein zuvor namhaft Gemachtes, wenn auch nur unscharf Umgrenztes, die »Blickmasse«, zu.[76]

Bindeglied

Als Bindeglied gelesen verknüpft die Mittelstrophe Anfang und Ende des Gedichts, das eine Bewegung vor- und nachzeichnet. Diese Bewegung beginnt in der ersten Strophe, »abseits«, mit einem vergangenen Durchbruch. In der zweiten findet sie eine entfernte, aber erkennbare Fortsetzung »draußen«, nun in einer Gegenwart. Diese Gegenwart ist jedoch erneut, wie die Vergangenheit in der ersten Strophe, nur im Nebensatz indiziert. Der implizite Fluchtpunkt in einer Zukunft wird erst in der dritten Strophe explizit – in einem erstmals vollständigen Satz, der mit seiner Bestimmtheit die zeitliche Dynamik des Gedichts auch rückwirkend zu erkennen gibt. Dieser Fluchtpunkt ist zugleich, »unweit von dir«, der Punkt, an dem die zuvor angedeuteten Ereignisse »abseits« und »draußen« in ihrer – entfernten – Nähe zueinander lesbar werden.

ähnliche Formen

Entfernt sind diese Ereignisse sowohl räumlich als auch zeitlich. Zugleich aber sind sie sich nah, und zwar nicht nur deshalb, weil sie in dem Gedicht zusammenstehen und einen gemeinsamen Fluchtpunkt in einer gegenseitig geteilten Zukunft haben, sondern auch, weil die Spuren dieser Ereignisse einander ähneln und eine Art Erkennungszeichen der Bewegung durch das Gedicht bilden. So nehmen die »Kometen- / brauen«, ihrerseits im Schriftbild gebrochen, das Bild der gebrochenen »Sichelschrift« in der ersten Strophe wieder auf. Sie bilden, zusammen mit dem »Funken«, eine Art Sichel-Leuchtschrift am Himmel.[77] In der

[76] Diese Exteriorität entspricht jener, die Celan im *Meridian* als einen möglichen Durchgangsort oder Fluchtpunkt des Gedichts »weit draußen« bestimmt hat (GW 3, 199). Als Zitat dieser Stelle im *Meridian* verweist das Wort »draußen« zudem auf Celans Lektüren zum ›Draußen‹ bei Heidegger sowie auf die von Celan ebenfalls zur Kenntnis genommene Reformulierung dieses ›Draußen‹ als Ort des Schreibens bei Blanchot (vgl. hierzu die Absätze »Draußen« und »Frankreich – Deutschland« der Einleitung). – Daß die »Blickmaße« grammatikalisch nicht nur, im Rahmen der zweiten Strophe, als Subjekt (›die Blickmaße [ist] quirlend«, d.h. ›sie quirlt‹), sondern, aus der Perspektive der ersten Strophe, auch als Objekt (des Restes, des Umrisses, des Hindurchgebrochenen bzw. des Schneeortes) gelesen werden kann (also etwa: ›der Rest […] quirlt die Blickmaße‹) sei hier ebenfalls vermerkt. Das nicht vorhandene Komma nach »Kometen-/brauen« mag diese Lesart stützen. Die Abgehobenheit der Strophen voneinander und die auch ansonsten beobachtbare Präferenz elliptischer Konstruktionen wiederum spricht eher dagegen. Doch ist diese Unsicherheit nicht wiederum – zunächst einmal – als Effekt der Unvollständigkeit zu lesen, die das Gedicht zu lesen gibt? In jedem Fall muß betont werden, daß die Frage, *wie* sich die erste zur zweiten Strophe verhält, vom Gedicht aus nicht bereits geklärt ist. Eben deshalb gibt es aber verschiedene Möglichkeiten, dieses Verhältnis – als mögliches Verhältnis – aus den sonstigen Hinweisen im Gedicht zu bestimmen. Als Anspruch (dritte Strophe) bleibt diese Bestimmung im Gedicht der Verantwortung des Lesers überlassen. Realisiert werden können von diesen Möglichkeiten immer nur bestimmte Konstellationen, aber für diese bestimmten Konstellationen erhöht sich dafür, wohl durchaus im Sinne des Gedichts, die Chance, »einmal«, »immer wieder einmal und nur jetzt und nur hier« wahrgenommen zu werden (GW 3, 199).

[77] Es ist denkbar, daß Celan hier wiederum auf eine Stelle in Margarete Susmans Schriften anspielt. In ihrem Hiob-Buch, das Celan – wie den Gedichtband *Aus sich wandelnder Zeit* [BPC] (vgl. Anm. 68) – im Mai 1963 las, stellt Susman folgende Frage: »Was ist er überhaupt, der rasch vorüberfliegende Mensch, dies winzige Fünklein Leben, eingestreut in eine Unendlichkeit von Tod?« Susman, *Das Buch Hiob und das Schicksal des jüdischen Volkes* [BPC], 35. Der Tod ließe sich im Gedicht wiederum in Verbindung bringen mit dem Hinweis auf die Kometen, die in der astrologisch-mantischen Literatur als Vorboten oder als Symbol des Todes figurieren (vgl. hierzu ausführlich den Eintrag »Komet« in Bächtold-Stäubli, *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Band V, 90-170).

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

»Lippe«, die wiederum an eine Sichelform erinnert, finden die gebrochenen Sichelformen so etwas wie ein Komplement. Fügt man alle Formen zusammen, ohne die Bruchstellen zu kitten, so mag sich eine Art »Umriß« ergeben.[78] Jedenfalls gibt jede Strophe so etwas wie ein Bruchstück zu einem »Umriß« ab, zu dem man auch noch, als implizite Signatur dieser Bruchstücke, das C von Celans Namen zählen könnte. In der Mitte eines jeden Umrisses zeichnet sich von der ersten bis zur dritten Strophe der Ort eines Entzugs ab: der »Schneeort« in der ersten Strophe, die »Blickmasse« in der zweiten und der Un-Mund in der dritten. Dabei nimmt letzterer beide Richtungen der zuvor genannten Bewegung(en) in sich auf: Etwas geht auf die Lippe zu, der Anspruch, und etwas soll von ihr wiederum weg- und weitergehen, die Meldung. Der Fluchtpunkt der Bewegung wird damit seinerseits wiederum zur Passage: Es könnte so weitergehen – und eben dieses Weitergehen wäre das Gespräch des Gedichts.[79]

Allegorie

Ist die erste Strophe Rückverweis auf ein Vergangenes im Sinne eines »Schon-nicht-mehr«, das sich nicht mehr einfach vergegenwärtigen läßt, und ist die dritte Strophe ein Vorverweis auf ein Künftiges im Sinne eines »Immer-noch«, das erst in der Meldung eines Du sich verdeutlichen wird, dann ist die zweite Strophe eine Allegorie der Spannung zwischen erster und dritter Strophe. Die zweite allegorisiert diese Spannung, die Celan im *Meridian* als Spannung zwischen dem »Schon-nicht-mehr« und dem »Immer-noch« des Gedichts thematisiert. Sie allegorisiert sie in dem Sinne, daß sie in ihr ›anders gesagt‹ ist als im *Meridian*, anders aber auch als in der bloßen Kontrastierung von erster und dritter Strophe. Damit ist allerdings auch gesagt, daß das Gedicht nicht einfach eine Erfüllung der Ansprüche darstellt, von denen im *Meridian* die Rede ist. Vielmehr ist das Gedicht, auf seine Weise, als Weiterführung der Auseinandersetzung zu lesen, die im *Meridian* zu einem keineswegs definitiven Ausdruck gelangt ist.

Bezugsmöglichkeiten

So wenig sich das Gedicht einfach als Erfüllung der Ansprüche aus dem *Meridian* lesen läßt, so wenig läßt sich den Elementen der zweiten Strophe ihre Fremdheit im Blick auf die anderen beiden Strophen einfach wegdeuten. Gleichwohl eröffnen diese Elemente, und zwar gerade in ihrer Tendenz zu befremden, Bezugsmöglichkeiten zu jenen der anderen beiden Strophen, Bezugsmöglichkeiten, ohne die das Gedicht ärmer wäre. So könnte mit dem »Herztrabant[en]« ein entfernter, mondähnlicher Begleiter (Trabant) des Herzens (ein in diesem Falle seiner Ganzheitssuggestibilität entledigtes *pars pro toto* des verschwundenen

[78] Es liegt nahe, hier an die *Tikkun*-Vorstellung zu denken, die Celan über seine Lektüren der Schriften Bubers, Scholems und Susmans bekannt gewesen sein dürfte (vgl. hierzu Koelle, »Hoffnungsfunken erjagen. Paul Celan begegnet Margarete Susman«, 114-117). Nach chassidischer Lehre ist die Herrlichkeit Gottes (die Schechina) bei ihrem Herabsinken in die Welt in unzählige Funken zerschellt. Seither sind, dieser Lehre zufolge, die göttlichen Funken in alle Erdendinge eingestreut. Dem Menschen ist es aufgetragen, sie zu erlösen, sie aus den Dingen emporzuheben, um sie wieder zu vereinigen. Koelle deutet den Funken in Celans Gedicht als Hinweis auf den Einigungsgedanken, der für die *Tikkun*-Vorstellung im Sinne einer erlösenden Wiederherstellung und Heilung der Welt leitend ist. Das oben skizzierte Ensemble – der Umriß – von ähnlichen Formelementen, die für Celans Gedicht bestimmend sind, legt jedoch eher eine kritische Revision dieses Einigungsgedankens nahe: Im Vordergrund steht nicht die Einigung der Elemente, sondern die jeweilige Unvollständigkeit eines Elements, die in einem anderen fortlebt und dort wiederaufgenommen wird, um sich wiederum – in einer raum-zeitlichen Bewegung der Tradierung – einem anderen mitzuteilen.

[79] In einer Notiz zum Rundfunk-Essay zu Ossip Mandelstamm schreibt Celan, »das Gedicht« sei ein »zeitoffener Gegenstand«, »von Menschenmund dorthin« – ins »All« – »gesprochen« (*Meridian*, TCA, [Nr. 55] 70). In den Notizen zum *Meridian* wiederum verbindet Celan diese – gestische – Bewegung als eine Sprachbewegung, die zuletzt darin bestehe, daß sie in den »sterbliche[n] Mund, dessen Lippen sich nicht mehr ründen« zurückkehre (*Meridian*, TCA, [Nr. 375] 124). Dabei nähert Celan den stummen (toten) Mund der Schrift an und eröffnet somit die Möglichkeit, die Sprachbewegung als Bewegung zwischen (konsonantischer) Schrift bzw. totem Mund und lebendiger Vokalisierung zu bestimmen. Auf diese Möglichkeit kommt Celan etwa in der Notiz zurück, in der er schreibt, daß für das erneute Hervortreten des Überlieferten die »neue Stimme« entscheidend sei (vgl. Anm. 57). Daraus folgt wiederum, wie Celan in einer anderen Nachlaßnotiz Ende der fünziger Jahre schreibt, daß »das vermeintliche Denk- oder Sprachschema des Gedichts [...] niemals ›fertig‹« sei (*Prosa aus dem Nachlaß*, [Nr. 241.7] 131).

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Subjekts in der ersten Strophe) gemeint sein, das es als präsentes nicht mehr gibt, das am Himmel aber eine Art Entsprechung gerade in seinem Verlöschen (Verfinsterung, Verwinzigung) gefunden hätte, die wiederum im »Funken«, ähnlich der »Sichelschrift« bzw. dem »Umriß«, kurzfristig dokumentiert würde.[80] Die Vergänglichkeit der Dokumentation erforderte dann, sofern eine solcherart gedachte Tradierung eine Zukunft haben sollte, zunächst einmal die Möglichkeit einer Sichtung, und diese wäre wiederum im nur schemenhaft (durch die »Kometen- / brauen« und die »Blickmasse«) angedeuteten Himmels-Gesicht zu entziffern – und als präfigurativer Vorverweis auf das Du der dritten Strophe zu lesen.

zeitliche Struktur

Man kann das gewiß auch ganz anders sehen, aber eine solche Lektüre mag dabei helfen, die zeitliche Struktur des Gedichts aus seiner impliziten Dialogizität in und zwischen den Strophen und ihren Elementen zu erhellen. Diese Dialogizität zeigt sich darin, daß mit dem Du der letzten Strophe, bezieht man es auf die mittlere Strophe zurück, sowohl der »Herztrabant« (und deshalb, wie vorgeschlagen, auch das entschwundene Subjekt der ersten Strophe) als auch das kosmische Gesicht mit den Kometenbrauen (und darin präfiguriert die »Blickmasse« der künftigen Blicke einer Vielzahl von Lesern) angesprochen sein kann. Das Du verdeutlicht, so gesehen, auch die unterschiedlichen zeitlichen Ausrichtungen noch einmal, die das Gedicht vor- und nachzeichnet. In diesen Zusammenhang gehört auch, daß die zweite Strophe das Himmelsgeschehen nicht als ein berechenbares vorführt. Nicht der astronomische Kalender gibt das darin enthaltene Modell von Zeitlichkeit ab, sondern das Verglühen von Meteoriten, andererseits ein im Gedicht verfremdetes Verständnis von Kometen. Die »Kometen- / brauen« spielen auf die geläufige Bezeichnung von Kometen als ›Haarsternen‹ an – eine Anspielung, die durch das griechische ›kome‹ (Haar) motiviert ist und über die Form des Schweifs den Sprung zur Braue nahelegt. Zugleich enthalten die »Kometen- / brauen« einen unverkennbaren Hinweis auf Edmund Husserls Zeitphilosophie, mit der Celan zum Zeitpunkt der Niederschrift des Gedichts bereits vertraut war.[81]

Husserl

Husserl verwendet in seinen 1928 von Martin Heidegger erstmals herausgegebenen *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*[82] das Bild des Kometenschweifs, um das retentionale Moment von Sinnesdaten im gegenwärtig wahrnehmenden Zeitbewußtsein zu verdeutlichen. Husserl schreibt: Die »Jetzt-Auffassung ist gleichsam der Kern zu einem Kometenschweif von Retentionen, auf die früheren Jetztpunkte bezogen«.[83] Oder: »Wir bezeichnen die primäre Erinnerung oder Retention als einen Kometenschweif, der sich an die jeweilige Wahrnehmung anschließt«.[84] So wie der Schweif aber mit der Zeit verschwindet, so verschwinden auch die retentional gehaltenen »Zeitobjekte« in

[80] Die Engführung von menschlichen und kosmischen Attributen berührt sich hier – auch in der Betonung der Endlichkeit – mit jener, die Celan aus seinen Hölderlin-Lektüren bekannt gewesen sein dürften. So schreibt Hölderlin, um hier nur eine Stelle zu zitieren, im *Hyperion:* »So träumt' ich hin. Geduldig nahm ich nach und nach von allem Abschied. – O ihr Genossen meiner Zeit! fragt eure Ärzte nicht und nicht die Priester, wenn ihr innerlich vergeht! / Ihr habt den Glauben an alles Grosse verloren; so müsst ihr hin, wenn dieser Glaube nicht wiederkehrt, wie ein Komet aus fremden Himmeln.« Hölderlin, *Hyperion* [BPC], 135f. (vgl. hierzu v.a. auch Hölderlins »In lieblicher Bläue«) – Zur Identifikation Celans mit Hyperion vgl. *Briefwechsel mit Gisèle Celan-Lestrange*, Bd. I, 113; Bd. II, 123.

[81] Vgl. hierzu die entsprechenden Notizen zum *Meridian*, etwa *Meridian*, TCA, [Nr. 486] 141.

[82] Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins* [BPC]. In die Publikation sind Stücke aus der vierstündigen Göttinger Vorlesung »Hauptstücke aus der Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis« aus dem Wintersemester 1904/05 eingegangen, zudem Nachträge zur Vorlesung und spätere ergänzende Studien bis 1910 (vgl. ebd., 367, und zum weiteren Kontext Anm. 8 im Vorspann von Teil 1. Chronographie).

[83] Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins* [BPC], 391.

[84] Ebd., 395.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Singbarer Rest – der Umriss
dessen, der durch
die Sichelschrift lautlos hindurchbrach,
abseits, am Schneeort.

Quirlend
unter Kometen-
Brauen
die Blickmasse, auf
die der ~~verschwindende~~ verfinsterte *winzige*
Herztrabant zutreibt [mit dem
[draussen erjagten Funken.

– Entmündigte Lippe, melde,
dass etwas geschieht~~e~~, *noch immer*,
unweit von dir. ~~[illegible]~~

29. 1. 64

Abb. 2: »Singbarer Rest«, der zweite überlieferte Entwurf (H^2)

Typoskript mit handschriftlichen Korrekturen (in Bleistift und schwarzer Tinte) auf einzelnem, losem Blatt (Archivzugangsnummer D90.1.137, Blatt AF 4.1,26r, 29, 6 cm x 21 cm). Vgl. *Atemwende*, BCA 7.2, 96 (H^2); *Atemwende*, TCA, 52.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

ihrem Verlauf aus dem Bewußtsein: »je nach der Ferne vom aktuellen Jetzt hat das ihm noch Nächstliegende evtl. ein wenig Klarheit, das Ganze verschwindet ins Dunkel, in ein leeres retentionales Bewußtsein und verschwindet schließlich ganz (wenn man das behaupten darf), sobald die Retention aufhört«.[85] Den Vorgang dieses Verschwindens bezeichnet Husserl auch als »Abschattung«.[86] Der »Zeitschwanz« sei »etwas, was in die Zeit« zurücksinke »und seine Abschattung« habe.[87] Celan verwendet seinerseits das Bild der Abschattung im zweiten der überlieferten Entwürfe zu diesem Gedicht. Dieser Entwurf (Abb. 2) steht auf der Rückseite des farblosen Typoskriptdurchdrucks.

Ablaufmodi

Der »verfinsterte winzige / Herztrabant« ist auf diesem Entwurf noch der »verschattete / Herztrabant«.[88] Im Zuge der Überarbeitung verschattet Celan aber das Wort »verschattete« selbst, verfinstert es, indem er es (wie bezeichnenderweise auch das Wort »Stimme« zum Schluß) durchkreuzt. Schließlich läßt er nur das Wort »verfinsterte«[89] stehen. Diese Operationen geben Anlaß, nach dem Verhältnis ihres impliziten Zeitmodells zu jenem zu fragen, das Husserl in seinen *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins* privilegiert. In seinem Exemplar der *Vorlesungen* markiert Celan mehrere Stellen. Eine davon unterstreicht er wie folgt: »Jedes zeitliche Sein ›erscheint‹ in irgendeinem und einem kontinuierlich sich wandelnden Ablaufmodus, und das ›Objekt im Ablaufmodus‹ ist in dieser Wandlung immer wieder ein anderes«.[90] Celan unterstreicht auch diese Stelle: »das impressionale Bewußtsein geht ständig fließend über in ein immer neues retentionales Bewußtsein.«[91] Das Gegenstück zur Retention ist die Protention. Sie kennzeichnet die Richtung der »Erwartung«, die Celan an zwei Stellen unterstreicht.[92]

Zeithof

Für die Spanne, die sich im Bewußtsein der Gegenwart retentional und protentional ausbildet, verwendet Husserl den Begriff »Zeithof«,[93] den Celan ebenfalls unterstreicht. Celan

[85] Ebd., 387.

[86] Ebd., 405 (vgl. auch ebd., 409, oder ebd., 461). Auf Seite 390 findet sich bereits der Hinweis, daß ein »Punkt der Aktualität [...] sich retentional abschattet«. Jede Retention sei »in sich selbst kontinuierliche Modifikation« und trage »sozusagen in Form einer Abschattungsreihe das Erbe der Vergangenheit in sich«. Zuvor schreibt Husserl: »Die ganze Dauerstrecke des Tones oder ›der‹ Ton in seiner Erstreckung steht dann als ein s. z. s. Totes, sich nicht mehr lebendig Erzeugendes da, ein von keinem Erzeugungspunkt des Jetzt beseeltes Gebilde, das aber stetig sich modifiziert und ins ›Leere‹ zurücksinkt.« Ebd., 386. Die Assoziation mit Totem und zugleich die Unsicherheit, ob man das ins »Leere« zurücksinkende »s. z. s.« – sozusagen – als Totes bezeichnen kann, fehlt also auch bei Husserl nicht. In einer französischen Studie zu Husserl streicht Celan sich folgenden Passus am Rand an: »La perception extérieure est essentiellement perception par ›aspects‹ (Abschattungen), et elle est, par là, essentiellement insufffisante en ce sens que nul aspect ne peut représenter la totalité de l'objet perçu.« Lauer, *Phénoménologie de Husserl. Essai sur la genèse de l'intentionnalité* [BPC], 81. Auf Seite 57 von Lauers Husserl-Studie notiert Celan: »-i- Zeit- und Ortlosigkeit der / Begegnung von Werk und Leser –« (zur Bedeutung der Sigle »-i-« vgl. Anm. 87 im Kapitel 2.2 »Schliere«).

[87] Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins* [BPC], 463 (vgl. auch ebd., 465).

[88] *Atemwende*, BCA 7.2, 95; *Atemwende*, TCA, 52.

[89] Ebd., 95 / 53. In seinem Gespräch mit Hugo Huppert vom 26. Dezember 1966 bezeichnete Celan die Verschattung tatsächlich auch als sein poetisches Verfahren: »ich verschatte absichtlich manche Kontur [...], getreu meinem Seelenrealismus.« Huppert, »Spirituell‹. Ein Gespräch mit Paul Celan«, 321 (vgl. hierzu auch Anm. 89 im Kapitel 2.2 »Schliere«). In seiner Übertragung des Shakespeare-Sonetts CVII nimmt Celan das Wort »verschattete« ebenfalls wieder auf. Der »verschattete« »Mond« steht darin für die Mondfinsternis bei Shakespeare (»eclipse« of the »moon«), GW 5, 348f.

[90] Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins* [BPC], 388.

[91] Ebd., 390.

[92] Ebd., 377 und 396.

[93] Ebd., 396. Das Wort »Zeithof« ist an dieser Stelle zwar auf die Wiedererinnerung (sekundäre Erinnerung) einer Gegenwart bezogen, indem Husserl aber schreibt, daß »das Bewußtsein wieder [!] einen Zeithof« (ebd.) habe, ist damit auch gesagt, daß der Zeithof bereits in der gegenwärtigen Wahrnehmung von Sinnesdaten und in der primären Erinnerung (der Retention) da ist, die wiederum die Dimension der Erwartung (Protention) bereits in sich enthalten muß, wenn sie in der Wiedererinnerung aktualisiert werden soll. Von daher erklärt sich auch, warum Husserl zuerst im Kontext der Wiedererinnerung von der Protention handelt, können die vergangenen Sinnesdaten doch überhaupt nur durch Protention »wieder« in einer (von ihnen aus gedacht: künftigen) Gegenwart erinnert werden. Husserl geht darauf aber leider nicht näher ein. Celan hingegen setzt an diesem Punkt an, wenn er beispielsweise in einer Notiz zum Rundfunk-Essay zu Ossip Mandelstamm schreibt, daß »die Gedichte Ossip Mandelstamms« in einem »Zeit h o f «

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

nimmt das Wort später in drei Gedichten wieder auf, zudem spielt auch der Titel des 1976 posthum erschienenen Gedichtbandes *Zeitgehöft* noch auf Husserls »Zeithof« an. Bestimmend für diese Adaptionen bleibt das mit dem Wort »Zeithof« bedeutete Verständnis von Gegenwart als begrenztem Feld von Durchdringungen retentionaler und protentionaler Momente.[94] Dieses Verständnis setzt Celan selbst in Bezug zur Poesie. An einer Stelle am Rand der *Vorlesungen* vermerkt Celan: »-i- / Gegenwart / als Zeitspezies / der Poesie«,[95] und gleich darunter: »das Gegenwärtige / ein zukünftig / Gewesenes«.[96]

Unterschiede

Gleichwohl sind diese Adaptionen Celans nicht einfach Übernahmen Husserlscher Theoreme. Übernommen werden höchstens die Wörter, die Celan aber anders kontextualisiert und konnotiert. So auch im Gedicht »Singbarer Rest«. Der gewichtigste Unterschied gegenüber dem Husserlschen Ansatz besteht darin, daß die Beziehungen zwischen den Elementen, die das Gedicht in seiner schriftlichen Form konstituieren und von denen das Gedicht zudem handelt – und das gilt nicht nur für das Gedicht »Singbarer Rest« –, keine Sammlung in einem Bewußtsein finden, dem sie als seine und nur als seine Temporal- und Sinnesdaten zugeordnet werden könnten. Zwar ist der Leser des Gedichts einer der möglichen Adressaten dieser Daten, und man wird ihm gewiß Bewußtsein zusprechen können, doch ist er eben nur einer aus einer Vielzahl von möglichen Adressaten, so wie das angesprochene Du des Gedichts (»melde, / daß etwas geschieht, noch immer, / unweit von Dir«) sich auch auf Totes, Gegenständliches und Ungegenständliches, Unbewußtes oder seinerseits Unwissendes beziehen kann.

Gesunkenes – Spur

Noch ein weiterer Unterschied sei hier erwähnt. Husserl schreibt in den *Vorlesungen:* »das Erinnerte ›sinkt immer weiter in die Vergangenheit‹, aber nicht nur das – es ist notwendig etwas Gesunkenes, etwas, das notwendig eine evidente Wiedererinnerung gestattet, die es auf ein wiedergegebenes Jetzt zurückführt«.[97] Und er schreibt weiter: »das Vergegenwärtigen ist etwas Freies, es ist ein freies Durchlaufen, wir können die Vergegenwärtigung ›schneller‹ oder ›langsamer‹, deutlicher und expliziter oder verworrener, blitzschnell in einem Zuge oder in artikulierten Schritten usw. vollziehen.«[98] Eben dieser Vollzug ist bei Celan aber weder als freier vorgeführt (als freies Vermögen des Bewußtseins), noch ist ein entsprechendes Datum je so ›gegeben‹, daß es beim Versuch seiner Erinnerung als bloße »reproduktive Modifikation« einer »Wahrnehmung« aufgefaßt werden könnte.[99] Viel-

stehen, um zu verdeutlichen, daß sie sich – auch und vor allem – gegenüber einer künftigen Zeit als offen erweisen (»noch immer tritt Zeit hinzu, *partizipiert* Zeit«). *Meridian*, TCA, [Nr. 59] 71.

94 In den Gedichten »Schwimmhäute« (aus dem Band *Lichtzwang*, 1970, GW 2, 297) und »Mapesbury Road« (aus dem Band *Schneepart*, 1972, GW 2, 365) kommt das Wort »Zeithof« im Singular vor, im Gedicht »Erst wenn ich dich« (aus dem posthum erschienenen Band *Zeitgehöft*, 1976, GW 3, 76) im Plural. In allen drei Gedichten weitet Celan den Begriff des ›Zeithofs‹ allerdings aus, um mit ihm auch solche Ereignisse zu fassen oder anzusprechen, die in Husserls Fixierung auf ›Bewußtsein‹ nicht zur Sprache kommen können. So bezieht sich etwa »Mapesbury Road« auf das Attentat auf Rudi Dutschke und radikalisiert den »Zeithof« zum Moment der Zerstörung (nicht nur) von Bewußtsein (»Der volle / Zeithof um / einen Steckschuß, daneben, hirnig«). »Schwimmhäute« wiederum verwandelt den »Zeithof« in einen »Tümpel«, der im Gedicht gerade jenen Bereich markiert, der »hinter / dem Leuchtschopf / Bedeutung« liegt (vgl. hierzu Buhrmann, »Celan Verstehen«, 111-114, und ausführlich Reuß, *Im Zeithof*, 95-119). Das Gedicht »Erst wenn ich dich« wiederum setzt die Erkundung dieses Bereichs (»mit Spät- / sinnigem droben / in Zeithöfen«) fort.

95 Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins* [BPC], 378. »Zeitspezies« ist ein Wort, das Husserl auf derselben Seite verwendet. Celan unterstreicht den entsprechenden Satz teilweise: »Die Zeitspezies der Vergangenheit und Zukunft haben das Eigentümliche, daß sie die Elemente der sinnlichen Vorstellung, mit denen sie sich verbinden, nicht so wie dies sonstige hinzutretende Modi tun, determinieren, sondern alterieren.« Zur Bedeutung der Sigle »-i-« vgl. Anm. 87 im Kapitel 2.2 »Schliere«.

96 Ebd., 378. Die Bemerkung zum zukünftig Gewesenen bezieht sich auf folgenden, von Celan unterstrichenen Satz: »Denn alles, was ist, das wird, wie völlig evident und selbstverständlich ist, in Folge davon, daß es ist, gewesen sein, und es ist in der Folge davon, daß es ist, ein zukünftig Gewesenes.« Ebd.

97 Ebd., 394.

98 Ebd., 406.

99 Vgl. auch ebd., 406: »Ich vergegenwärtige immerfort dasselbe, immer dieselbe Kontinuität der Ablaufsmodi der Zeitstrecke, immer sie selbst im Wie.«

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

mehr ist das ›Gesunkene‹ bei Celan als Rest ausgestellt, als Spur im Bewußtsein oder anderswo, die sich nie einfach in eine Gegenwart überführen läßt, sondern eine Bruchstelle markiert.[100] Diese zeitigt Gegenwart, aber nur in dem Sinne, daß diese Gegenwart eine primär künftige sei, eine Gegenwart dessen, was sich vor oder in der Spur nicht bereits verwirklichen konnte oder kann. Deshalb geht Celan von einem Anspruch im Sinne einer subjektiv nicht zu bändigenden Protention aus: einer Protention, die auf ihre materialen Spuren – im Gedicht: Schrift – stets zurückverwiesen bleibt.[101] Zwar spricht auch Husserl von einer »Materie« der »Zeitobjekte«, wobei letztere sich in entsprechenden »Akten« konstituieren,[102] zudem spricht er auch davon, daß »jede Erinnerung iterierbar« sei.[103] Eine Analyse der genannten Materie und einer darauf bezogenen Iterierbarkeit bleibt jedoch aus.[104]

Freisetzung

Anders Celan, der im *Meridian* mit seinen Erörterungen zur »Gestalt« und ihrer Wiederholbarkeit im Modus der Differierung[105] an einem Verständnis von Konstitution arbeitet, das er auch und insbesondere in seinen tatsächlich geschriebenen Gedichten, also gezielt im Medium der Schrift, weiterentwickelt.[106] Daß die ›Zeit-Schrift‹ seiner Gedichte – ihre ›Chronographie‹ – für ein »ansprechbares Du« – für eine »Gestalt« des Anderen – die Mög-

[100] Diese Bruchstelle hat Freud in seiner Studie »Jenseits des Lustprinzips« mit der Hypothese beschrieben, »das Bewußtsein entstehe an Stelle der Erinnerungsspur«. Freud, »Jenseits des Lustprinzips« [BPC] 25. Celan wiederum hat diesen Satz vermutlich zuerst als Freud-Zitat in Benjamins »Über einige Motive bei Baudelaire« zur Kenntnis genommen (vgl. Benjamin, *Schriften* I [BPC], 432). Der Satz ist dort von Celan unterstrichen (Benjamin ersetzt »der« durch »einer«).

[101] Dieser Aspekt geht in Marek Ostrowskis Plädoyer für eine stärkere Berücksichtigung der Phänomenologie Husserls bei der Deutung von Celans Gedichten völlig verloren. Die »phänomenologischen Termini Husserls« (Ostrowski, *Paul Celans Lyrik aus phänomenologischer Perspektive*, 137f.) eignen sich gerade *nicht* vorbehaltlos für die Analyse von Celans Dichtung, weil diese das Primat des Bewußtseins viel stärker in Frage stellt, als Ostrowskis Konzentration auf die »Daseinsform des lyrischen Ichs« (ebd.) glauben läßt.

[102] Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins* [BPC], 399.

[103] Ebd., 403.

[104] Celan selbst setzt sich mit der Materie der Erinnerung unter anderem in seinen Lektüren der Schriften von Henri Bergson weiter auseinander. In *Matière et Mémoire* etwa streicht Celan sich folgenden Satz an (es ist die einzige Anstreichung im ganzen Buch, das allerdings nicht datiert ist): »mais nous comprenons bien – selon le mot profond d'un philosophe contemporain [Félix Ravaisson] –, que ›la materialité mette en nous l'oubli‹«. Bergson, *Matière et Mémoire* [BPC], 198. Die Materialität der Erinnerung besteht demnach darin, Vergessenes zunächst einmal als solches aufzuheben, so daß dieses als Hohlform mit unterschiedlichen Gehalten reaktualisiert werden kann. Celan besitzt von *Matière et Mémoire* auch die deutsche Ausgabe, die auf den 11. August 1965 datiert ist (Bergson, *Materie und Gedächtnis* [BPC]). Von den Bergson-Büchern in Celans Bibliothek weist das Exemplar von *L'évolution créatrice* am meisten Lesespuren auf. Celan scheint sich darin vor allem – wie in *Matière et Mémoire* – für die Verbindung von Körperlichkeit/Materialität und Gedächtnis/Zeitlichkeit interessiert zu haben. Angestrichen ist in diesem Zusammenhang etwa der Satz »Ma mémoire est là, qui pousse quelque chose de ce passé dans ce présent« (Bergson, *L'évolution créatrice*, 2), der die Unwillkürlichkeit und Schockhaftigkeit des Eintritts von Vergangenem in die Gegenwart betont. An einer anderen Stelle macht Celan den Bezug zu seinem eigenen Zeitdenken deutlich, indem er das Wort »Atemkristall« (vgl. hierzu Anm. 54) an den Rand einer Stelle schreibt, an der Bergson die Beziehung von organischen Bewegungen und ihrer Kristallisation zu einer Gestalt analysiert (vgl. ebd., 12).

[105] Vgl. hierzu den Absatz »Gegenwart« im Kapitel 1.2 »Gestalt«.

[106] Von hier aus dürfte sich auch Celans Interesse für die Schriften von Derrida und Freud erklären. Im Unterschied zu Husserl betonten diese den Schriftcharakter von Erinnerungsresten und von daher auch die Verstellungen, die aus deren Aktualisierungen jeweils resultieren (vgl. zu Celans Lektüre von Derridas »Freud et la scène de l'écriture« [BPC] Anm. 46 der Einleitung). Die sehr wahrscheinlich bereits in seinem Halbjahr 1948 in Wien einsetzende und im Zuge der Arbeit am *Meridian* intensivierte Beschäftigung Celans mit Freud (vgl. Anm. 26 und, zur früheren Beschäftigung Celans mit Freud, den Absatz »Gespräch mit dem Freund« im Kapitel 2.1 »Wie sich die Zeit verzweigt«), findet unter anderem in seiner Lektüre von Freuds »Das Ich und das Es« [BPC] eine Fortsetzung. Celan datiert seine Lektüre von Freuds Erörterungen zu den optischen und akustischen »Erinnerungsreste[n]« sowie zu den »Wortreste[n]« in »Das Ich und das Es« auf den »7. 4. 67« (auf Seite 248). Celan befindet sich zu dieser Zeit (vom 13. Februar bis 17. Oktober 1967) in stationärer Behandlung in der psychiatrischen Universitätsklinik von Paris, Saint-Anne. Das Gedicht »Hörreste, Sehreste« aus der Sammlung *Lichtzwang* zeugt von den Spuren der Auseinandersetzung mit Freuds »Das Ich und das Es«, die zu dieser Zeit für Celan auch von existentieller Bedeutung gewesen sein dürfte (vgl. hierzu auch die Anmerkungen in *Lichtzwang*, TCA, 6f., sowie im *Briefwechsel mit Gisèle Celan-Lestrange*, Bd. II, 296, 300 und 470f.).

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

lichkeit einer »Freisetzung« bereithalte,[107] gehört zu den Hoffnungen, die Celan mit seinem Projekt »Dichtung« verbindet. Daß er an einer solchen Freisetzung arbeitet, bringt allerdings das Problem mit sich, daß der gangbare Weg zwischen dem Abgrund, ganz zu verstummen, und dem Abgrund, bloß noch »Kunst« zu produzieren, ein schmaler, ja ein »unmögliche[r] Weg« ist, ein »Weg des Unmöglichen«,[108] wie Celan im *Meridian* sagt, zumindest dann, wenn man die Möglichkeit einer Freisetzung nicht als Freisetzung auch noch von diesem Weg begreifen möchte. Im Medium der Schrift ist dieser Weg zumindest nicht der einzig denk- und gangbare. Die Gedichte, die im zweiten Teil dieser Arbeit zur Diskussion stehen, werden in chronologischer Reihenfolge einen Eindruck davon geben, welche unterschiedlichen Wege Celan in seinen Gedichten und im Schreiben seiner Gedichte einschlägt, um an seinem Projekt »Dichtung« immer wieder von neuem zu arbeiten.

[107] GW 3, 186 und 194.

[108] Ebd., 202. – Vgl. hierzu auch folgende *Meridian*-Notiz: »aber wo sind wir denn, wenn wir von Gedichten sprechen, denn anders als beim zur Sprache [k]ommenden Unmöglichen [?]« (*Meridian*, TCA, [Nr. 74] 76).

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Gezeitigtes – Werdendes

In welcher Weise finden die Leitsätze und -fragen aus der *Bremer Rede* und aus dem *Meridian* in den Gedichten Celans eine Fortsetzung oder werden dort vorbereitet? Gibt es eine Erklärung dafür, warum der privilegierte Ort von Celans poetologischen Stellungnahmen nach der Arbeit am *Meridian* die einzelnen Gedichte sind – oder bleiben? Worin besteht das »Ethos«, das Celan mit dem Schreiben von Gedichten und mit deren Zeitlichkeit verbindet? Und inwiefern ist dieses »Ethos« auch als Lesehaltung zu interpretieren? Was hat dieses »Ethos« mit »Wahrheit« zu tun? Und welchem Verständnis von »Wahrheit« ist Celan auf der Spur?

Als »*gezeitigte* Sprache«[1] bezeichnet Celan in seinem am 19. März 1960 im Norddeutschen Rundfunk ausgestrahlten Radio-Essay zu Ossip Mandelstamm dessen Dichtung. In Mandelstamms Dichtung wolle »sich das mit Hilfe der Sprache Wahrnehmbare und Erreichbare entfalten«; es wolle »in seiner Wahrheit *aktuell* werden.« Die Spannung, die sich in dieser Charakterisierung der Dichtung Mandelstamms zwischen dem – bereits – Gezeitigten und dem aktuell – erst – Werdenden ergibt, entspricht genau jener, die in den bisherigen Kapiteln auch für die Charakterisierungen hervorgehoben werden konnte, welche Celan im Blick auf seine eigene Dichtung vornimmt.[2] Die Implikationen dieser Charakterisierungen – allen voran die Struktur der Anrede, der Zuwendung, der Apostrophe – insistieren als Motive und Stilmerkmale auch in den von Celan geschriebenen Gedichten. Am Gedicht »Singbarer Rest« konnte dies bereits dargelegt werden. In den folgenden Kapiteln wird sich zeigen, daß Celans Auseinandersetzung mit poetologischen Fragestellungen durchgängig auch in den Gedichten zu beobachten ist. In Form von Vorbereitungen und Weiterbearbeitungen jener Themen und Motive, die in Celans Reden mit prinzipiell uneingeschränkterem Anspruch exponiert, dann allerdings – und dies doch explizit – in das Problem ihrer Generalisierbarkeit verwickelt sind,[3] bestimmt diese Auseinandersetzung auch die spezifizierte, differenzierte und daher insgesamt vielfältigere Arbeit, die *in* den einzelnen Gedichten Celans und, soweit dies an entsprechenden Dokumenten gezeigt werden kann, in ihrer Vor- und Nachbereitung ihre Spuren hinterlassen hat.

Gedicht und Du

Sind Celans Texte ›Gedichte‹ in dem in der *Bremer Rede* und im *Meridian* vorgeschlagenen emphatischen Sinne einer diachronen, bestimmenden (nennenden, konstituierenden) und zugleich offenen (vermeintlich zeitlose Bindungen zwischen Signifikanten und Signifikaten aufbrechenden) Ansprache im Medium der Schrift, dann ist davon auszugehen, daß jedes dieser Gedichte auf seine Weise – konstativ oder performativ, explikativ oder evokativ – an der Spannung teilhat und diese Spannung also mitteilt, die nach Celan ein Gedicht erst zu einem Gedicht macht. Es handelt sich um die Spannung, den »Sinn«, zwischen der »Gestalt«, als die ein Gedicht in seiner schriftlichen, buchstäblichen Erscheinungsweise (als derart gezeitigte Sprache) lesbar ist, und den aktuell werdenden, nie langfristig präsenten Du-Gestalten, denen gegenüber ein Gedicht sich zeitlich und räumlich als offen erweisen kann: dem Leser und denjenigen Dingen, Figuren und Personen, die sich in der Lektüre wiederum als Du des Gedichts herausstellen lassen.

1 Hier und im folgenden zitiert nach *Meridian*, TCA, 216.

2 Eine Variation dieser Spannung im Sinne einer Bewegung des Wahren formuliert Celan in seinem Brief an Georg Drozdowski vom 17. Oktober 1960: »Das Wahre geht den unendlichen Weg – erst als das zu seinem Ich Heimgekehrte, erst unter dem Ich-Akzent erreicht es den Andern.« Zitiert nach Barnert, »Paul Celans [...] Briefwechsel mit Georg Drozdowski«, 57.

3 Vgl. hierzu die Absätze »zwei Tendenzen«, »Pluralisierung« und »Verführung« im Kapitel 1.2 »Gestalt«.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Verantwortung

In diesen Zusammenhang gehört, daß Celan nicht nur von einer Zuwendung des Gedichts gegenüber einem ausgesprochenen oder unausgesprochenen Du ausgeht, sondern für ein solches Du seinerseits eine Zuwendung zum Gedicht vorsieht. Beide Zuwendungen zusammengenommen ergeben das »Gespräch«, das Celan im *Meridian* als Sprach- und Zeitspielraum des Gedichts kennzeichnet: »Das Gedicht wird [...] Gespräch.«[4] Dabei bedeutet »Gespräch«, ob stumm oder stimmhaft, zunächst einmal nichts anderes als eine wechselseitige Exposition in einer sprachlich gedachten Beziehung,[5] eine Exposition, in der sich allerdings die beiden Exponenten als gegenseitig bedingte herausstellen. Denn in diesem Gespräch »konstituiert«[6] sich, den Überlegungen im *Meridian* zufolge, nicht nur ein Gegenüber erst als das jeweils bestimmte Gegenüber eines Gedichts; auch ein Gedicht konstituiert sich erst in einem solchen Gespräch als das jeweils bestimmte Gegenüber dessen, der sich ihm zuwendet. »Aufmerksamkeit«[7] ist für beide Zuwendungen das Stichwort, unter dem Celan dieses Gespräch zu charakterisieren versucht, »Freisetzung«[8] das Stichwort, unter dem er diese Zuwendungen als »immer wieder«[9] endliche Momente eines Aufbruchs der jeweiligen im Spiel befindlichen Vorgaben und Unterstellungen zu erwägen sucht. Ein solcher Aufbruch soll im Gespräch des Gedichts geschehen, und geschehen soll er zugunsten einer Verantwortung, die tatsächlich übernommen und nicht an einen gegebenenfalls herbeigesehnten Verantwortungsträger außerhalb dieses Gesprächs delegiert wird.[10] Darin liegt die utopische Komponente, die Celans Entwurf des Gedichts kennzeichnet. – Daß eine solche Verantwortung sich als Anstrengung oder gar als Zumutung erweisen kann, hat Celan im übrigen an keiner Stelle bestritten.[11]

Lektüre

In seinem Brief vom 17. Februar 1958 an eine Bremer Schulklasse versuchte Celan diese Verantwortung als Verantwortung der Lektüre zu bestimmen:

> Gedichte sind [...] ein Versuch, sich mit der Wirklichkeit auseinanderzusetzen, ein Versuch, Wirklichkeit zu gewinnen, Wirklichkeit sichtbar zu machen. Wirklichkeit ist für das Gedicht also keineswegs etwas Feststehendes, Vorgegebenes, sondern etwas in Frage Stehendes, in Frage zu Stellendes. Im Gedicht ereignet sich Wirkliches, trägt Wirklichkeit sich zu.
>
> Daraus ergibt sich für den Lesenden zunächst die Bedingung, das im Gedicht zur Sprache Kommende nicht auf etwas zurückzuführen, das außerhalb des Gedichts steht. Das Gedicht selbst ist sich, sofern es ein wirkliches

4 »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 verzweifeltes Gespräch.« GW 3, 198.

5 Zur ›Exposition‹ des Gedichts vgl. Anm. 48 im Vorspann von Teil 1. Chronographie und Anm. 62 im Kapitel 1.1 »Sinn«.

6 GW 3, 198.

7 Ebd.

8 Ebd., 194.

9 Ebd., 188, 199.

10 Die Übernahme der Verantwortung verbindet Celan in seinen Notizen zum *Meridian* mit seiner Kritik an einer Lesehaltung, die darauf aus ist, überall Metaphern aufzufinden (vgl. Anm. 34 im vorangegangenen Kapitel). Wer das Gelesene nicht wörtlich nimmt, sondern zugunsten einer vermeintlich feststehenden ›eigentlichen‹ Bedeutung neutralisiert (überträgt), verfehlt nach Celan seine Verantwortung der Lektüre: »Wer das Gedicht [...] nicht mit-tragen will, überträgt und spricht von Metaphern. So wie der, der vom Gedicht nichts wissen will, von der Kunst und vom Können redet. Wer nicht mittragen will, spricht von Metaphern.« *Meridian*, TCA, [Nr. 587] 158. In einer anderen Notiz schreibt Celan: »Man sagt Kunst und meint Verantwortungslosigkeit; man spricht von Engagement und meint, daß es genügt, sich auf Geschriebenes und Hinzufügung von Auflageziffer und Übersetzung in fremde Sprachen berufen zu können.« *Meridian*, TCA, [Nr. 659] 169. Vgl. hierzu auch Anm. 174 im Kapitel 1.2 »Gestalt« sowie eine weitere Notiz aus dem Umkreis des Gedichtbandes *Die Niemandsrose:* »Definition eines Engagierten: einer, der sich sein photogenes Gewissen vom Leibe (und Wanste) schreibt.« *Prosa aus dem Nachlaß*, [Nr. 41.2] 28.

11 In den Notizen zum *Meridian* spricht Celan sogar explizit von der »Tyrannis« des Gedichts: »Zu Metapher: Die Unübertragbarkeit des Gedichts erleben viele als ein Unerträgliches, als eine Tyrannis [...]. Gerade wegen seiner Unübertragbarkeit wird das Gedicht so oft als ein Unerträgliches empfunden – und gehaßt. Es gibt zweifellos eine Tyrannis des Gedichts [...].«*Meridian*, TCA, [Nr. 586] 158.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Gedicht ist, der Fragwürdigkeit seines Beginnens wohl bewußt; an ein Gedicht mit unverrückbaren Vorstellungen herangehen, bedeutet also zumindest eine Vorwegnahme dessen, was im Gedicht selbst Gegenstand einer – in keiner Weise süffisanten – Suche ist.[12]

Suche

Die doppelte Zuwendung, die das Gespräch des Gedichts nach Celan ausmacht, kehrt auch in diesem Versuch, die Verantwortung der Lektüre zu bestimmen, wieder. Von »unverrückbaren Vorstellungen« könnte in der Lektüre höchstens dann ausgegangen werden, wenn das Gedicht nicht seinerseits »Suche«, sondern die Sistierung eines Verhältnisses zu wiederum Feststehendem wäre. Es wird sich im folgenden zeigen, inwiefern Celan in und mit seinen tatsächlich geschriebenen Gedichten daran arbeitet, diese immer wieder neu ansetzende Suche als solche auch vorzuführen, wie er also daran arbeitet, seine Charakterisierungen ›des‹ Gedichts nicht nur im Abstrakten vorzunehmen, sondern in den einzelnen Gedichten auch spürbar werden zu lassen.

Ethos

Zieht man die unterschiedlichen Äußerungen Celans zur Dichtung heran, so wird deutlich, daß er allen Formen sprachlicher Zuwendung, die er im Rahmen seiner Bestimmungen von Dichtung analysiert oder evoziert, eine ethische Qualität beimißt. Im *Meridian* kommt diese Qualität mit Lucile zum Ausdruck, die sich mit ihrem »Gegenwort« – »Es lebe der König!« – »nicht mehr vor den ›Eckstehern und Paradegäulen der Geschichte‹« bücke.[13] Dieses »Gegenwort« erweist sich im weiteren Verlauf von Celans Rede bestimmend sowohl für die Relation des Gedichts zu seinem Gegenüber als auch für die umgekehrte Relation und schließlich auch für Celans Reden über diese beiden: »Ich hatte auch eine Antwort bereit, ein ›Lucilesches‹ Gegenwort, ich wollte etwas entgegensetzen, mit meinem Widerspruch dasein«.[14] Widerspruch und Gegenwort heißt in all diesen Fällen allerdings nicht einfach eine andere Meinung vertreten, sondern die sprachliche Zuwendung zum jeweiligen Gegenüber so gestalten, ihm so antworten oder ihm so zuvorkommen, daß sich im ›Versagen‹[15] der automatisierten Anrede- und Antwortfloskeln Gelegenheit ergibt, »das ihm, dem Anderen, Eigenste mitsprechen« zu lassen: »dessen Zeit«, dessen »Anderssein«.[16] »Sprache, zumal im Gedicht«, schrieb Celan in seinem Brief vom 26. März 1960 an den damaligen Feuilletonchef der *Neuen Zürcher Zeitung*, Werner Weber, »ist Ethos«.[17] Dabei meint »Ethos« die Haltung, das Innehalten, das unterbrechende Anhalten jener Abläufe, die Celan »Kunst« und deren Kritik – Erkenntnis und Erschütterung – er »Dichtung« nennt. Um dieses Ethos kreisen Celans Überlegungen zu den unterschiedlichen sprachlichen Zuwendungen, deren Merkmale er mit seinem Entwurf des Gedichts im *Meridian* analysiert. »Ethos« meint aber zugleich noch etwas Weiteres: die Gesinnung, der Sinn, der Entwurf eines Möglichkeits- und Handlungsspielraums, der aus der entsprechenden Haltung resultiert oder aus dieser Haltung heraus als bereits in Anspruch genommener deutlich werden kann. Celan verbindet diesen Aspekt von Ethos mit einer bestimmten Auffassung von Wahrheit.[18]

[12] *Prosa aus dem Nachlaß*, 194. Vgl. zur »Fragwürdigkeit« des »Beginnens« auch folgende Notiz aus dem Nachlaß zum Vortragsprojekt »Von der Dunkelheit des Dichterischen«: »Gedichte schreiben: ein illusionsloses Beginnen« (ebd., [Nr. 250.4] 138).

[13] GW 3, 189.

[14] Ebd., 200.

[15] Vgl. ebd., 196.

[16] Ebd., 198f.

[17] Zitiert nach Gellhaus u.a., *»Fremde Nähe«*, 398. Vgl. hierzu auch folgende Notiz aus dem Umkreis des Gedichtbandes *Die Niemandsrose:* »Das Gedicht ist das sich Vorschreibende – das einem Vorgeschriebene – man muß ihm, mit seinem Leben, folgen« (Archivzugangsnummer D90.1.120, Blatt AE 15,8).

[18] In einer undatierten Notiz aus dem Nachlaß macht Celan den Zusammenhang von Sinn und Wahrheit (d.h. Währen und Wahren) explizit: »…das Gedicht, das noch in den extremsten, eigensten Situationen seinen Sinn wahrt, d.h. seinem Sinn nach währt.« *Prosa aus dem Nachlaß*, [Nr. 77.1] 50.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Heidegger

»Ethos als schicksalhafter Wahrheitsentwurf« heißt es dementsprechend im weiteren Verlauf des Briefes an Weber, in dem Celan wie folgt fortfährt: »Und wenn es nur diese – gewiß nicht einer kleinräumigen ›Subjektivität‹ zuzuschreibende – Erfahrung gäbe: daß man der Wahrheit des Gedichts nachleben muß, – wenn es nur diese Erfahrung gäbe (und es gibt sie!), es könnte genügen.«[19] Im selben Brief schreibt Celan über seine Übersetzung der *Jeune Parque* – der *Jungen Parze* – von Paul Valéry, die Weber zuvor in der *Neuen Zürcher Zeitung* rezensiert hatte: »es war, wenn ich hier ein Wort Martin Heideggers mitsprechen lassen darf, ein Warten auf den Zuspruch der Sprache.«[20] Diese Sätze belegen, daß Celan seine Auffassung von Wahrheit – und von daher auch seine Auffassung von Sprache, Erfahrung, Schicksal und Dichtung – zu einem guten Teil aus seiner Auseinandersetzung mit den entsprechenden Schriften von Martin Heidegger gewinnt, wobei gerade an Celans Auffassung von Wahrheit auch noch einmal grundsätzlich gezeigt werden kann, an welchem Punkt und in welcher Hinsicht Celan von Heidegger abrückt.

Zuspruch der Sprache

Die Wendung vom »Zuspruch der Sprache«[21] stammt aus Heideggers Aufsatz »Das Wesen der Sprache«. Dieser ist Teil der Textsammlung *Unterwegs zur Sprache* von 1959. Von dieser Textsammlung schickte Heidegger Celan im November 1959 ein gewidmetes Exemplar. Im Aufsatz »Das Wesen der Sprache« steht auch folgendes: »Wir sprechen und sprechen von der Sprache. Das, wovon wir sprechen, die Sprache, ist uns stets voraus. Wir sprechen ihr ständig nur nach.«[22] Diese Bestimmung der Sprache in ihrem zeitlichen Vorrang kennzeichnet wiederum, in Heideggers Worten, Sprache als Geschehen, als »Geschehen der Wahrheit«,[23] wie er im Aufsatz »Der Ursprung des Kunstwerkes« schreibt. Dabei entspricht Heideggers Verständnis von Wahrheit weder dem korrespondenztheoretisch grundierten Begriff von Wahrheit als *adaequatio rei et intellectus*,[24] noch fällt er umstandslos mit der von Nietzsche in seiner frühen, zu Lebzeiten nicht veröffentlichten Schrift »Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne« vertretenen (ihrerseits auffallend metaphorisch umschriebenen) Ansicht zusammen, Wahrheit sei ein »bewegliches Heer von Metaphern«.[25] Wahrheit heißt bei Heidegger, motiviert durch seine Interpretation der grie-

[19] Zitiert nach Gellhaus u.a., »*Fremde Nähe*«, 398.

[20] Ebd. – Vgl. hierzu auch die Äußerung Celans im Brief an Otto Pöggeler vom 1. November 1960, in dem Celan seine Motivation, die *Jeune Parque* zu übersetzen, in einen deutlichen, aktualisierten Bezug zu der inzwischen gehaltenen Büchner-Preis-Rede stellt: »Sie haben mich auf unserem Spaziergang in H. gefragt, weshalb ich die junge Parze übersetzt habe; ich weiß es jetzt: um mir das Recht zu erwerben, etwas *gegen* die *Kunst* zu sagen.« Pöggeler, *Spur des Worts*, 121. Die ungeheure Schwierigkeit einer Übersetzung der *Jeune Parque* ins Deutsche hatte bereits Rilke betont: »Die wunderbare ›Jeune Parque‹ halte ich bis auf weiteres noch für unübertragbar: (möchte uns jemand vom Gegenteil überzeugen!).« Rilke, *Briefe an seinen Verleger*, Bd. II, 513 (vgl. hierzu Olschner, *Der feste Buchstab*, 180). Celan, der einen frühen Brief an Diet Kloos einmal mit »Paul ~~Valéry.~~ (*Briefe an Diet Kloos*, 96) signierte, hat auf diese Stelle bei Rilke mehrfach hingewiesen (vgl. hierzu etwa Gellhaus u.a., »*Fremde Nähe*«, 280 und 397). Im Brief an Weber stehen jedoch noch andere Motive im Vordergrund als das später gegenüber Pöggeler erwähnte »Recht«, durch die kunstvolle Übersetzung auch etwas »*gegen* die *Kunst*« sagen zu dürfen. Weber wies in seiner Rezension von Celans Übersetzung darauf hin, daß Valérys Widmung der *Jeune Parque* für André Gide »ein Gruß an den Weggenossen, dem die Sprache eine Sache der Moral war«, gewesen sei. Celans »zweite Leistung« neben der eigentlichen Übersetzung habe darin bestanden, den »Augenblick« zu erkennen, um diese »Sache der Moral« in Erinnerung zu rufen (ebd., 396). Celan nimmt in seinem Brief an Weber ausdrücklich Bezug auf diesen Augenblick: »Ihre Gedanken zum ›Augenblick‹ des Gedichts: das berührt mich, inmitten all des in der letzten Zeit Erfahrenen und Wahrgenommenen sehr« (ebd., 398). Celan bezieht sich hier auf die unmittelbar nach Erscheinen seiner Übersetzung der *Jeune Parque* von Claire Goll wieder aufgegriffenen Plagiatsvorwürfe (vgl. Anm. 58 der Einleitung). Aus diesen Erfahrungen heraus formulierte Celan auch seine Überlegungen zum »Ethos« der Sprache.

[21] Heidegger, »Das Wesen der Sprache« [BPC], 181.

[22] Ebd., 179.

[23] Ders., »Der Ursprung des Kunstwerkes« [BPC], 25.

[24] Vgl. hierzu ders., *Vom Wesen der Wahrheit* [BPC], 8, und ders., *Sein und Zeit* [BPC], 212-230 [§ 44].

[25] Nietzsche, KSA 1, 880. Das Gedicht »Ein Dröhnen« aus dem Band *Atemwende* von 1967 läßt sich als Echo und – was den Wahrheitsentwurf angeht – Umkehrung dieser Stelle bei Nietzsche lesen: »EIN DRÖHNEN: es ist / die Wahrheit selbst / unter die Menschen / getreten, / mitten ins / Metaphern-

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

chischen *aletheia*, zunächst und vor allem »Unverborgenheit«,[26] und von ihr gelte – analog zu den eben zitierten Sätzen zur Sprache: »nicht wir setzen die Unverborgenheit des Seienden voraus, sondern die Unverborgenheit des Seienden (das Sein) versetzt uns in ein solches Wesen, daß wir bei unserem Vorstellen immer in die Unverborgenheit ein- und ihr nachgesetzt bleiben.«[27] Dieser Satz aus »Der Ursprung des Kunstwerkes« war ebenso Stoff der Lektüre Celans wie § 44 von *Sein und Zeit*, der ganz der Wahrheitsfrage gewidmet ist, sowie die gesonderte Publikation *Vom Wesen der Wahrheit*, die eine Weiterentwicklung der Überlegungen von § 44 bilden.

Wahrheit

Wahrheit als Unverborgenheit (Sein) kennzeichnet bei Heidegger die bloße Tatsache, *daß*[28] es Seiendes als Seiendes, das heißt in dem, »was und wie es ist«,[29] gibt. Und das »Geschehen der Wahrheit« besteht in dieser Gabe, die für Heidegger vornehmlich eine Gabe der Sprache ist, die er wiederum – als offengelegte – vornehmlich in der Dichtung am Werk sieht.[30] Zugleich, so schreibt Heidegger, ist das »Wesen der Wahrheit« als »Seinlassen des Seienden«[31] eine »Verbergung des Seienden im Ganzen«:[32] »Seiendes schiebt sich vor Seiendes, das eine verschleiert das andere, jenes verdunkelt dieses«.[33] Daran ändert auch der »dichtende Entwurf der Wahrheit« nichts,[34] im Gegenteil, er stellt diesen »Streit«[35] aus und überantwortet ihn, so Heidegger, »den kommenden Bewahrenden«.[36] Man könnte jetzt weitergehen und sämtliche Wendungen, die Celan in seinem Brief an Weber aufnimmt, auf Stellen bei Heidegger zurückführen – das Schicksalhafte in Celans Rede vom »schicksalhafte[n] Wahrheitsentwurf« auf Heideggers Überlegungen zum Geschick der Sprache,[37] ja selbst das Wort ›Ethos‹ noch auf Heideggers Deutung dieses Wortes als »Aufenthalt«,[38] in dem das Halten als »An-sich-halten«[39] der Wahrheit seinen Ort haben könnte –, doch blie-

gestöber.« GW 2, 89. Daß diese Wahrheit bei Celan zudem in einem deutlichen Bezug zur Judenvernichtung steht, hat Barbara Wiedemann nachgewiesen, indem sie anhand eines Zeitungsberichtes, der in den Tagen der Entstehung des Gedichtes erschien, gezeigt hat, daß das Gedicht mit dem »Dröhnen« wörtlich eine Zeugenaussage aus dem Frankfurter Auschwitzprozeß zitiert, in dem von einem »Dröhnen« nach dem Einwurf von Zyklon B in die Gaskammern die Rede war. Vgl. Wiedemann, »Ins Hirn gehaun«, 443f.

26 Heidegger, »Der Ursprung des Kunstwerkes« [BPC], 39.

27 Ebd., 41.

28 Vgl. ebd., 51f.

29 Ebd., 21.

30 Vgl. ebd., 58. In diesen Zusammenhang gehört auch Heideggers spätere Rückführung der Technik auf die ἀλήθεια: »Was hat das Wesen der Technik mit der ἀλήθεια zu tun? Antwort: alles. Denn im Entbergen gründet jedes Her-vor-bringen.« Ders., *Die Technik und die Kehre* [BPC], 12 (vgl. hierzu auch Anm. 77 im Kapitel 1.2 »Gestalt«).

31 Ders., *Vom Wesen der Wahrheit* [BPC], 18.

32 Ebd., 19.

33 Ders., »Der Ursprung des Kunstwerkes« [BPC], 42. Diese »Verweigerung« der Wahrheit im Ganzen kennzeichnet Heidegger auch als »An-sich-halten« (ders., »Das Wesen der Sprache« [BPC], 186, vgl. auch 194 zum »Vorenthalt«). Diese Wendungen erinnern an den Husserlschen Begriff der ›Epoché‹, die phänomenologische Reduktion: Um den wahren Wesensgehalt eines Gegenstandes zu erkennen, müssen wir, so Husserl, unsere Einstellung zu ihm ändern. Wir müssen uns jeglichen (Vor-)Urteils ihm gegenüber enthalten. Dieses Sich-zurück-Nehmen nennt Husserl »Epoché« bzw. »Einklammern«. In seinem Exemplar der *Cartesianischen Meditationen* streicht Celan sich dazu eine der entsprechenden Passagen seitlich an: »Die ἐποχή ist, so kann auch gesagt werden, die radikale und universale Methode, wodurch ich mich als Ich rein fasse und mit dem eigenen reinen Bewußtseinsleben, in dem und durch das die gesamte objektive Welt für mich ist, und so, wie sie eben für mich ist.« Husserl, *Cartesianische Meditationen* [BPC], 60. Vgl. hierzu auch ders., *Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, Halle: Niemeyer ²1922 (=*Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Bd. 1), S. 48-57. Zu Celans (impliziter) Husserl-Kritik vgl. den Schluß des vorangegangenen Kapitels.

34 Heidegger, »Der Ursprung des Kunstwerkes« [BPC], 62.

35 Ebd., 37f., vgl. auch ebd., 63.

36 Ebd., 62.

37 Vgl. ders., »Das Wesen der Sprache« [BPC], 171.

38 Ders., *Über den Humanismus* [BPC], 45.

39 Ders., »Das Wesen der Sprache« [BPC], 186.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

be damit zugleich die Differenz verdeckt, die Celans Entwurf von Wahrheit – und Dichtung – von jenem Heideggers trennt.

zwei Aspekte

Einig ist Celan mit Heidegger darin, daß er Wahrheit als sprachliches Geschehen konzipiert. Dieses geht einerseits demjenigen, der schreibt oder spricht, voraus, weil – spürbar insbesondere im Akt des Übersetzens oder auch Zitierens – der Schreiber oder Sprecher einer Sprache diese nicht erfindet, sondern ihren geschichtlich bestimmten Vorgaben (bemerkbar an Grammatik, Rhetorik, Lexik) zunächst einmal ausgesetzt ist. Andererseits sind diese Vorgaben offen für diejenigen Bestimmungen und Setzungen, die jemand mit ihnen vornimmt. Mit dem von Celan zitierten »Zuspruch der Sprache« rückt – auch performativ, da es sich eben um ein Zitat handelt – der erste Aspekt in den Vordergrund, mit dem »Wahrheitsentwurf« – ebenfalls performativ, da sich das Entworfene künftig zu bewähren haben wird – der zweite. Dieser zweite Aspekt kennzeichnet auch die zu Beginn erwähnte Äußerung Celans, daß sich in der Dichtung Mandelstamms »das mit Hilfe der Sprache Wahrnehmbare und Erreichbare entfalten«, daß es »in seiner Wahrheit *aktuell* werden« wolle.[40] Im Gedicht »Dein Hinübersein« aus dem Gedichtband *Die Niemandsrose* von 1963 verbindet Celan diese beiden Aspekte: »Alles ist wahr und ein Warten / auf Wahres«.[41] Mit den unterschiedlichen Zuwendungen, die Celan im Kontext seiner Überlegungen zum »Gespräch« des Gedichts analysiert, rücken jeweils andere Weisen der Wahrheit als Entbergung und Verbergung in den Vordergrund.

geschieden

Geschieden sind diese Überlegungen jedoch von jenen Heideggers dadurch, daß der Akzent, den Heidegger durchgängig auf das *Ganze* des Seienden legt, bei Celan fehlt. Es gibt bei Celan kein Ganzes, das er zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen nehmen – oder als deren Fluchtpunkt bestimmen – könnte. Das mag reichlich abstrakt klingen, doch sind die Konsequenzen nicht nur am Schreibstil ablesbar, der keineswegs nur durch das Genre ›Dichtung‹ zu erklären ist: Celan verzichtet, mit jedem Zeilenbruch in seinen Gedichten, aber auch im zunehmenden Verzicht auf schlüssige (schließende) Kommentare, auf jeglichen Rückhalt in einem suggerierten Strukturganzen. In der Lücke, die diesen Verzicht bestimmt, öffnet Celan seinen Entwurf des Gedichts für die Möglichkeit, daß im Gespräch des Gedichts auch »ein Anderes« zur Sprache kommen – »mitsprechen« – kann und zudem – undenkbar für Heidegger[42] – auch ein »Anderssein« und also eine andere »Zeit«, ja andere »Zeiten« zur Mitsprache zugelassen sein können, Zeiten, die konsequenterweise gegenseitig unter kein allgemeingültiges Maß mehr gestellt werden können.

inkommensurable Zeiten

In einer Notiz zum Rundfunk-Essay zu Ossip Mandelstamm, die in die Vorarbeiten zum *Meridian* einging, ist diese Konsequenz deutlich ausgesprochen: »im Gedicht verklammern sich diese – verschiedenen – Zeiten, spricht die Stunde und der Äon, der Herzschlag und

40 Celan nimmt hier wie auch an anderen Stellen die ›Wahrnehmung‹ wörtlich als ›Aufnahme von Wahrem‹ im Sinne dessen, was sich als eine ›Gestalt des Anderen‹ zu erkennen gibt. In einer Notiz zum *Meridian* versucht Celan eine solcherart konzipierte ›Wahrnehmung‹ als »Ethos des Auges« zu bestimmen: »Es gibt, nicht nur im Gedicht, eine Zuwendung zur Anschauung, Wahrnehmung – Ethos des Auges? – vielleicht führt das zu einem Ethos des Auges« (*Meridian*, TCA, [Nr. 467] 138). Auf den Unterschied zwischen griechischer und hebräischer Wahrheitsauffassung, der auch für Celan entscheidend gewesen sein dürfte, hat Michael Landmann hingewiesen: »Erst die Griechen theoretisieren den Wahrheitsbegriff [...]. Die Hebräer dagegen kennen Wahrheit nur in der Legierung mit Ethischem.« Landmann, »Aletheia und Emet« [BPC], 113.

41 GW 1, 218.

42 Auch Lacoue-Labarthe schwankt an dieser Stelle: Während Lévinas – wie auch Celan – von der Möglichkeit ausgeht, es könnte ein anderes Sein, ein Sein des Anderen und ein ›Anders-als-Sein‹ geben (vgl. Lévinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*), kommt Lacoue-Labarthe schließlich – etwas schnell – zum Ergebnis: »Es gibt kein ›autrement qu'être‹, es sei denn, man legt das Sein zum Seienden aus, und verfehlt im Anderen gerade dessen Andersheit.« Lacoue-Labarthe, *Dichtung als Erfahrung*, 89. Daß es zur Wahl zwischen Sein und Seiendem keine Alternativen gibt, bleibt allerdings zu bezweifeln.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

die Weltuhr. Sie sprechen zueinander, treten zueinander – sie bleiben inkommensurabel. Dadurch entsteht im Gedicht jene Bewegtheit und Spannung, an der wir es erkennen: noch immer tritt Zeit hinzu, partizipiert Zeit.«[43] Das Gedicht »bleibt *zeitoffen*«, heißt es dann im schließlich ausgestrahlten Rundfunk-Essay, »Zeit kann hinzutreten, Zeit *partizipiert*«.[44] Der Verzicht auf einen Ganzheitsanspruch hat notwendig eine Pluralisierung der Gestalten und Zeiten – und somit auch der *jeweiligen* Wahrheiten – zur Folge, die im »Gespräch« des Gedichts als singuläre – inkommensurable – »zueinander« treten. Das gilt, wenn man die im *Meridian* thematisierte Öffnung des Gedichts gegenüber dem – jeweils – Anderen und »dessen Zeit« auf ihre Konsequenzen hin befragt, auch für Celans Bestimmung der eigenen Dichtung. Noch den Verzicht Celans auf weitere, umfassend angelegte poetologische Stellungnahmen *nach* dem *Meridian* könnte man mit dem Verzicht auf einen Ganzheitsanspruch, der sich im Umkreis der Dokumente zum *Meridian* bereits deutlich abzeichnet, erklären.

Verantwortung

Nach Celans Tod fand sich unter den zahlreichen Notizen und unveröffentlichten Gedichten, die er aufbewahrt hatte, folgende Aufzeichnung, vermutlich ein Entwurf zu einem Brief: »Heidegger // … daß Sie durch Ihre Haltung das Dichterische und, so wage ich zu vermuten, das Denkerische, in beider ernstem Verantwortungswillen, entscheidend schwächen«.[45] Man griffe zu kurz, wenn man aufgrund dieser Notiz die frappanten und gerade deswegen ja auch verstörenden Übereinkünfte in Celans Sprachauffassung mit jener Heideggers allesamt in Abrede stellen wollte. Doch zeigt diese Aufzeichnung, daß Celan – wohl spätestens nach dem Ausbleiben einer klärenden Antwort Heideggers auf sein Gedicht »Todtnauberg«[46] – eine abgedichtete Stelle in Heideggers Denken zu benennen wußte, die bereits aus der Perspektive der *Meridian*-Rede als erhebliches Problem, ja als Ärgernis erscheinen mußte: die fehlende Bereitschaft Heideggers, Verantwortung als Haltung zu denken, die sich nicht – wie Heideggers Erklärung von »Ethos« nahelegt[47] – unter den Schutzmantel einer suggerierten Strukturganzheit von Seiendem zurückzieht.

Geschichte

Indem Celan mit seinen Überlegungen zur Sprache an keiner Stelle auf das »Seiende im Ganzen« aus ist,[48] sondern auf die Möglichkeit eines Anderen in seinen unterschiedlichen, diversen Gestalten, gelangt er nicht nur überhaupt zu einer Achtung vor der Verantwortung – als Antwort jeweils von seiten eines Anderen[49] –, er gelangt auch zu einer anderen Kri-

43 *Meridian*, TCA, [Nr. 59] 71 (vgl. hierzu auch den Absatz »Öffnung der Zeit« im Kapitel 1.1 »Sinn«). In einer anderen Notiz aus diesem Umkreis schreibt Celan: »Das Gedicht ist […] der Ort, wo das Angeschaute und sprachlich Wahrgenommene – das Genannte – mit seiner Zeit in ein Spannungsverhältnis tritt zum Anschauenden und Sprechenden. Das Fremde bleibt fremd, es ›entspricht‹ und antwortet nicht ganz, es behält seine ihm Relief und Erscheinen (Phänomenalität) verleihende Opazität«. *Meridian*, TCA, [Nr. 57] 71.

44 *Meridian*, TCA, 216. In der »Notiz«, die Celan 1959 seinen Übertragungen der Gedichte Mandelstamms aus dem Russischen ins Deutsche voranstellt, steht auch noch folgendes: Das »Gedicht« ist der »Ort, wo das über die Sprache Wahrnehmbare und Erreichbare um jene Mitte versammelt wird, von der her es Gestalt und Wahrheit gewinnt: um das die Stunde, die eigene und die der Welt, den Herzschlag und den Äon befragende Dasein dieses Einzelnen.« Mandelstam, *Im Luftgrab*, 65.

45 Zitiert nach *Briefwechsel mit Gisèle Celan-Lestrange*, Bd. II, 404, zuerst publiziert in André, *Gespräche von Text zu Text: Celan – Heidegger – Hölderlin*, 226, nun auch wiedergegeben in *Prosa aus dem Nachlaß*, [Nr. 238] 129.

46 Vgl. Anm. 24 im Vorspann von Teil 1. Chronographie.

47 Heidegger, *Über den Humanismus* [BPC], 43-54.

48 Heidegger, »Der Ursprung des Kunstwerkes« [BPC], 63.

49 Celan schreibt diese Verantwortung auch und zunächst dem Gedicht zu. Diese Verantwortung zählt für Celan vor allem dann, wenn das vom Gedicht Angesprochene nicht selbst antworten – und also Verantwortung übernehmen – kann: »Das Gedicht findet wenig Antwort; so muß es auch für das Nicht-Antwortende stehen; es verantwortet; […] Um dieses auch für das Andere Stehen geht es«. *Meridian*, TCA, [Nr. 546] 151. In der Endfassung der Rede ist dieses »Für-das-Andere-Stehen« dann etwas zurückgenommen, bringt doch die Hoffnung, daß das Gedicht »in eines Anderen Sache […] sprechen« (GW 3, 196) könne, das Problem mit sich, daß diese Fürsprache die Stimme des Anderen auch kaschieren und somit erst recht zum Verschwinden bringen *kann* (vgl. zur Alternative, die Celan aus diesem Dilemma beispielsweise durch eine Aufbrechung des Namenkonzepts gewinnt, die Absätze »Bezugsmöglichkeiten« und »Baumzeit« im Kapitel 1.2 »Gestalt«).

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

tik von Geschichte als Heidegger. Dieser begreift Geschichte als Verwandlung des Seienden im Ganzen, die jeweils durch Kunst gegründet werde.[50] Diese Verwandlung ist für Heidegger insgesamt durch Seinsvergessenheit gekennzeichnet. In den Äußerungen Celans hingegen steht nicht die geschichtliche Seinsvergessenheit im Vordergrund, sondern das Problem, daß ein Verständnis von Geschichte als Geschichte des Seienden im Ganzen bereits eine Unterstellung (diejenige eines Strukturganzen eben) beinhaltet, die leicht etwas anderes vergessen läßt: den Ausschluß derer, die im Laufe einer so verstandenen Geschichte gegebenenfalls verstummen oder bereits verstummt sind. Ein Verständnis von Geschichte als Geschichte des Seienden im Ganzen wiederholt diesen Ausschluß tendenziell (im Konzept) und ist in dieser Hinsicht weniger offen und aufmerksam, als Heideggers Rede vom Offenen und von der Lichtung zunächst vermuten läßt.[51] Gerade dieser Ausschluß und seine Folgen bestimmen aber im *Meridian*, mit den diskutierten Stellen aus Büchners Texten, Celans Auseinandersetzung mit der Geschichte, die aus der Perspektive von »Eckstehern und Paradegäulen«[52] unverantwortlich denen gegenüber bliebe, die »wie Lucile«[53] ihr »Gegenwort«[54] aussprechen – oder gar nicht mehr zum Aussprechen kommen.

Erfahrung

Die »Erfahrung«, die Celan mit der Sprache verbindet, »daß man der Wahrheit des Gedichts nachleben« müsse, ist von daher eine prinzipiell andere als diejenige, die Heidegger in »Das Wesen der Sprache« als »Erfahrung«, »sich vom Anspruch der Sprache eigens angehen« zu lassen, bestimmt,[55] zumindest aber ist der Anspruch und der Einsatz dieses Anspruchs bei Celan ein prinzipiell anderer: Der Einsatz dieses Anspruchs liegt in der in der *Bremer Rede* diskutierten Erfahrung »todbringender Rede«[56] zur Zeit des Dritten Reiches, und die Stoßrichtung dieses Anspruchs liegt in der von Celan offenbar für nachlebenswert erachteten Möglichkeit einer zugleich eingedenkenden und freisetzenden dialogischen Arbeit. Die Probleme, die Celans Arbeit an und mit diesem Anspruch aufwirft, wurden in den vorangegangenen Kapiteln erörtert. Darin konnte auch gezeigt werden, inwiefern diese Arbeit Celans als Schreibarbeit, als Auseinandersetzung im Medium der Schrift, als ›Chronographie‹ zu bestimmen ist.

chronologische Perspektivierung

Die markante Zurückhaltung Celans *nach* dem *Meridian*, allgemein gehaltene Überlegungen zur Dichtung zu formulieren, und die Einsicht, daß diese Überlegungen auf ihre – vielfältigere – Weise in und an den einzelnen Gedichten zu einem Ausdruck gelangen können, der zudem seinerseits wiederum einen dialogisch bestimmten Zeitspielraum zu einer jeweils spezifischen Vielfalt von Angesprochenem, Aufgerufenem und Genanntem eröffnet, gaben den Ausschlag dafür, den zweiten Teil der vorliegenden Arbeit in Form von einzelnen Fallstudien anzulegen. Diese Fallstudien erheben nicht den Anspruch, Celans Arbeit im ganzen in den Blick zu nehmen – woher könnte ein solcher Anspruch auch seine Berechtigung hernehmen? Die folgenden Einzelstudien versuchen lediglich, gegenüber den in den Kapiteln des ersten Teils diskutierten Fragen, mit denen Celan sich in den Jahren

50 Vgl. Heidegger, »Der Ursprung des Kunstwerkes« [BPC], 63f.

51 Diese Kritik trifft sich mit jener, die Lévinas in *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité* formuliert, sowie mit jener, die Derrida an Heideggers Nietzsche-Interpretation übt (vgl. Derrida, »Guter Wille zur Macht II«, 74-77).

52 GW 3, 189 (vgl. hierzu auch Anm. 67 im Kapitel 1.2 »Gestalt«).

53 Ebd., 194, 197.

54 Ebd., 189.

55 Heidegger, »Das Wesen der Sprache« [BPC], 159.

56 GW 3, 186.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

um 1960 beschäftigt, eine chronologische Perspektivierung vorzunehmen. Zudem wurden die einzelnen Gedichte so ausgewählt, daß neben den sich ändernden Schwerpunktsetzungen im Hinblick auf die jeweiligen Zeitbestimmungen, die Celan im Medium der Schrift vornimmt, weitere Aspekte von Celans ›Chronographie‹ untersucht werden können, die von Celan selbst nicht oder nur am Rande thematisiert wurden, die in den Gedichten und in der Arbeit an ihnen aber gleichwohl eine Rolle spielen. Dazu gehören vor allem auch die unterschiedlichen Schreib- und Publikationsbedingungen: »Wie sich die Zeit verzweigt« ist ein Gedicht, das Celan noch vor seinem ersten regulären (das heißt nicht wieder eingestampften) Gedichtband schreibt und in einer Zeitschrift veröffentlicht. »Schliere« fällt zeitlich ungefähr in die Mitte jener Arbeiten, die Celan in Form von Gedichtbänden publiziert. Es steht damit den beiden Reden am nächsten, die er 1958 (*Bremer Rede*) und 1960 (*Meridian*) hält. »Playtime« ist ein Gedicht, das Celan für den Druck zwar noch vorbereitete, das aber erst nach seinem Tod erscheinen konnte.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

2.1 »Wie sich die Zeit verzweigt«

wie Zeit geschieht

Welches Konzept von Zeit skizziert das frühe Gedicht »Wie sich die Zeit verzweigt«? Und wie expliziert dieses Gedicht Zeit an seinen eigenen Worten? Mit welchen anderen frühen Gedichten und Texten Celans steht das Gedicht in einem Dialog? Und welche Bezüge eröffnet es zu späteren Arbeiten Celans? Worin soll die Verzweigung der Zeit, auf die das Gedicht anspielt, bestehen? Und welche poetologischen Implikationen verbinden sich damit? Welches Konzept von Geschichte legt das Gedicht nahe? Und welche Lesehaltungen privilegiert es dabei? An welchen Fragen arbeitet Celan nach diesem Gedicht weiter? Und wo schlägt er neue Wege ein?

Das Gedicht »Wie sich die Zeit verzweigt« ist zu den frühesten Zeugnissen einer Auseinandersetzung Celans mit dem Konzept einer zeitigenden Zeit im Medium der Sprache zu zählen. Das Gedicht erörtert die Frage, *wie* Zeit geschieht, genauer: wie Zeit *sprachlich* geschieht und wie sie im Medium der Sprache bemerkt werden kann. Das Gedicht erschien erstmals 1951 in der Oktoberausgabe der Wiener Zeitschrift *Wort und Wahrheit*.[1] Später wird es allerdings, was auffällt und ungewöhnlich ist, in keinen der Gedichtbände wieder aufgenommen. Ebenfalls fällt auf, daß das Gedicht im Unterschied zu den allermeisten frühen Gedichten Celans keinen für sich stehenden Titel trägt. Diese beiden Kennzeichen – daß das Gedicht nicht durch einen abgehobenen Titel, sondern durch den Kontext der Zeitschrift gerahmt ist sowie das Bewendenlassen bei einem einmaligen Erscheinen in diesem Kontext – mögen darauf hindeuten, daß das Gedicht zunächst einmal in seinem Verhältnis zum Faktum der Publikation in dieser Zeitschrift – *Wort und Wahrheit* – zu lesen ist.

Zeitschrift

Zum Zeitpunkt des Erscheinens von Celans Gedicht wird die Zeitschrift von Otto Mauer und Otto Schulmeister herausgegeben. Die Zeitschrift, in der auch Beiträge von Martin Heidegger erscheinen,[2] sollte dem Wunsch der Herausgeber zufolge im Dienste einer Modernisierung der katholischen Kirche stehen. Innerhalb der Zeitschrift bildet Celans Gedicht »Wie sich die Zeit verzweigt« eine Art Insel, eine Miniaturzeitschrift, eine kleine Schrift, die in einem direkteren, wörtlicheren Sinne als ihre zeitschriftliche Rahmung zu bestimmen versucht, was das Wort »Zeit« in der Zeit-Schrift *Wort und Wahrheit* bedeuten könnte. Man mag diese Wörtlichkeit mit der jüdischen Schrifttradition in Verbindung bringen, die Celan hier vielleicht bewußt ins Spiel – in einen interreligiösen Dialog – bringt. Schärfer als die anschließenden und vorausgehenden Artikel nimmt Celan jedenfalls die Zeit-Schrift beim Wort und exponiert in ihr, mit seinem Gedicht, die Frage nach einem möglichen Verhältnis von Zeit und Schrift. Diese Wörtlichkeit kommt auch darin zum Ausdruck, daß das Gedicht auch den Versuch einer Bestimmung dessen enthält, was im Titel der Zeitschrift so unbescheiden angesprochen ist: Wort und Wahrheit. Das Gedicht handelt nicht nur von der Zeit. Es handelt auch vom Ort des Wortes und der Wahrheit.

Wie sich die Zeit verzweigt,
das weiß die Welt nicht mehr.
Wo sie den Sommer geigt,
vereist ein Meer.

1 Neben »Wie sich die Zeit verzweigt« erscheint von Celan in dieser Ausgabe unter der Rubrik »Gedichte« zudem das Gedicht »So schlafe« (vgl. »Gedichte«, 740).

2 Im November 1948 wird in dieser Zeitschrift Martin Heideggers Gedächtnisrede »Hölderlins Elegie ›Heimkunft‹« wieder abgedruckt. In der April-Ausgabe von 1950 veröffentlicht Heidegger in *Wort und Wahrheit* seinen »Feldweg«. Celan besaß das Exemplar mit dem »Feldweg«. Zu vermuten ist, daß Celan auch die Ausgabe mit Heideggers »Hölderlins Elegie ›Heimkunft‹« kannte oder zumindest wußte, daß diese Rede (auch) in dieser Zeitschrift erschien (vgl. hierzu auch Anm. 20).

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Woraus die Herzen sind,
weiß die Vergessenheit.
In Truhe, Schrein und Spind
wächst wahr die Zeit.

Sie wirkt ein schönes Wort
von großer Kümmernis.
An dem und jenem Ort
ists dir gewiß.[3]

Niederschrift und Publikation

Die Plazierung des Gedichtes in der Zeitschrift *Wort und Wahrheit* dürfte also keineswegs zufällig erfolgt sein. Vielmehr zeigt sie, daß auch die Wahl des Publikationsortes mit zum Kalkül einer Veröffentlichung gehören kann, von der her wiederum – nachträglich – das Geschriebene in einer bestimmten Rahmung lesbar wird. Im Falle des Gedichtes »Wie sich die Zeit verzweigt« ist dies um so erstaunlicher, als die erste überlieferte Niederschrift des Gedichtes sich wohl noch gar nicht mit dem Gedanken an eine Publikation verband. Zuerst nämlich ist das Gedicht in einem Brief an Erica Lilleg vom 15. Juni 1949 bezeugt (Abb. 3).

Celans Brief an Erica Lilleg

Celan begann diesen Brief, wie er selbst schreibt, um Mitternacht (in der Nacht auf den 16. Juni) und wollte ihn anscheinend gleich abschicken. Er machte sich auf, kehrte aber – »zwei Stunden später«, wie er anfügt – wieder zurück, ohne den Brief abgeschickt zu haben. Danach fügte er als *post scriptum* das offenbar während des nächtlichen Spaziergangs entstandene – d.h. das ihm beim Gehen eingefallene und zunächst wohl auch mit der Gehbewegung koordinierte – Gedicht mit folgender Vorbemerkung dem Brief bei: »Mit diesem Brief in der Tasche ging ich noch durch die Straßen. Bei Nôtre-Dame fiel mir ein kleines Gedicht ein, seltsam, es ist gereimt. Nicht ich habe es gemacht, sondern Du – hier ist es:« Dann folgt das zuerst noch ganz in Großbuchstaben geschriebene Gedicht. Die erste Zeile heißt darin allerdings noch: »WIE SICH DIE WELT VERZWEIGT«. Vorausgegangen ist dem Einfall und der Niederschrift des Gedichtes eine zuerst als Briefende konzipierte, sehr persönlich gehaltene, offenbar aus einer Krisensituation heraus geschriebene Beschwörungsformel, die wie ein Echo auf Bubers Dialogphilosophie klingt: »ich bin nicht immer ich, aber immer wieder bin ich ich, wenn Du es mir sagst. So sag es mir wieder, denn die Linden blühn – ich habe nur Dich, um es ~~Dir~~ zu sagen. / Dein Paul«. Doch steht diese Stelle im schließlich abgeschickten Brief nicht mehr nur für sich. Sie bestimmt – nachträglich gesehen – auch bereits die Richtung der nachfolgenden Zeilen mit, die sich einer noch radikaleren Auffassung nun nicht mehr allein von Identitätseffekten, sondern auch – im Hinblick auf das Gedicht – von Urheberschaft verschreiben: »Nicht ich habe es gemacht, sondern Du – hier ist es«.

Transformation und Öffnung

Später ersetzt Celan in der ersten Zeile des Gedichtes »Welt« durch »Zeit«, wodurch schließlich eine Doppeldeutigkeit in den Bezugsmöglichkeiten des Pronomens »sie« in der dritten Zeile entsteht.[4] Hier wie in vielen anderen Fällen läßt sich beobachten, wie ein Moment, der von

[3] GW 3, 132.

[4] Bereits in einer ebenfalls erhalten gebliebenen Typoskript-Abschrift des Gedichtes von Klaus Demus steht anstelle von »Welt« in der ersten Zeile »Zeit«. Diese Abschrift ist auch ansonsten – bis auf den Umstand, daß auch die geraden Zeilen jeweils mit Großbuchstaben beginnen – bereits identisch mit der schließlich publizierten Fassung. Es ist anzunehmen, daß Celan zum Zeitpunkt des Versandes des Briefes das Gedicht noch auswendig konnte. Weiter ist zu vermuten, daß er zu diesem Zeitpunkt noch keine (zweite) Abschrift des Gedichtes anfertigte. Festgehalten werden kann jedoch, wenn man den Angaben von Celan Glauben schenkt, daß diesem Gedicht – im Unterschied vor allem zu den Gedichten der mittleren Schaffensphase – kein langwieriger Arbeitsprozeß auf dem Papier vorausgegangen ist, der entsprechende Spuren hinterlassen hätte. Reim und Metrik scheinen die Dimension des Sich-selbst-vorsagen-und-merken-Könnens (in gelockertem Bezug zu entsprechenden Einschreibungen auf einem Stück Papier) noch zu un-

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Vergiß alles, was mich entstellt, wenn es auch zu mir zu gehören scheint: ich bin nicht immer ich, aber immer wieder bin ich ich, wenn Du es mir sagst. So sag es mir wieder, denn die Linden blühn – ich habe nur Dich, um es ~~Dir~~ zu sagen.

Dein Paul

x

zwei Stunden später

Mit diesem Brief in der Tasche ging ich noch durch die Straßen. Bei Nôtre-Dame fiel mir ein kleines Gedicht ein, seltsam, es ist gereimt. Nicht ich habe es gemacht, sondern Du – hier ist es:

WIE SICH DIE WELT VERZWEIGT,
DAS WEISS DIE WELT NICHT MEHR.
WO SIE DEN SOMMER GEIGT,
VEREIST EIN MEER.

WORAUS DIE HERZEN SIND,
WEISS DIE VERGESSENHEIT.
IN TRUHE, SCHREIN UND SPIND
WÄCHST WAHR DIE ZEIT.

SIE WIRKT EIN SCHÖNES WORT
VON GROSSER KÜMMERNIS.
AN DEM UND JENEM ORT
ISTS DIR GEWISS.

Abb. 3: Celans Brief an Erica Lilleg vom 15. Juni 1949, vierte und letzte Seite

Manuskript, geschrieben mit dunkelblauer Tinte (Archivzugangsnummer D90.1.825/4, 17,5 cm x 11 cm).

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Celan anscheinend als gegenseitige Wort- und Antwortsituation empfunden wurde, die dialogische Struktur eines Gedichtes in seiner Entstehungszeit prägen kann. Zugleich verdeutlicht das Gedicht »Wie sich die Zeit verzweigt«, wie sehr diese Struktur bereits bei der Niederschrift, dann bei der isolierenden Dekontextualisierung und Überarbeitung und schließlich bei der rekontextualisierenden Publikation notwendig eine Transformation und Öffnung erfährt: eine Transformation und Öffnung, von der das Gedicht auf seine Weise allerdings auch handelt.

Reim und Metrik

Das Gedicht besteht aus drei Strophen. Was Reim und Metrik angeht, so sind diese drei Strophen, zumindest wenn man durchgängig den Jambus als Versmaß zugrunde legt, identisch aufgebaut. Jede Strophe besteht aus 22 Silben. Darin kann ein erster Hinweis auf jene Zweizahl und ihre Doppelungen gesehen werden, die für das Gedicht von besonderer Bedeutung sind. Der Schlußvers einer jeden Strophe ist jeweils um den letzten jambischen Versfuß verkürzt. Mit dieser minimalen, aber eben deshalb bemerkenswerten Auslassung, die eher einem metrischen Vakuum von zwei Silben zum Ende der Strophen als einer Zäsur gleichkommt, verletzt das Gedicht das in ihm angelegte metrische Formgesetz jeweils an einer entscheidenden Stelle, immer zum Schluß. Die Strophen sind somit in ihrer metrischen Struktur nicht abgeschlossen. Sie sind vielmehr abgebrochen – und in diesem Bruch offengehalten für neue und andere Einsätze, wobei die Offenheit durch die metrische Leerstelle markiert ist.

Wissen

Alle drei Strophen spielen in unterschiedlicher Weise auf ein Wissen an, das mit der Zeit in Verbindung steht. Dieses Wissen ist im Gedicht nicht substantivisch, sondern verbal bestimmt. Es ist nicht als ein Vorrat von abrufbaren Informationen charakterisiert, sondern als ein Vorgang – als ein Geschehen. In der ersten Strophe ist von der Welt die Rede, die nicht mehr »weiß« (»Wie sich die Zeit verzweigt«), in der zweiten Strophe von der Vergessenheit, die »weiß« (»Woraus die Herzen sind«) und in der dritten von einem Du, dem (»An dem und jenem Ort«) »gewiß« sein soll, daß die Zeit (»ein schönes Wort / von großer Kümmernis«) wirkt. Verfügbar ist das Wissen allerdings in keinem der drei Fälle. Es ist im Gedicht zunächst als ein vergangenes Wissen charakterisiert, dann als ein Wissen, das sich – unter dem Zeichen der »Vergessenheit« – als unzugänglich erweisen dürfte, und schließlich ist es als Wissen bestimmt, das sich einem Du gegenüber allenfalls einstellt. In einem solchen Fall liegt das Wissen aber ebenfalls nicht in der Verfügungsgewalt eines Wissenden. Das im Gedicht zum Schluß angesprochene Du vernimmt es höchstens. Genauer: Es ist eine Gewißheit, die ihrer Bestimmung im Gedicht zufolge diesem Du zustößt. Die Struktur, Erscheinungsform oder Eintrittsform dieser Gewißheit steht somit derjenigen des Gewissens, so wie sie Martin Heidegger in *Sein und Zeit* bestimmt hat – nämlich als Initialkomponente eines möglichen Selbstverhältnisses aufgrund einer prinzipiell nicht kontrollierbaren Möglichkeit, angesprochen zu sein –, näher als derjenigen eines Wissens, verstanden als Kenntnis oder Bildung.[5]

terstreichen. Um so stärker jedoch fällt in diesem Fall die Transformation – die »Zeit« – ins Gewicht, die ein Gedicht durch die Publikation an einem bestimmten Publikationsort – als Ort der Transformation der dialogischen oder anders strukturierten ›Urszene‹ – erfährt.

5 Vgl. Heidegger, *Sein und Zeit* [BPC], 267-301 [§ 54-60]. Der Hinweis auf die »Vergessenheit« läßt auf eine weitere Korrespondenz zu den Schriften Heideggers aufmerksam werden. Die Überlegungen Heideggers zur Seinsvergessenheit dürften Celan zum Zeitpunkt der Niederschrift von »Wie sich die Zeit verzweigt« bereits bekannt gewesen sein (vgl. etwa ebd., 2 [§ 1]). Später streicht Celan sich die entsprechenden Stellen in seinen Lektüren auch an, so zum Beispiel folgenden Satz in »Nietzsches Wort ›Gott ist tot‹« aus der Sammlung *Holzwege:* »Die Geschichte des Seins beginnt, und zwar notwendig, *mit der Vergessenheit des Seins*« (ders., »Nietzsches Wort ›Gott ist tot‹« [BPC], 243; Celan datiert seine Lektüre dieses Aufsatzes auf den 5. August 1953).

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Vergessenheit

Das Gedicht handelt also wesentlich von einem Nichtwissen. Doch ist dieses Nichtwissen im Gedicht als solches benannt und umschrieben und also *als* Nichtwissen erkannt. Damit kommt das Gedicht selbst in ein wissendes Verhältnis zu dem zu stehen, wovon es negativ Auskunft gibt. Dies wird schon mit der ersten Strophe deutlich. Nur von einer Gegend her, die nicht der Welt zugehörig und also ihr entzogen ist, kann gewußt, erahnt oder auch nur ausgesprochen werden, daß die »Welt nicht mehr« weiß. Auf eine solche Gegend als eine der Welt entzogene weist das Gedicht mit der Nennung der »Vergessenheit« in der zweiten Strophe auch hin. Indem diese Vergessenheit selbst als wissend bestimmt wird, legt das Gedicht die Vermutung nahe, daß die Vergessenheit auch jene Gegend meint, von der her das Wissen des Gedichtes vom Nichtwissen herrühren könnte. Trotz dieser nahegelegten Vermutung bleibt aber vorderhand noch unklar, *wie* selbst das Wissen aus der Vergessenheit, von dem im Gedicht doch immerhin die Rede ist, seinerseits nicht vergessen gegangen ist, sondern wiederum gewußt oder zumindest erahnt werden kann. Das Gedicht läßt sich im wesentlichen als Versuch lesen, in seiner eigenen Verlaufslogik eine Antwort auf diese Frage zu formulieren, das heißt: eine Antwort auf die Frage, inwiefern ein Verständnis von Zeitlichkeit auch eine Vergänglichkeit von Wissen impliziert, das – jeweils – einem gegenwärtigen Wandel unterliegt.

Adressierung

Bleibt man zunächst einmal bei einer ersten Bestandsaufnahme der Art, wie das Gedicht das in ihm angesprochene Wissen bestimmt, so kann festgehalten werden, daß das Gedicht von diesem Wissen immerhin durch Negation noch eine Ahnung gibt, da anders nicht die Rede davon sein könnte. Durch Nennung stellt sich im Gedicht eine Nähe zu dem ein, was »nicht mehr« gewußt wird oder der »Vergessenheit« anheimgestellt ist. Das auf diese Weise vom Gedicht eingeräumte (sekundäre) Wissen ist aber nicht in sich geschlossen und abgedichtet, sondern ausgesprochen. Das Gedicht wird dadurch selbst zum Ort und Wort der Aussprache dieses (sekundären) Wissens. Es kommt selbst *zwischen* »Welt« und »Vergessenheit« zu stehen. Genauer: Es stellt den Übergang zwischen »Vergessenheit« und »Welt« dar. Dieser führt schließlich zu einem Du, von dem aus sich auch das behauptete Nicht-mehr-Wissen der Welt in der ersten Strophe erschließen läßt. Dieses Du ist in der letzten, der dritten Strophe des Gedichts angesprochen. Nicht nur durch Aussprache, sondern durch explizite Ansprache erfährt die Struktur dieses Wissens also zum Schluß des Gedichts eine Öffnung. Diese Öffnung ist allerdings nur ganz punktuell, konzentriert im Du der letzten Zeile. In ihm kulminiert und öffnet sich die Bewegung des Gedichts zugleich. Dieses Strukturprinzip findet in einer weiteren formalen Eigenart des Gedichts eine Entsprechung.

Zuspitzung

Von den kreuzweise gereimten Zeilen sind immer zwei zu einem Satz verbunden. Entgegen dem Schriftbild der Strophen lassen sich die Sätze auch folgendermaßen gruppieren: Die ersten drei Sätze, am Zeilenende jeweils durch Komma getrennt, bestehen in den ersten Zeilen jeweils aus indirekt gestellten – syntaktisch invertierten – Fragen zur Zeit, die in der nachfolgenden Zeile eine Antwort finden. Frage und Antwort sind bis zur numerischen Hälfte des Gedichts auf diese Weise ineinander gewendet. Die nächsten beiden Sätze stellen fest, worin die Bewegung der Zeit besteht. Und im letzten Satz findet, in knapper Form, eine Anrede statt. Diese trägt Züge eines Befehls oder einer Vorherbestimmung. Neben der dreiteiligen Strophengliederung kann also eine Gruppierung der Sätze im Verhältnis von 3:2:1 vorgenommen werden, die ebenfalls, als eine Art Countdown, den sich zuspitzenden Verlauf des Gedichts anzeigt.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Öffnung

Diese Zuspitzung, die im Hinblick auf die Frage nach dem Wissen zugleich Öffnung ist, verspricht im Modus der Anrede Gewißheit. Von dieser behaupteten Gewißheit läßt sich das Gedicht nun gewissermaßen rückwärts lesen. Denn die minimale Lücke in dem ansonsten weitgehend Geschlossenheit suggerierenden Gedicht verspricht einen Zugang zum Problem des Wissens, der Wahrheit, des Wortes und der Zeit – oder läßt einen solchen Zugang zumindest aussichtsreich erscheinen. Die Gewißheit ist zunächst und bis zum Schluß mit keinen Inhalten gefüllt. Gewiß ist nur, *daß* etwas gewiß ist oder gewiß sein soll. Geht man rückwärts zur zweitletzten Zeile, dann sieht man, daß diese Gewißheit durch einen Ort bestimmt ist, der als doppelter Ort gekennzeichnet ist: »An dem und jenem Ort / ists dir gewiß.«

geteilter Topos

Die Gewißheit hat ihren Anhaltspunkt demzufolge an einem geteilten Ort, an einem – zu dem *und* jenem Ort – geteilten Topos, einem entzweiten und insofern gedoppelten. Dieser geteilte Topos, der als ›Chronotopos‹[6] bestimmt werden kann, läßt sich beim weiteren Rückwärtslesen auf das Wort beziehen, und dieses wiederum auf die Zeit. Gewiß ist demnach, daß die Zeit ein »schönes Wort / von großer Kümmernis« wirkt. So wie der Ort, so ist auch das Wort geteilt. Die Kümmernis ist dem schönen Wort beigegeben oder zugrunde gelegt, so daß das Wort nicht bloß und nicht einfach ›schön‹ ist, sondern, »von großer Kümmernis« durchzogen, geteilt, entzweit und doppelt bestimmt. Als solches geht es, so behauptet es das Gedicht, aus der Zeit hervor. Es ist im Gedicht als eine Wirkung der Zeit ausgewiesen und bildet somit eine – und im Gedicht tatsächlich die einzig namhaft gemachte – Wirklichkeit der Zeit. Diese Wirklichkeit der Zeit ist vor allem wörtlich – und örtlich – zu nehmen. Topik und Tropik, Ort und Wort korrespondieren demnach in ihrer gewirkten, in ihrer von der Zeit gewirkten Entzweiung. Die Gewißheit über die Entzweiung führt im Gedicht rückwärts vom »Ort« zum »Wort« und damit auch zu den Worten des Gedichts. Die Gewißheit bezieht sich, vom Ende her gelesen, auf nichts anderes als auf dies: daß »Ort« und »Wort« sich aus und in ihrer Teilbarkeit mitteilen, deren Agentin im Gedicht »Zeit« genannt wird.

Verzweigung

Von hier aus läßt sich nun auch wieder ein Zugang zur ersten Strophe gewinnen. »Wie sich die Zeit verzweigt«, so heißt es hier, »das weiß die Welt nicht mehr«. *Daß* sie sich verzweigt, ist mit diesen Zeilen aber bereits vorausgesetzt, eingeräumt. Zeit ist das Geschehen der Teilung, Entzweiung, Verzweigung. Indem sie sich verzweigt, verräumlicht sich die Zeit, zeigt sich die Zeit, gewinnt die Zeit Gestalt, wird wahrnehmbar. Aber sie verräumlicht sich nicht ein für allemal in einem bestimmten Raum und auch nicht ein für allemal in einem bestimmten Wort, einem bestimmten Gedicht, – etwa dem Gedicht »Wie sich die Zeit verzweigt«. Zeit teilt sich vielmehr, ihrer spezifischen Bestimmung im Gedicht zufolge, in einer Zweiteilung mit: als »Anspruch«,[7] wie man mit den späteren Worten aus dem *Meridian* sagen könnte. Sie teilt sich im Raum, im »Welt«-Raum und damit auch im Raum der Wortgruppen des Gedichts derart mit, daß diesen ihr Riß und Aufriß, aus denen sie geteilt hervorgehen, einbeschrieben bleibt. Die Zeit zeigt sich in Zwiegestalten: in den Worten (und in den darin – als Echo – nachhallenden Orten) der Verzweigung, von der das Gedicht handelt und die das Gedicht zugleich vorführt.[8]

6 Der Begriff des ›Chronotopos‹ stammt von Michail Bachtin. Dieser führte in seinen Romananalysen den Begriff ein, um die »Materialisierung der Zeit im Raum« zu verdeutlichen, in dem sich »Ereignisse zeigen und darstellen lassen« (Bachtin, *Formen der Zeit im Roman*, 200). Der (imaginative) Raum wird, so Bachtin, durch diese Materialisierung in »die Bewegung der Zeit hineingezogen« (ebd.). Für Celans Gedicht »Wie sich die Zeit verzweigt« bleibt hingegen zu betonen, daß der Raum viel stärker als es bei einem Roman möglich ist, *zunächst* als Raum von Worten zu bestimmen ist, deren ›Orte‹ durch die spezifische Anordnung auf dem Papier bestimmt sind.

7 GW 3, 199.

8 Es wäre ein eigenes Unterfangen, den Stellenwert der Zweizahl in Celans Werk zu untersuchen. Vgl. hierzu (zum Gedicht »Zweihäusig, Ewiger« aus dem Band *Die Niemandsrose* von 1963, GW 1, 247) etwa Hamacher, »Bogengebete«, 39-42. – In den Notizen zum *Meridian* wird Celan die Zweizahl auf

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Zweizahl

Mit der Zuschreibung zum Schluß des Gedichts – daß es dem Du des Gedichts an »dem und jenem Ort […] gewiß« sei, daß die Zeit »ein schönes Wort / von großer Kümmernis« wirkt – eröffnet das Gedicht zugleich die Möglichkeit, diese Zuschreibung auf das Gedicht selbst zu beziehen. Das schöne Wort wäre dann – *pars pro toto* – das Gedicht, das ja tatsächlich, fast naiv, schön gereimt und geformt ist, das aber zugleich Zweifel an dieser Schönheit hegt, indem es, in dieser Hinsicht nun eher sentimentalisch, die »Kümmernis« betont, die diese Schönheit begleitet.[9] In diesem Zweifel kommt das Strukturprinzip des Gedichts besonders deutlich zum Ausdruck. Dieses liegt, wie auch die ›Verzweigung‹ nahelegt, im Primat der Zweizahl, die – angefangen mit den je 22 Silben der Strophen, den fehlenden zwei Silben zum Schluß einer jeden Strophe und den abwechselnden Reimpaaren – die Zeit, von der das Gedicht handelt, retrospektiv an ihren jeweils doppelten und widersprüchlichen Manifestationen erkennbar werden läßt. Das Gedicht behauptet und führt ein Primat des Sekundären vor. Dieses Primat, das man in biologischen Termini als Primat des Zweiges gegenüber dem Stamm und seiner Wurzel beschreiben könnte, hat Celan in einer rund neun Jahre nach Erscheinen des Gedichts »Wie sich die Zeit verzweigt« entstandenen Notiz zum *Meridian* genauer zu bestimmen versucht: »nicht an dem von der nicht wahrnehmbaren Wurzel Derivierten haben wir das Wahre und Grund«, sondern vielmehr »an dem von der Wurzel in die Zeit getriebenen, wurzelfernen Zweig[,] in die Zeit hineinstehenden Zweig[,] nehmen wir ihn [d.h. den Grund] wahr«.[10]

das Verhältnis von Gedicht und Schreiber/Leser beziehen und dieses Verhältnis als Solidargemeinschaft zu bestimmen versuchen: »Das Gedicht, so prekär und fragil es ist, es ist solidarisch; es steht zu dir, […] sobald du dich, dich auf dich besinnend, ihm zuwendest; es ist das Zweite im Kern und Gehäus – Kerngehäus – deiner Verzweiflung.« *Meridian*, TCA, [Nr. 857], 201. Dabei steht die von Celan bereits für den Schreiber/Leser angenommene »Verzweiflung« für diejenige Entzweiung, die als Lücke im Selbstverhältnis zugleich den Spielraum für die »Begegnung« (GW 3, 198) mit dem Gedicht anzeigt (vgl. hierzu auch die Anmerkungen zur Wiederholbarkeit der Differenz im Absatz »Wiederholung der Tendenzen« im Kapitel 1.2 »Gestalt«).

9 In seiner Schrift *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* führt Schiller das Naive auf eine kindliche Eingebundenheit in einem scheinbar natürlich als schön empfundenen Bezugsrahmen zurück, der wiederum im Sentimentalischen unter dem Zeichen des Verlustes dieser Eingebundenheit »reflektirt« werde (Schiller, *Ueber naive und sentimentalische Dichtung*, 720). Dieser Gegensatz, den Schiller vornehmlich am Unterschied von antiker und moderner Dichtung nachzuzeichnen versucht, ist auch im Gedicht von Celan im Spiel. Allerdings kann nicht davon die Rede sein, daß Celans Gedicht diesen Gegensatz wiederum »reflektirt« und damit das – romantische – Programm einer unendlichen Reflexion weiterführt (vgl. hierzu Anm. 48 im Vorspann von Teil 1. Chronographie). Celans Gedicht *exponiert* diesen Unterschied vielmehr, ohne ihn reflexiv zu binden, ohne also die »ungeteilte Einheit«, die naive Dichtung nach Schiller kennzeichnet, »aus sich selbst wiederherzustellen« (ebd., 751). Die dadurch provozierte Öffnung (die man als – endliche – Öffnung gegenüber einem *nicht-reflexiven* Unendlichen – dem Anderen – charakterisieren könnte) kennzeichnet diesen Unterschied wiederum als historisch – durch die Katastrophe der Shoah – bestimmtes Strukturprinzip eines Sprachmodells, das zunächst einmal nicht an einer Eliminierung, sondern an einer Ausstellung – Exposition – der Probleme interessiert ist, die eine Verwendung von schönen Worten mit sich bringen kann (vgl. hierzu den Absatz »ungesagt Gebliebenes« im Kapitel 1.1 »Sinn«).

10 *Meridian*, TCA, [Nr. 252] 106. Diese Stelle steht in einem deutlichen Bezug zu einer Passage in Heideggers kurzer Abhandlung *Was ist Metaphysik* [BPC], die Celan 1952 las. Heidegger schreibt darin: »Als die Wurzel des Baumes schickt sie [die Metaphysik] alle Säfte und Kräfte in den Stamm und seine Äste. Die Wurzel verzweigt sich in den Grund und Boden, damit der Baum dem Wachstum zugunsten aus ihm hervorgehen und ihn so verlassen kann. Der Baum der Philosophie entwächst dem Wurzelboden der Metaphysik. Der Grund und Boden ist zwar das Element, worin die Wurzel des Baumes west, aber das Wachstum des Baumes vermag den Wurzelboden niemals so in sich aufzunehmen, daß er als etwas Baumhaftes im Baum verschwindet. Vielmehr verlieren sich die Wurzeln bis zu den feinsten Fasern im Boden. Der Grund ist Grund für die Wurzel; in ihm vergißt sie sich zugunsten des Baumes. Die Wurzel gehört auch dann noch, wenn sie sich nach ihrer Weise dem Element des Bodens anheimgibt, dem Baum. Sie verschwendet ihr Element und sich selbst auf diesen.« Heidegger, *Was ist Metaphysik* [BPC], 8. Bei Celan hingegen verzweigt sich nicht die Wurzel, sondern der wurzelferne Zweig, der aus der Perspektive Heideggers gerade in seinem Abstand zum ›metaphysischen‹ Grund zu bestimmen wäre. In der oben zitierten Notiz zum *Meridian* bezieht Celan diese Wurzelferne auch auf sein Verständnis von Etymologie: »Kunst – ich zitiere hier […] nach Th. W. Adorno […] ein Wort von Schönberg –, das kommt nicht von Können, das kommt von Müssen. Es gibt auch dieses Etymon.« *Meridian*, TCA, [Nr. 253] 106. Celans Sprachauffassung steht hier derjenigen näher, die Fritz Mauthner in seinen *Beiträgen zu einer Kritik der Sprache* formuliert: »So wie aber nun an den unzähligen Weinstöcken der gleichen Art mit ihren tausendmal unzähligen Blättern und Beeren nicht zwei gleiche Blätter oder zwei gleiche Beeren sind, so hat das einzelne Wort, das in Millionen von Volksgenossen millionenmal keimen mußte, nicht bei zweien genau den gleichen Inhalt, den gleichen Umfang, den gleichen Wert.« Mauthner, *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, 50.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Zweig

Man könnte nun die nicht mehr wahrnehmbare »Wurzel« mit den Worten des Gedichts als den Bereich der »Vergessenheit« bestimmen, den »Zweig« als den wahrnehmbaren und gegenwärtig wachsenden Bereich, in dem sich die zeitliche Distanz zum Grund manifestiert. Allerdings gibt es im Gedicht auch Anhaltspunkte, die einer einfachen Parallelisierung von Zeit und botanischem Wachstum Widerstand bieten. Dies geschieht vor allem dadurch, daß das Gedicht die Verzweigung als sprachliche – topologische und tropologische – Verzweigung vorführt, die zunächst einmal in den Worten des Gedichts selbst stattfindet. So könnte man sagen, daß sich das Wort »Zeit« bereits in der ersten Zeile – buchstäblich – im Wort »verZwEIgT« verteilt und dieses wiederum in den Verben »geigt« und »vereist« nachhallt, die wiederum eine Opposition von Jahreszeiten zum Ausdruck bringen. Der Ort, an dem die Zeit etwas bewirkt, indem sie den Sommer »geigt«, ihm einen Streich spielt, ist im Gedicht zugleich der Ort, an dem ein Meer »vereist«.[11] Das Pronomen »sie«, das für die Zeit steht,[12] läßt sich wiederum als buchstäbliche Umkehrung von ›Eis‹ lesen, das, als Metonymie des Winters, die Gegenzeit zum Sommer andeutet.

Verräumlichung

Man könnte noch weitergehen und neben den Wiederholungen der ›ei‹-Laute vor allem in der ersten Strophe (»Zeit«, »verzweigt«, »geigt«, »vereist«)[13] auch noch die auffällige ›w‹-Folge (»Wie«, »weiß«, »Welt«, »wo«, »Woraus« »weiß«, »wächst«, »wahr«, »wirkt«, »Wort«) in den Blick nehmen, deren Initialen graphisch wiederum, ähnlich einer sich öffnenden Knospe, als Verdoppelungen und Streuungen des Konsonanten ›v‹ (etwa aus »verzweigt«) interpretiert werden könnten. In all diesen Fällen hätte man es jedenfalls mit einer buchstäblichen, weitverzweigten Verräumlichung von Zeit – auch der Zeit der Lektüre des Gedichts – zu tun. Wichtiger als die bloße Verräumlichung von Zeit, die das Gedicht in einer Art Selbstexplikation vorführt und auch thematisiert, ist aber die Tatsache, daß diese Verräumlichung selbst sich wiederum nicht mit einer ungeteilten Wahrnehmung von räumlichen Gegebenheiten verbindet. Die Verräumlichung kommt vielmehr einer Skizze von widersprüchlichen Elementen gleich und weist dadurch auf ein spezifisches Zeitmodell zurück, das nicht darauf abzielt, durch nivellierende Vermittlungen dieser Elemente einförmige Präsenz zu suggerieren, sondern darauf, ein Verständnis von Relation durch Differenz – mit den Worten des Gedichts: Verzweigung – zu gewinnen, das den einzelnen Elementen ihre gegenseitige Fremdheit läßt, ohne sie untereinander normalisieren zu wollen.[14] Diese Differenz ist im Gedicht so bestimmt, daß sie, was die Möglichkeit eines *simultanen*

[11] Das vereiste »Meer« wiederum läßt sich als Extrakt, Kristallisation und Dehnung – ›Vermehrung‹/›Vermeerung‹ – der Endsilbe von »Sommer« deuten, die demnach in diesem Wort (im Gedicht durch das Geigen des Sommers) zu einem anderen Wort (dem vereisten Meer) aufbricht. Zur »indogermanische[n] Wurzel **mer*«, die Celan in mehreren Gedichten zu aktualisieren scheint und die unter anderem die Konnotationen von »sterben« und »Tod« enthält (zu denken ist hier auch an den Tod von Celans Mutter, frz. ›mère‹), vgl. André, *Gespräche von Text zu Text. Celan – Heidegger – Hölderlin*, 198, und Perels, »Zeitlose und Kolchis«, 57.

[12] Denkbar ist auch, daß »sie« für die »Welt« steht. Da diese aber ihrerseits durch das Geschehen der Zeit bestimmt ist – ohne es (dem Gedicht zufolge) allerdings zu wissen –, bleibt »sie« als die »Zeit« auch in diesem Fall plausibel (vgl. hierzu auch den Absatz »Transformation und Öffnung« zu Beginn dieses Kapitels).

[13] Eine ähnliche Wiederholung von ›ei‹-Lauten findet sich in einem weiteren frühen Gedicht, das Celan allerdings nicht veröffentlicht hat: Es beginnt mit der Zeile »WEIT, WO DIE ZEIT noch im Eschenzweig weilt« (*Das Frühwerk*, 114). In den Anmerkungen dazu vermerkt Barbara Wiedemann, daß eine wohl spätere Variante der Anfangszeile noch »Weit, wo die Welt noch im Eschenzweig weilt« lautete (ebd., 252). Die merkwürdige Vertauschung von »Welt« und »Zeit« – im Vergleich zur Vertauschung in »Wie sich die Zeit verzweigt« aber offenbar in chronologisch umgekehrter Reihenfolge – läßt sich also auch hier beobachten (Wiedemann vermutet hier einen Schreibfehler).

[14] Dieses Zeitmodell entspricht jenem, das Celan im Umkreis seiner Notizen zum Rundfunk-Essay zu Ossip Mandelstamm als das Zueinandertreten von inkommensurablen Zeiten bestimmt hat (vgl. hierzu den Absatz »inkommensurable Zeiten« im vorangegangenen Vorspann). Dabei kennzeichnet die *bleibende* Inkommensurabilität der Zeiten und Elemente auch den Widerstand dieses Modells gegenüber dem Modell der ›Dialektik‹, sofern diese eine Synthesis der widersprüchlichen Elemente implizieren sollte.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Wissens von ihr angeht, zwar – vor allem in der zweiten Strophe und in den ersten beiden Zeilen der ersten Strophe – als unzugänglich oder (immer schon) vergangen ausgewiesen ist. Zugleich aber ist diese Differenz – vor allem in der dritten Strophe und in den letzten beiden Zeilen der ersten Strophe – so bestimmt, daß sie *nachträglich* in ihren Manifestationen bemerkt werden kann – und bemerkt werden soll, wenn man die Du-Ansprache zum Schluß des Gedichts in diesem Sinne liest.

Aufmerksamkeit

Was demnach für das vom Gedicht nahegelegte Konzept von Zeit zählt, ist zum einen die Einsicht in die jeweils verspätete Erkenntnis in das, was zeitlich – veränderlich, in Verzweigung begriffen – ist. Das gilt im Gedicht auch und zunächst für die Welt, die – so behauptet es die zweite Zeile – dergestalt in das Geschehen der Verzweigung involviert ist, daß sie mit ihrem Wissen stets in eine Position des Nicht-mehr gerückt ist. Zum anderen ist es die Einsicht, daß das (sekundäre) Wissen über diese Verspätung, die immer auch Verlust, Vergessen und Nichtwissen impliziert, gegenwärtig bemerkt werden kann und daß sich aus diesem Wissen heraus schließlich auch, wofür der Anspruch in der dritten Strophe steht, eine Aufmerksamkeit einstellen kann für die Brüche und Widersprüche, die sich – als Merkmale von Zeit, das heißt der Möglichkeit, Zeit zu erfahren – in einer Gegenwart auftun können.

Präsentationslogik

Im *Meridian* wird Celan diese beiden Aspekte als »Schon-nicht-mehr« und »Immer-noch« des Gedichts bestimmen: Das Gedicht »behauptet sich – erlauben Sie mir, nach so vielen extremen Formulierungen, nun auch diese –, das 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«.[15] In »Wie sich die Zeit verzweigt« sind diese beiden Aspekte bereits untrennbar miteinander verbunden. So wie in der Wendung vom »Baum, dem sein Schatten vorausblüht«[16] aus dem frühen Gedicht »Da du geblendet von Worten«, so privilegiert das Gedicht »Wie sich die Zeit verzweigt« nicht eine Präsentationslogik, die darauf aus wäre, die Zeitdifferenz zum (Re-)Präsentierten oder besser: zum Exponierten abzubauen. Vielmehr nimmt es diese Differenz, wie in »Da du geblendet von Worten«, *in* den Prozeß der Exposition hinein und gibt ihn dadurch zu erkennen.

Abwesenheit

Während die dritte Strophe des Gedichts »Wie sich die Zeit verzweigt« die Aufmerksamkeit auf die Möglichkeit lenkt, das Exponierte (das Wort und das von ihm jeweils different Bedeutete) in seiner jeweils singulären internen Spannung (seiner Zeitlichkeit) zu erkennen, gilt das Interesse der zweiten, der mittleren Strophe der Abwesenheit eines phänomenal bestimmbaren Substrats, das eine permanente Aufhebung zeitlicher Begebenheiten garantieren könnte. Anstelle eines solchen Garantieversprechens skizziert das Gedicht in der zweiten Strophe vielmehr – als Leere und Lehre – das Fehlen einer positiv bestimmten, zeitinvarianten Gewähr für die Zugänglichkeit von Wissensbeständen, aus dem heraus es dann auch die behaupteten Differenzen samt ihren Vermittlungslücken in der dritten (und ersten) Strophe wiederum als motivierte ausweisen kann. Zugänglichkeit ist zwar, in der dritten Strophe dann, auf der Ebene von gezeitigten – zeitlich bewirkten – Resultaten versprochen, nicht aber auf der Ebene ihrer (vergangenen) Genese. An dieser Zeitauffassung wird Celan auch später festhalten, wenn er eine – oder eben keine – Antwort auf die Frage nach der Genese seiner eigenen Gedichte erwägt: »!! Nirgends von der Entstehung des Gedichts sprechen; sondern immer nur vom entstandenen Gedicht !!«[17]

[15] GW 3, 197 (vgl. hierzu die Absätze »aktualisierte Sprache«, »heute, jetzt« und »Akut« im Kapitel 1.2 »Gestalt« und die Absätze »am Rande«, »Vorläufigkeit« und »Durchgestrichenes« im Kapitel 1.3 »Schrift«).

[16] GW 1, 73 (vgl. hierzu den Absatz »Baumzeit« im Kapitel 1.2 »Gestalt«).

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Krypta

In der mittleren Strophe von »Wie sich die Zeit verzweigt« ist die Frage nach der Entstehung von Zeitlichem (nicht nach dem zeitlich Entstandenen, wie in der letzten Strophe dann) einem Bereich zugeschrieben, der – mit dem Hinweis auf die »Vergessenheit« – prinzipiell vergessen oder – mit der Nennung von »Truhe, Schrein und Spind« – als abgeschlossen und unzugänglich charakterisiert ist. »Vergessenheit«, so schreibt Walter Benjamin in seinem Kafka-Essay, »ist das Behältnis, aus dem die unerschöpfliche Zwischenwelt in Kafkas Geschichten ans Licht drängt«.[18] Celans Gedicht bringt eine ähnliche Charakterisierung der eigenen Präsentationslogik zum Ausdruck. Dabei stellt die mittlere Strophe eine Art Krypta dar: Sie markiert innerhalb des Gedichts einen abgesonderten Bereich, der allerdings in seiner Absonderung, die zugleich thematisch ist, auch erkannt ist. In diesem Sinne ist denn auch die genannte »Vergessenheit« als solche markiert (und also nicht ihrerseits vergessen), und die genannten Horte der Verwahrung (»Truhe, Schrein und Spind«) sind wiederum als verbergende bestimmt, als solche aber offenbar.

Herzen und Zeit

Die genannten »Herzen« und die wahr wachsende »Zeit« korrespondieren miteinander: Beide sind organologisch bestimmt, und beiden ist mit ihrer jeweiligen Krypta (»Vergessenheit« – »Truhe, Schrein und Spind«) eine Grenze im Hinblick auf ihre Zugänglichkeit von Außen gezogen. Verbinden sich Herz und Wachstum mit genetischen Modellen, so sind diese doch wiederum in markierter Weise durch eine Unzugänglichkeit bestimmt. Die Genese der Herzen (»woraus die Herzen sind«) und das Wachstum der »Zeit«, das zugleich ein Wahrheitsgeschehen benennt (»wächst wahr die Zeit«), sind so charakterisiert, daß sie ihrerseits verborgen bleiben. Erst in der dritten Strophe erschließen sie sich in erkennbarer Weise von seiten ihrer Wirkungen her: in ihren verzweigten Manifestationen, die ihre Fremdheit im gegenseitigen Kontakt aber wahren. Dabei fällt auf, daß mit den »Herzen«, dem »Schrein« und dem Hinweis auf das Geschehen der Zeit als Wahrheitsgeschehen noch weitere Vokabeln und Motive aus den Schriften von Martin Heidegger Eingang ins Gedicht finden.[19] Man könnte die Wiederkehr dieser Vokabeln und Motive als Hinweis auf ein Gespräch Celans mit Heidegger lesen, das in der Zeitschrift *Wort und Wahrheit*, in der zuvor Texte von Heidegger erschienen sind, einen passenden Rahmen gefunden hätte.[20]

17 *Meridian*, TCA, [Nr. 165] 94 (vgl. hierzu den Absatz »Zurückhaltung« im Kapitel 1.3 »Schrift«).

18 Benjamin, *Schriften* II [BPC], 219. Tatsächlich streicht Celan sich in seinem Exemplar der *Schriften* Benjamins diesen Satz an. Die Anstreichung konnte allerdings frühestens im Erscheinungsjahr dieser *Schriften* (1955) erfolgt sein. Sie kann daher nicht als Hinweis auf eine Auseinandersetzung Celans mit Benjamin im Gedicht »Wie sich die Zeit verzweigt« gelesen werden, wohl aber – wie auch die von Celan in Heideggers Schriften zur Kenntnis genommenen Stellen zur Vergessenheit (vgl. Anm. 5) – als Hinweis auf eine Fortsetzung der Auseinandersetzung Celans mit dem Motiv der »Vergessenheit« auch *nach* der Niederschrift von »Wie sich die Zeit verzweigt«.

19 Zu den bereits erwähnten Korrespondenzen vgl. Anm. 2, 5 und 10. Zum Herz bei Heidegger vgl. ausführlich Han, *Heideggers Herz*, bes., 8-19; zum Schrein: Heidegger, »Hölderlins Elegie ›Heimkunft‹«, 82, sowie Anm. 92 im nächsten Kapitel; zur Wahrheit als zeitlichem Geschehen: ders., »Der Ursprung des Kunstwerkes« [BPC], 25, und dazu den Absatz »Zuspruch der Sprache« im Vorspann von Teil 2. Fallstudien.

20 Vgl. Anm. 2. Eine solche Verbindung liegt vor allem nahe, wenn man berücksichtigt, daß Heidegger seine Überlegungen zu den Gedichten Hölderlins, die ihm »wie ein tempelloser Schrein« scheinen, zuvor in dieser Zeitschrift publizierte (vgl. Heidegger, »Hölderlins Elegie ›Heimkunft‹«, 824; später wird Celan sich im Zuge seiner Lektüre von Heideggers *Was heißt Denken* [BPC] notieren: »-i- Gedichte: ›Tempelloser Schrein‹«, vgl. hierzu *La Bibliothèque philosophique*, 406, zur Bedeutung der Sigle »-i-« vgl. Anm. 87 im Kapitel 2.2 »Schliere«). Im Aufsatz »Das Ding« von 1951 bestimmt Heidegger auch den Tod als Schrein (»Der Tod ist der Schrein des Nichts, dessen nämlich, was in aller Hinsicht niemals bloß Seiendes ist, was aber gleichwohl west als Gebirg des Seins. Der Tod birgt als der Schrein des Nichts das Wesende des Seins in sich.« Heidegger, »Das Ding« [BPC], 171; die Stelle ist in Celans Exemplar wiederum angestrichen). Davon unabhängig gewinnt der Schrein in Celans Gedicht in seiner Verbindung mit Truhe und Spind noch weitere – wurzelferne – Konnotationen: Zwischen Truhe und Schrein klingt der Gegensatz von ›Ruhe‹ und ›Schrei‹ an (vgl. hierzu auch das Gedicht »Von Querab« mit den Zeilen »eingeschreint / an Bord / ist dein Schrei«, GW 3, 354), im Spind die ›Spindel‹, die an die Verzweigung der Zeit als Textualisierungsprozeß denken läßt, der, so gesehen, im Gedicht wiederum als Wirkung der Zeit vorgeführt würde.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Shakespeare

Stellt man das Gedicht »Wie sich die Zeit verzweigt« in einen noch weiteren Kontext, dann lassen sich die Spuren der konzeptuellen Elemente, die in diesem Gedicht versammelt sind, auch in anderen Arbeiten von Celan weiterverfolgen. Die Verbindung von Zeit und Truhe, Schönheit und Vergänglichkeit sowie Dichtung und Bewahrung beispielsweise kehrt in Celans Übersetzung von Shakespeares Sonett LXV wieder.

LXV	LXV
Since brass, nor stone, nor earth, nor boundless sea, But sad mortality o'ersways their power, How with this rage shall beauty hold a plea, Whose action is no stronger than a flower?	Nicht Erz, nicht Stein, nicht Erde, nicht die See: sie trotzen nicht der Sterblichkeit Gewalten. Und sie, die Schönheit, soll dagegenstehn? Sie, eine Blume, soll hier Kraft entfalten?
Oh how shall summer's honey breath hold out Against the wreckful siege of battering days, When rocks impregnable are not so stout Nor gates of steel so strong but time decays?	Des Sommers Honig-Atem, hält er stand? Die Tage kommen tobend angeritten. Zeit-und-Verfall! Du trotzt nicht, Felsenwand. Und Tore, ehern, ihr steht nicht inmitten.
Oh fearful meditation! where, alack, Shall Time's best jewel from Time's chest lie hid? Or what strong hand can hold his swift foot back, Or who his spoil of beauty can forbid?	Der Zeit Juwel – nein, du bewahrsts nicht auf: mit eigner Truhe kommt die Zeit geschritten. Und welche Hand hält ihre Füße auf? Sie raubt die Schönheit – wer wills ihr verbieten?
Oh none, unless this miracle have might – That in black ink my love may still shine bright.[21]	Nein, keiner! Nie! Es sei denn, dies trifft zu: Aus meiner Tinte Schwarz, draus leuchtest du.[22]

Übersetzung

Die Übersetzung erschien erstmals 1964 in der Zeitschrift *Neue Rundschau*.[23] Celan hatte allerdings bereits sechseinhalb Jahre vor der ersten Niederschrift von »Wie sich die Zeit verzweigt« im Juni 1949 – Ende 1942, Anfang 1943, im Arbeitslager von Tabăreşti – die ersten Shakespeare-Sonette übersetzt, wird also zu diesem Zeitpunkt auch schon das Sonett LXV gekannt haben.[24] Zeit ist in diesen Sonetten mit Vergänglichkeit gleichgesetzt, gegen die wiederum allein Dichtung ankommen könnte, sofern es ihr gelingt, Vergänglichkeit als qualitativ und differentiell bestimmte Zeiterfahrung nicht abzuwehren, sondern in ihrer Dynamik und Dramatik zum Ausdruck zu bringen. Noch in der letzten Zeile von Shakespeares Sonett LXV ist diese Differenz bestimmend: im Gegensatz von »black« und »shine«. Zudem ist sie in dieser letzten Zeile als mediale Differenz charakterisiert; sie ist ins Leuchten der schwarzen Tinte – »ink« – verlegt. Celan übernimmt diese Differenz in seine Übersetzung, führt aber, wie schon in Zeile 7 und 9, ein Du ein, das bei Shakespeare als explizites nicht vorkommt.[25]

21 GW 5, 334.

22 GW 5, 335.

23 Shakespeare, »Achtzehn Sonette«, 209. Zu Celans Auseinandersetzung mit Shakespeare vgl. einführend Pöggeler, *Der Stein hinterm Aug*, 145-158; zu den Übertragungen die Shakespeare-Kapitel von Rolf Bücher in Gellhaus u.a. *Fremde Nähe*, 416-447, sowie Olschner, *Der feste Buchstab. Erläuterungen zu Paul Celans Gedichtübertragungen*, 295-302, und Beese, *Nachdichtung als Erinnerung*, bes. 93-150; zur Frage nach Treue und Freiheit der Shakespeare-Übertragungen von Celan vgl. Szondi, »Poetik der Beständigkeit«; zu Celans Auseinandersetzung mit Shakespeare in den *Schneepart*-Gedichten vgl. Kapitel 2.3 »Playtime«, bes. den Absatz »Shakespeare«.

24 Zu Celans Beschäftigung mit Shakespeare im Lager Tabăreşti vgl. Gellhaus (Bearb.), *Marbacher Magazin* 90 (2000), 68f.

25 Auch in anderen bekannt gewordenen Übersetzungen dieses Sonetts kommt dieses Du nicht vor. Stefan George etwa übersetzt das Gedicht wie folgt: »Da erz und stein, land und endlose flut / Bewältigt wird von trübem erdentume – / Kommt schönheit je zu wort vor solcher wut / Mit einer macht nicht

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Du

Wo bei Shakespeare »my love« steht, führt Celan ein Du ein.[26] Dieses dürfte im Rahmen des Gedichts zunächst auf »Schönheit« zu beziehen sein. Setzt man für dieses Du das Wort »Schönheit« ein, dann stellt das Du – im Unterschied zur Liebe – kein zusätzliches Element in der zuvor erwähnten Spannung von Schönheit und Verfall dar. Es wäre vielmehr als Anleitung zur Intensivierung der Binnenbezüge in dem zu lesen, was bereits dasteht. Das gilt auch, wenn man das Du auf die Zeit bezieht. Zugleich aber benennt das Du, das in Celans Übersetzung ganz am Schluß steht und somit die Apostrophe des Gedichts auf den Punkt bringt, den Bezug zu einem Gegenüber, das, indem es nicht durch ein bestimmtes Substantiv oder einen bestimmten Namen bereits besetzt ist, im Prinzip und zunächst offen ist und dadurch den Bezug als solchen verdeutlicht, den die mediale Differenz und damit die Zeit als Freiraum für die Interventionsmöglichkeit eines Du, eines Anderen, eröffnet.

Gespräch durch die Zeit

In Shakespeares Sonett ist diese Möglichkeit nicht ausgeschlossen, nur ist sie – mit der Liebe – anders angesprochen als mit dem Du in Celans Gedicht. Man könnte auch sagen, daß Celans Übersetzung diese Möglichkeit in Shakespeares Sonett erst erkennbar werden läßt, daß Celans Übersetzung ihrer Vorlage gezielt antwortet, sie zum Du nimmt, so daß Shakespeares »my love« – als Du von Celans Übersetzung – eine künftige Erwiderung gefunden hätte, durch die sie sich tatsächlich immer noch – »still« – als aktuell erweisen könnte.[27] In beiden Texten, der Vorlage und der Übersetzung, zeichnet sich auch eine Parallele zum Gedicht »Wie sich die Zeit verzweigt« ab, in dem diese Möglichkeit eines Gespräches durch die Zeit ebenfalls in der letzten Strophe und ebenfalls in direktem Bezug zu ihrer Medialität charakterisiert ist: »Wort« und »Tinte«/»ink« markieren jeweils die Stelle, an der diese Texte einen Zugang zu dem versprechen, wovon sie thematisch handeln.

Tod

Bliebe man hier stehen und beließe den Kommentar zu diesen Gedichten bei der Feststellung von Differenz und der Art, wie diese jeweils artikuliert ist, dann verfehlte man allerdings für alle drei den Einsatz, der darin besteht, diese Differenz auf die existentielle Erfahrung der Endlichkeit zurückführen: In einer ersten Version der Übersetzung geht Celan noch so weit und übersetzt »Time's chest« (wörtlich: »Kasten der Zeit«) als »Sarg der Zeiten«.[28] Diese Konnotation schwingt allerdings nicht nur – motiviert auch durch die explizite Thematik der »Sterblichkeit«, »mortality« – in Shakespeares Sonett bereits mit und ver-

stärker als der blume? // O wie soll sommers honigduft noch wehn / In stürmischer tage unheilvollem prall, / Wenn unbewegte felsen nicht bestehn / Und eherne tore in der zeit verfall? // O furchtbarer gedanke! Wo hat schutz / Der zeiten best juwel vorm zeitenstaub? / Welch starke hand beut schnellen füssen trutz? / Verhindert einer je der schönheit raub? // O nie! wird nicht dies wunder offenbar: / Aus schwarzer schrift strahlt meine liebe klar.« George, *Shakespeare. Sonnette*, 71. Henriette Beese weist darauf hin, daß die »Nennung der zweiten Person [...] in Celans Sonettfolge um etwa ein Drittel häufiger als bei Shakespeare« sei. Beese, *Nachdichtung als Erinnerung*, 116. Zu den weiteren Besonderheiten von Celans Übertragung des Sonetts LXV im Verhältnis zur Vorlage vgl. ebd., 140-144, und Olschner, »›STEHEN‹ und Constantia. Eine Spur des Barock bei Celan«, 208-210.

26 Solche Dialogisierungen, Wechsel vom Ich zum Du, kommen auch in anderen Übersetzungen von Celan oft vor. So etwa in derjenigen von Guillaume Apollinaires »Signe«, in der Celan »Mon Automne éternelle« mit »Du ewige, du Herbstzeit« wiedergibt. GW 4, 782f.

27 Daß Celan in seinen Übersetzungen den jeweiligen Vorlagen antwortet und die Antworten zum Teil der Übersetzung macht, hat an anderen Shakespeare-Übertragungen von Celan bereits John Felstiner gezeigt. Die Zeile »And Time that gave doth now his gift confound« (GW 5, 332) aus dem Sonett LX übersetzt Celan etwa mit »und sie, die Zeit, zerstört, was sie, die Zeit, gegeben« (ebd., 333). Felstiner vermerkt dazu: »von Celan wird diese fließende Zeit nicht einfach übertragen, sie wird zerschlagen [...]. Als Vers holpert diese überlange Zeile. Als Übersetzung trägt sie die Zerstörungen der Zeit zur Schau.« Felstiner, *Paul Celan*, 270. Für das Sonett LXV hebt Felstiner die von Celan vorgezogenen Pronomen hervor (»Und sie, die Blume, [...] Sie, eine Blume«), die nicht durch die »Füllung des Metrums« zu erklären seien. Die vorgezogenen Pronomen »halten« vielmehr, schreibt Felstiner, »etwas hin – zeigen es, verzögern es –, an unsere Aufmerksamkeit appellierend.« Ebd., 273.

28 Zitiert nach Volkmann, *Shakespeares Sonette auf deutsch*, 157. »Zeitentruhe« und »Truhen« sind andere Varianten, die Celan erwägt. Der »Sarg der Zeiten« erinnert auch an den Anfang einer kurzen Geschichte, die Celan vermutlich im Umkreis der frühen »Gegenlicht«-Aphorismen von 1949 zu Papier brachte: »Höre: / es ist eine Zeit, aus der man Särge schnitzt.« *Prosa aus dem Nachlaß*, [Nr. 114], 63.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

schwindet schließlich auch aus der Endfassung von Celans Übersetzung nicht, sie ist auch aus dem Gedicht »Wie sich die Zeit verzweigt« nicht auszublenden. »Schrein« und »Truhe« können als kultische Hohlkörper der Totenverehrung oder -bewahrung interpretiert werden. Mit der Vereisung des Meeres in der ersten, der »Vergessenheit« in der zweiten und der »Kümmernis« in der dritten Strophe kommen zudem Elemente ins Spiel, die wiederum als Zeichen des Todes verstanden werden können. Dieser stellt im Gedicht allerdings – im Sinne der äußersten Möglichkeit eines weltlich Seienden, nämlich nicht mehr zu sein[29] – nicht einfach einen Gegensatz zu den vitaler konnotierten Elementen wie etwa dem »Sommer« dar, sondern er bestimmt diese Elemente *in* ihrer Vergänglichkeit.

Inversion

In Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* ist zu lesen: »Früher wußte man (oder vielleicht man ahnte es), daß man den Tod *in* sich hatte wie die Frucht den Kern. Die Kinder hatten einen kleinen in sich und die Erwachsenen einen großen.«[30] Celans frühe Gedichte sind dieser Zeitkonzeption, in der das Leben in seiner Vergänglichkeit einem Wachsen des Todes entspricht, in besonderem Maße verpflichtet. Dabei läßt sich die eben zitierte Stelle selbst als eine Art »Kern« jener Zeitkonzeptionen lesen, die für diese frühen Gedichte kennzeichnend sind. Diese Konzeptionen folgen dem Prinzip der Inversion von Kausalrelationen: Wie in Rilkes *Aufzeichnungen*, die Celan nachhaltig geprägt haben,[31] wächst in diesen Gedichten nicht das Leben, sondern der Tod, wodurch dieser aber – als wachsender eben – zugleich als lebendiger charakterisiert ist. Umgekehrt ist das Leben stets als vergängliches bestimmt. Die Inversion ist die Figur, in der Zeit sprachlich, als wörtlich exponierte Differenz in dem Sinne, den das Gedicht »Wie sich die Zeit verzweigt« seinem Du zum Schluß nahelegt, zum Ausdruck kommt.[32]

Sprache der Zeit

Zwei weitere frühe Gedichte Celans, die auf ihre Weise Elemente einer Sprache der Zeit versammeln, seien hier kurz erwähnt, um den Spielraum dieser Sprache zu ermessen, der sich bereits im Gedicht »Wie sich die Zeit verzweigt« abzeichnet. Das eine davon ist das Gedicht »Sprich auch du«, das 1955 im Gedichtband *Von Schwelle zu Schwelle* erscheint:

SPRICH AUCH DU

Sprich auch du,
sprich als letzter,
sag deinen Spruch.
Sprich –
Doch scheide das Nein nicht vom Ja.
Gib deinem Spruch auch den Sinn:
gib ihm den Schatten.

29 Vgl. hierzu den Absatz »Zeit und Dasein« im Vorspann von Teil 1. Chronographie.

30 Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* [BPC], 115.

31 Vgl. hierzu Baumann, *Erinnerungen*, 107.

32 Werner Hamacher betont, daß die Figur der Inversion vor allem für die frühen Gedichte Celans bestimmend sei (vgl. Hamacher, »Die Sekunde der Inversion«, 91). Er erkennt in dieser Figur allerdings auch eine »Gefahr«, die »viele« der »frühen Texte« Celans bedrohe: »die, das Nichts zu positivieren, die Abwesenheit bloß als Negativ der Anwesenheit zuzulassen und sie durch die Kraft der Sprache in immer bleibendes Sein verwandeln zu wollen.« Ebd. – Einer der Gründe, warum Celan sich zunehmend von dieser Inversionslogik löste, dürfte auch in der historisch unhaltbar gewordenen Vorstellung des Todes als eines individuellen Kerns liegen, dessen wachsende ›Selbstvernichtung‹ individuelles Leben produziert. Bereits Rilke hatte diese Vorstellung der Vergangenheit zugeschrieben und ihr das fabrikmäßige ›moderne‹ Sterben entgegengestellt: »Dieses ausgezeichnete Hôtel ist sehr alt, schon zu König Chlodwigs Zeiten starb man darin in einigen Betten. Jetzt wird in 599 Betten gestorben. Natürlich fabrikmäßig. Bei so enormer Produktion ist der einzelne Tod nicht so gut ausgeführt, aber darauf kommt es auch nicht an. Die Masse macht es.« Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* [BPC], 113f. – Zur Unmöglichkeit, sich unter solchen und noch weitaus schlimmeren Bedingungen ›frei‹ auf den Tod als auf einen ›jemeinigen‹ Tod entwerfen zu können, wie Heidegger in *Sein und Zeit* noch dachte, vgl. Anm. 22 im Vorspann von Teil 1. Chronographie sowie Agambens Auseinandersetzung mit dem Tod bei Rilke und Heidegger im Kontrast zum Morden in Auschwitz: Agamben, *Was von Auschwitz bleibt*, 62-75.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

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

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.[33]

Kontrast

»Sinn« entsteht diesem Gedicht zufolge aus einem Kontrast, der im Licht den Schatten, im Lebendigen den Tod, im Ja das Nein betont – und umgekehrt. Die Anleitung »Gib deinem Spruch auch den Sinn, / gib ihm den Schatten« formuliert dabei den poetologischen Anspruch, der im Gedicht »Wie sich die Zeit verzweigt« bereits umgesetzt ist. Dieser Anspruch zielt darauf ab, die jeweilige Differenz zwischen den exponierten Elementen als solche gelten zu lassen, ohne die Differenz als Ausschlußkriterium für das zu verwenden, was sich jeweils in keine Einheit fügt: »Doch scheide das Nein nicht vom Ja.«[34] Wahr ist diesem Gedicht zufolge eine Sprache, die eine solche Fügung nicht vornimmt, sondern ihre Dunkelseiten benennt: »Wahr spricht, wer Schatten spricht.« Dabei ist der Moment der Offenlegung – Entblößung – der Dunkelseite im Gedicht zugleich als Moment bestimmt, in dem das angesprochene Du den Bezug[35] zu einem anderen – hier dem »Stern« – aufnehmen kann, von dem aus wiederum eine Dynamisierung der – wörtlichen – Ausgangssituation erwartet werden kann: »in der Dünung / wandernder Worte.«

Auge der Zeit

Ein anderes frühes Gedicht von Celan – »Auge der Zeit«, wiederum aus dem Gedichtband *Von Schwelle zu Schwelle* von 1955 – läßt sich ebenfalls als explizierende Arbeit an einer Sprache der Zeit lesen.

AUGE DER ZEIT

Dies ist das Auge der Zeit:
es blickt scheel
unter siebenfarbener Braue.
Sein Lid wird von Feuern gewaschen,
seine Träne ist Dampf.

Der blinde Stern fliegt es an
und zerschmilzt an der heißeren Wimper:
es wird warm in der Welt,

33 GW 1, 135.
34 Zu den möglichen Hölderlin-Reminiszenzen in diesem Gedicht vgl. Lemke, *Konstellation ohne Sterne*, 327f.
35 Zur Wiederaufnahme des ›Fadens‹ im Gedicht »Schliere« und in weiteren Gedichten Celans vgl. den Absatz »wirklich« im folgenden Kapitel.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

und die Toten
knospen und blühen.[36]

Bildlichkeit

Zwar handelt das Gedicht nicht explizit von einer Sprache der Zeit. Wohl aber ist mit dem »Auge« der Gesichtssinn angesprochen, der im Gedicht in seiner spezifischen Verbindung mit der Zeit zugleich einen Hinweis auf die *Bildlichkeit* gibt, die eine solche Sprache kennzeichnen könnte: eine Bildlichkeit, die das Gedicht jedenfalls in seiner eigenen Wörtlichkeit zu verdeutlichen sucht. Die erste Strophe skizziert – ähnlich der mittleren Strophe des Gedichts »Singbarer Rest«[37] – ein Auge, das sonnenähnlich am Himmel zu stehen scheint, zumindest aber von oben her, der »Welt« enthoben, »blickt«. Es steht damit für einen übergeordneten, übermächtigen Blick, übermächtig gegenüber dem blinden »Stern«, der im Gedicht auf das Auge wie Ikarus auf die Sonne zufliegt und dabei zerschmilzt. Der Blick ist als mächtiger charakterisiert, doch ist er nicht perfekt, sondern defekt: Das Auge blickt »scheel«, man könnte auch sagen es schielt.[38] So gesehen hat der Blick, analog zur tatsächlich verwendeten Sprache im Gedicht, eine doppelte Referenz. Die Sprache und der Blick sind gespalten. Auf der Ebene der Sprache manifestiert sich diese Spaltung im metaphorischen Sprechen: Die physiologischen Ausdrücke (»Auge«, »Braue«, »Lid«, »Träne«) werden in einen uneigentlichen Zusammenhang, in eine kosmische Welt gerückt. Das »Auge« nimmt die Stellung der Sonne ein, die siebenfarbene »Braue« gibt das Bild eines Regenbogens ab, die »Träne« bildet den »Dampf«, aus dem der Regenbogen besteht, das Bild der »Wimper« verbindet sich mit dem eines Sonnenstrahls, an dem der »blinde Stern« zerschmilzt, und das »Lid«, »von Feuern gewaschen«, steht in unmittelbarer Verbindung zur feurigen Sonnenoberfläche. Der wirkungsmächtige Topos vom sonnenhaften Auge wird hier also noch einmal großzügig zitiert,[39] zugleich aber gebrochen, denn das Auge steht nicht als Garant für eine stabile, zeitinvariante symbolische Ordnung, für die etwa das Auge Gottes noch stehen konnte, sondern gerade für die Absage gegenüber einer solchen Ordnung, die durch ein seinerseits (durch den Defekt) verzeitlichtes und (durch seine Wirkungen) verzeitlichendes Motiv ersetzt ist: das »Auge der Zeit«.[40]

36 GW 1, 127.

37 Vgl. hierzu den zweiten Teil des Kapitels 1.3 »Schrift«.

38 Im Grimmschen Wörterbuch ist ›schel sehen‹ noch als Synonym zu ›schielen‹ bezeugt (vgl. den Eintrag ›SCHEL, SCHEEL‹ in Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 14, 2486).

39 Celan streicht sich den entsprechenden Satz von Plotin in seiner Plotin-Ausgabe denn auch an: »kein Auge könnte je die Sonne sehen, wäre es nicht sonnenhaft.« Plotin, *Das Schöne, das Gute, Entstehung der Ordnung der Dinge* [BPC], 27. Bekannt geworden ist vor allem Goethes Variation dieses Satzes in der *Farbenlehre:* »Wär nicht das Auge sonnenhaft, / Wie könnten wir das Licht erblicken?« Goethe, HA 13, 324.

40 Der Blick dieses Auges erinnert an den von Karl Wilhelm Ferdinand Solger erwähnten »alles überschauenden, […] über allem schwebenden, alles vernichtenden Blick« der »Ironie« (Solger, *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, 387). Diesen Blick wiederum nimmt Oskar Becker in einem von Celan während der Arbeit am *Meridian* (wieder?) gelesenen Aufsatz (vgl. *Meridian*, TCA, [Nr. 928] 209) zum Anlaß, die Zeitlichkeit des Ironischen zu bestimmen: »Welches aber ist die Zeitlichkeit des Ironischen? – Der Blick der Ironie schwebt über Allem und vernichtet Alles. Die Einheit dieser beiden ›Handlungen‹ ist das Entscheidende. Was ›über Allem schwebt‹, hat die Zeitgestalt der ›ewigen Gegenwart‹, was Alles ›vernichtet‹, die des in sich nichtigen ›Jetzt‹ der vulgären Zeit, hinter dem aber zuletzt der ›Augenblick‹ der eigentlichen (historischen) Zeit in seiner Einheit von Angst, Entschlossenheit und ›Schuldigsein‹ (d. i. Nichtigsein) steht.« Becker, »Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers«, 50. Vgl. hierzu auch Gellhaus, *Enthusiasmos und Kalkül*, 323f.: »Was Becker […] über […] die ›Zeitlichkeit des Ironischen‹ ausführt, kann mit den in Celans Werk begegnenden poetisch-poetologischen Reflexionen durchaus in Verbindung gebracht werden. So bietet sich […] eine Möglichkeit, Thematisierungen des Auges in der Dichtung Celans mit dem träumend über allem schwebenden Auge der poetischen Ironie zusammenzudenken und damit als eine mögliche Form der Selbstthematisierung der poetischen Perspektive zu begreifen.« Daß dieser »Spur […] gesondert nachgegangen werden müßte« (ebd.), kann hier nur noch einmal wiederholt werden. Eine weitere Auseinandersetzung hätte vor allem auch die Überlegungen Paul de Mans zur Ironie in seinem Aufsatz »Die Rhetorik der Zeitlichkeit« (v. a. 105-127) zu berücksichtigen.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Metaphorisierung

An der Metaphorik des Gedichts läßt sich diese Verzeitlichung besonders gut nachweisen: Die in einen uneigentlichen Zusammenhang gerückten Worte (»Auge«, »Braue«, »Lid«, »Träne«) sind nicht einfach durch ein *tertium comparationis* stabilisiert, sondern dynamisiert, indem erstens das genannte Auge der Zeit nicht als Stabilisator eines (im Falle der Metapher) verkürzten Vergleichs fungiert, sondern in dieser möglichen Funktion aussetzt, und indem zweitens – durch dieses Aussetzen – das Prinzip der Metaphorisierung als *Prozeß* verdeutlicht wird, der sich auch, im Laufe der Zeit, verändern kann. Im Falle der Träne – »seine Träne ist Dampf« – ist diese reflexive Komponente des Gedichts auch dadurch gekennzeichnet, daß beide Ausdrücke – der eigentliche *und* der uneigentliche – genannt sind, die Metaphorisierung also nicht unbemerkt geschieht. Das Gedicht ist einer Sprachkonzeption verpflichtet, die noch nicht, wie im *Meridian* dann, eine grundsätzliche Kritik an der Metapher übt.[41] Wohl aber sind die Metaphorisierungsprozesse bereits als Prozesse eben gekennzeichnet, die als Geschehnisse in der *Zeit* auch sprachliche Ereignisse umfassen, die sich mit einer Terminologie des bloßen Vergleichs – der Analogie – nicht fassen lassen.[42] Man könnte sagen, daß in diesem Gedicht auch die Wörter in ihren Konnotationen aneinander vorbeischielen. Besonders deutlich kommt diese Komponente des Gedichts zum Schluß zum Ausdruck, der zugleich einen Bogen zurück zu den anderen in diesem Kapitel bislang erwähnten Gedichten spannt: »es wird warm in der Welt, / und die Toten / knospen und blühen.«

kommende Zeit

Celan wird die Arbeit an solchen gegensätzlichen Merkmalen von Zeit noch in seinen spätesten Gedichten weiterverfolgen. Das Gedicht »Es ist gekommen die Zeit« aus dem Gedichtband *Fadensonnen* von 1968 beispielsweise läßt sich in diesem Zusammenhang als ein Gedicht lesen, das zum einen an einem ähnlichen kosmologischen Szenario wie das Gedicht »Auge der Zeit« arbeitet, zum anderen aber auch die in »Wie sich die Zeit verzweigt« angelegte Konzeption von Zeit als Verzweigung weiterverfolgt.

ES IST GEKOMMEN DIE ZEIT:

Die Hirnsichel, blank,
lungert am Himmel,
umstrolcht von Gallengestirn,

die Antimagneten, die Herrscher,
tönen.[43]

Pole

Verzweigung ist in diesem Gedicht nicht mehr in Begriffen des Wachstums, sondern in einer Konstellation von Gegensätzen exponiert. Mit der Nennung der »Antimagneten« in der letzten Strophe ist auf eine Polarität angespielt. Nicht Anziehung und Vereinigung sind die wirkenden Kräfte, sondern, umgekehrt, Abstoßung, Trennung, Entzweiung. Rückbezogen

[41] Zu Celans Kritik der Metapher vgl. bes. Anm. 34 im Kapitel 1.3 »Schrift« und Anm. 10 im Vorspann von Teil 2. Fallstudien.

[42] Setzt man hinzu, daß in der philosophischen Tradition gerade die Sonne als Zentralmetapher für die Möglichkeit, Ähnlichkeiten und Analogien zu erkennen, fungierte, dann wird auch deutlich, warum eine Kritik dieses Modells auch die Metaphorik der Sonne betreffen muß. Solange diese Metaphorik ihre sprachlichen Voraussetzungen nicht bedenkt, bleibt sie in einem ›Licht‹ befangen, das nur unterstellt, aber seinerseits nicht befragt werden kann und deshalb ungeschichtlich und zuletzt auch alles andere als klärend bleibt. Derrida hat deshalb in seinen Studien zur philosophischen Sprache und Metaphorik Wert darauf gelegt, »daß jede Metapher, die die Sonne miteinbezieht (als Gehalt oder Übermittler), uns keine klare und sichere Erkenntnis« erbringe (Derrida, »Die weiße Mythologie«, 269). »Die heliotropischen Metaphern sind unvollkommene Metaphern« (ebd., 270), weil sie den Grund ihrer vermeintlich ›einleuchtenden‹ Weltsicht selbst – durch ihre Sprachlichkeit – in Frage stellen. Das Gedicht »Auge der Zeit« betreibt diese Infragestellung offensiv.

[43] GW 2, 20.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

auf die erste Zeile, den Titel, der eine apokalyptische Formel zitiert,[44] kann dieses Auseinandertreten auf die Zeit und deren Ankunft bezogen werden. Die Titelzeile und die letzte Zeilengruppe, insgesamt drei Zeilen, könnten grammatikalisch für sich stehen und bilden ihrerseits zwei Pole des Gedichts. Sie klammern die mittleren drei Zeilen ein.

Barock

In ihrem beschreibenden Duktus evozieren die Zeilen bildhafte, ihrerseits polar gestaltete Vorstellungen und erinnern damit entfernt an die Emblematik des Barock. Die erste Zeile könnte somit als *inscriptio* begriffen werden. Mit dem Titel, dem Motto, wäre das Thema des Folgenden genannt und eingeführt. Die mittleren Zeilen wären, indem sie eine bildhafte Vorstellung von dem provozieren, was vor dem Doppelpunkt angesprochen ist, mit der *pictura* zu vergleichen. Und der Schluß des Gedichts könnte als *subscriptio*, als Kommentar gelesen werden, in dem das Voranstehende erläutert und insofern auch zum »tönen« gebracht wird.

Doppeldeutigkeiten

Vor dem Hintergrund der barocken Emblematik wird jedoch zunächst deutlich werden müssen, wie sehr sich die Struktur der *pictura*, in der die kommunikative Funktion eines Emblems möglichst sinnfällig und einprägsam zum Ausdruck kommen sollte, nun ihrerseits vor allem erklärungsbedürftig wird. Denn die mittleren Zeilen sind Teil einer sprachlichen Operation, die laufend Doppeldeutigkeiten produziert und daher, wenn überhaupt, nur auf dieser Ebene mit dem Geschehen aus der ersten Zeile, der Ankunft der Zeit, in Beziehung gesetzt werden kann.

Hirnsichel

Die in der mittleren Zeilengruppe genannten Worte sind für sich genommen keine Konkreta, die ein Abstraktum veranschaulichen könnten, sondern sie stehen unter und in sich in einem Spannungsverhältnis. So ist die »Hirnsichel« nicht oder nicht nur das, was sie gemeinhin und im lexikalischen Sinne vorstellt, eine »anatomische Struktur im Längsspalt zwischen linker und rechter Hirnhälfte«, wie Celan in seinem Anatomiebuch von Adolf Faller gelesen und vermerkt hat.[45] Auch ist sie durch eine womöglich suggerierte Anschaulichkeit nicht bereits in die Lage versetzt, Sinnbild für etwas anderes, Abstrakteres zu sein. Sie verliert vielmehr durch die Konstellation, in die sie im Gedicht gebracht ist, ihre eindeutige Bestimmung. Der Spalt, den die »Hirnsichel« bezeichnet, ist nun nicht mehr allein auf den Körper als vielmehr auf den Wortkörper, geteilt und gespaltet zum ›Hirn‹ und zur ›Sichel‹, zu beziehen, auf den seine ›eigentliche‹ Bedeutung, der Spalt, zurückzuwirken scheint. Das ›Hirn‹ und die ›Sichel‹ deuten als Extrakte aus der geteilten »Hirnsichel« auf die beiden Pole hin, aus denen die Elemente in den mittleren Zeilen in ihrem weiteren Verlauf und Umlauf ihre Kontur gewinnen: Physiologie und Kosmologie, Mensch und Weltall.

Allegorese

Mit dem Wort »Hirnsichel« geschieht im Gedicht etwas, das dazu führt, daß dieses Wort weder für sich selbst noch für etwas anderes stehen kann, sondern selbst etwas anderes wird, etwas anderes vorstellt, als es ist, etwas vorstellt, das es nicht ist. Es ist, bringt man den Vergleich mit der barocken Emblematik noch einmal ins Spiel, nicht Allegorie für etwas anderes, sondern selbst Teil einer Allegorese, die im Gedicht stattfindet. Die »Hirnsichel« ist nicht Gleichnis oder Sinnbild, sondern sie wird zur Allegorie in dem Sinne, den Walter

[44] Vgl. hierzu etwa die folgenden Stellen in der Johannes-Offenbarung: »Und die Heiden sind zornig worden, und es ist kommen dein Zorn und die Zeit der Toten, zu richten, und zu geben den Lohn deinen Knechten, den Propheten, und den Heiligen und denen, die deinen Namen fürchten, den Kleinen und Großen, und zu verderben, die die Erde verderbet haben.« Offenbarung 11.18 (*Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift* [BPC], NT 298); »Und ein andrer Engel ging aus dem Tempel, und schrie mit großer Stimme zu dem, der auf der Wolke saß: Schlag an mit deiner Sichel, und ernte; denn die Zeit zu ernten ist kommen, denn die Ernte der Erde ist dürre worden.« Offenbarung, 14.15 (ebd., NT 301).

[45] Faller, *Der Körper des Menschen* [BPC], 122. In Celans Exemplar ist das Wort »Hirnsichel« in einem seitlich angestrichenen Abschnitt zusätzlich unterstrichen.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Benjamin ihr (wieder) gegeben hat: Sie bezeichnet das »Nichtsein dessen«, was sie »vorstellt«.[46] Sie ist nicht eine Fortsetzung der Metapher, sondern deren Aussetzung, deren Exposition in ein Feld, das nicht von einem *tertium comparationis* beherrscht wird. Die »Hirnsichel« bezeichnet im Gedicht keinen Spalt mehr, stellt keinen Spalt mehr vor, sondern ist, selbst gespalten, auf dem Sprung zu etwas anderem.

Löschung

Die »Hirnsichel« kommt, »blank«, an den »Himmel« zu stehen. In dem Maße, wie die blanke Hirnsichel an die Mondsichel am Himmel gemahnt, werden die lexikalischen Bestimmungen des Wortes schal. Das Wort wird gelöst von seinen gewohnten – physiologischen – Bezügen. Aber bevor es offen wird für die neue Zuschreibung, die im Gedicht durch die Situierung »am Himmel« vorgenommen wird, verlieren die alten Konnotationen ihre Aussagekraft. Sie werden gelöscht. Das Wort muß weiß – blank – werden. Der Spalt, der die Hirnsichel ausmacht, wird im Gedicht auf den Wortkörper (zurück)gewendet, so daß er, zum ›Hirn‹ und zur ›Sichel‹ geteilt, auf zwei Bereiche ausgreift: Im ›Hirn‹ zeigt sich eine physiologische Komponente, in der ›Sichel‹, zur angedeuteten ›Mondsichel‹ erweitert, eine kosmologische.

Spannung

Diese beiden Bereiche machen die Spannung in jeder Zeile der mittleren Zeilengruppe aus. Indem die »Hirnsichel« in den »Himmel« versetzt wird, evoziert sie das Bild einer ›Mondsichel‹. Indem diese wiederum am Himmel »lungert« und damit neben dem primären Wortsinn, der durch das Verb »umstrolcht« in der nächsten Zeile aufgenommen wird, auch die ›Lunge‹ anklingen läßt, rückt das Physiologische erneut in den Blick. Und mit dem Wort »Gallengestirn«, das aus ›Gallen‹ und ›Gestirn‹ zusammengesetzt ist und entfernt an das Wort ›Gallenstein‹ erinnert, ist wiederum auf dieselbe Spannung angespielt, in der sich auch ›Hirn‹ und ›Sichel‹ zueinander verhalten, wobei ›Gallen‹ und ›Gestirn‹ wiederum je ein kosmologisches bzw. physiologisches Gegenstück *in* sich tragen (›All‹ und ›Stirn‹). Insgesamt zeichnet sich ein Sprach-Körper ab, der zum einen – über die Anspielungen auf Stirn, Hirn, Lunge und Galle – aus der Skizze eines physiologischen Körpers besteht, zum anderen aus der Konstellation von Himmelskörpern im All: Sichel und Gestirn. Mit der Verbindung dieser beiden Bereiche partizipiert das Gedicht am Motiv der Korrespondenz zwischen Mikro- und Makrokosmos. Im Unterschied aber etwa zu Astrologie und Humoralpathologie bestimmt das Gedicht diese Korrespondenz nicht nach dem Muster der Analogie, sondern als ein Geschehen in einem Sprachraum, in dem sich dieses Muster aufhebt.

Trauerspielbuch

Es ist zu vermuten, daß Celan mit diesem Gedicht einen Dialog mit einer Stelle in Walter Benjamins Trauerspielbuch führt, die er sich auch angestrichen hat: »Wie die Harmonie der Sphären auf den Umläufen der einander nicht berührenden Gestirne, so beruht der Bestand des mundus intelligibilis auf der unaufhebbaren Distanz zwischen den reinen Wesenheiten [...]. Das tönende Verhältnis solcher Wesenheiten ist die Wahrheit.«[47] Von dieser Stelle her erklärte sich dann auch die letzte Strophe mit den tönenden »Antimagneten«, die im Gedicht als »Herrscher« bezeichnet werden. Von einer »unaufhebbaren Distanz« müßte dann allerdings auch für den Bezug des Gedichts zur Stelle bei Benjamin die Rede sein: Der Vergleich zwischen »mundus intellegibilis« und »Harmonie der Sphären», die sich bei Benjamin über das *tertium* der »unaufhebbaren Distanz« ergibt, zerfällt in Celans Gedicht durch die semantische Zuspitzung dieser Distanz *in* den einzelnen Worten des Gedichts und ihrer Zusammenstellung ins Partikulare, Materiale, Körperliche. Die »Wesenhei-

[46] Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: ders., *Schriften* I [BPC], 141-365, hier 358.

[47] Ebd., 152f. (vgl. *La Bibliothèque philosophique*, 269, und Ivanović, »Trauer – nicht Traurigkeit«, 128)

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

ten« werden zu zwiespältigen Körperschaften, die »Harmonie« zur Disharmonie, die »Wahrheit« zur Herrschaft. Bei alledem wird man aber auch nicht leugnen können, daß das Gedicht komisch wirkt: Der Sprung vom Kosmischen zum Komischen, vom Humoralpathologischen zum Humorigen jedenfalls ist im Gedicht angelegt und wäre selbst als ein Spalt zu bestimmen, der das Gedicht durchzieht und dieses auch in seinem unentschiedenen Witz als widersprüchliches Zeugnis der in ihm genannten »Zeit« ausweist.

Schärfung des Blicks

Im Gedicht »Wie sich die Zeit verzweigt« liegt der Akzent ebenfalls darauf, wie eine Sprache der Zeit an ihren differierenden Zeugnissen erkannt werden kann, die ihrerseits nicht unter ein stabiles *tertium* versammelt werden können, weil dieses *tertium*, die Zeit, selbst als ein veränderliches Geschehen, als Verzweigung eben, konzipiert ist. Dabei geht es nicht darum, eine substantielle Ursache für die entsprechenden Prozesse der Differenzierung namhaft machen zu können. Der springende Punkt liegt im Gedicht »Wie sich die Zeit verzweigt« nicht im Willen zur Präsentation solcher Ursachen, sondern im Anspruch, allein aus der Wirklichkeit des jeweils gegenwärtig Gegebenen, des Gezeitigten, zunächst einmal die Möglichkeit des Verlustes von Wissen – der »Vergessenheit« – zu bedenken, um dann (»an dem und jenem Ort«) auch den Blick für die Spuren sowohl dieses Verlustes als auch dessen, was diesen Verlust überlebt hat und gewußt werden kann, schärfen zu können.

Skepsis

Die damit verbundene Skepsis gegenüber einer Sprach- und Zeitauffassung, die Vergangenes einfach als Präsentables auszugeben versucht, ohne die damit einhergehende Rekontextualisierung von Wissensspuren als Akt in der Zeit zu bedenken, hat Celan sieben Jahre nach der Veröffentlichung von »Wie sich die Zeit verzweigt« in einer Umfrage der Librairie Flinker, Paris (1958), als Skepsis bestimmt, die auch seine Auffassung von Dichtung prägte:

> Die deutsche Lyrik geht, glaube ich, andere Wege als die französische. Düsteres 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, wenn ich, das Polychrome des scheinbar Aktuellen im Auge behaltend, im Bereich des Visuellen nach einem Wort suchen darf, 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 noch mit und neben dem Furchtbarsten mehr oder minder unbekümmert einhertönte.[48]

Schönheit und Kümmernis

Celans Mißtrauen dem »Schönen« gegenüber resultiert in diesen Sätzen also aus der Tatsache, daß schöner »Wohlklang […] noch mit und neben dem Furchtbarsten mehr oder minder unbekümmert« einhertönen konnte: Und dies immerhin läßt sich doch wissen und kennzeichnet deshalb auch Celans gegenwartsbezogene Auffassung von Sprache und Dichtung. Die Verbindung von Kümmernis und Schönheit im frühen Gedicht »Wie sich die Zeit verzweigt« erscheint aus dieser Perspektive als Forderung nach einer Berücksichtigung der Faktoren, die eine blinde Zelebration des Schönen außen vor läßt (oder als ausgeschlossene und verdrängte Wirklichkeiten strukturell erst produziert).

frühe und späte Gedichte

Man wird nicht behaupten können, daß das frühe Gedicht bereits – wie Celans spätere Gedichte – zu einer nüchterneren, faktischeren Sprache übergegangen sei, doch ist »die Frage, ob das Leiden uns zu Schönheit werden darf«[49] – eine Stelle, die Celan sich bei

[48] GW 3, 167.

[49] Rosenzweig, »Der Konzertsaal auf der Schallplatte« [BPC], 490. – Der Hinweis auf diese Anstreichung findet sich in Koelle, »…hier leb dich querdurch, ohne Uhr«, 57.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Franz Rosenzweig unterstrichen hat – bereits so präsent, daß der formulierte Anspruch, Schönheit zumindest nicht ohne ihre Kehr- und Schattenseiten zum Ausdruck zu bringen, bereits als eine erste Antwort auf diese Frage verstanden werden kann. Daß Celan in seiner Dichtung »nicht mehr die Sprache sprechen« wollte, »die manches geneigte Ohr immer noch von ihr zu erwarten« schien, ist in seinen frühen Gedichten noch kaum anders als in ihrem Anspruch und in ihrer Bildlichkeit formuliert, nicht so sehr in ihrer größtenteils traditionellen Formgebung (Strophenabfolge, Reim, Metrik) und »Musikalität«. Vor allem die »Todesfuge«[50] ist in diesem Zusammenhang als Gedicht zu nennen, das die Spannung zwischen Musikalität, Formgebung und Semantik besonders drastisch vorführt – allerdings auch auf eine Weise, die Celan später – wegen ihrer gleichwohl bestehenbleibenden »Schönheit« – selbst suspekt wurde,[51] was für ihn mit ein Grund dafür gewesen sein dürfte, zu einer ›nüchterneren, faktischeren Sprache‹ überzugehen.

Kontinuität

Eine Kontinuität zwischen den frühen und späten Gedichten Celans besteht hingegen in ihrer Programmatik, die sich auf der Ebene der Zeitkonzeptionen – sowohl der impliziten als auch der expliziten – in ihren elementaren Grundzügen schon früh herausbildete. Der Versuch, Zeit im Sinne des Gedichts »Wie sich die Zeit verzweigt« als Verzweigungsgeschehen zu bestimmen, das an der Differenz des Gezeitigten Zeit (vornehmlich in der Gegenwart der Lektüre) so erkennbar werden läßt, daß sie einerseits nicht im Dienste einer simplen (Re-)Präsentationslogik steht, andererseits als zukunftsoffene bemerkbar bleibt, ist das Kennzeichen einer ganzen Reihe von Gedichten Celans. Diese Arbeit an der Erkennbarkeit von Zeitdifferenzen ist dabei einerseits, wie bereits erwähnt, stets zurückbezogen auf eine fundamentale Endlichkeitserfahrung, die durch den Tod bestimmt ist. Andererseits verbindet sich diese Arbeit, und das soll nun im folgenden noch gezeigt werden, mit einer Geschichtskritik, die – geprägt durch den Terror in den nationalsozialistischen Vernichtungslagern, der seinerseits den Tod als individuelle Lebensgrenze schonungslos aufhob – historische Zeitbrüche in ihren sprachlichen Konsequenzen verdeutlichen oder jedenfalls nicht negieren sollte.

Geschichtskritik als Sprachkritik

Die früheste Arbeit Celans, in der sich die Konturen einer solchen Geschichtskritik als Sprachkritik abzeichnen, ist der Prosatext *Edgar Jené und der Traum vom Traume*,[52] der 1948 in Wien als Begleittext zu einigen Bildern des surrealistischen, mit Celan befreundeten Malers Edgar Jené erschien. Der Text schildert in Form einer Erzählung, die in mehrere Etappen gegliedert ist, die Begegnung des Erzählers mit den Bildern Jenés. Zuerst berichtet der Erzähler von den Schwierigkeiten auf seiner mühevollen »Wanderung« unter die Bilder Jenés. Diese Schwierigkeiten bestehen vor allem darin, passende Worte zur Beschreibung dieser Bilder zu finden. Nach dem Bericht dieser Schwierigkeiten folgt ein kurzer Rückblick des Erzählers auf sein Sprachverständnis, »ehe« er »diese Reise angetreten« hatte. An dieser Stelle erinnert der Erzähler sich an ein Gespräch mit einem Freund, von dem er dann ausführlich berichtet. Es folgt eine kurze »Gedankenpause«, und erst im Anschluß daran, nach diesem mindestens vierfachen Vorspann, beginnt der Erzähler mit den eigentlichen Bildbeschreibungen. Diese scheinen erst möglich geworden zu sein, nachdem

[50] GW 1, 39-42.

[51] »Auch musiziere ich nicht mehr, wie zur Zeit der vielbeschworenen *Todesfuge*, die nachgerade schon lesebuchreif gedroschen ist. Ich scheide streng zwischen Lyrik und Tonkunst«, soll Celan in seinem Gespräch mit Hugo Huppert vom 26. Dezember 1966 gesagt haben. Zitiert nach Huppert, »Spirituell‹. Ein Gespräch mit Paul Celan«, 320. In seinem Brief vom 2. Dezember 1958 an Jean Firges formulierte Celan bündig: »Es geht mir nicht um Wohllaut, es geht mir um Wahrheit.« Zitiert nach Firges, »Sprache und Sein in der Dichtung Paul Celans«, 267.

[52] GW 3, 155-161.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

der Erzähler sich durch die Probleme der Wortwahl, die sich dann in der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Erzählen gelöst zu haben scheinen, durchgearbeitet hat.

Exposition der Schwierigkeit

Nach durchaus psychoanalytischem Muster steht zu Beginn dieses Prozesses – zu Beginn des Textes – die Erkenntnis, *daß* sich der Erzähler – angesichts der Bilder Jenés – mit einer Schwierigkeit konfrontiert sieht: einer Schwierigkeit, die er als *sprachliche* zu akzeptieren hat und die er als solche nicht ohne weiteres überspringen kann, wenn er sich der Aufgabe stellen möchte, mit Worten einen Zugang zu diesen Bildern zu finden. Der Erzähler charakterisiert diese Schwierigkeit rückblickend wie folgt: Der »Mund« sei ihm »vorausgeeilt« und habe ihm zugerufen: »Alter Identitätskrämer! Was hast du erblickt und erkannt, tapferer Doktor der Tautologie? Was hast du erkannt, sag, am Rand dieser neuen Straße? Einen Auch-Baum oder Beinah-Baum, nicht wahr?«[53] Der Erzähler ist zunächst, seinem eigenen Bericht zufolge, ratlos. Mit den »alten eigenwilligen Augen« versucht er, »Vergleiche« anzustellen, die ihm nicht gelingen wollen. Das Erblickte läßt sich nicht identifizieren. Das auf den Bildern Gesehene entzieht sich dem Begriff. Eine Systematik wie diejenige des »alten Linnaeus«[54] scheint nicht zu helfen. Zu reich und zu neuartig ist das Erblickte, als daß es sich ohne »Auch« und »Beinah« in ein System eingliedern ließe.

zeichentheoretisches Problem

Zeichentheoretisch gesehen besteht das geschilderte Problem darin, daß die Referenzgröße (das auf den Bildern Gesehene) mit dem bestenfalls noch denkbaren Signifikat (der Vorstellung ›Baum‹), das Sinnesdatum mit dem möglicherweise entsprechenden Gegenstand, das Erblickte mit dem womöglich Gemeinten entweder gar nicht oder nicht restlos identifizierbar ist. Die jeweilige Abweichung oder, besser, die Unzulänglichkeit im Signifikanten wird im Text deshalb mit den Wendungen »Auch-Baum oder Beinah-Baum« vermerkt, wobei diese Unzulänglichkeit gewiß auch auf eine Unzulänglichkeit dieser Theorie selbst schließen läßt. Denn sofern Sprache nach Maßgabe von Übereinkunft und Verständigung begriffen wird, gibt der Text zu bedenken und führt der Text vor, daß eine solche Systematik dort auf eine Grenze stößt, wo ein Bereich erkundet wird, der keine Beständigkeit und keine Struktur aufweist, denen ein bekanntes oder vergleichbares Vokabular oder eine vertraute Sprache angemessen sein könnte. Die Erschließung eines solchen Bereiches muß mit der Erschließung einer anderen Sprache einhergehen.

Rückkehr zur Naivität

Der Erzähler berichtet anschließend davon, daß er *vor* seiner Begegnung mit den Bildern Jenés der Meinung gewesen sei, an den »Grundfesten« der lügenhaften Welt durch die bloße Nennung der Dinge bei ihrem richtigen »Namen« rütteln zu können. Er habe gewußt, daß die Nennung der richtigen Namen die »Rückkehr zu einer unbedingten Naivität« voraussetze, wobei er die Naivität »als eine von der Schlacke der Jahrhunderte alter Lügen von dieser Welt gereinigte und ursprüngliche Schau« angesehen habe.[55] Der hier angesprochene Bezug zwischen Name und Ding kann im Sinne von Walter Benjamins frühem Sprachaufsatz magisch, paradiesisch oder adamitisch genannt werden.[56] Mit seinen weiteren Überlegungen unternimmt der Erzähler den Versuch, einen *Rest* wenigstens dieser Auffassung von Sprache, die sich im weiteren Verlauf auch für ihn selbst zu einem guten Teil als obsolet herausstellen wird, hinüberzuretten in eine neue Sprachauffassung: Diese setzt den Bruch in der Namensprache, für den in der biblischen Überlieferung der Sündenfall steht, voraus, sie gewinnt aber aus diesem (unterstellten) Bruch heraus ein Ver-

[53] GW 3, 155.

[54] Ebd. – Gemeint ist der schwedische Naturwissenschaftler Carl von Linné, der die Grundlagen der modernen Taxonomie entwickelte.

[55] Ebd., 156.

[56] Vgl. Benjamin, »Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen«, in: ders., *Schriften* I [BPC], 401-419.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

ständnis von Sprach*geschichtlichkeit*, das – durchaus konstruktiv – eine vertretbare Alternative gegenüber zwei anderen Sprachauffassungen eröffnen soll. Diese beiden anderen Sprachauffassungen könnte man verkürzend als rationalistische und historisierende bezeichnen.

Alternative

Das Argument des Erzählers für diese Alternative läßt sich wie folgt umschreiben: Soll Sprache sich darin erschöpfen, Mittel zum Zweck der Mitteilung bestimmter – vernünftiger – Sachverhalte zu sein, dann gibt es keinen Raum für die Einsicht, daß diese Sachverhalte ihrerseits durch eine sprachgeschichtlich fundierte Konstruktivität präfiguriert sind; soll Sprache hingegen bloß als Netz von Resultaten und Daten vergangener Diskurspraktiken verstanden werden, dann gibt es noch keine Erkenntnis darüber, in welcher Weise diese Resultate und Daten faktisch die Gegenwart berühren – oder berühren könnten – und in welcher Weise demnach Sprache auch als zukunftsoffene konzipiert und als solche auch zu bemerken gegeben werden könnte. Setzt man hingegen konstruktiv beim Bruch in der Namensprache – im Konstrukt der Namensprache – an und nimmt die Leerstelle in der Beziehung von Name und Ding zum Anlaß, die *Möglichkeit* des Bezugs eines Wortes zu einem Ding oder auch zu einem anderen Wort in seiner Zeitlichkeit zu ermessen – genau dies nennt Benjamin die »Unmittelbarkeit […] der Mitteilbarkeit«,[57] aber der Rückgriff auf Benjamin ist hier nicht nötig, höchstens klärend –, erschließt sich folgende Alternative: Sprache läßt sich dann sowohl gegen ihre zeitlose Rationalisierung als auch gegen ihre bezugslose Historisierung als Medium begreifen, in dem Zeitbezüge – und das heißt zunächst immer noch: Zeitdifferenzen – wahrnehmbar sind und somit Zeiterfahrungen möglich werden.

Gespräch mit dem Freund

Genau eine solche Sprachkonzeption versucht nun der Erzähler in Celans *Edgar Jené und der Traum vom Traume* zu plausibilisieren. Im Rahmen des Textes geschieht dies, um einen Zugang zu den Bildern von Jené zu gewinnen. Darüber hinaus dürfte aber für den Autor dieser Erzählung, Celan, durchaus das Interesse leitend gewesen sein, einen Text zu formulieren, dessen implizites Programm er auch seinen eigenen Gedichten zugrunde legen konnte. Die Konturen dieser Sprachkonzeption gewinnen im Text kontrastiv Gestalt, indem der Erzähler sich an ein Gespräch mit einem Freund erinnert, der eine ganz und gar rationalistische Sprachauffassung vertritt, die zudem – der Freund als Freud[58] – Anklänge an die Psychoanalyse enthält:

> Hier gedenke ich eines Gespräches mit einem Freunde, dem Kleists »Marionettentheater« zugrunde lag. Wie sollte doch jene ursprüngliche Anmut wiedererlangt werden, deren Bestand das letzte, also wohl auch höchste Kapitel der Menschheitsgeschichte überschreibt? Auf dem Wege – so deutete mein Freund – einer vernunftmäßigen Läuterung unseres unbewußten Seelenlebens könne jene Ursprünglichkeit wiedergewonnen werden, die am Anfang war, und die auch am Ende diesem Leben seinen Sinn geben und es lebenswürdig machen würde. In dieser Anschauung fielen Anfang und Ende zusammen, und etwas wie die Trauer um den ersten Sündenfall wurde laut. Die Mauer, die Heute von Morgen trennt, sei niederzureißen und Morgen würde wieder Gestern sein.

[57] Ebd., 416.

[58] Diese Nähe hat Rainer Nägele zuerst bemerkt. Zu Recht weist Nägele allerdings auch auf die Differenz des Freundes in Celans Text zu Freud hin. Das Vokabular des Freundes in Celans Text weise eher »in die Richtung einer Ich-psychologischen Interpretation der Psychoanalyse, weitergeführt in der Habermas'schen Kommunikationstheorie. Die Differenz zu Freud tritt subtil in einer leicht modifizierten Freudschen Metapher zutage: der Freund spricht vom ›Königswasser des Verstandes‹, das die Worte, Dinge und Geschehnisse ›reinwaschen‹ wird, um sie so ihrer ursprünglichen Bedeutung zurückzugeben. Die Differenz zwischen Freund und Freud ist klein, aber signifikant: Freud nennt die Traumdeutung die *Via regia*, den Königsweg zur Kenntnis des Unbewußten. Freuds Wanderung auf dem königlichen Weg der Traumdeutung fordert das unablässige Verweilen auf den gewundenen Pfaden des Traumdiskurses, ganz gleich, wie verrückt und unvernünftig sie erscheinen mögen […]. Der Freund dagegen will das Königswasser der Vernunft, um die Wände und deren Graffiti abzuwaschen, statt sie auszuleuchten.« Nägele, »Paul Celan: Konfigurationen Freuds«, 248.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Was also sei zu tun in dieser unserer Zeit, um das Zeitlose, das Ewige, das Morgen-Gestern zu erreichen? Die Vernunft solle walten, den Worten, also den Dingen, Geschöpfen und Begebenheiten, ihr eigentlicher (primitiver) Sinn wiedergegeben werden, indem man sie mit dem Königswasser des Verstandes reinwusch. Ein Baum sollte wieder ein Baum werden, sein Zweig, an den man in hundert Kriegen die Empörer geknüpft, ein Blütenzweig, wenn es Frühling würde.[59]

Sündenfall

Zur Frage steht also, diesem Ausschnitt zufolge, nichts weniger als die Zukunft der »Menschheitsgeschichte«. Zur Frage steht, ob und, wenn ja, wie *nach* dem »ersten Sündenfall« die »Ursprünglichkeit« *wieder* erreicht, »wiedergewonnen« werden kann und welches Verständnis von Sprache hierbei zugrunde gelegt werden müßte. Bezugspunkt der Erörterungen der beiden Freunde bildet die Schöpfungsgeschichte mit dem Sündenfall. Erst mit diesem wird, der Überlieferung zufolge, Sprache zum Mittel der erkennenden Unterscheidung, werden Namen zu Wörtern und Zeichen, wird Sprache geschichtlich und werden Wörter vieldeutig. Dabei führt der Text am Wort »Baum« zugleich vor, worin die Konsequenzen einer Sprache liegen, die nicht mehr Namensprache im strengen, eindeutigen Sinne ist: Das Wort »Baum« weist im Text zurück auf den »Auch-Baum oder Beinah-Baum«, den der Erzähler in den Bildern von Jené nicht mehr eindeutig bestimmen kann; es läßt zudem an den Baum der Erkenntnis denken, der in der Schöpfungsgeschichte am Anfang des Sprachproblems steht und der seither auch als Motiv für die Logik der Bezeichnung – etwa bei Hegel[60] oder bei Saussure[61] – oft verwendet wurde; und es steht schließlich – mit der Erwähnung der in hundert Kriegen an den Zweig geknüpften Empörer – für den Lauf der Geschichte, den der Freund ausblenden möchte, wobei man diese Ausblendung auch als Ausblendung der Probleme lesen kann, die, in der Logik des Vergleichs gesprochen, mit dem Baum der Erkenntnis angefangen haben, die nun aber selbst das sprachliche Kernstück dieses Vergleichs, das Wort »Baum« eben, noch betreffen.

Anwalt der Empörer

Der Text operiert hier insofern auf der Ebene der Bilder von Jené, als in ihm – ähnlich dem »Auch-Baum oder Beinah-Baum« in Jenés Bildern – der genannte »Baum« nicht als

[59] GW 3, 156.

[60] »*Das Hier* ist z.B. der *Baum*. Ich wende mich um, so ist diese Wahrheit verschwunden und hat sich in die entgegengesetzte verkehrt: *Das Hier ist nicht ein Baum*, sondern vielmehr *ein Haus*. Das *Hier* selbst verschwindet nicht; sondern *es ist* bleibend im Verschwinden des Hauses, Baumes usf. und gleichgültig, Haus, Baum zu sein. Das *Dieses* zeigt sich also wieder als *vermittelte Einfachheit*, oder als *Allgemeinheit*.« Hegel, *Phänomenologie des Geistes* [BPC], 82. Zu dieser Erkenntnis gelangt Hegel durch einen »einfache[n] Versuch«: »*Was ist das Diese?* Nehmen wir es in der doppelten Gestalt seines Seins als das *Jetzt* und als das *Hier*, so wird die Dialektik, die es an ihm hat, eine so verständliche Form erhalten, als es selbst ist. Auf die Frage: *was ist das Jetzt?* antworten wir also zum Beispiel: *das Jetzt ist die Nacht*. Um die Wahrheit dieser sinnlichen Gewißheit zu prüfen, ist ein einfacher Versuch hinreichend. Wir schreiben diese Wahrheit auf; eine Wahrheit kann durch Aufschreiben nicht verlieren; eben so wenig dadurch, daß wir sie aufbewahren. Sehen wir *jetzt, diesen Mittag*, die aufgeschriebene Wahrheit wieder an, so werden wir sagen müssen, daß sie schal geworden ist. / Das Jetzt, welches die Nacht ist, wird *aufbewahrt*, d.h. es wird behandelt als das, für was es ausgegeben wird, als eine *Seiendes*; es erweist sich aber vielmehr als ein Nichtseiendes. Das *Jetzt* selbst erhält sich wohl, aber als ein solches, das nicht Nacht ist [...]. Dieses sich erhaltende Jetzt ist daher nicht ein unmittelbares, sondern ein vermitteltes; denn es ist als ein bleibendes und sich erhaltendes *dadurch* bestimmt, daß anderes, nämlich der Tag und die Nacht, nicht ist.« Ebd., 81. – Daß Celan sich an irgendeiner Stelle in seinem Werk oder in seinen Notizen direkt auf diese Passagen in Hegels *Phänomenologie des Geistes* bezogen hat, ist unwahrscheinlich. Unklar ist zudem, ob er sie überhaupt gelesen hat. Die Probleme jedoch, die in ihnen angesprochen sind, treffen sich mit jenen, die Celan in seiner ›Chronographie‹ exponiert, nur daß anstelle der Hegelschen Vermittlung bei Celan ein Anspruch gesetzt ist, der nicht dem Primat der Vermittlung, sondern der Zulassung folgt: Die im Schreiben zugelassene Mitsprache der Zeit des Anderen noch im »Hier und Jetzt« (GW 3, 198) des Gedichts (d.h. des Schreibens) entspringt bei Celan gerade aus dem Versuch, die Vergänglichkeit dieses jeweiligen »Hier und Jetzt« mitzuteilen, ohne es aufzuheben, so daß sich mit dem Sprung in der Vermittlung zugleich eine Öffnung gegenüber der Zeit des Anderen mitteilen läßt. Diese – implizite – Hegelkritik berührt sich mit jener, die sich an den Lesespuren in Celans Exemplar der *Ästhetik* Hegels nachweisen läßt (vgl. hierzu Anm. 53 der Einleitung).

[61] Erinnert sei hier an die Skizze des Baumes, die Saussure in seinem *Cours de linguistique général* verwendet um die Doppelseitigkeit des sprachlichen Zeichens (signifiant und signifié) zu verdeutlichen (vgl. Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, 78). Es handelt sich um die Doppelseitigkeit, die Celan in einer Notiz zum *Meridian* als »Abgrund« bestimmt (vgl. Anm. 8 der Einleitung, zu Celans Saussure-Lektüre auch Anm. 53 im Kapitel 1. »Sinn«).

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Größe vorgestellt ist, die zeitlos – und sei's im Begriff – Bestand hat, sondern – ähnlich wiederum wie in der Zeile vom »Baum, dem sein Schatten vorausblüht«[62] – sich mit der Zeit verändert. Der Erzähler fungiert dabei im weiteren Verlauf des Textes, indem er seine Aufmerksamkeit auf diese Veränderungen legt, auch als Anwalt jener »Empörer«, die man »in hundert Kriegen« an den »Zweig« des Baumes geknüpft hat und deren Geschichte, die im genannten Baum terminiert, unbeachtet bliebe, wenn sie nicht als Geschichte auch dieses Baumes und seines Zweiges Beachtung finden könnte.[63] Gleichwohl versucht der Erzähler, an seinem Vorhaben, zu so etwas wie einer ursprünglichen, »erstmaligen Schau«[64] zu gelangen, festzuhalten. Ursprünglichkeit besteht für ihn allerdings nicht darin, unvermittelt zu einem *vergangenen* Zustand zurückzukehren, sondern im *gegenwärtigen* Denken jene Scheinstabilitäten zwischen Worten und Dingen, Zeichen und Referenten zu erschüttern,[65] die einen paradiesischen Zustand, der faktisch nicht da ist und wohl nie da war, suggerieren und dadurch Zeit und Geschichte negieren.[66] Das Vorhaben des Erzählers zielt darauf ab, diese Scheinstabilitäten, die sich – nach dem Modell des Sündenfalls – *anstelle* der erschütterten Prämissen der Namensprache herausgebildet haben und die wohl als das eigentliche Verhängnis dieser Erschütterung verstanden werden können, ihrerseits zu erschüttern.

Kleists Marionettentheater

Damit nähert sich der Standpunkt des Erzählers der Einsicht, die in der einleitend erwähnten Erzählung Kleists »Über das Marionettentheater« (1810), die ebenfalls aus einem Gespräch über die Folgen des Sündenfalls besteht, den Schluß bildet: »Mithin, sagte ich ein wenig zerstreut, müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntniß essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen? Allerdings antwortete er; das ist das letzte Capitel von der Geschichte der Welt.«[67] Die Worte des Freundes hingegen im Text von Celan zielen in eine andere Richtung. Er ist der Meinung, daß den Worten ihr eigentlicher Sinn bloß wieder zurückgegeben werden müsse, und er unterstellt, daß dies auch möglich sei und also auch getan werden könne. – Der Einwand des Erzählers folgt sogleich.

> Hier kündigte sich der erste meiner Einwände an und war eigentlich nichts anderes als die Erkenntnis, daß Geschehenes mehr war als Zusätzliches zu Gegebenem, mehr als ein mehr oder minder schwer entfernbares Attribut des Eigentlichen, sondern ein dieses Eigentliche in seinem Wesen Veränderndes, ein starker Wegbereiter unausgesetzter Verwandlung.[68]

Einwand

Der Erzähler bemerkt zu Recht, daß in der Anschauung des Freundes »Anfang und Ende« zusammenfallen, und er wendet sich nun gegen diese vernunftmäßige »Läuterung«, die am liebsten »das Zeitlose, das Ewige, das Morgen-Gestern« erreichen möchte. Er gibt zu bedenken, daß das ›Eigentliche‹ im Zuge des Geschehens nicht unverändert bleibt, sondern

62 GW 1, 73.

63 Vgl. hierzu die Bemerkungen Celans zum »Ursprungsmoment des Dichterischen« als das »sich querstellende Aufbegehren gegen die historische Zeit« im Absatz »Wiederholung« im Vorspann von Teil 1. Chronographie. Später, im Gedicht »Eine Gauner- und Ganovenweise« aus dem Band *Die Niemandsrose* von 1963, hat Celan diesen Widerstand seinerseits in das Bild eines widerständigen Baumes transformiert: »Aber, / aber er bäumt sich, der Baum. Er, / auch er / steht gegen / die Pest.« GW 1, 230.

64 GW 3, 158.

65 Dieses Verständnis von Ursprünglichkeit erinnert an eine Wendung aus Karl Kraus' Gedicht »Der strebende Mensch«: »Der Ursprung ist das Ziel.« Kraus, *Schriften*, Bd. 9, 68. Walter Benjamin stellte diese Wendung der vierzehnten seiner geschichtsphilosophischen Thesen als Motto voran (vgl. Benjamin, *Schriften* I [BPC], 503).

66 Vgl. hierzu auch Anm. 54 im Kapitel 1.2 »Gestalt«.

67 Kleist, »Über das Marionettentheater«, 331.

68 GW 3, 156.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

selbst in das Geschehen der Verwandlung einbezogen bleibt, und zwar derart, so könnte man ergänzen, daß es gar nicht möglich ist, jenen Ursprung wieder zu erreichen, ohne daß dieser Ursprung im Rückgang zu ihm – als Phantasma – ein anderer oder der Ursprung von etwas anderem würde.

Rosenzweig

In der Kritik dieser Haltung, die noch in der größten Veränderung »das Zeitlose« festhalten möchte, trifft der Erzähler einen Sachverhalt, den Franz Rosenzweig in seiner Kritik des Idealismus im *Stern der Erlösung* wie folgt beschreibt:

> Und nun wird der letzte Sinn des Idealismus klar: die Vernunft hat gesiegt, das Ende läuft in den Anfang zurück, der höchste Gegenstand des Denkens ist das Denken selbst; es gibt nichts, was der Vernunft unzugänglich wäre; das Vernunftlose selbst ist ihr nur ihre Grenze, kein Jenseits.[69]

Und weiter:

> Der Idealismus hatte, indem er sich seitab vom Strom der Offenbarung stellen zu können meinte, bezeichnenderweise, wie wir sahen, die Sprache als Organon verworfen [...]. Zur Sprache fehlte ihm das schlichte Vertrauen. Dieser Stimme, die scheinbar grundlos, aber um so wirklicher im Menschen tönt, zu lauschen und zu antworten, war der Idealismus nicht gesonnen.[70]

Sprache als Gewächs

Und Rosenzweig fährt fort mit der Charakterisierung der Sprache, die er dann auch, in Erinnerung womöglich auch an seinen eigenen Namen, als »Gewächs« bezeichnet mit »Wurzel« und »Stamm«, verwandt dem Baum, der in Celans Überlegungen zur Sprache eine so bedeutende Rolle spielt.[71] Zwischen Rosenzweigs *Stern der Erlösung* und Celans *Edgar Jené und der Traum vom Traume* gibt es zwar keinen direkten Bezug,[72] gleichwohl sind die Problemlagen der beiden Texte miteinander verwandt, und diese Verwandtschaft hilft, die Stoßrichtung zumindest von Celans Text genauer zu bestimmen: Einig sind sich Rosenzweig und der Erzähler in Celans Text darin, daß das Manko des Idealismus und des Rationalismus in deren Sprachvergessenheit liegt. Doch während Rosenzweig im weiteren Verlauf seiner Überlegungen diese Sprachvergessenheit auf die im Idealismus seines Erachtens nicht berücksichtigte »Selbstverständlichkeit« der Sprache zurückführt, fehlt gerade diese Selbstverständlichkeit als Unterstellung seitens des Erzählers in Celans Text. Im Vordergrund steht hier vielmehr und gerade der Verlust einer solchen Selbstverständlichkeit. Dieser kann nicht einfach durch die Präsentation oder Evokation vermeintlich selbstverständlicher Sprachbestimmungen wettgemacht werden. Indem Sprachvergessenheit zugleich Geschichtsvergessenheit impliziert, verlangt deren Kritik in Celans Text eine Auseinandersetzung mit der Geschichtlichkeit von Sprache. Es gibt der Auffassung des Erzählers in Celans Text zufolge so etwas wie einen historisch-semantischen Mehrwert der Sprache, der sich im Zuge geschichtlicher Katastrophen und Veränderungen auf widersprüchliche

[69] Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung* [BPC], 2. Teil, 73.

[70] Ebd., 74.

[71] »Er [der Idealismus] forderte Gründe, Rechenschaft, Errechenbarkeit, was ihm alles die Sprache nicht bieten konnte, und erfand sich die Logik, die dies alles bot. Sie bot dies alles, nur nicht das, was die Sprache besaß: ihre Selbstverständlichkeit, dies daß sie zwar mit den Urworten verwurzelt ist in den unterirdischen Gründen des Seins, aber schon in den Stammworten hinaufschießt ans Licht des oberirdischen Lebens und in diesem Licht aufblüht zur farbigen Mannigfaltigkeit, ein Gewächs also mitten unter allem wachsenden Leben, von dem sie sich nährt wie dieses von ihr, aber unterschieden von all diesem Leben eben dadurch, daß sie sich nicht frei und willkürlich über die Oberfläche bewegt, sondern Wurzeln hinabstreckt in die dunklen Gründe unter dem Leben. Die idealistische Logik aber meint, ganz in diesen dunklen unterirdischen Gründen bleiben zu müssen, und so zieht sie, ohne es zu wissen, das Leben der Oberwelt, in das hineinzuwachsen sie sich scheut, lieber hinab in die Unterwelt und verwandelt das Lebendige in ein Reich der Schatten.« Ebd., 74f.

[72] Celan datiert sein Exemplar des *Sterns* auf den Juni 1960, eine Lesespur ist auf den 29. September 1965 datiert.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Weise erhöht und dementsprechend im Sprachdenken berücksichtigt – und eben nicht vergessen – werden soll. Geht Rosenzweig noch von »Urworten« aus, die »verwurzelt« sind »in den unterirdischen Gründen des Seins«, so gelten dem Erzähler diese – vermeintlichen Gründe – selbst als in »unausgesetzter Verwandlung« begriffen. – Genau diese Haltung macht der Freund, der im nächsten Absatz von der »Konstante des Seelenlebens« spricht, im Fortgang des Textes dem Erzähler nun zum Vorwurf, indem er sie als Hang zur »Zwiesprache [...] mit finsteren Quellen« disqualifiziert, – worauf der Erzähler wiederum antwortet:

Ich sah ein, daß dies ein Vorwurf war, der sich gegen mein Bekenntnis zu einer Haltung richtete, die, weil sie die Welt mit ihren Einrichtungen als ein Gefängnis des Menschen und seines Geistes erkannte, alles unternehmen wollte, um die Mauern dieses Gefängnisses niederzureißen. Gleichzeitig aber erkannte ich auch, welchen Weg mir diese Erkenntnis vorschrieb. Ich war mir klar geworden, daß der Mensch nicht nur in den Ketten des äußeren Lebens schmachtete, sondern auch geknebelt war und nicht sprechen durfte – und wenn ich von Sprache rede, so ist damit die ganze Sphäre menschlicher Ausdrucksmittel gemeint – weil seine Worte (Gebärden und Bewegungen) unter der tausendjährigen Last falscher und entstellter Aufrichtigkeit stöhnten – was war unaufrichtiger als die Behauptung, diese Worte seien irgendwo im Grunde noch dieselben! So mußte ich auch erkennen, daß sich zu dem, was zutiefst in seinem Innern seit unvordenklichen Zeiten nach Ausdruck rang, auch noch die Asche ausgebrannter Sinngebung gesellt hatte und nicht nur diese!
Wie sollte nun das Neue also auch Reine entstehen? Aus den entferntesten Bezirken des Geistes mögen Worte und Gestalten kommen, Bilder und Gebärden, traumhaft verschleiert und traumhaft entschleiert, und wenn sie einander begegnen in ihrem rasenden Lauf und der Funken des Wunderbaren geboren wird, da Fremdes Fremdesten vermählt wird, blicke ich der neuen Helligkeit ins Auge.[73]

Surrealismus

Die surrealistischen Anklänge sind in diesem Textausschnitt noch deutlich zu hören. »Im Surrealismus war mancherlei«, wird Celan später in einer seiner Notizen zum *Meridian* vermerken: »Aber in diesem Mancherlei war auch, neben dem gewiß anfechtbaren Psychogramm, dieser – zentrale – Gedanke: Les jeux ne sont pas encore faits – ein jede echte dichterische Intention begleitender Gedanke.«[74] Das gilt auch für die Variante des Surrealismus im Wien der Nachkriegsjahre, dem Celan sich – wie der Maler Jené – zeitweilig zugehörig fühlte.[75] Nur war die historische Situation nach dem Terror der Nationalsozialisten eine ganz andere als diejenige nach dem Ersten Weltkrieg, die André Breton und seine Mitstreiter dazu bewog, den Surrealismus zu begründen.

Asche ausgebrannter Sinngebung

Das angeblich tausendjährige Reich der Nationalsozialisten, das in Celans Text in der »tausendjährigen Last falscher und entstellter Aufrichtigkeit« nachklingt, hat dazu geführt, daß auch die Worte der deutschen Sprache im Grunde nicht mehr dieselben geblieben sind. Davon gibt der Text selbst ein Beispiel: Zum Ausdrucksvermögen kam auch noch, so die Wortwahl im Text, »die Asche ausgebrannter Sinngebung und nicht nur diese!« Die Asche, Rest dessen, was von einem Baum – auch dem Galgenbaum[76] – oder überhaupt von Or-

[73] GW 3, 157f.

[74] *Meridian*, TCA, [Nr. 116] 87. Im Nachsatz präzisiert Celan: »Seither: die Karten sind, ohne gemischt worden zu sein, verteilt; auf keiner dieser Karten ist ein Abbild dessen zu sehen, was der Dichter meinen könnte.«

[75] Celan scheint in diesem Zusammenhang auch einen kurzen Text von André Breton über Edgar Jené übersetzt zu haben (vgl. Felstiner, *Paul Celan*, 83). Die genaueste Darstellung von Celans »Umweg über den Wiener Surrealismus« gibt Ivanović, »Paul Celans Umweg über den Wiener Surrealismus«.

[76] Celan kommt auf den Galgenbaum in einem späteren Gedicht, »Stimmen«, dem Langgedicht am Anfang von *Sprachgitter*, wieder zurück. Eine Strophe dieses Gedichts lautet: »Stimmen, vor denen dein Herz / ins Herz deiner Mutter zurückweicht. / Stimmen vom Galgenbaum her, / wo Spätholz und Frühholz die Ringe / tauschen und tauschen«. GW 1, 148. Hier steht das gleichgültige Wachsen des Baumes – Jahrring um Jahrring – seiner Funktionalisierung zum Galgenbaum entgegen. Diese führt – vermittelt durch die Stimmen – zu einer Rückzugsbewegung des zuvor angesprochenen Herzens des Du, deren Ursache allerdings erst mit der späteren Nennung des Galgenbaums – *hysteron proteron* – erraten werden kann. Der instrumentali-

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

ganischem übrigbleibt, wenn es niederbrennt, verliert ihre bloße Metaphorik, wenn sie nicht nur auf den Prozeß sprachlicher »Sinngebung«, sondern auch auf ihre realen historischen Korrelate zurückbezogen wird: Kaum möglich, an dieser Stelle nicht an die Asche aus den Verbrennungsöfen der Vernichtungslager zu denken.[77]

Doppelstrategie

Celans Erzähler verfolgt hier eine Doppelstrategie: Zum einen geht es ihm darum, die sprachlichen Veränderungen im Laufe der Zeit dort zu erkennen und auch zu erkennen zu geben, wo die Semantik eines Wortes sich – mit einem Wort aus der *Bremer Rede* – auf eine Weise »angereichert«[78] hat, die nicht ausgeblendet werden soll. Zum anderen ist er – immer noch – bemüht darum, eine Sprache zu sprechen und zu schreiben, die sich frei zu machen versucht nicht nur von denjenigen Unterstellungen, die in der vermeintlichen Selbstverständlichkeit sprachlicher Prozesse zugleich an einer Nivellierung geschichtlicher Zeiterfahrungen weiterarbeiten, sondern auch von denjenigen Unterstellungen, die Sprache in einem Begriffskorsett »entstellter Aufrichtigkeit« als Instrument zum kommunikativen Wohl der Menschheit ausgeben wollen. Diese beiden Aspekte sind in Celans Arbeiten bis zuletzt zu beobachten. Zwar sind die Akzente im Einzelfall unterschiedlich gesetzt, aber das Bestreben, an einer Sprache zu arbeiten, die jeweils von einem Jetztpunkt aus erkennbar in beiderlei Richtungen – in die Vergangenheit und in die Zukunft – weist, ist Kennzeichen von so gut wie allen Texten Celans.

Fremdes und Fremdestes

Der Aspekt der zukunftsgerichteten Freisetzung findet in der Erwartung, »Fremdes« werde »Fremdesten« – gemeint sind wohl die zuvor erwähnten »Worte und Gestalten«, »Bilder und Gebärden« – »vermählt«, zugleich seine poetologische Leitmaxime. Diese erinnert einerseits an eine Stelle in Bretons »Erstem Manifest des Surrealismus«, dort bezogen auf die Malerei von Pierre Reverdy:

> Das Bild [...] kann nicht aus einem Vergleich entstehen, vielmehr aus der Annäherung von zwei mehr oder weniger voneinander entfernten Wirklichkeiten. Je entfernter und je genauer die Beziehungen der einander angenäherten Wirklichkeiten sind, um so stärker ist das Bild [...].[79]

Artistik

Andererseits erinnert diese Leitmaxime an eine Stelle in Nietzsches früher Schrift »Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne«, an der Nietzsche von den »verwegensten Kunststücken« des »freigewordenen Intellekts« spricht: Dieser werfe das »ungeheure Gebälk und Bretterwerk der Begriffe« durcheinander, zerschlage es und setze es – »das Frem-

sierte Tod, den der Galgenbaum evoziert und gegen den sich auch das gleichmäßige Wachstum des Baumes zuletzt indifferent verhält, eröffnet dem Du des zurückweichenden Herzens in seiner Zeitlichkeit keine Option dafür, die Sphäre der Mutter (seiner existential bestimmten Herkunft) zu verlassen. Das kann auch auf das Faktum zurückbezogen werden, daß Celan die Sphäre seiner Mutter-Sprache, der deutschen Sprache, trotz – oder eben wegen – des Kontakts mit ihren todbringenden Varianten nicht verlassen wollte, um in dieser Sprache ein anderes Sprechen – ein anderes Schreiben – zu erproben. Die Möglichkeit, die genannte »Mutter« auch und zunächst (als Stellvertreterin auch für die im Gedicht ›repräsentierten‹ »Toten des Holocaust«) biographisch zu lesen, macht Sieghild Bogumil stark (vgl. Bogumil, »Zur Dialoggestalt von Paul Celans Dichtung«, 37f.), wozu Lemke sich wiederum kritisch verhält (vgl. Lemke, »Der für immer geheutigte Wundstein«, 124).

77 Auf diese historische Dimension sowie auf die parallel dazu verlaufende Surrealismus-Kritik haben denn auch die meisten Kommentatoren zu diesem Prosatext aufmerksam gemacht (vgl. hierzu Böschenstein-Schäfer, »Allegorische Züge in der Dichtung Paul Celans«, 254; Jakob, *Das ›Andere‹ Paul Celans*, 153-158; Kohler-Luginbühl, *Poetik im Lichte der Utopie*, 16-38; Pretzer, *Geschichts- und sozialkritische Dimensionen in Paul Celans Werk*, 162-169; Schlebrügge, *Geschichtssprünge*, 91-122; Schulz, *Negativität in der Dichtung Paul Celans*, 28-34; Zschachlitz, *Vermittelte Unmittelbarkeit im Gegenwort*, 131-136). – In der Verbindung mit dem im Text artikulierten Wunsch, daß die Asche den – als Verlust gekennzeichneten – (Un-)Grund für einen Neuanfang bilden sollte, mag hier auch der Mythos vom Phönix aus der Asche eine Rolle gespielt haben, zudem die phonetische Assoziation mit dem hebräischen Wort »Ascher«, das Gershom Scholem mit ›Beginn‹ und ›Uranfang‹ assoziiert (vgl. Scholem, *Die Geheimnisse der Schöpfung. Ein Kapitel aus dem Sohar* [BPC], 46).

78 GW 3, 86 (vgl. hierzu die Absätze »zitierender Aufbruch« und »ungesagt Gebliebenes« im Kapitel 1.1 »Sinn«).

79 Breton, *Erstes Manifest des Surrealismus*, 22f.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

deste paarend und das Nächste trennend« – »ironisch« wieder zusammen,[80] um auf diese Weise zuletzt auch aus den »Gefängnisswänden«[81] der hartgewordenen Metaphern auszubrechen.

Helligkeit

Bevor der Erzähler sich in Celans Text *Edgar Jené und der Traum vom Traume* dann tatsächlich den Bildern von Jené zuwendet, steht folgender Passus zur »neuen Helligkeit«, die aus der erwähnten Paarung resultieren soll:

> Sie sieht mich seltsam an, denn obwohl ich sie heraufbeschworen habe, lebt sie doch jenseits der Vorstellungen meines wachen Denkens, ihr Licht ist nicht das Licht des Tages, und sie ist von Gestalten bewohnt, die ich nicht wiedererkenne sondern erkenne in einer erstmaligen Schau. Ihr Gewicht besitzt eine andere Schwere, ihre Farbe redet zu einem neuen Augenpaar, mit dem meine geschlossenen Lider einander beschenkt haben, mein Gehör ist hinübergewandert in mein Getast, wo es sehen lernt; mein Herz erfährt, nun, da es meine Stirn bewohnt, die Gesetze einer neuen, unausgesetzten und freien Bewegung. Ich folge meinen wandernden Sinnen in die neue Welt des Geistes und erlebe die Freiheit. Hier, wo ich frei bin, erkenne ich auch, wie arg ich drüben belogen wurde.[82]

Optimismus

Der Optimismus dieser Zeilen ist grenzenlos – und in dieser Form bei Celan einmalig. Es scheint, als ob der Erzähler hier sein Ziel einer »erstmaligen Schau«, die zugleich – synästhetisch – oder abwechselnd »Gehör« und »Getast« wäre, erreicht hätte, eine Schau, die nicht wiedererkennend, sondern einmalig und erstmalig erkennend wäre und auf diese Weise den erhofften offenen Zugang zu den Bildern von Jené verspräche.[83]

Paarungen

Celan selbst wird an dieser Emphase nicht festhalten, wohl auch deshalb nicht, weil sie den Bezug zum zuvor erwähnten Aspekt des Eingedenkens kaum aufrechterhalten läßt. Festhalten wird er hingegen am Motiv der Paarung von – gegenseitig – Fremdem als Strukturprinzip seiner Dichtung, so wie es bereits am Gedicht »Wie sich die Zeit verzweigt« als *Zeitkonzept* dargelegt werden konnte. Solche Paarungen spielen sich zum Teil in der Semantik eines einzigen Wortes ab, so zum Beispiel im Gedicht »Auf's Auge gepfropft«,[84] in dem das Wort »Auge« strikt doppeldeutig – als physiologisches Organ *und* als botanischer Fachbegriff für Knospe – verwendet wird und die Zeitdynamik des Gedichts aus dieser Konfrontation, ja aus dieser semantischen Pfropfung resultiert. Leitend bleibt aber auch die Arbeit an einer Sprache, die im Zuge ihrer Artikulation zugleich ihre zeitgeschichtliche Situierung akzentuiert, das heißt die zeitliche Distanz zu dem, worauf sie referiert.

für Brecht

Nicht nur, weil es erneut ein Gedicht ist, das seine Zeitkonzeption in Auseinandersetzung mit dem Motiv des Baumes gewinnt, sei hier abschließend das späte Gedicht »Ein Blatt, baumlos / für Bert Brecht« erläutert, das erstmals in einer Anthologie von 1970 erschien.[85] Celans Gedicht antwortet jenem Brechts »An die Nachgeborenen«, das als allerletztes Gedicht im Band der *Svendborger Gedichte* publiziert wurde, die Brecht 1938 in seinem Exil in Dänemark geschrieben hatte. Dessen erster Teil – Celans Antwort hier parallel dazu gesetzt – lautet wie folgt:

[80] Nietzsche, KSA 1, 888.

[81] Ebd., 883.

[82] GW 3, 158.

[83] Die Polarisierung von Wahrnehmung und Wiedererkennung erinnert hier stark an das von Viktor Šklovskij bekannt gemachte Verfahren der ›Verfremdung‹ als Prinzip von Kunst: »Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen und nicht als Wiedererkennen; das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der ›Verfremdung‹ der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert« (Šklovskij, »Kunst als Verfahren«, 15).

[84] GW 1, 106.

[85] Vgl. Wallmann (Hrsg.), *Von den Nachgeborenen. Dichtungen auf Bertolt Brecht*, 9.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

AN DIE NACHGEBORENEN

1

Wirklich, ich lebe in finsteren Zeiten!
Das arglose Wort ist töricht. Eine glatte Stirn
Deutet auf Unempfindlichkeit hin. Der Lachende
Hat die furchtbare Nachricht
Nur noch nicht empfangen.

Was sind das für Zeiten, wo
Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist
Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!
Der dort ruhig über die Straße geht
Ist wohl nicht mehr erreichbar für seine Freunde
Die in Not sind?

Es ist wahr: ich verdiene noch meinen Unterhalt
Aber glaubt mir: das ist nur ein Zufall. Nichts
Von dem, was ich tue, berechtigt mich dazu, mich sattzuessen.
Zufällig bin ich verschont. (Wenn mein Glück aussetzt
Bin ich verloren.)
Man sagt mir: Iß und trink du! Sein froh, daß du hast!

Aber wie kann ich essen und trinken, wenn
Ich dem Hungernden entreiße, was ich esse, und
Mein Glas Wasser einem Verdurstenden fehlt?
Und doch esse und trinke ich.

Ich wäre gern auch weise.
In den alten Büchern steht, was weise ist:
Sich aus dem Streit der Welt halten und die kurze Zeit
Ohne Furcht verbringen.
Auch ohne Gewalt auskommen
Böses mit Gutem vergelten
Seine Wünsche nicht erfüllen, sondern vergessen
Gilt für weise.
Alles das kann ich nicht:
Wirklich, ich lebe in finsteren Zeiten![87]

EIN BLATT, baumlos
für Bertolt Brecht:

Was sind das für Zeiten,
wo ein Gespräch
beinah ein Verbrechen ist,
weil es soviel Gesagtes
mit einschließt?[86]

nachgeboren

Die »finsteren Zeiten« kehren in Celans Gedicht wieder, aber sie kehren darin anders wieder als bei Brecht. Celan gehörte selbst zu den Nachgeborenen oder zumindest zu denen, die nach Brecht gekommen sind und die sich von dessen Gedicht »An die Nachgeborenen« als Adressierte empfinden konnten. Von dieser Ansprache her dürfte sich denn auch Celans Antwort erklären. Es ist die Antwort eines Späteren. Jedenfalls haben sich die Zeiten geändert: Während in Brechts Gedicht das Problem, kurz gesagt, darin besteht, daß ein Gespräch über Bäume – »fast« – unzulässig erscheint, weil es eine allgemeine Harmlosigkeit suggeriert, die durch den zeitgeschichtlichen Kontext nicht gedeckt ist, stellt sich das Problem in Celans Gedicht unter umgekehrten Vorzeichen dar: Jedes Gespräch und also nicht nur jenes über »Bäume«, die in Celans Gedicht fehlen und nur im Titel – als ab-

[86] GW 2, 385.
[87] Hier zitiert nach der Ausgabe Brecht, *Gedichte und Lieder* [BPC], 157-160.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

wesende – auf dem Blatt (dem Blatt Papier nun) aufgehoben sind, ist inzwischen – »beinah« – ein Verbrechen, weil der historisch-semantische Mehrwert eines *jeden* Wortes, das in einem Gespräch gesagt wird, auch Bedeutungen einschließt, die simultan womöglich nicht beabsichtigt sind, in ihrer Geschichtlichkeit aber an einer Sprachlogik teilhaben, deren (letztlich mörderische) Instrumentalität es zu berücksichtigen gilt.[88]

Medialität

So zumindest stellt sich das in diesem Gedicht exponierte Problem aus der Perspektive des frühen Prosatextes *Edgar Jené und der Traum vom Traume* dar. Daß Sprache »soviel Gesagtes / mit einschließt« blieb für Celan tatsächlich zeitlebens ein Problem. Seine Gedichte können als Versuche gelesen werden, eine Antwort auf dieses Problem zu formulieren, indem sie einerseits den Bezug zu bestimmten oder unbestimmt bleibenden vergangenen Ereignissen erkennbar lassen, diesen Bezug aber zugleich so ausstellen, daß er als offener Bezug gegenüber einer Zukunft zur Geltung kommen und somit – in seiner jeweiligen Problematik – weitertradiert und erinnert werden kann. Die frühen Gedichte Celans bieten noch kaum eine Handhabe dafür, ihre Arbeit an solchen Zeit-Bezügen als *Schreibarbeit* zu charakterisieren, die als solche auch eine Befragung ihrer Medialität impliziert. Das ändert sich, grob gesagt, erst mit den mittleren Gedichten, das heißt mit den Gedichten ab dem Gedichtband *Sprachgitter* von 1959, in denen mit der Thematik der Spur, die im folgenden Kapitel im Vordergrund stehen wird, zugleich ein Motiv in den Vordergrund rückt, an dem sich zeigen läßt, in welcher Weise Celans Zeitdenken sich – im Geschriebenen *und* im Prozeß des Schreibens – verstärkt auf die Exposition seiner Medialität hin öffnet.

[88] Vgl. hierzu auch Richter, »Topographies of the Self«, 95-96, der ebenfalls auf das Faktum der mörderischen Instrumentalisierung aufmerksam macht. Dieser Instrumentalisierung wiederum versucht Bernard Fassbind das Modell einer »gereinigten Sprache« entgegenzusetzen (Fassbind, *Poetik des Dialogs*, 82f.). Gerade eine solche bleibt aber in Celans spätem Gedicht durchaus fraglich, ebenso die Möglichkeit einer »Opposition zwischen instrumentellem Inhalt und innerem Formgehalt« (Menninghaus, *Magie der Form*, 38f.). Auf Celans Auseinandersetzung mit Brecht, die gesondert untersucht werden müßte, gehen Marek Ostrowski (Ostrowski, »An der Baumgrenze«) und Theo Buck (»Weite und Enge«) näher ein.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

2.2 »Schliere«

Wahrnehmung

Das Gedicht »Schliere« stammt aus dem 1959 erschienenen Gedichtband *Sprachgitter*.[1] Es fällt damit in einen Zeitraum, in dem Celan sich verstärkt mit Fragen der Wahrnehmung auseinandersetzt. »Wahrnehmung«, so Celan in einem Gespräch mit Gerhart Baumann, zeige uns »alles unmittelbar, jedoch nichts ganz«.[2] In seinem Gespräch mit Hugo Huppert folgerte er daraus für seine dichterische Arbeit, er wolle ein »Ding« wenigstens »aus mehreren Sichtwinkeln«[3] zeigen: »Ich trachte sprachlich wenigstens Ausschnitte aus der Spektral-Analyse der Dinge wiederzugeben, sie gleichzeitig in *mehreren* Aspekten und Durchdringungen mit anderen Dingen zu zeigen: mit nachbarlichen, nächstfolgenden, gegenteiligen.«[4]

Welche Bedeutung kommt dem Wahrnehmungsvorgang im Gedicht »Schliere« zu? Inwiefern verbindet sich in »Schliere« die Störung dieses Vorgangs mit einem Nachdenken über Zeit und Zeitlichkeit? Mit welchen anderen Gedichten und Texten aus dem *Sprachgitter*-Band und seinem Umkreis kommt das Gedicht darin überein? In welcher Weise formuliert es eine Absage gegenüber Gedächtnis- und Erinnerungsmodellen, deren Systematik und Metaphorik auf idealtypischen Raummodellen – Klassifikationen von Topoi – beruhen? Was setzt »Schliere« diesen Modellen entgegen? Welche Rolle spielt dabei die Aufmerksamkeit für die Medialität von Übertragungsprozessen? Fällt diese Aufmerksamkeit mit jener zusammen, die man anhand der überlieferten Entwürfe zu »Schliere« auch für den Prozeß des Schreibens als bestimmend erachten kann? Worin liegt der Unterschied zwischen der Prozessualität des Schreibens und jener des Geschriebenen? Und worin liegt der mögliche methodische Gewinn, wenn man diesen Unterschied gelten läßt?

Gesichtssinn

In den Gedichten aus dem *Sprachgitter*-Band ist dieser Anspruch auf vielfältige Weise dokumentiert. Dabei läßt sich eine leichte Privilegierung des Gesichtssinns feststellen. Diese Privilegierung läßt sich auch statistisch fassen: Das Wort »Auge« ist in seinen verschiedenen Flexionen das häufigste Substantiv in Celans Gedichten. Diese Privilegierung des Gesichtssinns, die als Reflex auf dessen Priorität gegenüber den anderen Wahrnehmungssinnen in der abendländischen Kultur gedeutet werden kann, ist allerdings in Celans Gedichten keineswegs absolut. Zudem steht sie durchgehend unter dem Zeichen einer jeweils spezifischen Beeinträchtigung, die sich nicht auf ihren Ausschnittcharakter beschränken läßt, wie die Sätze aus den erwähnten Gesprächen glauben lassen könnten. Vielmehr ist zu sagen, daß diejenigen Gedichte von Celan, die sich als Explikationen von Wahrnehmungsvorgängen lesen lassen, den Gesichtssinn und die visuelle Raumwahrneh-

[1] Gegenüber den Gedichten »Wie sich die Zeit verzweigt« und »Playtime«, zu denen kaum Interpretationen vorliegen, wurde »Schliere« in der Celan-Forschung deutlich stärker rezipiert. Folgende Studien sind hier zu nennen: Bogumil, »Geschichte, Sprache und Erkenntnis in der Dichtung Paul Celans«, 133f.; Heber-Schärer, *Paul Celan: Gespräch im Gebirg*, 72-75; Kummer, *Unlesbarkeit dieser Welt*, 186-189; Lemke, *Konstellation ohne Sterne*, 476-483; Mayer, *Paul Celan als jüdischer Dichter*, 90-92; Meinecke, *Wort und Name bei Paul Celan*, 137-140 und 165-166; Schwarz, *Totengedächtnis und dialogische Polarität in der Lyrik Paul Celans*, 40; Seng, *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung*, 205-208; Strasser, »Celan, Dichtstatt des entnachteten Orts«, 7; Weissenberger, »Der Rhythmus in Paul Celans Dichtung«, 115f.; ders., *Zwischen Stein und Stern*, 151f. – Auf diese Forschungen wird im folgenden nur dann Bezug genommen, wenn sie alternative Deutungen enthalten oder auf Sachverhalte hinweisen, die für die Zugangsweise oder für einzelne Kommentare in diesem Kapitel von besonderer Bedeutung sind.

[2] Baumann, *Erinnerungen an Paul Celan*, 34.

[3] Huppert, »Spirituell‹. Ein Gespräch mit Paul Celan«, 321. Das Interesse an Wahrnehmungsfragen dokumentieren auch die zahlreichen, zum Teil mit Lektürespuren versehenen Bücher von Maurice Merleau-Ponty in Celans Bibliothek. Vgl. *La Bibliothèque philosophique*, 508-509. Fraglich ist allerdings, ob Celan sich mit Merleau-Ponty bereits in den fünfziger Jahren auseinandergesetzt hat. Hingegen ist für diese Zeit Celans Beschäftigung mit Max Scheler belegt. Vor allem Schelers *Die Stellung des Menschen im Kosmos* ist hier zu nennen. Vgl. hierzu ebenfalls *La Bibliothèque philosophique*, 435-450.

[4] Huppert, »Spirituell‹. Ein Gespräch mit Paul Celan«, 321.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

mung zum Einsatz nehmen, um an deren dominanter Präsenz in so unterschiedlichen Feldern wie der Phänomenologie, der Epistemologie, der Memoria-Metaphorik sowie der poetischen Bildsprache ein Befremden zu artikulieren, das mit dem Repräsentationsvorrang im Bereich des Visuellen zu tun hat.

Befremden

Im Falle des Gedichtes »Schliere« ist dieses Befremden in die Explikation des darin nach- bzw. vorgezeichneten Wahrnehmungsvorgangs hineingenommen: Wahrnehmen läßt sich auch, daß bestimmte Dinge sich nicht oder schlecht wahrnehmen lassen, – und denken läßt sich, daß bestimmte Ereignisse gar nicht erst in den Bereich des Phänomenalen eintreten und dementsprechend auch nicht – sinnlich – wahrgenommen werden können. Im *Meridian* spricht Celan von der »Aufmerksamkeit«, die das Gedicht »allem ihm Begegnenden zu widmen versucht«.[5] Diese »Aufmerksamkeit« des Gedichts – »sein schärferer Sinn für das Detail, für Umriß, für Struktur, für Farbe«[6] – steht im *Sprachgitter*-Band im Vordergrund. Doch stößt der durchs Gedicht eröffnete Blick jeweils – dem Blick des Lesers auf die Buchstaben des Gedichts verwandt – auf Undurchsichtiges, Dunkles, Fremdes. So deutet das Gedicht »Sprachgitter«, das dem Band den Namen gab, mit dem Titel und der ersten Zeile – »Augenrund zwischen den Stäben«[7] – auf eine Unterbrechung des Blicks hin, die mit den Stäben zugleich das Raster mitverdeutlicht, das in den Buch*staben* eines Gedichts den Blick des Lesers (aber auch des Schreibers) von seinem vergangenen (oder künftigen) Gegenüber trennt.[8] Ganz in diesem Sinne sprach Celan in seinem Gespräch mit Hugo Huppert auch von einem entfernten Verstehen, davon, daß der Leser sich stets auf einer »anderen Raum- und Zeitebene« als der Schreiber des Gedichts befinde.[9] Die Gedichte selbst legen den Schluß nahe, daß es zu ihrem Ethos gehört, diese Distanz nicht zu leugnen.

Zeiterfahrung

Das Gedicht »Sprachgitter« gehört neben »Schliere«, »Stimmen«, »Engführung«, »Heimkehr« oder »Blume« zu den Gedichten aus dem *Sprachgitter*-Band, in denen Wahrnehmung, gerade weil sie unterbrochen wird oder sich als schwierig oder beeinträchtigt erweist, sich mit einer Aufmerksamkeit für diejenigen Hindernisse – Einschlüsse von Opakem – verbindet, die sich nicht als repräsentative Zeichen für etwas bestimmtes anderes begreifen lassen und die daher den Wahrnehmungsakt selbst auf seine jeweils spezifischen, medial bestimmten Möglichkeiten und Grenzen hin öffnen. Im Zuge dieses Gewahrens, wie man auch sagen könnte, verbindet sich Wahrnehmung nicht mehr allein mit präsentischer, sinnlicher,

5 GW 3, 198.

6 Ebd.

7 GW 1, 167.

8 Nachdem Rudolf Hirsch (Celans Lektor im Fischer-Verlag, bevor Celan mit dem *Atemwende*-Band von 1967 zum Suhrkamp-Verlag wechselte) den Titel *Sprachgitter* für den Gedichtband »nicht ganz zwingend« (*Briefwechsel mit Rudolf Hirsch*, 43) fand, schrieb Celan am 26. Juli 1958 zurück: »dieser Titel ist zweifellos ambi-; ja polyvalent (ich sage nicht *Sprech*-, sondern *Sprach*gitter), er hat außerdem etwas verdammt ›Poetisches‹, zumindest auf den ersten Blick, das habe ich ganz gewiß nicht gemeint, Esoterik ist nicht meine Sache … Ich sage mir aber gleichzeitig, daß mir in ›Sprachgitter‹ auch das Existentielle, die Schwierigkeit alles (Zueinander-)Sprechens und zugleich dessen Struktur mitspricht« (ebd., 44f.). – In einem Brief an Klaus Demus vom Juli 1957 verwies Celan darauf, daß er das Wort »Sprachgitter« bei Jean Paul (im *Kampaner Thal*) gefunden habe (vgl. hierzu ausführlich Seng, »Von blühenden Sprachgittern«, 158). Das Grimmsche Wörterbuch, das unter dem Lemma ›SPRACHGITTER‹ auch auf Jean Paul verweist, hält als die primäre Bedeutung des Wortes fest, daß es sich beim Sprachgitter um das Gitter in Nonnenklöstern handle, durch das die Nonne im Sprachzimmer mit den Weltlichen sprechen dürfe (vgl. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 16, 2757f.).

9 »Ich stehe auf einer anderen Raum- und Zeitebene als mein Leser; er kann mich nur ›entfernt‹ verstehen, er kann mich nicht in den Griff bekommen, immer greift er nur die Gitterstäbe zwischen uns.« Huppert, »›Spirituell‹. Ein Gespräch mit Paul Celan«, 319. Werner Hamacher nahm die Wendung vom entfernten Verstehen auf und erörterte aus ihr und in Auseinandersetzung mit den Vorstößen von Celan in diese Richtung eine Kritik jener hermeneutischen Theorien, die dieses Moment der Entfernung nicht mitbedenken, sondern im Vorrang der ›Verschmelzung‹ von Horizonten (vgl. hierzu auch Anm. 49 des Kapitels 1.1 »Sinn«) immer schon verpassen (vgl. Hamacher, »Prämissen«, bes. 45-48).

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

aisthetischer Aufmerksamkeit. Sie wird gerade in dem Maße, wie sich etwas wahrnehmen, aber nicht – oder noch nicht – als etwas Bestimmtes identifizieren läßt, zum Spielraum einer *Zeiterfahrung*, die im Eindruck der wahrgenommenen Daten zugleich die Frage erkennt, was sich in diesen jeweils für wahr – im Sinne von erschlossen – genommenen Gaben[10] bereits entzogen hat und was sich von ihnen künftig be*wahren* läßt.

Bewahrung

Im Gedicht »Schliere« verbindet sich der Wahrnehmungsvorgang explizit mit der Frage nach der Möglichkeit der Bewahrung von Wahrgenommenem wie auch von dem, was sich in der Wahrnehmung als Entzug manifestiert. Dabei kommt die in »Schliere« vorgeführte Unterbrechung des Wahrnehmungsvorgangs einer Unterbrechung der Möglichkeit gleich, Bewahrung nach den mnemotechnischen Grundsätzen einer Topologie im Sinne einer räumlich strukturierten Merkwelt zu fassen, in der bestimmte Raumindizien stellvertretend für bestimmte Daten oder Ereignisse stehen, die auf diese Weise bewahrt, abgerufen und somit erinnert werden können. Steht der Gedächtnisbegriff in der rhetorischen Tradition der Mnemotechnik gemeinhin für den (meist räumlich metaphorisierten) Speicher,[11] und steht der Erinnerungsbegriff für den prozessualen Zugriff auf diesen Speicher und den Vorgang der Aktualisierung von bestimmten, darin verwahrten Indizien für gesamte Datenkomplexe, dann zeigt das Gedicht »Schliere«, daß es zwar den *Anspruch* auf Erinnerung noch gibt, die Komponente der Bewahrung aber ganz in diesen Anspruch zurückgenommen ist, und zwar deshalb, weil es schlicht und einfach – um im Modell zu bleiben – keinen Speicher mehr gibt, beziehungsweise der Zugang zu ihm unterbrochen ist und diese Unterbrechung selbst zum erinnerungswürdigen »Zeichen« wird.

SCHLIERE

Schliere im Aug:
von den Blicken auf halbem
Weg erschautes Verloren.
Wirklichgesponnenes Niemals,
wiedergekehrt.

Wege, halb – und die längsten.

Seelenbeschrittene Fäden,
Glasspur,
rückwärtsgerollt
und nun
vom Augen-Du auf dem steten
Stern über dir
weiß überschleiert.

Schliere im Aug:
daß bewahrt sei
ein durchs Dunkel getragenes Zeichen,
vom Sand (oder Eis?) einer fremden
Zeit für ein fremderes Immer
belebt und als stumm
vibrierender Mitlaut gestimmt.[12]

[10] Zum ›Datum‹ im Sinne der ›Gabe‹ vgl. den Absatz »Vor-Gaben« im Kapitel 1.2 »Gestalt«.

[11] Vgl. hierzu einführend Yates, *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*, 11-31.

[12] GW 1, 159.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Sieben

Das Gedicht steht innerhalb des zweiten von fünf Zyklen in *Sprachgitter* an siebter und letzter Stelle. Es markiert den Übergang zum mittleren Zyklus des Bandes. Die Zahl Sieben findet auch in der formalen Gliederung des Gedichts eine Entsprechung: Die letzten beiden Strophen umfassen je sieben Zeilen, und der Anfang des Gedichts ist ebenfalls auf sieben Zeilen verteilt, wobei die Leerzeile vor der Zeile »Wege, halb – und die längsten.« durchaus auch als eigenständige, aber eben leere Zeile gelesen werden kann, als graphischen Hinweis auf den im Gedicht im Umkreis dieser Stelle thematisierten Entzug, für den auch das Titelwort »Schliere« stehen könnte. So oder so gelesen, legt das Gedicht mit seinen Unterbrechungen eine Dreiteilung zu Einheiten von je sieben Zeilen nahe.[13] In formaler Hinsicht verrät die Komposition der Zeilengruppen eine fast – wenn nicht eben die »Schliere« wäre – regelmäßige, wiederkehrende, nahezu zirkuläre Bewegung, die in thematischer Hinsicht noch als prägendes Moment des Gedichtes auszuweisen sein wird.[14]

Zeitlichkeit und Form

Ein Aspekt der Zeitlichkeit des Gedichts zeichnet sich also schon in der äußeren Formgebung ab. Zu dieser ist auch die Metrik zu zählen. Das Gedicht zitiert und bricht den Daktylus[15] gleichermaßen: Immer wieder hebt er an (»Schliere im Aug: / von den Blicken«), immer wieder bricht er ab (»und nun / vom Augen-Du auf dem steten«). In diesem Wechsel von Beginnen und Unterbrechen gewinnt er nicht nur einen eigenen Rhythmus. Er unterstreicht auch, fast schon mimetisch, die immer wieder von neuem ansetzende und abbrechende Blickbewegung, von der das Gedicht handelt und an der es sich – wie wiederum der Blick des Lesers aufs Papier mit dem sich wiederholenden Wort »Schliere« – aufhält.

Schliere

Bedeutungen

Während das Grimmsche Wörterbuch für ›Schlier‹ und ›Schliere‹ die Bedeutungen ›Geschwür‹, ›Schwäre‹, ›Beule‹, ferner ›Lehm‹ und ›Schlamm‹ bezeugt,[16] kommt der Ausdruck heute vor allem in zwei Bereichen vor: In der Petrologie, der Gesteinskunde, bezeichnen ›Schlieren‹ morphologische Abweichungen in Gesteinsschichten,[17] und in der Optik und

[13] Zur Bedeutung der Siebenzahl in Celans Werk vgl. Bücher, »Erfahrenes Sprechen – Leseversuch an Celan-Entwürfen«, 101-104. Die von Bücher aufgeführten religiösen und astronomischen Konnotationen der Siebenzahl (Vollkommenheit, Gemeinschaftlichkeit, Zyklizität etc.) müßten allerdings für »Schliere« so interpretiert werden, daß die bemerkbare Unregelmäßigkeit in der Gliederung als Irritation und als Reflexionsmoment herausgestellt werden könnte.

[14] Die Anordnung der Zeilen ist nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich zu denken. Auch für sie gilt, was Celan für die Zyklen des *Sprachgitter*-Bandes hervorgehoben hat. »Die Zyklen« in *Sprachgitter*, schreibt Celan im Brief vom 21. März 1959 an Walter Jens, »sind nicht nur Strukturelemente (aber auch das), es sind auch, und vor allem, die Jahre, die Stunden, die (darf ich es Ihnen sagen? Ich darf es: die furchtbaren) Zäsuren. Ich habe die Worte, die Stimmen wirklich enggeführt (mich von ihnen engführen lassen) – ins Unerbittliche des letzten Gedichtes (zeitlich war es nicht das letzte, aber ich wußte, daß es das letzte war).« Zitiert nach Felstiner, *Paul Celan*, 170. Gemeint ist mit dem nicht zuletzt geschriebenen, aber an letzter Stelle plazierten Gedicht in *Sprachgitter* das Langgedicht »Engführung«. Zum Stellenwert der Zyklizität von Celans *Sprachgitter* vgl. allgemein Seng, *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung*.

[15] Dieses Versmaß kennzeichnet auf besonders eindringliche Weise das Celansche Frühwerk, so etwa die »Todesfuge« (GW 1, 39-42). Im Spätwerk verliert sich der Daktylus hingegen fast vollständig; autonomere rhythmische Strukturen beginnen das formale Gefüge der einzelnen Gedichte zu prägen. »Schliere« nimmt somit in metrischer Hinsicht eine Mittelstellung zwischen den frühen und späten Gedichten ein. Diese Mittelstellung ist durch eine Reihe weiterer Merkmale gestützt. So könnte man für »Schliere« in deutlich erkennbaren Ansätzen bereits von einem »rapideren Gefälle der Syntax oder dem wacheren Sinn für die Ellipse« (GW 3, 197) sprechen: Kennzeichen, die Celan im *Meridian* für »das Gedicht – das Gedicht heute –« (ebd.) nennt.

[16] Vgl. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 15, 688-690.

[17] In Brinkmann, *Abriß der Geologie* [BPC], im *Brockhaus-Taschenbuch der Geologie* [BPC], in Günther, *Physische Geographie* [BPC], und in Lotze, *Geologie* [BPC] – alle vier wurden von Celan zur Kenntnis genommen und waren in dessen Besitz – finden sich ausführliche Beschreibungen zur Schlierenbildung im geologischen Sinne. Im Anhang des Brockhaus-Taschenbuchs findet sich eine kurze Definition, die Celan sich auch seitlich anstreicht: »Schlieren« sind »unregelmäßig und unscharf begrenzte Gesteinspartien in Magmagesteinen, die in Mineralbestand oder Gefüge, meist auch in der Farbe, von dem umgebenden Hauptgestein abweichen.« *Brockhaus-Taschenbuch der Geologie*, 594. Günther wiederum beschreibt die »Schlieren« gar als »linsenförmige Gebilde« und verweist auf ihre »poröse«, »dichte« und »glasige« Beschaffenheit (zitiert nach dem Kommentar von Barbara Wiedemann in *Die Gedichte*, 648).

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Glasverarbeitung sind mit ›Schlieren‹ Verunreinigungen und Spuren auf Glas gemeint, inhomogene Bereiche auf einer Glasfläche, die eine andere Dichte aufweisen. In beiden Fällen bezeichnen ›Schlieren‹ Einschlüsse von Material, die durch ihre jeweils andersartige Beschaffenheit von ihrem ansonsten homogenen Umfeld abweichen. ›Schlieren‹ bestehen aus Ablagerungen, Spuren und Restbeständen, aus Übriggebliebenem und Unreinem. Im Gestein geben sie Aufschluß über tektonische Verschiebungen und vulkanische Ausbrüche früherer Zeiten, im Glas über Materialrückstände, die sich nicht aufgelöst haben. Schlieren sind *In*formationen, doch nicht in der Weise, daß sie von vornherein bereits Informationen *über* oder *für* etwas oder jemand Bestimmtes sein müßten.

Optik

Im Gedicht »Schliere« rückt zunächst der optische Aspekt in den Vordergrund, ist in ihm doch von einem »Aug«, von »Blicken« und weiter unten gar von einer »Glasspur« – Synonym des Wortes »Schliere« im Kontext der Optik – die Rede. In der Optik und Glasverarbeitung gelten ›Schlieren‹ als Störungen: Gläser mit Schlieren weisen keinen einheitlichen Brechungsindex auf und kommen daher für den Bau optischer Präzisionsinstrumente nicht in Frage. Bei starker Schlierenbildung werden die Lichtstrahlen im Bereich der Schlieren nicht nur anders als bei reinen Gläsern gebrochen, sie können durch Schlieren auch ganz – oder in Teilen – unterbrochen werden. Eine Schliere im Glas hindert den Durchblick. Sie kann nicht einfach – genausowenig wie das Gedicht, das die Schliere im Titel nennt – *durch*schaut werden. Indem das Gedicht mit diesem Wort beginnt, stellt es die Störung, auf die es im weiteren Verlauf mehrfach zurückkommen wird, vor alles andere, weist ihr einen Platz an vorderster Stelle zu. Diese Vor-Stellung hat im Gedicht auch poetologische Konsequenzen: Nicht die ungehinderte Übertragung von poetischen – oder anderen – Bildern steht im Vordergrund, sondern deren Unterbrechung, eine Verstellung des Blicks, in der die Interpretation von Sinnesdaten zum Problem wird.

Schleier

Eine Verstellung ganz anderer Art vollzieht sich im *Wort* »Schliere«, wenn man es – ähnlich dem Namen ›Celan‹, der aus einer Verstellung der Buchstabenfolge ›Ancel‹ (seinerseits eine Rumänisierung des Namens ›Antschel‹) hervorging[18] – als Anagramm des Wortes »Schleier« liest. Celan hat diese Anagramm-Option selbst kenntlich gemacht: einerseits durch die im Gedicht selbst angelegte Verbindung zum Wort »überschleiert« in der mittleren Zeilengruppe, anderseits dadurch, daß er im August 1959 – im Jahr der Veröffentlichung von *Sprachgitter* und vier Jahre, nachdem er das Gedicht »Schliere« zum ersten Mal in eine vorläufige, datierte Typoskriptform gebracht hatte[19] – den Prosatext »Gespräch im Gebirg«[20] verfaßte, in dem die darin vorkommenden Passagen zum »Schleier« das Motiv der Verstellung des Blicks aus »Schliere« aufnehmen und – retrospektiv – aktualisieren. Über die Figur der Verstellung des Blicks *und* der Buchstaben steht das Gedicht »Schliere« mit diesen Passagen, worin der Schleier eine ähnliche Position wie die »Schliere« im Gedicht einnimmt, in einem dialogischen Verhältnis.

[18] Celan scheint zu diesem Anagramm durch die Frau von Alfred Margul-Sperber, Jessika (Jetty), angeregt worden zu sein (vgl. Emmerich, *Paul Celan*, 68, und Meinecke, *Über Paul Celan*, 289). Jakob Silbermann hingegen nimmt für sich in Anspruch, an diesem Anagramm mitgewirkt zu haben (vgl. Chalfen, *Paul Celan*, 174f.). Eine andere Version wiederum lautet, daß Hersch Segal das Pseudonym erfunden habe (vgl. Emmerich, *Paul Celan*, 171).

[19] Der früheste datierte Entwurf zu »Schliere« stammt vom 30. August 1955 (vgl. *Sprachgitter*, TCA, 27, sowie den Abschnitt »Phase 3« in diesem Kapitel). Zu welcher Zeit die beiden vorhergehenden Entwürfe (vgl. hierzu die Abschnitte »Phase 1« und »Phase 2«) zu diesem datierten Entwurf entstanden sind, läßt sich nicht eruieren. Das Gedicht erschien zuerst als Vorabdruck in der Zeitschrift *Jahresring* 57/58 (1957), 133. Dieser Vorabdruck unterscheidet sich leicht von der Version in *Sprachgitter* (vgl. hierzu die Absätze »Schluß und »Phase 3«).

[20] GW 3, 169-173. Der Text wurde im August 1959 zu Papier gebracht. Die Arbeit am »Gespräch im Gebirg« fällt also in dasselbe Jahr wie das Erscheinen des Gedichtbandes *Sprachgitter*, der die letztgültige Fassung von »Schliere« beinhaltet.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Gespräch im Gebirg

So wie die Schliere, so steht im »Gespräch im Gebirg« der Schleier einer ungetrübten Wahrnehmung im Weg. Die »Geschwisterkinder«, die Protagonisten in diesem Text, haben, so heißt es zuerst, »keine Augen«:

Genauer: sie haben, auch sie, Augen, aber da hängt ein Schleier davor, nicht davor, nein, dahinter, ein beweglicher Schleier; kaum tritt ein Bild ein, so bleibt's hängen im Geweb, und schon ist ein Faden zur Stelle, der sich da spinnt, sich herumspinnt ums Bild, ein Schleierfaden; spinnt sich ums Bild herum und zeugt ein Kind mit ihm, halb Bild und halb Schleier.[21]

Gegen Ende des Textes werden die Elemente dieser Stelle noch einmal aufgegriffen:

und in meinem Aug, da hängt der Schleier, der bewegliche, da hängen die Schleier, die beweglichen, da hast du den einen gelüpft, und da hängt schon der zweite, und der Stern – denn ja, der steht jetzt überm Gebirg –, wenn er da hineinwill, so wird er Hochzeit halten müssen und bald nicht mehr er sein, sondern halb Schleier und halb Stern [...].[22]

Textualisierung

In beiden Textstellen verwischt der Schleier die Grenze zwischen dem Wahrzunehmenden und dem tatsächlich Wahrgenommenen (»halb Bild und halb Schleier«; »halb Schleier und halb Stern«). Vorbild und Abbild sind nicht mehr zu unterscheiden. Der Schleier, Symbol jüdischer Hochzeitsfeiern, hält nun – als Schleierfaden – selbst eine Hochzeit mit dem Bild und zeugt ein Kind mit ihm. Mit der Umspinnung der im Gewebe hängenbleibenden Bilder wird der Wahrnehmungsvorgang in einen Prozeß fortlaufender Textualisierung eingebunden.

jüdische Identität

Wie Celan im *Meridian* berichtet, hat er das »Gespräch im Gebirg« »in Erinnerung an eine versäumte Begegnung im Engadin«[23] verfaßt: Gemeint ist die geplante, aber nicht zustande gekommene Begegnung Celans mit Theodor W. Adorno in Sils Maria. Man muß in diesem Zusammenhang allerdings keine Gleichsetzung des im Text genannten »Juden Groß«[24] mit Adorno und des Juden »Klein«[25] mit Celan vornehmen,[26] um zu sehen, daß die von Celan und Adorno tatsächlich verkörperten Figuren – der Dichter als unfreiwilliger Exponent der »Heimatvertriebenen (Der Verband der Weltvertriebenen wäre wohl noch ins Leben zu rufen...)«[27] und der Philosoph mit den »Reflexionen aus dem beschädigten Leben«[28] – im Text als Figuren einer weitläufigeren Bestimmung jüdischer Identität wiederkehren, die sich nicht auf deren denkbare Vorbilder außerhalb des Textes reduzieren lassen. Im Text ist noch nicht einmal klar, ob sich die Stimmen der beiden Gesprächspartner auf zwei Personen beschränken lassen.[29] Die »Erinnerung« an das faktisch nicht zustande gekommene

[21] Ebd., 170.

[22] Ebd., 172.

[23] Ebd., 201. Das »Gespräch im Gebirg« sei, so Celan, »eigentlich ein Mauscheln« zwischen ihm und Adorno (vgl. Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie*, 229). Celan und Adorno sollten sich im Sommer 1959 in Sils Maria treffen, doch kam das Treffen, an dem auch Peter Szondi und Gershom Scholem sich hätten beteiligen sollen, nie zustande. Das »Gespräch im Gebirg«, das in den ersten Entwürfen noch »Gespräch in Graubünden« hieß, ist also ein Gespräch, das außerhalb der Erzählung nicht stattgefunden hat, eines, in dem sich Celan schließlich, wie er im *Meridian* schreibt, »selbst begegnet« ist (GW 3, 201).

[24] GW 3, 169.

[25] Ebd.

[26] Die Parallelisierung des »Juden Groß« mit Adorno stammt von Celan selbst. In einem Brief an Otto Pöggeler schreibt Celan: »Ich sollte dort Th. W. Adorno – den ›Juden Groß‹ – treffen... Adorno selbst, dem ich das später erzählte, meinte, ich hätte doch länger in Sils bleiben sollen; dann hätte ich nämlich den wirklichen ›Juden Groß‹, nämlich Gershom Scholem kennengelernt...«. Zitiert nach Pöggeler, *Spur des Worts*, 157.

[27] *Meridian*, TCA, [Nr. 853] 200.

[28] So lautet der Untertitel von Adornos *Minima Moralia* aus dem Jahr 1951.

[29] Vor allem Stéphane Mosès hat darauf aufmerksam gemacht, daß diese Stimmen und Stimmwechsel auch die Struktur des Textes kennzeichnen, die weniger dem Modus der Erzählung als jenem des Diskurses folgt. Vgl. Mosès, »Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird«.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Gespräch besteht vielmehr im Entwurf eines *möglichen* Gesprächs, in dem sich Stimmen zusammenfinden, die *in* diesem Gespräch erst auf der Suche nach einer Identität sind.[30]

Gemeinschaftssinn

Die »Geschwisterkinder« zeugen von der Schwierigkeit einer Gemeinschaftsbildung der Juden nach einer im Text nicht näher bestimmten Katastrophe, die man aber unschwer als die von den Nationalsozialisten betriebene Vernichtungspolitik mit ihren massenhaft tödlichen Folgen in den Konzentrationslagern erkennen kann: Diese Politik erschütterte auch jenen Gemeinschaftssinn – »sie waren viele, mehr noch als da herumlagen um mich, und wer will alle lieben können, und, ich verschweigs dir nicht, ich liebte sie nicht, sie, die mich nicht lieben konnten«[31] –, den die Geschwisterkinder in ihrem Gespräch nun vor dem Hintergrund seiner massiven Erschütterung neu zu bestimmen versuchen, tastend, vorsichtig und in einer Sprache, die sich noch durch und durch als von der Katastrophe gezeichnet und ramponiert erweist: »die Sonne, und nicht nur sie, war untergegangen«.[32]

Eingedenken und Rekontextualisieren

Der »Schleier« ist in diesem Zusammenhang doppelt bestimmt. Zum einen ist er das Medium, das als Hindernis in der Wahrnehmung – als Verhängnis im Wortsinn – stets auf die Katastrophe zurückweist, die im Text mit dem Untergang nicht nur der Sonne gleich zu Beginn angesprochen ist. Zum anderen konkretisiert er die Möglichkeit einer Mitteilung des Wahrgenommenen durch dessen fortlaufende Textualisierung, von der das »Gespräch im Gebirg« als Text selbst einen Eindruck vermittelt. In dieser doppelten Bestimmung von Eingedenken und Rekontextualisieren steht der »Schleier« als literarisches Motiv, das er ja auch ist, für eine ganz andere Sprachkonzeption als diejenige, für die er vornehmlich in der Literatur um 1800 noch stehen konnte: Kennzeichnete der Schleier in den poetologischen Entwürfen dieser Zeit ein Wahrheitsversprechen, in dem die Textur des Schleiers – in den avancierteren Versionen des Motivs – für die strukturierende Matrix in der Ausrichtung auf einen poetischen Gegenstand oder ein Ereignis stehen konnte, hinter der sich aber substantiell nichts verbergen mußte,[33] so ist der Schleier im »Gespräch im Gebirg« nun *in* die sprach-körperliche Konstitution der Akteure hineinverlegt und in seiner dop-

[30] Zu diesen Stimmen gehören auch Stimmen aus anderen *Texten*, auf die Celan im »Gespräch im Gebirg« anspielt: Georg Büchners *Lenz* (Büchner, *Werke und Briefe. Gesamtausgabe* [BPC], 84-111, Celan weist auf die Beziehung zwischen diesen beiden Texten im *Meridian* explizit hin, vgl. GW 3, 201); Friedrich Nietzsches *Also Sprach Zarathustra* (in: Nietzsche, *Werke in zwei Bänden* [BPC], Bd. I, 285-581, vgl. hierzu Felstiner, *Paul Celan*, 188); Martin Bubers »Von der Richtung. Gespräch in den Bergen« (in: Buber, *Daniel* [BPC], 5-22, vgl. hierzu Lyon, »Paul Celan and Martin Buber«) und Franz Kafkas »Ausflug ins Gebirg« (in: Kafka, *Die Erzählungen* [BPC], 14). Auf Kafkas »Ausflug ins Gebirg« findet sich ein Hinweis in Celans Exemplar von Kafka, *Tagebücher 1910-1923* [BPC], 525. Zudem soll Celan diesen Text, John Felstiner zufolge, nach dem Krieg ins Rumänische übersetzt haben (vgl. Felstiner, *Paul Celan*, 188).

[31] GW 3, 172.

[32] Ebd., 169.

[33] Die entsprechenden Texte von Goethe, die »Zueignung« (Goethe, *HA* 1, 152, vgl. dazu auch Keller, *Goethes dichterische Bildlichkeit*, 19-23), Schiller, »Das verschleierte Bild zu Sais« (Schiller, *Gedichte*, Bd 1., 254-256), Hölderlin, »Dem Genius der Künheit« (Hölderlin, *Jugendgedichte und Briefe* [BPC], 161-163), und Novalis, »Die Lehrlinge zu Saïs« (Novalis, *Schriften*, Bd. 1, 69-112), lassen sich als Gegenentwürfe zu einer Dichtungsauffassung lesen, die noch von Herder vehement vertreten wurde. So schreibt Herder 1782 etwa (ausgerechnet in seiner Auseinandersetzung mit der hebräischen Poesie): »Was nützte die erhabenste Dichtung, wenn sie Opium für die Seele oder ein Schleier fürs Auge wäre, die wahren Gestalten und den Gang der Dinge nie kennen zu lernen?« (Herder, *Vom Geist der Ebräischen Poesie*, 383). Herder beschäftigte sich danach sowohl ausführlich mit Goethes »Zueignung« (1784 oder 1785 fertigte er sogar eine Abschrift der Erstfassung an, vgl. Schiller, *Gedichte*, NA 2, Teil II A [Anmerkungen], 262-264) als auch mit Schillers verschleiertem Bild zu Sais von 1795, für das Schiller von Herder prompt zurechtgewiesen wurde (ebd., 264). Herder nimmt insbesondere Anstoß daran, daß Schiller den uneingeschränkten Wahrheitsdurst des Jünglings und dessen Schau der göttlichen Wahrheit einer Kritik unterzieht. Kleist wiederum scheint durch seine Kant-Lektüre zu einem grundsätzlichen Zweifel an der Möglichkeit einer ›wahren‹ Erkenntnis über den »Gang der Dinge« angeregt worden zu sein. In seinem Brief vom 22. März 1801 an Wilhelmine von Zenge schreibt er bekanntlich: »Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urtheilen müssen, die Gegenstände, welche sie dadurch erblicken, sind grün – und nie würden sie entscheiden können, ob ihr Auge ihnen die Dinge zeigt, wie sie sind, oder ob es nicht etwas zu ihnen hinzuthut, was nicht ihnen, sondern dem Auge gehört« (Kleist, *Briefe I*, 505, vgl. hierzu auch Anm. 91).

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

pelten Bestimmung von Eingedenken und Rekontextualisieren als Motiv gekennzeichnet, das zugleich eine ihre eigene Unterbrechung einbeziehende Fortsetzung der jüdischen Schrifttradition zu artikulieren erlaubt.[34]

zeitliche Distanz

Es kommt oft vor, daß Celan im Zuge seiner Arbeit auf eigene frühere Arbeiten zurückkommt, um diesen – nachträglich, aus zeitlicher Distanz – eine neue Pointe abzugewinnen.[35] Hierbei werden Möglichkeiten in den früheren Arbeiten wahrgenommen, die zum Zeitpunkt ihrer Niederschrift vielleicht noch gar nicht absehbar waren, im Medium der Schrift aber, und darauf kommt es an, immerhin einen Anhalt finden konnten. Mit der *Bremer Rede* und dem *Meridian* hat Celan die entsprechenden Konzepte formuliert, die nahelegen, daß die Zulassung dieser Möglichkeiten zum Konzept des Schreibens in seiner spezifischen, medialen Zeitlichkeit gehörte. Das Gedicht »Schliere« läßt sich in diesem Sinne als »Flaschenpost« in Richtung einer späteren, nicht vorhergesehenen, aber auch nicht beliebigen, weil am Wortmaterial orientierten Aktualisierung im »Gespräch im Gebirg« lesen. Aus dieser Perspektive läßt sich allerdings auch wieder ein Blick zurück auf das Gedicht »Schliere« und das Wort »Schliere« werfen, das im Unterschied zum Schleiermotiv nicht in einer langen und reichen literarischen und philosophischen Tradition steht, sondern als erkennbar außerliterarischer Ausdruck Eingang in Celans Gedicht gefunden hat, in dieser Fremdheit aber zugleich – als Wort, das auch bei Celan einmalig ist – die Verstörung mit anzeigt, für die es im Gedicht steht.[36] – Am Anfang der ersten und dritten Strophe wird das Wort aus dem Titel wiederholt und mit dem Auge in einen Zusammenhang gebracht:

[34] Jean-François Lyotard hat in anderem Zusammenhang betont, daß das Judentum die Religion sei, die offenbare, »daß der Schleier sich nicht hebt« (Lyotard, »Europa, die Juden und das Buch«, 179). Gershom Scholem wiederum hat auf die in der Kabbala gängige Vorstellung der Tora als Gewebe aufmerksam gemacht: Nach Josef Gitakilla, einem der bedeutendsten spanischen Kabbalisten, der Ende des 13. Jahrhunderts schrieb, stellt die Tora ein »lebendiges Gewebe, einen ›Textus‹ im präzisen Verstande« dar, »worin der eine wahre Name, das Tetragrammaton, in verborgener und indirekter Weise eingewebt ist und in dem er auch direkt gleichsam als Leitmotiv des Gewebemusters immer wiederkehrt.« Scholem, *Zur Kabbala und ihrer Symbolik* [BPC], 62. In dieser Konzeption gibt es nichts Wahres, das jenseits des Textes läge, weil alles, was ist, in die Textur hineingenommen, darin verwoben ist: »durch einen dünnen Schleier allegorischer Worte« (ebd. 78). Celan konnte diese Ausführungen zum Zeitpunkt der Arbeit an »Schliere« noch nicht gekannt haben, weil das Buch erst 1960 erschien, die Motive dürften ihm aber bereits vertraut gewesen sein. Was Celan an der Kabbala insgesamt interessiert haben dürfte, ist das von Scholem für den Sohar hervorgehobene »Verfahren« einer »auf die Spitze getriebenen Wörtlichkeit« (ders., *Die Geheimnisse der Schöpfung* [BPC], 23), die aus der dicht verwobenen Struktur der internen Verweise in den entsprechenden Texten resultiert. Celan strich sich die Stelle zur »Wörtlichkeit« in Scholems *Die Geheimnisse der Schöpfung* an. Die Wörtlichkeit besteht, so Scholem, in einem »radikalen Ernstnehmen nicht etwa des gemeinten ›Sinnes‹, sondern eben des gleichsam auf sich selbst gestellten Wortes« (ebd.). Barbara Heber-Schärer weist zudem darauf hin, daß der »Schleier« im »Gespräch im Gebirg« bzw. die »Schliere« im Gedicht »Schliere« auf eine Stelle in Benjamins »Über einige Motive bei Baudelaire« Bezug nehmen könnte. Dort steht geschrieben: »Die Masse war der bewegte Schleier; durch ihn hindurch sah Baudelaire Paris.« Benjamin, *Schriften* I [BPC], 426-472, hier 440 (vgl. Heber-Schärer, *Paul Celan: Gespräch im Gebirg*, 74). Aus der Perspektive von Benjamins Baudelaire-Aufsatz interpretiert Heber-Schärer den »Schleier« und die »Schliere« bei Celan als Zeichen einer »Chock-Abwehr«, die als »Gedächtnisspur« markiert sei (ebd., 75).

[35] Hans-Jost Frey hat am Beispiel des Gedichts »Auf Reisen« (GW 1, 45) und der Wiederkehr bestimmter Elemente aus diesem Gedicht im späteren Gedicht »Zwölf Jahre« (ebd., 220) gezeigt, wie dieses ›Zurückkommen‹ geschehen kann und inwiefern der dadurch eröffnete Zeitspielraum zwischen zwei oder mehreren Texten als »Zwischentextlichkeit« bestimmt werden kann (vgl. Frey, »Zwischentextlichkeit von Celans Gedicht«). Hier bleibt anzumerken, daß Celan auch in seinen Lektüren von Texten, die er nicht selbst geschrieben hat, immer wieder auf seine eigenen Texte Bezug nimmt. Gerade im Hinblick auf das »Gespräch im Gebirg« kommen diese Bezugnahmen besonders oft vor. So unterstreicht Celan etwa folgenden Satz in Ernst Blochs *Geist der Utopie:* »und Rabbi Akiba ist niemand als sich selbst begegnet« (Bloch, *Geist der Utopie* [BPC], 105). Der Satz erinnert an die Anspielung Celans auf sein eigenes Verhältnis zum »Gespräch im Gebirg« (»ich bin mir selbst begegnet, GW 3, 201). Deshalb wohl schreibt Celan an den Rand des Satzes von Bloch: »-i- / vgl. Gespräch im Gebirg« (zum ›-i-‹ vgl. Anm. 87). Das Buch ist wie folgt datiert: »Paris, 8. Feber 1969«. Eine weitere explizite Bezugnahme auf das »Gespräch im Gebirg« findet sich in Chestov, *Sur les confins de la vie* [BPC], 202. Darin schreibt Celan an den Rand des Satzes »Aimer ceux qui souffrent, surtout ceux qui ont perdu tout espoir, est absolument impossible, et celui qui affirme le contraire, ment sciemment«, der an die Stelle zur Nicht-Liebe im »Gespräch im Gebirg« erinnert: »S[iehe] Gespräch im Gebirg« (ebd.). Die Beispiele könnten durch zahlreiche nachweisbare Bezugnahmen auf weitere Texte ergänzt werden, die eine eigene Untersuchung wert wären.

[36] Mit dem *Sprachgitter*-Band setzt, im Unterschied zu Celans ersten beiden Gedichtbänden *Mohn und Gedächtnis* (1952) und *Von Schwelle zu Schwelle* (1955), die noch weitestgehend aus dem Fundus klassischer literarischer Topoi schöpfen, eine verstärkte Rezeption und Integration außerliterari-

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Schliere im Aug:

im Aug

Im Gegensatz zur sprichwörtlichen Wendung ›einen Schleier vor den Augen haben‹ befindet sich die »Schliere« *im* Auge. Die Schliere wird damit, ähnlich wie der »Schleier« bei den »Geschwisterkindern« im »Gespräch im Gebirg«, der sich *hinter* den Augen befindet, zur un*hinter*gehbaren Textur, zur inkorporierten Prämisse, die aller Wahrnehmung vorausgeht. Die Verknüpfung der Schliere mit dem Auge irritiert, denn letzteres wird gemeinhin nicht mit einer Schliere in Verbindung gebracht. Die Schliere ist nicht nur vom Wortsinn her, sondern auch in Kombination mit dem Auge, ein Störfaktor. Wie der sprichwörtliche Splitter im Auge des Bruders, der den Balken im eigenen Auge übersehen läßt,[37] zieht die Schliere in ihrer merkwürdigen Fehlplazierung im Auge die Blicke auf sich. Im Französischen fallen denn auch die Begriffe ›Schliere‹ und ›Splitter‹ im gleichen Wort – ›paille‹ – zusammen. Die Lokalisierung der Schliere *im* Aug verlangt nach einer Erklärung. Mit dem Doppelpunkt deutet sich ein weiterführender Kommentar zur ersten Zeile an. Die zweite Zeile lautet:

von den Blicken auf halbem

Blicke

Mit den »Blicken« – im Plural – wird der Akzent auf eine wiederholte Bewegung des Blickens gelenkt, eine Bewegung, die auf die Schliere im Aug aus der ersten Zeile gerichtet ist. Allerdings deutet sich bereits hier eine Halbierung dieser Bewegung an, und dies nicht nur mit der Nennung des Adjektivs »halbem«, sondern auch in der Unterbrechung und Halbierung des Satzes am Zeilenende. Erst in der nächsten Zeile, in der anderen Hälfte des Satzes, ist zu erfahren, von welcher Halbierung hier die Rede ist.

Weg erschautes Verloren.

Verloren

Halb ist der Weg, halb der Blickweg auf dem etwas erschaut wird, kein halbes Bild und kein halber Stern wie im »Gespräch im Gebirg«, sondern ein »Verloren«, etwas, das dem Blick auf halbem Weg im Weg steht und dort, auf diesem Weg, erschaut wird.[38] Erschaut wird ein Verloren, nicht das Verlorene, kein verlorenes Ding, schon eher die Verlorenheit selbst, die Modalität, in der das Begehren, etwas Bestimmtes zu erschauen, mit dem Verlust dieser Möglichkeit konfrontiert wird.[39] Mit dem Wort »Verloren« kann zweierlei besagt sein.

scher (vor allem naturwissenschaftlicher) Wendungen in Celans Werk ein (vgl. Anm. 24 im Kapitel 1.1 »Sinn«). Die Konsequenzen dieses Verfahrens – Erhöhung der »Vielstelligkeit des Ausdrucks« (GW 3, 167), De- und Resemantisierungen (zum Beispiel durch Rekonfigurationen oder Störungen klassischer Gedächtnismodelle) – lassen sich an »Schliere« besonders gut nachweisen.

37 »Was siehest du aber den Splitter in deines Bruders Auge, und wirst nicht gewahr des Balkens in deinem Auge?« Matthäus 7.3 (*Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift* [BPC], NT 9). Für Klaus Weissenberger besteht kein Zweifel, daß die »Schliere« als »physisch-psychische Verletzung« zu lesen sei (Weissenberger, »Der Rhythmus in Paul Celans Dichtung«, 115). Auch die im Grimmschen Wörterbuch aufgelisteten Bedeutungen ›Geschwür‹, ›Schwäre‹ und ›Beule‹ (vgl. Anm. 16) legen ein solches Verständnis nahe.

38 Erschaut wird, anders gesagt, das Hindernis, das verhindert, daß etwas anderes als die Verstellung des Blicks erschaut werden kann. Maurice Blanchot hat diese ›Obskurität‹ im Blick in anderem Zusammenhang wie folgt beschrieben: »Il voyait comme objet ce qui faisait qu'il ne voyait pas.« Blanchot, *Thomas l'obscur* [BPC], 21.

39 Das Wort »Verloren« erinnert an das von Husserl in seinen *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins* gleichartig gebildete und verwendete Wort »Vergangen« (vgl. Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins* [BPC], 379, 387, 405 oder 409). Husserl spricht in diesen Vorlesungen auch vom »Dunkel« (ebd., 387f.), vom ›Erschauen‹ (ebd., 394) und vom »Schleier« (ebd., 407). Unabhängig davon, ob Celan sich mit dem Wort »Verloren« bewußt auf Husserl bezog oder nicht, stellt dieses Wort in Celans Gedicht eine Radikalisierung dessen dar, was Husserl als das »Vergangen« bezeichnete (vgl. zu den Unterschieden in Celans Auffassung von Zeit, Erinnerung und Erwartung gegenüber jener Husserls die Absätze »Unterschiede« und »Gesunkenes – Spur« im Kapitel 1.3 »Schrift«). Einen anderen Zugang zum »Verloren« in »Schliere« gewinnt Anja Lemke. Sie verweist darauf, daß die »ungewöhnliche Substantivierung [...] nur zu lesen, nicht zu hören« sei. Die beim Hören eher naheliegende Substantivierung (›Erschautes‹) werde »durch die Verschiebung der Nominalisierung« im Gedicht »gebrochen«. Die »Wahrnehmung in der Lektüre« wird gestört, so wie die »Schliere im Aug« den Blick stört (vgl. Lemke, *Konstellation ohne Sterne*, 477). Das Wort »Verloren« kommt als substantiviertes Par-

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Zum einen, daß sich das von ihm Bedeutete mit der Schliere selbst deckt, also mit dem, was sich im Aug verloren hat und als solches erschaut wird. Zum anderen, daß es den Bereich anzeigt, der durch die Schliere verdeckt wird und infolge der Unterbrechung des Blicks *nicht* oder eben nur *halb*wegs gesehen wird und insofern als »Verloren« anzusehen ist. Die Unentscheidbarkeit zwischen diesen beiden Bedeutungsmöglichkeiten entspricht allerdings genau der Unentscheidbarkeit in der Referentialität, die sich mit der Schliere im Aug einstellt: Wahrnehmung der Spur selbst – oder Projektion des blinden Flecks in ein Außen.[40]

Partizipien

Die Blickunterbrechung hat im Gedicht allerdings zur Folge, daß die in der Wahrnehmung verlorenen Daten nicht unbemerkt verloren gehen, sondern in ihrer Verlorenheit erinnert werden. Dabei wird die dominierende Unterbrechung nicht nur beschrieben, die Beschreibung selbst erweist sich als bruchstückhaft, knapp, unvollständig, reduziert auf eine beinahe stenographische Notation von Zeitmomenten. Im Rundfunk-Essay zu Ossip Mandelstamm, der zur gleichen Zeit wie der *Meridian* und kurz nach der Veröffentlichung des *Sprachgitter*-Bandes entstanden ist, nimmt Celan eine sehr allgemeine formale Charakterisierung der Dichtung Ossip Mandelstamms vor, die auch auf das Gedicht »Schliere« zutrifft. Auch hier ist »eine Neigung zum Substantivischen« festzustellen, »das Beiwort schwindet, die ›infiniten‹, die *Nominalformen* des Zeitworts herrschen vor: das Gedicht bleibt *zeitoffen*, Zeit kann hinzutreten, Zeit *partizipiert*«.[41] In der augenfälligen Häufung von Partizipien ohne entsprechende finite Verben, in dem damit einhergehenden fast gänzlichen Verlust einer grammatikalisch vorgegebenen Zeit bleibt auch das Gedicht »Schliere« *»zeitoffen«*, kann auch hier Zeit hinzutreten: Die Zeit des Lesers und all derer, die mit dem Gedicht angesprochen sein können. Allerdings ist diese vom Gedicht her offengelassene Zeit nicht einfach auffüllbar, sondern zurückbezogen auf den Ort und das Wort ihrer defizienten Bestimmung: die Schliere, die als eine *inkorporierte* – mit den Leitworten aus dem ersten Teil dieser Arbeit formuliert – »Gestalt« des Anderen den *im Prinzip* ebenso offenen wie offen*bleibenden* »Sinn« dieser Zeit im Medium der »Schrift« anzeigt. – In der nächsten Zeile kommt zum Aspekt der Verlorenheit noch ein anderer hinzu:

Wirklichgesponnenes Niemals,

Niemals

So wie die Schliere in der vorangehenden Zeile etwas ersichtlich werden ließ, das nicht in einem emphatischen Sinne *ist*, wofür denn bezeichnenderweise auch der Umstand stehen mag, daß in diesem Gedicht das Wort ›ist‹ fehlt, so berichtet auch diese Zeile von einer – zunächst im Gedicht – wirklichwerdenden, gestalthaften Möglichkeit, die als sprachliche, textualisierende Wahrnehmungsmodalität dort Raum gewinnt, wo keine Bilder sind und wo

tizip auch in den Gedichten »Eis, Eden« (»Es ist ein Land Verloren«, GW 1, 224), »Nachmittag mit Zirkus und Zitadelle« (»Verloren war Unverloren«, GW 1, 261) und »Köln, Am Hof« (»Verbannt und Verloren / waren daheim«, GW 1, 177) vor. Evelyn Hünnecke macht zu Recht darauf aufmerksam, daß das Wort »Verloren« in diesen Zusammenhängen den Charakter eines Eigennamens gewinnt (vgl. Hünnecke, »Namengebung im Dichtungsakt«, bes. 136).

40 Nachdem Celan »Schliere« bereits geschrieben hatte, machte er in einer Notiz aus dem *Meridian*-Umkreis den Bezug zur Blindheit auch explizit: »Schliere im Aug‹ – die blinden Stellen« (*Meridian,* TCA, [Nr. 469] 138). Joachim Seng wiederum weist darauf hin, daß Celan auch selbst so etwas wie eine »Schliere im Aug« gehabt haben soll (Seng, *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung*, 206). Selbstredend zog Celan daraus nicht die Konsequenz, Dichtung als Ergebnis seherischer Fähigkeiten, so wie sie traditionell gerade Blinden zugeschrieben werden, zu bestimmen: »Ich lehne es ab, den Poeten als Propheten hinzustellen, als ›vates‹, als Seher und Weissager. [...] Ich verwerfe jedes Orakel.« Huppert, »Spirituell‹. Ein Gespräch mit Paul Celan«, 321. Vielmehr geht es um die Transposition einer Wahrnehmungsmodalität in die Struktur eines Gedichts. Das Modell einer solchen Transposition formuliert Celan in einer vermutlich (im Hinblick auf »Schliere«) späteren Notiz aus dem Nachlaß, ohne dort allerdings das Problem einer möglichen Verstellung des Blicks mit zu berücksichtigen: »Der Blick gibt den Worten die Richtung – den Sinn. Aus jedem deiner Worte blickt dein Auge. Lidloses, wimpernloses immerwaches Gedicht.« *Prosa aus dem Nachlaß*, [Nr. 46.25] 33.

41 *Meridian*, TCA, 216.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

die Referentialität des Präsentierten sich in ein »Niemals« verkehrt, das seinerseits zu etwas Wirklichem wird. Dieses Niemals geht, so wie das »Verloren« als das von den Blicken halbwegs Erschaute, aus einer Bewegung hervor, die das Gedicht zeitigt, nicht nur indem es sie beschreibt, sondern indem diese Bewegung »in der Sprache Gestalt«[42] gewinnt und auf diese Weise vor Augen – auch vor die Augen des Lesers – geführt wird. Während das »Verloren« *als* und, ununterscheidbar davon, *mittels* der Schliere erschaut wird, geht das »Niemals« *von* und *mit* der Schliere als Wirklichgesponnenes hervor. Beide Prozesse verdanken sich in ihrer Paradoxie der Schliere, die etwas sichtbar werden läßt, das nicht Nichts ist und gleichwohl nicht einfach ›ist‹, sondern als Möglichkeit im Blick auf die Schliere erst – wie das Gedicht, das »Schliere« heißt – in einem ›Werden‹ begriffen ist, das, schrittweise notiert, im Enthüllen einer Absenz besteht.

wirklich

Die Wirklichkeit, die sich mit dem wirklichgesponnenen Niemals im Gedicht auftut, ist eine Wirklichkeit, von der Celan in seinem Brief an die Bremer Schulklasse aus dem Jahr 1959 allgemein schrieb,[43] daß sie für »das Gedicht keineswegs etwas Feststehendes, Vorgegebenes« sei, sondern sich im Gedicht erst ereigne, woraus »sich für den Lesenden zunächst die Bedingung« ergebe, »das im Gedicht zur Sprache Kommende nicht auf etwas zurückzuführen, das außerhalb des Gedichtes steht«.[44] Mit dem Wort »Wirklichgesponnenes« ist die Sprachstruktur dieser Wirklichkeit als Textur bestimmt, die sich aus dem Spinnen von Fäden ergibt: ein Motiv, das mit den »Fäden« in der zweiten Zeilengruppe des Gedichts aufgenommen wird und zudem – nebst dem »Gespräch im Gebirg« – auch noch in weiteren Texten vorkommt.[45] Der fadenspinnende Blick erschließt und verschließt zugleich das von ihm Erblickte – und läßt sich von da her als eine texttheoretisch aktualisierte Reformulierung der Heideggerschen Aletheia-Konzeption verstehen, die im Gedicht auf die für Celan entscheidende Dimension jener – nicht nur – sprachlichen Versehrung zurückgeführt wird, die im »Gespräch im Gebirg« dann expliziter als traumatische Folge einer historischen Katastrophe lesbar wird.[46] – In der nächsten Zeile werden die durch die Schliere gezeitigten Effekte als – mit jedem Blick – wiederkehrende bestimmt:

wiedergekehrt.

[42] Vgl. *Meridian*, TCA, 216, aber auch ebd., [Nr. 56] 71.

[43] Vgl. hierzu den Absatz »Lektüre« im Vorspann von Teil 2. Fallstudien.

[44] *Prosa aus dem Nachlaß,* 194.

[45] Neben dem »Gespräch im Gebirg« sind hier die beiden aufeinanderfolgenden Gedichte »Ich weiß« und »Die Felder« aus dem Gedichtband *Von Schwelle zu Schwelle* (1955) zu nennen, in denen folgende Zeilen zu lesen sind: »Ein Blick: / ein Faden mehr, der Dich umspinnt« (GW 1, 119) und »Immer dieses Aug, dessen Blick / die eine, die Pappel umspinnt« (GW 1, 120). In einem Nachlaß-Gedicht aus demselben Zeitraum läßt Celan sogar die Sterne fadenspinnend blicken: »größere Sterne / spinnen dich ein in das Netz ihrer Blicke« (*Die Gedichte aus dem Nachlaß,* 29).

[46] Otto Pöggeler weist darauf hin, daß »Celan 1957 Heidegger das Gedicht *Schliere* schicken wollte« (Pöggeler, *Spur des Worts*, 248). Ob er es tatsächlich geschickt hat, geht aus Pöggelers Anmerkung nicht hervor (vgl. auch ebd. 153). Nach France-Lanord ist dies eher unwahrscheinlich (vgl. France-Lanord, *Paul Celan et Martin Heidegger*, 69). Pöggeler zufolge ist jedoch Celans »Schliere« in jedem Fall als ein auf Heidegger gemünzter »Hinweis auf die bleibende Verwundung« zu verstehen, »die heute allein noch ›sehen‹ lasse« (ebd.). Von den zahlreichen Sätzen Heideggers zum Schleier und zur Verschleierung könnte folgender aus dem Kunstwerk-Aufsatz als ›Vorbild‹ gedient haben: »Seiendes schiebt sich vor Seiendes, das eine verschleiert das andere, jenes verdunkelt dieses«. Heidegger, »Der Ursprung des Kunstwerkes« [BPC], 42 (vgl. hierzu auch den Absatz »Wahrheit« im Vorspann von Teil 2. Fallstudien). Anja Lemke weist zudem darauf hin, daß Celan sich im Mai 1957 folgenden Satz in Heideggers *Der Satz vom Grund* am Rand angestrichen hat (vgl. Lemke, *Konstellation ohne Sterne*, 478): »So gelangt das Denken auf einen Weg, der zu dem führt, was sich in der Überlieferung unseres Denkens von altersher als das Denkwürdige zeigt und sich zugleich verschleiert.« Heidegger, *Der Satz vom Grund* [BPC], 210. Mit der Niederschrift des Gedichts begann Celan allerdings bereits 1955. Das Wegmotiv, das Heidegger an dieser Stelle verwendet, kommt in Celans Gedicht – pluralisiert – ebenfalls vor. Es dürfte Celan auch aus anderen Schriften von Heidegger bekannt gewesen sein (vgl. hierzu Lacoue-Labarthe, *Dichtung als Erfahrung*, 135).

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Wiederkehr

Was wiederkehrt, ist nicht die Fülle sinnlicher Eindrücke, deren Referenz fraglos und somit zeitlos wäre, sondern der Verlust der Möglichkeit einer solchen Fülle. Was wiederkehrt, ist der Verlust als Differenz zum Phantasma der Möglichkeit einer unverändert wiederholbaren Identität und Präsenz von Sinnesdaten. Mit dieser durch den Anschluß an das zuvor genannte »Verloren« und »Niemals« gewonnenen Bestimmung der Wiederkehr als Wiederkehr von Aussetzern lenkt das Gedicht die Aufmerksamkeit auf die Differenz im Wiederholungsgeschehen, die sich – im Prinzip, aber auf dieses Prinzip kommt es im Gedicht an – ›niemals‹ ganz tilgen läßt, weil die Präsenz des Wahrgenommenen immer schon ›verloren‹ – eine verlorene Präsenz – ist. Diese Differenz ist insbesondere für die Frage, wie Zeit erfahren werden kann, von besonderer Bedeutung, gibt es doch Zeit nur in der Wiederholung von Differenz: Mit der Nennung der »fremden / Zeit« zum Schluß des Gedichts ist dieser Bezug zur Zeitthematik dann explizit gemacht, zugleich aber abgegrenzt gegenüber einer bloßen Systematisierung von Differenz und Wiederholung, in der die prinzipielle Resistenz des wiederholt Wahrgenommenen gegenüber seiner Präsentabilität – und damit eben die Fremdheit des Wahrgenommenen und die Fremdheit seiner Zeitlichkeit – unbeachtet bliebe.[47]

Gespenstisches

Mit dieser Resistenz gewinnt die Struktur der mit der Schliere evozierten Wiederkehr etwas Gespenstisches: Die Effekte der Schliere lassen sich nicht neutralisieren, nicht positivieren, und kehren deshalb in ihrer Negativität wieder. Sie sind durch das gleiche »gespensterhafte Wiedergängertum«[48] gekennzeichnet, das Jacques Derrida für die Struktur des Datums bei Celan herausgearbeitet hat, nur daß das Wiedergängertum bei der Schliere – im wirklichgesponnenen (Blick- und Faden-)Gespinst *als* Gespenst – von Anfang an als Textmodell charakterisiert ist.[49] Dabei bewegt sich das Gedicht an einem heiklen Punkt, weil es aufgrund seines ›Formgesetzes‹, wie Adorno wohl gesagt hätte,[50] gehalten ist, zwischen der Skylla einer rücksichtslosen Positivierung der erwähnten Negativität – wozu bereits die bloße Nennung der Worte »Verloren« und »Niemals« tendiert – und der Charybdis einer negativen Mystik einen gangbaren Weg zu skizzieren. Im Gedicht führt dieser Weg durch die nächste, leere, weiße, wortlose Zeile[51] hindurch zur Zeile, die diesen Weg – motiviert durch die Wiederholungsstruktur der Schliere – als einen pluralen Weg bestimmt:

Wege, halb – und die längsten.

[47] Vgl. hierzu den Absatz »Wiederholung der Tendenzen« im Kapitel 1.2 »Gestalt«.

[48] Derrida, *Schibboleth. Für Paul Celan*, 42.

[49] In seinem Brief vom 30. Mai 1958 an Nelly Sachs umschreibt Celan das Gespenstische als unkontrollierbares Auftauchen und Verschwinden von Zeitindizien: »Dieses gespenstische, stumme Noch-nicht, dieses noch gespenstischere, stummere Nicht-mehr und Schon-wieder, und dazwischen das Unvorhersehbare, schon morgen, schon heute. / Immer / Ihr Paul Celan«. *Briefwechsel mit Nelly Sachs*, 17. Versteht man Gespenster – Revenants – als traumatisch oder andersartig wiederkehrende Reflexe, die aus letztlich nicht positivierbaren Ansprüchen oder Erfahrungen resultieren, die aber gleichwohl auch – wie in Shakespeares *Hamlet* (vgl. hierzu das nächste Kapitel) – zu einer gewissen Hellsichtigkeit führen können, dann zeigt sich die Hellsichtigkeit von Celans Sätzen an Nelly Sachs darin, daß sie die Gegenwart, in der Celan den Brief geschrieben hat, in ihrer bloßen Struktur als Geflecht von Zeitmomenten mit ganz unterschiedlichen Ausrichtungen zu erkennen geben. Diese Sätze sind nicht weit entfernt von jenen, die Celan gut zwei Jahre später zum »Schon-nicht-mehr« und »Immer-noch« des Gedichts im *Meridian* formulieren wird (vgl. GW 3, 197). Aus der gebrochenen Perspektive des Gedichts »Schliere« lassen sie sich ihrerseits als Wiederholungen der in »Schliere« angesprochenen An- und Abwesenheiten lesen.

[50] Vgl. etwa Adorno, *Ästhetische Theorie*, 17f.

[51] Vgl. Celans Brief vom 4. Dezember 1962 an Gottfried Bermann Fischer: »Aber – um es so zu sagen – auch das Weiße, Mitgenommene und Mitnehmende, hat ja Evidenz.« »Briefe an Gottfried Bermann Fischer«, 21. Im Gedicht selbst taucht das Weiße auch explizit – in der Zeile »weiß überschleiert« – auf.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Wege

Die »Wege«, die halben, die von der Schliere unterbrochen werden, sind im Gedicht – der Gedankenstrich deutet es auf seine Weise an – als die längsten charakterisiert. Die Schliere halbiert die Blickwege so, daß diese – wohl weil sie nie zu einem Ende *außerhalb* der Verstellung kommen – als die längsten erscheinen. Die Wege im Gedicht können zudem als Anspielungen auf den Weg als Methode (*méthodos*) und/oder (im Sinne Heideggers) als geschichtlich vorgezeichnete Spur einer möglichen Erschließung von Welt verstanden werden.[52] Mit der Pluralisierung und Halbierung des Wegmodells im Gedicht zeichnet sich allerdings auch eine Distanz zu diesen denkbaren Vorlagen ab: Die Methode des Gedichts besteht in der Zulassung des Versagens zumindest jenes Wegmodells, in dem methodisches Vorgehen sich nur als – möglichst unscheinbares – Mittel zu einem vorausgesetzten Zweck erweisen und bewähren könnte;[53] und die Erschließung von Welt geschieht als deren Verstellung, die ein Verständnis von ›Welt‹ als der Gesamtheit dessen, was ist und in seinem Sein transparent erkannt werden kann, problematisch werden läßt. – Die mittlere Zeilengruppe des Gedichts beginnt mit diesen beiden Worten:

Seelenbeschrittene Fäden,

Bezüge

Die »Fäden« machen den Bezug zum Textmodell explizit, der mit dem Wort »Schliere« als Anagramm von »Schleier« allenfalls implizit gegeben war bzw. mit dem Wort »überschleiert« zum Schluß der mittleren Zeilengruppe erst später erfolgt. Das Kompositum »Seelenbeschrittene« wiederum macht einerseits – durch den Hinweis auf den ›Schritt‹ in seinem zweiten Teil – den Bezug zu den zuvor angesprochenen Wegen deutlich, für die – als Blickwege – nun die »Fäden« stehen, andererseits bestimmt es diese nun als Fäden charakterisierten Blickwege zudem so, daß diese von einer Seele (oder von Seelen) beschritten werden. An dieser Stelle überlagern sich nun mehrere Stränge: Die Verbindung von Faden und Seele läßt sich als wörtlich genommene Auslegung des Wortes ›Fadenseele‹ lesen, das den Kern eines Fadenknäuels oder die Rolle meint, auf der man gemeinhin ein Stück Faden aufwickelt.[54]

[52] Vgl. Anm. 46. »Gedichte« sind »Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird« (GW 3, 201), schreibt Celan im *Meridian*. Solche Wege beschreibt auch »Schliere«, wie vor allem zum Schluß des Gedichts deutlich wird. Dabei klingen in diesen Wegen, wie John Felstiner für den *Meridian* vorschlug (vgl. Felstiner, *Paul Celan*, 217), auch schon die Stimmen an, sofern man hier die beiden Wörter aus dem Französischen einsetzt: ›voies‹ (›Wege‹) und ›voix‹ (›Stimmen‹).

[53] Dieses Wegmodell kritisiert Benjamin in seiner »Erkenntniskritische[n] Vorrede« zum Trauerspielbuch, indem er ihm den Satz »Methode ist Umweg« (Benjamin, *Schriften* I [BPC], 141) entgegenstellt. Celan scheint auf diese Stelle Bezug zu nehmen, wenn er im *Meridian* fragt, ob die Wege des Gedichts nicht »Um-Wege« seien: »Umwege von dir zu dir?« (GW 3, 201).

[54] Vgl. den Eintrag ›SEELE‹ in Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 15, 2923, und dazu (mit anderem Nachweis) Lemke, *Konstellation ohne Sterne*, 480. Diese Fadenseele wiederum erinnert an Kafkas »Odradek«, die »sternartige Zwirnspule«, von der Benjamin in seinem Kafka-Essay schreibt, daß sie die entstellte »Form« sei, die »die Dinge in der Vergessenheit annehmen« (vgl. Benjamin, *Schriften* II [BPC], 221). Auch die »Schliere« ist eine solche entstellte Form der vergessenen Dinge (»Verloren«, »Niemals«), nur ist in Celans Gedicht die Verdichtung von Stern und Faden noch einmal anders als bei Kafka – und Benjamin – ›entstellt‹. Die Entstellung ist in den Blick hineingenommen und darin als Seelenvorgang bestimmt. Dieser wiederum erinnert an eine Stelle in Bubers *Ich und Du*, an der Buber die »Seele« als »Spinnerin bezeichnet«, die »das Kreisen aller Gestirne und das Leben aller Geschöpfe« spinne. Alles sei »eines Fadens Gespinst« und heiße nicht mehr »Gestirn und Geschöpfe und Welt, sondern Empfindungen und Vorstellungen, oder gar Erlebnisse oder Seelenzustände« (Buber, *Ich und Du*, 85, zu Celans Buber-Lektüre vgl. Anm. 2 im Kapitel 1.1 »Sinn«). Ein ähnliches Szenario, das Celan zum Zeitpunkt der Niederschrift von »Schliere« schon gekannt haben könnte, entwirft Hugo von Hofmannsthal in seinem Vortrag »Der Dichter und diese Zeit« von 1906. Der »Dichter« sei es, »der in sich die Elemente der Zeit« verknüpfe, und Hofmannsthal fährt fort: »Aber die Gewebe sind durchsetzt mit noch feineren Fäden, und wenn kein Auge sie wahrnimmt, sein Auge darf sie nie verleugnen. Ihm ist die Gegenwart in einer unbeschreiblichen Weise durchwoben mit Vergangenheit: in den Poren seines Leibes spürt er das Herübergelebte von vergangenen Tagen, von fernen nie gekannten Vätern und Urvätern, verschwundenen Völkern, abgelebten Zeiten; sein Auge, wenn sonst keines, trifft noch – wie könnte er es wehren? – das lebendige Feuer von Sternen, die längst der eisige Raum hinweggezehrt hat. Denn dies ist das einzige Gesetz, unter dem er steht: keinem Ding den Eintritt in seine Seele zu wehren, und was ein Mensch ist, ein lebendiger, der die Hände gegen ihn reckt, das ist ihm, nichts Fremderes, der flim-

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Blicktheorien

Ein anderer Zugang zu dieser Zeile eröffnet sich, wenn man die »Seele« im Wort »Seelenbeschrittene« in ihrer Verbindung nun mit den »Blicken« und ihren Wegen als Anspielung auf die antike Sehstrahltheorie begreift, in der das Sehvermögen zugleich für ein Seelenvermögen steht: Das Auge, nicht passiv empfangend, sondern aktiv Sehstrahlen aussendend, ergreift die Dinge mit einem beseelten Blick, der das Wahrzunehmende förmlich zu berühren versucht.[55] Später wurde diese Theorie dahingehend revidiert, daß das Modell der Sehstrahlen durch jenes der passiven Lichteindrücke und der entsprechend gekoppelten Nervenreize ersetzt wurde. Die Vorstellung, daß die Seele Nervenreize in Empfindungen übersetzt, geht auf Descartes zurück. Man müsse sich, so Descartes in seiner 1637 veröffentlichten *Dioptrik*, »die Seele so beschaffen denken, daß die Kraft, die an den Stellen des Gehirns wirkt, von denen die kleinen Fädchen des optischen Nervs ausgehen, in ihr die Empfindung des Lichts hervorruft und die verschiedene Art dieser Bewegung die der Farben«.[56] Anders als bei Descartes sind in Celans Gedicht allerdings die Fäden in den Sehvorgang hineingenommen und als dessen Wege bestimmt, die wiederum – halbiert durch die Schliere – als die längsten erscheinen. Das Hindernis, das die Schliere den Blicken in den Weg stellt, ist zugleich dafür verantwortlich, daß der gesamte Vorgang, den das Gedicht beschreibt, in seiner Zeitlichkeit erkennbar wird.

Erinnerungsfäden

In seinem Brief an Erwin Leiser vom 15. April 1958 nimmt Celan das Bild des Fadens auf und bestimmt es – im Sinne eines Erinnerungsfadens – als Zeitbild, das sich auch für das Gedicht »Schliere« als zutreffend erweist:

> Sie sprechen von »denselben Fäden zur Vergangenheit hin«: es sind unsichtbare Fäden, sie führen in die Tiefe, zur Mitte hin, hinunter, und man wünscht, sie möchten sich da, wo sie als kleine Endchen im Wort [!] in Erscheinung treten, die Frage nach ihrem sich nicht aufhellenden Woher mitlesen lassen. Das Fragen nach dem uns zeitlich und räumlich Erscheinenden ist, zumindest in der deutschen Lyrik, nüchterner geworden, das Terrain, auf dem man sich zu orientieren versucht, schmaler, aber vielleicht werden, indem die Dinge in ihrem Hier und Heute angeschaut werden wollen, in einer Sprache, die nicht zu verklären, sondern zu klären und sichtbar zu machen versucht, auch die Chancen zahlreicher, das Gegenwärtigsein der Dinge und des sie (und damit sich selbst) Befragenden in einer Richtung zu verräumlichen, in der das Vergangene, Vergängliche und Vergehende an ihnen ansprechbar wird. Damit ist, ich weiß, nur Bruchstückhaftes gesagt, aber vielleicht gibt es trotzdem – oder vielmehr eben dadurch – ein wenig Aufschluß über meine eigenen Orientierungsversuche.[57]

unendlich endlich

Es gibt von Celan kaum eine Stelle, an der er das »Wort« eindringlicher als eine ›Gestalt des Anderen‹ in dem Sinne beschreibt, den er im *Meridian* dann für seine Auffassung von Dich-

mernde Sternenstrahl, den vor dreitausend Jahren eine Welt entsandt und der heute das Auge ihm trifft, und im Gewebe seines Leibes das Nachzucken uralter, kaum mehr zu messender Regung. Wie der innigste Sinn aller Menschen Zeit und Raum und die Welt der Dinge um sie her schafft, so schafft er aus Vergangenheit und Gegenwart, aus Tier und Mensch und Traum und Ding, aus Groß und Klein, aus Erhabenem und Nichtigem die Welt der Bezüge. / Er schafft. Dumpfe Schmerzen, eingeschränkte Schicksale können sich für lange Zeit auf seine Seele legen und sie mit Leid innig durchtränken und zu einer anderen Stunde wird er den gestirnten Himmel in seiner aufgeschlossenen Seele spiegeln.« Hofmannsthal, *Prosa II* [BPC], 264-298, hier 282f. – Celan versieht diesen Aufsatz in seiner Ausgabe von 1951 mit zahlreichen Anstreichungen, die allerdings nicht datiert sind. In einer weiteren Ausgabe (Hofmannsthal, *Ausgewählte Werke in zwei Bänden* [BPC]), die diesen Vortrag ebenfalls enthält, die aber erst 1957 (also nach der Niederschrift von »Schliere«) erschienen ist, hinterläßt Celan bei der Lektüre noch einmal zahlreiche Lesespuren in »Der Dichter und diese Zeit«. Wie auch immer man allerdings den (möglichen) Bezug des »Schliere«-Gedichts zu Hofmannsthals Vortrag interpretieren möchte: In jedem Fall bleiben die in »Schliere« versammelten Elemente (Auge, Seele, Faden, Stern) mit jenen aus Hofmannsthals Vortrag ebenso verwandt, wie sie in »Schliere« durch die Verstellung des Blicks in eine doch grundsätzlich andere Situation transponiert sind.

55 Vgl. hierzu einleitend Simon, *Der Blick, das Sein und die Erscheinung in der antiken Optik,* 17-27.

56 Descartes, *Dioptrik*, 99. Die gleiche Terminologie verwendet Georg Büchner in seiner 1836 in Zürich gehaltenen Probevorlesung »Über Schädelnerven«. Die »Muskelnerven des Auges« werden in diesem Text ebenfalls als »Fäden« bezeichnet (Büchner, *Werke und Briefe. Gesamtausgabe* [BPC], 348-361, hier 360).

57 Zitiert nach Leiser, *Leben nach dem Überleben. Dem Holocaust entronnen*, 76.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

tung überhaupt als leitend herausstellen wird. Das Wort ist hier im Brief an Leiser in seiner unendlichen Endlichkeit[58] bestimmt: *endlich*, weil es – als Ort der Erscheinung eines sich »nicht aufhellenden« Vergangenen – nur in seiner jeweils endlichen Gegenwart wahrgenommen werden kann, *unendlich* endlich, weil die Richtung, in die es zurückweist, auf kein erkennbares (anderes) Ende hin absehbar ist, sondern zunächst einmal nur die »Frage« nach dem »Woher« des Erscheinenden zuläßt. Im *Meridian* wird Celan diese Frage nach dem »Woher« explizit um die Frage nach dem »Wohin« ergänzen und damit auch die Dimension der Zukunft in seine Überlegungen einbeziehen.[59] In beiden Fällen verbindet sich die Zeitoffenheit der jeweiligen Beziehung, die sich für Celan aus dem Wort und vornehmlich aus dem geschriebenen Wort, aber auch aus den Dingen »in ihrem Hier und Heute« ergibt, mit einer Hoffnung: daß sich in deren punktueller Gegenwart zugleich die »Chance« ergibt, »das Vergangene, Vergängliche und Vergehende an ihnen« anzusprechen. Dabei wäre dieser Anspruch als ein gegenseitiger zu bestimmen: als Anspruch, den die Worte oder die Dinge an sich stellen lassen – und als Anspruch, den sie selbst gegenüber einem sie (»und damit sich selbst«) Befragenden stellen.

Nichtpräsenz

Im Gedicht »Schliere« markieren die »Fäden« die Richtung dieses gegenseitigen Anspruchs, der allerdings weder einfach in eine Vergangenheit zurückweist, noch eindeutig auf eine Zukunft gerichtet ist, sondern wiederholt eine blinde Stelle umkreist, aus der heraus Vergangenes und Künftiges zunächst einmal in ihrer Nichtpräsenz erkennbar werden, weshalb in der dritten Zeilengruppe des Gedichts dann auch von einer »fremden / Zeit« die Rede ist. Dabei steht diese Nichtpräsenz – oder genauer: die wiederholt zu bemerken gegebene Präsenz des Nichtpräsenten – im Gedicht nicht im Dienste einer bloßen Negativierung von Wahrnehmungsmöglichkeiten. Vielmehr zeigt sie die Grenzen eines Repräsentationsbegehrens an, in dem »das Vergangene, Vergängliche und Vergehende« – und das heißt: Zeitliches oder, wie Celan im *Meridian* sagen wird, »das immer wieder einmal und nur jetzt und nur hier Wahrgenommene und Wahrzunehmende«[60] – als solches strukturell keinen Spielraum hätte, weil es nicht zugelassen, sondern immer schon aufgehoben wäre. Im Gedicht fungiert die »Schliere« als Störung eines solchen Repräsentationsbegehrens. Mit jedem Blick wiederholt sich diese Störung. – Die nächste Zeile des Gedichts schließt hier an:

Glasspur,

Glasspur

»Glasspur« ist die kürzeste Definition von »Schliere«, wenn man sie als ein *terminus technicus* aus der Glaskunst versteht.[61] Ob es sich im Kontext des Gedichts um eine Spur *aus* Glas oder um eine Spur *im* Glas – etwa im Glaskörper des Auges – handelt, läßt sich allerdings kaum ausmachen.[62] Ebenfalls ist unklar, aus welchem Ereignis die Spur hervor-

58 Vgl. hierzu Anm. 48 im Vorspann von Teil 1. Chronographie und Celans Notiz zum »Unendlich-Endliche[n]« (*Meridian*, TCA, [Nr. 82] 78).

59 GW 3, 199. Die Verbindung von »Woher« und »Wohin« wiederum weist zurück auf Heideggers *Sein und Zeit* und die darin vorgenommene Bestimmung des Seins des Daseins als »nacktes ›Daß es ist und zu sein hat‹ [...]: Das pure ›daß es ist‹ zeigt sich, das Woher und Wohin bleiben im Dunkel.« Heidegger, *Sein und Zeit* [BPC], 134 [§ 29]. Dieses »Dunkel«, das auch in »Schliere« als »Dunkel« benannt ist, korrespondiert mit dem »sich nicht aufhellenden Woher« des Erscheinenden im Brief an Erwin Leiser.

60 GW 3, 199.

61 Zeitweise sah Celan das Wort »Glasspur« auch als Zyklustitel vor (vgl. *Sprachgitter*, TCA, 104f.).

62 Anja Lemke verfolgt in ihrer Deutung des Gedichts nur die erste Möglichkeit und verweist dabei auf einen Satz in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen:* »Der Dichter ist reiner Strahl, eben so empfindlich, wie ein zerbrechlicher Glasfaden« (Novalis, *Schriften*, Bd. 1, 181-370, hier 281). Gibt es einen Bezug von Celans Gedicht zu diesem Satz, dann besteht dieser Bezug darin, daß in Celans Gedicht der Glasfaden wörtlich genommen und zum Zeichen der Verletzung wird (vgl. Lemke, *Konstellation ohne Sterne*, 480f.).

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

gegangen ist und ob sie im Gedicht nun für die Wege, die Fäden oder für die Schliere selbst steht. Im Kontext des Gedichts ist diese Unklarheit aber keineswegs diffus, sondern als Ergebnis der Störung zu verstehen, die von Zeile zu Zeile nicht nur beschrieben, sondern an den Leser und seinen interpretierenden Blick auf das Gedicht weitergereicht wird. Dabei ist diese Blickbewegung durch die Störung jeweils, wie die nächste Zeile verdeutlicht,

rückwärtsgerollt

zu ihrem Ausgangspunkt, dem Blick, der aber immer wieder von neuem ansetzt und damit in der Störung selbst die Möglichkeit einer qualitativen Differenzierung vorzunehmen erlaubt. Beginnend mit der nächsten Zeile lenkt das Gedicht die Aufmerksamkeit auf diese Möglichkeit, die es als *gegenwärtige* Möglichkeit bestimmt:

rückwärtsgerollt

und nun

Das »nun« rückt und verrückt das Gedicht in eine Gegenwart, die als solche auch markiert ist, in ein Hier und Jetzt. Die Gegenwart besteht darin, daß sich – genau in der Zeilenmitte des Gedichts, auf halbem Weg also – für einen Moment die Bewegung des Blicks umkehrt, ein ›Eräugnis‹,[63] das mit dem Wort »rückwärtsgerollt« bereits impliziert ist: Der Blick ist nicht mehr nur auf etwas ausgerichtet. In der Blockierung seiner Ausrichtung wendet er sich zurück, gegen sich, wird gegenwärtig. In dieser Rückwendung ist er aber notwendig von einem Anderen bestimmt, über das er nicht verfügen kann. Vordergründig steht die Schliere für dieses Andere. Dieses Andere ist allerdings kein Reflektor. Es steht nicht für die Möglichkeit einer Selbstbespiegelung, einer Introspektion. Es steht vielmehr für die blinde Stelle einer nur durch Spuren und nicht durch semantische Gehalte vorgezeichneten Rezeptivität[64] im Innersten und Eigensten eines jeden mit Aufmerksamkeit begabten Wesens: Spuren, die allerdings nicht nur so etwas wie einen Bezug zu sich selbst erst ermöglichen, sondern zugleich – wo sie in Äußerungen in welcher Form auch immer manifest werden – die Möglichkeit eines Bezugs zu einem Anderen eröffnen. Was Celan »Gedicht« nennt, ist der Versuch, den durch Spuren vorgezeichneten Bereich des Eigensten zugleich als Bereich einer sprachlichen Solidargemeinschaft aufzufassen, der im Eigenen nicht aufgehen kann. Im *Meridian* wird Celan diesen Sachverhalt wie folgt formulieren:

Gegenwart

> Aber das Gedicht spricht ja! Es bleibt seiner Daten eingedenk, aber – es spricht. Gewiß, es spricht immer nur in seiner eigenen, allereigensten Sache.
> Aber ich denke – und dieser Gedanke kann Sie jetzt kaum überraschen –, ich denke, daß es von jeher zu den Hoffnungen des Gedichts gehört, gerade auf diese Weise auch in fremder – nein, dieses Wort kann ich jetzt nicht mehr gebrauchen –, gerade auf diese Weise in eines Anderen Sache zu sprechen – wer weiß, vielleicht in eines ganz Anderen Sache.[65]

In den nächsten drei Zeilen des Gedichts, die den Schluß der mittleren Zeilengruppe bilden, liegt der Akzent auf einer solchen Beziehung zu einem Gegenüber, dessen »Sache« insofern zugleich als die allereigenste bestimmt werden kann, als die gegenseitige Bezie-

Gegenüber

[63] Tatsächlich handelt es sich hier um ein ›Ereignis‹ als ›Eräugnis‹: eine Verbindung, die Celan in seiner Lektüre von Heideggers *Identität und Differenz* zur Kenntnis genommen und markiert hat: »Er-eignen heißt ursprünglich: eräugnen, d.h. er-blicken, im Blicken zu sich rufen, an-eignen.« Heidegger, *Identität und Differenz*, 28f.

[64] Celans Wort für diese Rezeptivität ist »Besetzbarkeit«. Auf diese (bzw. auf das »Besetzbare«) bezieht Celan sich sowohl in der *Bremer Rede* (GW 3, 186) als auch im Rundfunk-Essay zu Ossip Mandelstamm (*Meridian*, TCA, 216) als auch im *Meridian* (GW 3, 200).

[65] GW 3, 196. Zur möglichen Unterscheidung von Fremdem und Anderem vgl. Anm. 104 im Kapitel 1.2 »Gestalt«.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

hung durch den geteilten Fremdkörper der Schliere verläuft, durch den dieses Gegenüber nun seinerseits – verstellt – in seiner Aktivität erkennbar wird.[66]

vom Augen-Du auf dem steten
Stern über dir
weiß überschleiert.

zweierlei Du

Die Beziehung besteht aus zweierlei Du, die das Gedicht nennt und zwischen die es sich selbst, wie die Schliere, stellt: dem Du, das blickt, und dem »Augen-Du«, das sich diesem zunächst impliziten, dann expliziten Du (»dir«) zu bemerken gibt, indem es – das »über« als Präposition und im Wort »überschleiert« deutet es an – das blickende Du überwältigt. Dabei schafft diese Überwältigung als Effekt des Exzesses, den das »Augen-Du« auslöst, und, ununterscheidbar davon, als Effekt der Schliere, eine *tabula rasa*, die – »weiß überschleiert« – ebenso eine Zone der Auslöschung und Verdeckung bezeichnet, wie sie, ähnlich einem unbeschriebenen Stück Papier, das Feld der bloßen Möglichkeit einer Begegnung bezeichnet.[67] Spurlos ist dieses Feld allerdings nicht, ist es doch im Gedicht selbst als Spur eines Ereignisses bestimmt, dessen Fäden, um im Bild zu bleiben, zum Ort des Gegenübers, des »Augen-Du«, zurückweisen: dem »Stern«.

Stern

Der Stern, auf den Celan im »Gespräch im Gebirg« dann als Schicksalssymbol – zusammen mit den »Fäden«, die dann auch als Schicksalsfäden gelesen werden können – zurückkommen wird, ist im »Schliere«-Gedicht wie die »Schliere« als steter Begleiter des blickenden Du bestimmt. Schicksal klingt in diesem Zusammenhang allerdings viel zu euphemistisch: Der Stern als Symbol der Hoffnung der Juden (Davidstern) wurde durch die Nationalsozialisten pervertiert, er wurde zum stigmatisiernden Zeichen des Ausschlusses (zum ›fadengesponnenen‹ gelben Stoffstern), der schließlich die Vernichtung, das *Des*aster, mit vorbereitete. Diese Dimension ist auch im Gedicht nicht wegzudenken. Wie der Star, der die Augenkrankheit bezeichnet, die zu einer Trübung der Linse führt und diese Trübung beim Akt der Wahrnehmung in ein Außen verkehrt, besteht der Stern im Gedicht zusammen mit der Schliere und davon kaum zu unterscheiden in einem »steten« Mal, das im Blick insistiert.[68] In seinem eigenen Leuchten, das sich im Gedicht durch die Schliere hindurch als Überschleierung manifestiert, steht er zudem für eine zeitliche Distanz: Sterne sind in der Wahrnehmung das zeitlich verspätete Licht dessen, was ›selbst‹ womöglich längst verschwunden ist.

[66] In einer Notiz zum *Meridian* führt Celan diese – erhoffte – Übereinkunft in der »Sache« explizit auf den Vorgang des Schreibens – und damit auf die Medialität der Schrift – zurück: »ich spreche, da ich Gedichte schreibe, in eigener Sache; [...] womit ich, und das hängt ebenfalls mit dem Gedichteschreiben zusammen, zumindest in einigen Stücken auch in fremder Sache zu sprechen hoffe.« *Meridian*, TCA, [Nr. 582] 156.

[67] Diese Zone ähnelt dem »Schneeort« aus dem Gedicht »Singbarer Rest« (vgl. die Absätze »Umrisse« und »Spur« im Kapitel 1.3 »Schrift«) wie auch jenem Schneeort, den das Gedicht »Heimkehr« evoziert (»Weithin gelagertes Weiß. / Darüberhin, endlos, / die Schlittenspur des Verlornen.« GW 1, 156), nur daß dieser Un-Ort in »Schliere« als ein im Innern (des Blicks) eingeschlossener Un-Ort kenntlich gemacht ist.

[68] Mit den Worten »LebensTrübung« und »Sterben der Iris« (vgl. *Sprachgitter*, BCA 5.2, 140; *Sprachgitter*, TCA, 26) hat Celan im ersten Entwurf zum Gedicht (vgl. Absatz »Phase 1«) die mögliche Verbindung von ›Stern‹ und ›Star‹ noch deutlicher umschrieben. Diese Verbindung liegt sowohl etymologisch als auch durch die Übersetzung ins Englische nahe (vgl. den Eintrag ›STERN‹ in Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 18, 2471). Die Verbindung von Auge und Stern erhellt sich auch dadurch, daß der Stern als Synonym für Auge oder Pupille bezeugt ist (vgl. ebd.). Diese Verbindung dürfte Celan, der in zwei früheren Texten das Wort »Augenstern[e]« in diesem Sinne (GW 1, 28, und GW 3, 158) verwendete, bekannt gewesen sein. Der Hinweis auf die »Iris« (»Sterben der Iris«) wiederum dürfte sowohl auf die Regenbogenhaut (Iris) im Auge als auch auf die Göttin Iris zu beziehen sein, die das philosophische Staunen (den Beginn der Philosophie) und zudem – »nach der Etymologie ihres Namens aus *erein:* sprechen, aussagen« – die Botin zum »Verteilen der Worte« personifiziert (vgl. Grassi, *Die unerhörte Metapher*, 23). Sehen, Staunen und Sprechen wären demnach durch den Hinweis auf das »Sterben der Iris« in ihrer spezifischen Beeinträchtigung, die das Gedicht vorführt, zu bestimmen.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

von

Zeichnete sich in der ersten Zeilengruppe eine Bewegung ab, die »von den Blicken« ausging, so kehrt die Bewegung, die sich in der mittleren Zeilengruppe des Gedichts abzeichnet, ausgehend »vom Augen-Du« auf das blickende Auge zurück.[69] Beide Bewegungen sind durch die Schliere jeweils gestört, in ihrer Richtung aber jeweils markiert: durch die Präposition »von«.[70] Diese Präposition wird auch in der dritten Zeilengruppe wiederkehren und erneut eine Bewegung charakterisieren, so daß sich im Gedicht insgesamt drei Hauptbewegungen abzeichnen. Diese Bewegungen deuten in ihren unterschiedlichen Richtungsweisungen zugleich unterschiedliche Zeitrichtungen an. Zuerst steht der Bezug zu einer Vergangenheit im Vordergrund, die verloren ist oder niemals gegenwärtig war, dann die Gegenwart einer Epiphanie, die über den Blick kommt und sich zunächst einmal – »weiß überschleiert« – als eine Zone der Tilgung eindeutig unterschiedener Merkmale offenbart. In der dritten Zeilengruppe wird diese Zone dann selbst zum Merkmal, zu einem »Zeichen«, wie es dann heißen wird, das es für eine Zukunft zu bewahren gilt.

Schliere im Aug:

Wiederholung

Die dritte Hauptbewegung des Gedichts beginnt mit einer Wiederholung der ersten Zeile. Doch so wie eine echte Wiederholung nie ein Identisches zu wiederholen vorgibt, sondern allenfalls die Differenz zu einer solchen Fiktion, so weist die Erklärung, die nach dem Doppelpunkt folgt, in eine ganz andere Richtung als am Anfang. Mit der Zeit, im Akt der Lektüre, hat sich auch der Gegenstand der Wahrnehmung verändert. Die Wiederholung lenkt die Aufmerksamkeit auf die zeitliche Dimension sowohl des Gedichts und seiner Lektüre als auch des geschilderten Vorgangs. In der Wiederholung ergibt sich die Möglichkeit, in erkennbarer Weise auf etwas zurückzukommen, das sich als Spur oder als Rest erhalten und bewahrt hat. Die nächste Zeile unterstreicht diesen Aspekt der Bewahrung:

daß bewahrt sei

Funktion

In Verbindung mit dem im Konjunktiv stehenden »sei« gewinnt die Konjunktion »daß« eindeutig finalen Charakter. Was nach dem Doppelpunkt folgt, ist daher eine Umschreibung der Funktion, oder, weniger technisch, der Bestimmung, die der Schliere im Gedicht zukommt, des Zwecks, den zu erfüllen sie darin bestimmt ist. Die Schliere soll etwas bewahren. Dadurch kommt ihr eine mnemotechnische Funktion zu. Bewahrt sei

ein durchs Dunkel getragenes Zeichen,

Zeichen

Die explizite Nennung des Zeichens gibt Anlaß, das Verhältnis des Gedichts zum Zeichenbegriff zu erörtern. In der Semiotik ist ein Zeichen dadurch definiert, daß es für etwas anderes steht – *aliquid stat pro aliquo*. Dabei ist die Abwesenheit des Anderen Bedingung für die Funktionsweise eines jeden Zeichensystems, denn wäre das Andere, auf das hin ein

69 Diese Zurückwendung des Blicks – die Zurückwendung des Eigenen (der Schliere) im Fremden (dem Augen-Du) – erinnert an eine Stelle in Gustav Meyrinks *Der Golem:* »Immer wieder: der weißliche Fleck – – – der weißliche Fleck […] hockt in der Ecke und stiert herüber zu mir mit *meinem eigenen Gesicht.*« Meyrink, *Der Golem*, 110. Im gleichen Buch ist auch von den verbrecherischen Taten des Dr. Wassory die Rede, der Operationen am gesunden Auge seiner Patienten vornimmt, um sie scheinbar vor der vollständigen Erblindung zu bewahren. Diese (vor der Operation gesunden) Patienten sind den Rest ihres Lebens durch eine Sehstörung (eine Schliere?) geplagt (vgl. ebd., 36-41).

70 Zwischen dem ersten und dem zweiten »von«, dem zweiten und dem dritten und dem dritten und dem ersten befinden sich jeweils genau einundzwanzig Wörter, so daß sich die Bewegungen, die von einem »von« ausgehen, in einem exakten Zahlenverhältnis wiederholen. Diese Wiederholungen entsprechen wiederum in einem sehr präzisen Sinne der Zeileneinteilung des Gedichts (dreimal sieben Zeilen ergeben einundzwanzig Zeilen, wobei die drei sich grob abzeichnenden Zeilengruppen wiederum als Reflexe auf die Quersumme der Zahl Einundzwanzig gedeutet werden könnten).

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Zeichen gerichtet ist, anwesend, bedürfte es keines Stellvertreters in Form eines Zeichens. Von dieser Abwesenheit des Anderen als Möglichkeitsbedingung des Zeichens handelt auch das Gedicht »Schliere«, doch füllt es diese Abwesenheit nicht durch Repräsentation von Abwesendem auf, sondern läßt die Abwesenheit selbst erkennbar werden, indem es die entsprechende Leerstelle – die Schliere – als bloßes und entblößtes Zeichen exponiert und zudem über die *Nennung* des Wortes »Zeichen« den Akzent ebenfalls nicht auf ein gegebenenfalls Bezeichnetes, sondern auf die Fraglichkeit der Bezeichnungspotenz dieses Zeichens selbst legt.

Medialität

Zwar bewahrt die Schliere, als die im Gedicht vorgeführte Gestalt dieses Zeichens, vordergründig nur ihr eigenes Andenken, indem sie vor allem die Sicht auf sich selbst freigibt. Da sie aber als lokalisierte Leerstelle zugleich die Rahmung vorzeichnet, innerhalb deren – an ihrer Stelle – auf etwas anderes, etwas Bestimmtes, verwiesen werden *könnte*, wenn nicht eben sie selbst im Weg stünde, wird sie zum Zeichen der Möglichkeit von Bezeichnung, deren Medialität sie – wie das in schriftlicher Gestalt vorliegende Gedicht, das »Schliere« heißt – als Störung vorführt. Dabei verbindet sich die Vorführung der zumeist vergessenen Medialität von Zeichenprozessen, die zugunsten des Bezeichneten ihre materiale Grundlage ausblenden, mit einer Aufmerksamkeit für die Möglichkeit des Verlustes einer solchen Grundlage, für den nun der Materialrest »Schliere« seinerseits als Zeichen einsteht – oder einstehen sollte. Der Erinnerungsraum, der Raum der Bewahrung von Erinnerungsdaten, ist nicht mehr wie etwa bei Quintilian ein Raum (ein »großes Haus« mit vielen Räumen), in dem idealerweise repräsentative Bilder nach einer bestimmten Ordnung versammelt sind,[71] sondern ein Raum, in dem die verbliebenen Reste nur noch vom Verlust einer solchen Ordnung zeugen.

Dunkel

Daß das Zeichen »ein durchs Dunkel getragenes« sei, kann in diesem Zusammenhang vielerlei besagen: Zunächst kann das Dunkel so verstanden werden, daß es für den Kontrast zum weiß überschleierten Verbund der Schliere mit dem Stern steht, dessen Helligkeit dann von diesem Dunkel kontrastiv ›getragen‹ würde. Als Kontrastgrund kann es auch für den dunklen Innenbereich des Auges stehen, von dem aus sich das Zeichen im Blick abhebt. Legt man den Akzent eher auf das Tragen als Vorgang, so mag das Dunkel als Passage verstanden werden, die vom Zeichen hinter sich gelassen wird, auf die es aber zurückweist. Komplementär zum Stern in seiner Dimension des Desasters wäre dann das Dunkel auch als die dunkle Zeit des Nationalsozialismus zu lesen: Es umschriebe dann die »Finsternisse todbringender Rede«, wie Celan in der *Bremer Rede* sagt, aus denen die Sprache »angereichert« wieder »zutage treten« durfte, »angereichert« wie der Stern, der – auch als Buchstabenfolge ›stern‹ – von diesen Fin*stern*issen nicht zu trennen ist,[72] handelt es sich doch bei diesen Finsternissen auch um »Katastrophen, Erschütterungen, Verwerfungen im Innern der Sprache«, wie Celan in seinen Notizen zum *Meridian* schreiben wird.[73] In diesen Notizen und schließlich in der Endfassung der Rede wird Celan dann das nicht nur in »Schliere«, sondern auch in einer Reihe von anderen Gedichten bezeugte »Dunkel« als Kenn-

[71] Vgl. Quintilianus, *Institutionis Oratoriae / Ausbildung des Redners* XI 2 [18-22], Bd. II, 592-595 (hier 593), und dazu Groddeck, *Reden über Rhetorik*, 111f., sowie Yates, *Gedächtnis und Erinnern*, 36.

[72] Vgl. GW 3, 186. Aris Fioretos hat auf diese Einschreibung des Morphems -stern- im Wort »Finsternis« zuerst aufmerksam gemacht: »Mitten in ›Fin*sternis*‹ hineingeschrieben, wird es [das Morphem -stern-] von den Segmenten *Fin* und *is* gehalten, die zusammen das […] Ende (*finis*) ergeben. Statt ein Licht anzubieten, dessen Phänomenalität erfahren werden kann, präsentiert Celans Stern eine Materialität, der Schrift eigen, die es zu lesen – sogar in den Text hineinzulesen [!] – gilt.« Fioretos, »Finsternis«, 175.

[73] *Meridian*, TA, [Nr. 465] 137 (vgl. hierzu auch den Absatz »geschriebene Wortgestalt« im Kapitel 1.3 »Schrift«).

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

zeichen von Dichtung schlechthin bestimmen,[74] als Kennzeichen, das auch von der dunklen Schrift unterstrichen wird. Im Gedicht ist das durchs Dunkel getragene Zeichen Mahnmal des Verlustes von Erinnerung, von Bildern aus der Vergangenheit, deren man sich entsinnen könnte. Als ein solches Mahnmal steht die Schliere und das in ihr aufgehobene Zeichen für die dunklen, namenlosen, unbekannten und unausgesprochenen Ereignisse, die dem Gedächtnis, dem kollektiven und individuellen, nur noch als Spuren der Abwesenheit, als Spuren der Vernichtung überliefert sind. Im Gedicht soll dieses Zeichen allerdings nicht stumm bleiben. Die nächste Zeile bildet den Auftakt zum Versuch, das Zeichen zum Sprechen zu bringen, ihm eine Stimme zu leihen.

vom Sand (oder Eis?) einer fremden

Sand und Eis

Dieser Versuch beginnt zaghaft. Die Unsicherheit in der Benennung unterstreicht das Zaghafte des Versuchs. Sand und Eis sind wandelbare Materialien.[75] Mit der Zeit versickern oder verschmelzen sie, werden verweht oder gespalten, angereichert oder überformt. In Form von Sand- oder Eisuhren können sie selbst zu Zeitmessern werden. Ihre Veränderlichkeit kann aber auch konservierend wirken: Dinge werden mit Sand zugedeckt oder in Eis eingeschlossen und überdauern so die Zeiten. Sand und Eis bewahren auf diese Weise Zeichen, Spuren und Überreste vergangener Zeiten; geologische Schichten werden zu Zeugen der Vergangenheit, so wie die Schlieren in den Gesteinsschichten von außerordentlichen Einbrüchen und Gesteinsverschiebungen berichten.[76] Die Durchsichtigkeit des Eises erinnert zudem an Glas, das seinerseits wiederum aus Sand – aus Quarzsand – hergestellt wird, so daß man in diesen anorganischen, toten Materialien auch so etwas wie einen Rohstoff für die optischen Aspekte im ersten Teil des Gedichts erkennen kann.[77] Das Register der Optik wird zum Schluß des Gedichts allerdings verlassen zugunsten einer Akustik, die zu einer Belebung des Zeichens führen soll. Aus einer fremden

Zeit für ein fremderes Immer

[74] Celan greift dabei auf ein Wort von Pascal zurück: »Ne nous reprochez pas le manque de clarté puisque nous en faisons profession!« (GW 3, 195). In den Notizen zum *Meridian* findet sich eine Reihe weiterer Überlegungen zur Dunkelheit des Gedichts: »das Gedicht kommt dunkel zur Welt« (*Meridian,* TCA, [Nr. 102] 84); »Das Gedicht hat, wie der Mensch, keinen zureichenden Grund. […] Daher seine spezifische Dunkelheit, die in Kauf genommen werden muß, wenn das Gedicht als Gedicht verstanden sein soll« (ebd., [Nr. 123] 88); »Man belasse dem Gedicht sein Dunkel« (ebd., [Nr. 129] 89). Es ist denkbar, daß Celan sich bei der Niederschrift von »Schliere« an Heideggers Erörterungen zum dunklen Licht bei Hölderlin (oder direkt an die entsprechenden Hölderlin-Stellen) erinnert hat: »Das dunkle Licht verleugnet nicht die Klarheit, wohl aber das Übermaß der Helle, weil diese, je heller sie ist, um so entschiedener die Sicht versagt. Das allzu feurige Feuer blendet nicht nur das Auge, sondern die übergroße Helle verschlingt auch alles Sichzeigende und ist dunkler als das Dunkle.« Heidegger, »Andenken« [BPC], 112. Nach dem Tod von Celan fand sich auf seinem Schreibtisch die Hölderlin-Biographie von Wilhelm Michel, aufgeschlagen auf Seite 464. Auf dieser Seite hatte sich Celan folgenden Auszug aus einem Brief von Clemens Brentano unterstrichen: »Manchmal wird dieser Genius dunkel und versinkt in den bitteren Brunnen seines Herzens« (Michel, *Das Leben Friedrich Hölderlins* [BPC], 464, vgl. *Briefwechsel mit Gisèle Celan-Lestrange*, Bd II, 493).

[75] Anja Lemke verweist in diesem Zusammenhang auf die möglichen Hölderlin-Reminiszenzen, die mit Sand und Eis als Kurzformen des Gegensatzes von Nord und Süd angesprochen sein könnten (vgl. Lemke, *Konstellation ohne Sterne*, 482). Eine weitere, offensichtlichere Hölderlin-Reminiszenz dürfte im »Zeichen« auszumachen sein. Die entsprechende berühmte Stelle aus Hölderlins »Mnemosyne« hat Celan sich in einer seiner Hölderlin-Ausgaben im übrigen auch angestrichen: »Ein Zeichen sind wir, / deutungslos« (Hölderlin, *Gedichte. 1800-1806* [BPC], 225). Deutungslos ist – solange es nicht durch einen Leser *auf seine Weise* bestimmt wird – auch das »Zeichen« in Celans Gedicht (und Celans Gedicht *als* »Zeichen«).

[76] Vgl. *Brockhaus-Taschenbuch der Geologie* [BPC], 594.

[77] Sand und insbesondere der Quarzsand liefern den Rohstoff für die Glasherstellung. Die unregelmäßigen Schlierenstrukturen im Glas sind letztlich auf die Unreinheit dieses natürlichen Rohstoffs zurückzuführen. Das Eis wiederum, das vorsichtig mit einem Fragezeichen versehen ist, erinnert in seiner meist unregelmäßigen Transparenz ebenfalls an Glas. Bereits Descartes berichtete in seiner *Dioptrik* davon, daß man im Winter Fernrohre und optische Gläser aus Eis herstellen könne (vgl. Descartes, *Dioptrik*, 69).

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

sei das Zeichen

belebt und als stumm
vibrierender Mitlaut gestimmt.

Schluß

So lautet der Schluß des Gedichts. Das zu bewahrende Zeichen aus einer Zeit, die fremd ist, weil die unsichere Herkunft– »vom Sand (oder Eis?)« – des auf sie zurückweisenden Zeichens keine genaueren Schlüsse zuläßt, soll für ein noch fremderes Immer als stumm vibrierender Mitlaut gestimmt sein. In den ersten Entwürfen und noch in der Erstveröffentlichung des Gedichts in der Zeitschrift *Jahresring* (57/58) ist in der letzten Zeile von einer »Harfe« die Rede und nicht vom »Mitlaut«.[78] In der *Jahresring*-Version ist das Zeichen als »stumme / Harfe gestimmt« und verweist damit etymologisch auf den Herkunftsbereich der Lyrik. Die Nennung der »Harfe« ruft die ursprüngliche Bedeutung der Lyrik – die zur Lyrabegleitung vorgetragenen Gesänge – in Erinnerung. Gleich wie die stumme Harfe, so ist auch die Lyrik dazu be*stimmt*, zu Gehör gebracht zu werden. Mit der Übertragung auf den »Mitlaut« – den Konsonanten – in der hier wiedergegebenen *Sprachgitter*-Version wird dieses Gestimmtsein – eine wohl beabsichtigte Anspielung auch auf den Begriff der Stimmung bei Heidegger[79] – dann stärker auf die akustischen und lautlichen Eigenschaften des Gedichts selbst zurückbezogen, dessen letzte drei Zeilenenden (»Immer«/»stumm«/»gestimmt«) mit ihrer gemeinsamen Einstimmung auf den Konsonanten ›m‹ zugleich vorführen, wovon die Rede ist.

Zukunft des Geschriebenen

Konnte für den Anfang des Gedichts bereits gesagt werden, daß die »Schliere« nicht nur dessen Thema ist, sondern auch – und zunächst – die Art und Weise bestimmt, wie dieses Thema im Medium der Schrift exponiert ist – als Störung des Repräsentationsbegehrens, die sich auch im Prozeß des Lesens zu bemerken gibt –, so gilt auch für den Schluß des Gedichts, daß die Thematik – die Stimmung – auf den Ort zurückweist, von dem aus sie exponiert wird: das Gedicht. Dieses ist selbst ein überliefertes »Zeichen«, das mit seinen übriggebliebenen Buchstaben auf ein von seiten des Gedichts »fremderes Immer« gestimmt bleibt – oder eben bleiben soll –, damit der künftige Leser es liest und dadurch dem Geschriebenen eine Stimme gibt, die stummen Konsonanten vokalisch zum Mitklingen bringt. Diese mehr oder weniger verdeckte Ausrichtung des Gedichts auf den Leser oder, allgemeiner, auf die – offene – Zukunft des Geschriebenen ist für viele von Celans Gedichten charakteristisch. Sie folgt einer Prämisse, die Celan seinerseits in den Gedichten von Ossip Mandelstamm vorgebildet sah: Die Frage nach dem »Woher und Wohin« der darin angesprochenen »Dinge« realisiere »sich nicht nur in der Thematik der Gedichte«. Diese Frage, so schreibt er weiter, »nimmt auch – und eben dadurch wird sie zum ›Thema‹ – in der Sprache Gestalt an«.[80] Kurz darauf folgen die bereits zitierten Worte: »das Gedicht bleibt *zeitoffen*, Zeit kann hinzutreten, Zeit *partizipiert*.«[81]

Partizipationsmöglichkeit

Schon am Gedicht »Singbarer Rest« und an »Wie sich die Zeit verzweigt« ließ sich zeigen, daß Celan seine Gedichte auf diese Partizipationsmöglichkeit hin anlegt, die meist zum

[78] Vgl. *Sprachgitter*, TCA, 26f. – In den Notizen zum *Meridian* kommt Celan auf diesen »Mitlaut« zurück und bestimmt aus ihm sowohl die Rolle derer, die ein Gedicht schreiben, als auch das Gedicht selbst: »So Gedichte schreiben, daß sie […] wenn nicht auf unser Sprechen, so doch auf unser Schweigen, […] auf unser Mit-dem-Genannten-Mitschweigen gestimmt bleiben; so daß wir nur als Mitlaute ein fremdestes Du anschweigen – und ihm eine Chance geben. –« (*Meridian*, TCA, [Nr. 513] 146); »das Gedicht […] ist, vom Nennen her, der stumme Mitlaut am Genannten« (*Meridian*, TCA, [Nr. 508] 145). Vgl. hierzu auch Anm. 53 und den dazugehörigen Absatz »Stimme und Schrift« im Kapitel 1.3 »Schrift«.

[79] Vgl. hierzu bes. Heidegger, *Sein und Zeit* [BPC], 134-140 [§ 29].

[80] *Meridian*, TCA, 216.

[81] Ebd. (vgl. auch ebd., [Nr. 56] 71).

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Schluß des Gedichts explizit wird und im übrigen durch eine Aufmerksamkeit auf die Medialität und Materialität sowohl des Thematisierten als auch der sprachlichen »Gestalt« der Thematisierung im Hinblick auf eine künftige Lesbarkeit gekennzeichnet ist, ohne daß die Effekte dieser Aufmerksamkeit in selbstbezüglicher Sprachakrobatik aufgingen. Eine mögliche Erklärung für diese Aufmerksamkeit könnte lauten, daß Celan mit seinen Gedichten an einer Sprachkonzeption arbeitete, für die es noch keine oder nur bruchstückhafte Vorlagen oder Beispiele gab, so daß diese mit dem eigens Geschriebenen selbst statuiert werden mußten. Andererseits reagiert diese Sprachkonzeption auf ein manifestes, historisch schmerzhaft bewußt gewordenes Problem: daß die deutsche Sprache in ihrer Bezeichnungsgewalt sich gleichzeitig zur Etablierung einer schöngeistigen Kultur und zum mörderischen Appell verwenden ließ, – ohne daß breiter Widerspruch sich geregt hätte. Aus dieser Perspektive erweist sich Celans mikrologische Arbeit an den Spuren des Überlieferten und der Kenntlichmachung von Differenzen *und* blinden Flecken an den entsprechenden Materialien und Medien als ein keineswegs verstiegenes, vielmehr als ein zu den elementarsten Grundfragen zurückkehrendes Unterfangen: Was geschieht, wenn jemand spricht – oder schreibt? Und was könnte dabei geschehen, anders geschehen, als es sonst geschieht?

Schreiben und Geschriebenes

Die immer wieder vorgeführte Rückwendung zum Wortmaterial und seiner *möglichen* Bestimmung ist zwar nicht nur ein Kennzeichen der mittleren und späten Gedichte Celans, doch ist sie in diesen verstärkt zu beobachten. Ändert man an dieser Stelle die Untersuchungsperspektive und fragt nicht danach, wie diese Rückwendung in einem Gedicht vorgeführt ist, sondern in welcher Weise sie als Ergebnis eines Prozesses bestimmt werden kann, der sich in den hinterlassenen Spuren auf dem Papier dokumentiert hat, dann sieht man, daß Celan dem Umgang mit diesen Spuren im Laufe der Zeit eine immer größere, aber auch eine sich ändernde Bedeutung beigemessen hat. Methodisch führt nichts daran vorbei, die Frage nach den dokumentierten und von Celan meistens akribisch aufbewahrten Spuren des Schreibens an einzelnen Gedichten und Gedichtbänden zu trennen von der Frage, wie diese Gedichte in ihrer schließlich veröffentlichten Gestalt gelesen und interpretiert werden können oder sollen. Die beiden Fragen markieren ein unterschiedliches Erkenntnisinteresse, das im einen wie im anderen Fall nicht unnötig beschränkt werden sollte: Weder sind die Gedichte, so wie sie im Druck erschienen sind, ein Rätsel, das nur gelöst werden kann, wenn man die Spuren ihrer Entstehung herbeizieht – Celans Gedichte sind ohnehin keine Rätsel, sondern Expositionen, Provokationen und Explikationen –, noch erschöpfen sich umgekehrt die Spuren des Schreibprozesses im publizierten Produkt, das aus ihnen schließlich resultierte.[82]

zwei Seiten

Die beiden Fragen, einmal auseinandergehalten, können allerdings gerade in ihrer prinzipiellen Geschiedenheit dabei helfen, die Arbeit, die Celan hinterlassen hat, im Hinblick auf die beiden – medial zu bestimmenden – unterschiedlichen Seiten ihrer Artikulation und Prozessualität hin zu untersuchen. Dann mag auch deutlich werden, welche Grenzen *und* Affinitäten zwischen diesen beiden Seiten bestehen und wie sich das Verhältnis dieser Seiten im Einzelfall darstellt oder sich über die Jahre oder in bestimmten Perioden verändert

[82] Vgl. hierzu auch Bucheli, »Work in progress«, 69: »Zunächst wird man sich hüten müssen, die Textgenese ohne Umwege für die Textanalyse und die Interpretation dienstbar machen zu wollen.« Bucheli vermerkt weiter: »Man könnte sagen, die ›Kenntnis der Realien‹ sei für die Gedichtinterpretation, was die Tagesreste für die Traumdeutung. Hier wie dort bringt wohl die genaue Kenntnis um die Herkunft des ›Materials‹ die Lektüre der manifesten Textur auf den Weg, doch gleichgültig gegenüber der Autonomie dieses wie jenes anderen, verborgenen Textes wird die so begonnene Lektüre trotzdem nicht verfahren dürfen.« Ebd.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

hat. Für die frühesten Gedichte, Prosatexte und Übersetzungen ist die Beurteilung dieses Verhältnisses am schwierigsten, weil sich, wenn überhaupt, Notizen und Entwürfe zu später veröffentlichten oder nicht veröffentlichten Arbeiten nur bruchstückhaft erhalten haben. Am Beispiel des Gedichts »Wie sich die Zeit verzweigt« mag jedoch immerhin deutlich geworden sein, daß die Veröffentlichung des Gedichtes in einem bestimmten Zusammenhang (der Zeitschrift), die damit einhergehende Rekontextualisierung der Vorlage (der Version im Brief) und das Bewendenlassen bei diesem einmaligen Erscheinen für Celans Arbeit an und mit diesem Gedicht, die nicht nur das Schreiben an ihm umfaßt haben wird, durchaus bestimmend sein konnten.[83] Anders stellt sich die Situation bei den meisten Gedichten dar, die schließlich in die Bände von *Mohn und Gedächtnis* (1952) bis *Lichtzwang* (1970) eingegangen sind. Für diese Gedichte hat Celan nicht nur größtenteils die zunehmend mit Daten versehenen Entwürfe aufbewahrt, auch nicht veröffentlichte Gedichte und Texte aus ihrem Umkreis hat er gesammelt. Die sorgfältig aufbewahrten Spuren des Schreibens an diesen Gedichten zeugen von einer erstaunlichen Kontinuität im Verfahren, das sich dann – wie das nächste Kapitel zeigen wird – für den Band *Schneepart* (1971) noch einmal in einem prinzipiell anderen Licht darstellt, weil Celan die für diesen Band vorbereiteten Gedichte nicht mehr einer Endredaktion unterziehen konnte und – wer weiß – vielleicht auch nicht wollte.[84]

drei Phasen

Diese Kontinuität besteht darin, daß Celan in den allermeisten Fällen in drei unterscheidbaren Phasen an einem Gedicht arbeitet. Diese Phasen bestehen erstens im *Sammeln* von Material und Eindrücken, zweitens in der *Gliederung* des Notierten, in der sich die künftigen Strophen oder Zeileneinheiten abzeichnen, und drittens in der *Überarbeitung* des bereits Gegliederten, bei der Celan oft punktuell noch Änderungen vornimmt und Akzente setzt.[85] Die erste Phase ist nicht immer dokumentiert. Sie muß auch noch nicht auf ein bestimmtes Gedicht hin festgelegt sein. Auch Lektürespuren können sich als Teil dieser Phase herausstellen.[86] Die Unterlagen, auf die Celan in dieser Phase schreibt, sind ganz unterschiedlich. Meistens sind es lose Blätter, kleine Notizzettel, A4-Blätter, aber auch Briefumschläge, Buchseiten, Buchdeckblätter. Die gebundenen Hefte – die sogenannten i-Hefte[87] – sind meistens den Arbeitsnotizen vorbehalten, die allerdings auch in Entwürfe

83 Vgl. hierzu den Beginn des vorangegangenen Kapitels.

84 Noch einmal anders stellt sich die Überlieferungssituation für die Gedichte des Bandes *Zeitgehöft* (posthum erschienen 1976) dar (vgl. hierzu den übernächsten Absatz »Überlagerungen der Phasen«).

85 Möchte man hier das von Hanspeter Ortner entwickelte Modell von zehn Schreibstrategien herbeiziehen, um Celans Arbeitsweise im einzelnen zu bestimmen, so läßt sich sagen, daß die eben genannte Phase des Sammelns und ersten Notierens sich am ehesten dem ›Schreiben im Stil der pensée parlée‹ (Ortner, *Schreiben und Denken*, 356-378) zuordnen läßt. Präzisiert werden müßte nur, daß dieser Stil bei Celan durch eine Reduktion auf eine beinahe stenographische Form gekennzeichnet ist. Was in den anderen Phasen folgt, gehört wiederum am ehesten zum ›Typ des Text-aus-den-Korrekturen-Entwicklers‹ (ebd., 428-439). Daraus ergibt sich für Celans Schreiben eine Kombination von zuweilen unvermittelt einsetzenden Notaten, die in den Grundzügen oft nicht mehr verändert werden, und einer Arbeit am Detail, die immer wieder von neuem korrigierend ins bereits Geschriebene eingreift und dieses transformiert, ohne daß gesagt werden könnte, daß diese Transformationen einem vorher bereits feststehenden Konzept folgen. Es verhält sich vielmehr so, daß die Semantisierungs-, De- und Resemantisierungsprozesse oft in einem engen Bezug zu dem stehen, was sich allmählich oder abrupt auf dem Papier erst ereignet, ohne daß diese Ereignisse auf ein eindeutiges Telos der Schreibbewegung zurückgeführt werden könnten.

86 Andreas Lohr stellt in diesem Zusammenhang fest: »Während die späten Stadien der Entstehung« – eines Gedichts – »allem Anschein nach von Celan mehr oder weniger vollständig gesammelt worden sind, gibt es im Bereich der frühen Entwürfe und Bruchstücke deutlichere Lücken.« Lohr, »Kleine Einführung in die Bonner Celan-Ausgabe«, 18 (vgl. hierzu auch Bücher/Gellhaus/Lohr, »Die historisch-kritische Celan-Ausgabe. Ein vorläufiger Editorischer Bericht«, 200).

87 Celan arbeitete mit Notizheften, die er als ›i-Hefte‹ bezeichnete. Das ›i‹ steht vermutlich für ›Ideen‹ (bzw. für ›interessante‹ oder ›inspirierende‹ Einfälle), die ihm im Zuge seiner Lektüre oder anderswo in den Sinn kamen. Oft finden sich in den Lesespuren von Celans Büchern entsprechende ›-i-‹-Vermerke, auf die er dann in seinen ›i-Heften‹ zurückkam. Vgl. hierzu *La Bibliothèque philosophique*, 733.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

zu Gedichten übergehen können. Celan schreibt in dieser Phase fast immer von Hand: oft zuerst mit Bleistift, dann mit Tinte, aber auch mit Kugelschreibern und Farbstiften. Die zweite Phase ist (wie auch die dritte) ebenfalls meistens auf losen Blättern dokumentiert. Gesammelt in Mappen und Umschlägen stellt Celan dann Konvolute her, in denen er die Reihenfolge für den Druck festlegt oder einzelne Gedichte davon ausschließt. Die zweite Phase mündet meistens in einem Typoskript, auf dem Celan den handschriftlichen Entwürfen eine Gestalt gibt, die sich bereits als Vorwegnahme des Druckschriftbildes interpretieren läßt. Manchmal schreibt Celan ein Typoskript auch wieder von Hand ab oder verzichtet ganz auf eine Typoskriptversion. Typoskripte sind in der Regel datiert, handschriftliche Entwürfe seltener. Die Datierungen – auch die der Lesespuren – und die Aufbewahrung der Entwürfe zu Gedichten sind seit den Plagiatsvorwürfen von Claire Goll auch als philologische Absicherungen gegenüber solchen Vorwürfen zu verstehen.[88] Die dritte Phase beginnt in der Regel mit handschriftlichen Änderungen an einem bereits gegliederten, fortgeschrittenen Entwurf, meistens am Typoskript oder an dessen Durchschlag, und findet, bei letztlich gedruckten Gedichten, ihren Abschluß in den Korrekturen der Druckfahnen. Oft bestehen diese Änderungen in der kühneren Exposition von Motiven an bestimmten Wendepunkten, im Schaffen von Mehrdeutigkeiten, im Kappen von Bezügen, in Eingriffen also, die dem schließlich zum Druck freigegebenen Gedicht eine zugleich – gegenüber den Entwürfen – selbständigere und offenere Kontur geben.[89] Dazu gehört auch, daß Celan in den tatsächlich veröffentlichten Gedichten die Datierung in der Regel wieder tilgt.[90]

88 Vgl. hierzu Anm. 58 der Einleitung und Anm. 74 des Kapitels 1.3 »Schrift«.

89 In seinem Gespräch mit Hugo Huppert vom 26. Dezember 1966 soll Celan gesagt haben: »Ich verschatte absichtlich manche Kontur, um der Wahrheit der Nuance willen, getreu meinem Seelenrealismus. Und was meine angeblichen Verschlüsselungen anlangt, ich würde eher sagen: Mehrdeutigkeit ohne Maske, so entspricht sie exakt meinem Gefühl für Begriffsüberschneidungen, Überlappungen der Bezüge. Sie kennen die Erscheinung der Interferenz, Einwirkung zusammentreffender kohärenter Wellen aufeinander. Sie wissen Bescheid über das dialektische Übergehen und Umschlagen – die Wandlung ins Benachbarte, ins Nächstfolgende, ja oft ins Gegenteilige. Dem entspricht meine (nur an gewissen Wendepunkten, Dreh-Achsen, auftretende) Mehrdeutigkeit. Sie trägt auch dem Umstand Rechnung, daß wir an jedem Ding Schliffflächen beobachten, die das Ding aus mehreren Sichtwinkeln zeigen, in mehreren ›Brechnungen‹ und ›Zerlegungen‹, die keineswegs nur ›Schein‹ sind.« Zitiert nach Huppert, »›Spirituell‹. Ein Gespräch mit Paul Celan«, 312. Danach folgen die zu Beginn dieses Kapitels zitierten Sätze. Diese ›Verschattungen‹ (vgl. hierzu auch Absatz »Husserl« im Kapitel 1.3 »Schrift«) kennzeichnen tatsächlich auch die Verfahren, die Celan beim Schreiben seiner Gedichte anwendet. Diese ›Verschattungen‹ gehen zum Teil so weit, daß sie in den Endfassungen bestimmter Gedichte sogar als *markierte* ›Verschattungen‹ bestehen bleiben. So schreibt Celan etwa in einem ersten Entwurf zum Gedicht mit dem bezeichnenden Titel »Das Geschriebene«, das er in die Sammlung *Atemwende* von 1976 aufnehmen wird, noch folgendes: »im geewigten Nirgends, hier / im Gedächtnis der über- / lauten Glocken in Dortmund« (*Atemwende*, BCA 7.2, 164; *Atemwende*, TCA, 123). In der von Celan publizierten Version aber sind schließlich nicht nur die Daten der Niederschrift (der 18. und 19. Dezember 1964) verschwunden, auch der Ort »Dortmund« ist schließlich zugunsten der Frage – »wo denn?« (GW 2, 75) – ersetzt. Dabei weist die Frage auch auf das Verschwinden des Ortes im Zuge des Schreibens hin. Ähnliches passiert beim Gedicht »Frihed«. Auf den ersten Entwürfen steht noch: »ich sing – // El Canto / de Riego« (*Atemwende*, BCA 7.2, 172, 174; *Atemwende*, TCA, 123, gemeint ist mit »El Canto / de Riego« die revolutionär-patriotische Riego-Hymne der spanischen Republik, die nach dem spanischen Offizier Rafael del Riego benannt wurde). In der publizierten Version jedoch bleibt wiederum nur eine Frage übrig: »ich singe – // was sing ich?« (GW 2, 77). Vgl. zu Celans Schreiben an diesen beiden Gedichten als Streichen und Ersetzen Giuriato/Stingelin/Zanetti, »Zur Genealogie des Schreibens«, 71f. – Ähnlich verhält es sich, um hier nur noch ein letztes Beispiel zu nennen, beim Gedicht »Ich höre, die Axt hat geblüht«, dessen Titel zuerst lautete: »Der zwanzigste Jänner 1968« [!] (*Schneepart*, BCA 10.2, 77; *Schneepart*, TCA, 22). Im Zuge der Weiterarbeit am Gedicht verschwindet schließlich nicht nur die Angabe des Datums, auch der zuvor genannte Ort »in Ungarn« fällt weg – und wird durch die Wortfolge »ich höre, der Ort ist nicht nennbar« (GW 3, 342) ersetzt (vgl. hierzu auch Bucheli, »Work in progress«, 69; Lohr, »Kleine Einführung in die Bonner Celan-Ausgabe«, 21-27; Lütz, »Der Name der Blume«; Plass, »Schlüssel? Zur historisch kritischen Celan-Ausgabe«, 605-609).

90 Für die Gedichtbände ab *Schneepart* (1971) stellt sich die Datierungsfrage noch einmal anders, weil Celan seine letzten Gedichtbände nicht mehr selbst in Druck gab und dementsprechend auch die Daten nicht tilgte (vgl. hierzu die Abschnitte »Schneepart«, »aufgehoben« und »mediale Konstruktionen« im nächsten Kapitel). Beda Allemann interpretiert den hohen Stellenwert der Datierung in Celans Schreiben insgesamt wie folgt: »Datierung heißt bei Celan noch mehr als nur: Festmachen des Gedichts in der historischen Realität. Es heißt primär: das Gedicht herausholen aus seiner vermeintlichen Zeitlosigkeit, es meint seine extreme Temporalisierung. Das ist gleichbedeutend mit seiner Einstellung in jene produktive Spannung [...] zwischen dem immer schon und dem noch nicht Gesagten.« Allemann, »Paul Celans Sprachgebrauch«, 13.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Überlagerungen der Phasen

Die drei genannten Phasen können sich in der Arbeit an einem Gedicht über Jahre erstrecken oder – verstärkt in den späten und spätesten Gedichten – auf einen Tag beschränken, an dem das Gedicht bereits mit der ersten Niederschrift, die dann teilweise direkt mit der Schreibmaschine erfolgt, druckreif scheint. Erstreckt sich die Arbeit an einem Gedicht über einen längeren Zeitraum, so ist es die Regel, daß Celan abwechselnd an unterschiedlichen Gedichten arbeitet. Die Chronologie der Niederschrift hat dabei nicht grundsätzlich einen Einfluß auf die Reihenfolge der Gedichte im Druck, die Celan vor der Drucklegung in einem gesonderten Arbeitsschritt festlegt. Erst in den beiden posthum erschienenen Gedichtbänden *Lichtzwang* (1970) und *Schneepart* (1971), von denen Celan nur den ersten noch selbst in Druck gab, fällt die Chronologie der Niederschrift der einzelnen Gedichte mit ihrer Reihenfolge in der für den Druck schließlich vorgesehenen Anordnung weitgehend zusammen. Für den posthum erschienenen Band *Zeitgehöft* (1976) wiederum läßt sich keine Aussage über die Reihenfolge der Gedichte im Verhältnis zur Reihenfolge im Druck machen, weil Celan diesen Band nicht mehr selbst für den Druck vorbereitete und die Gedichte auch nicht zur Publikation freigab.

Arbeitsschritte in »Schliere«

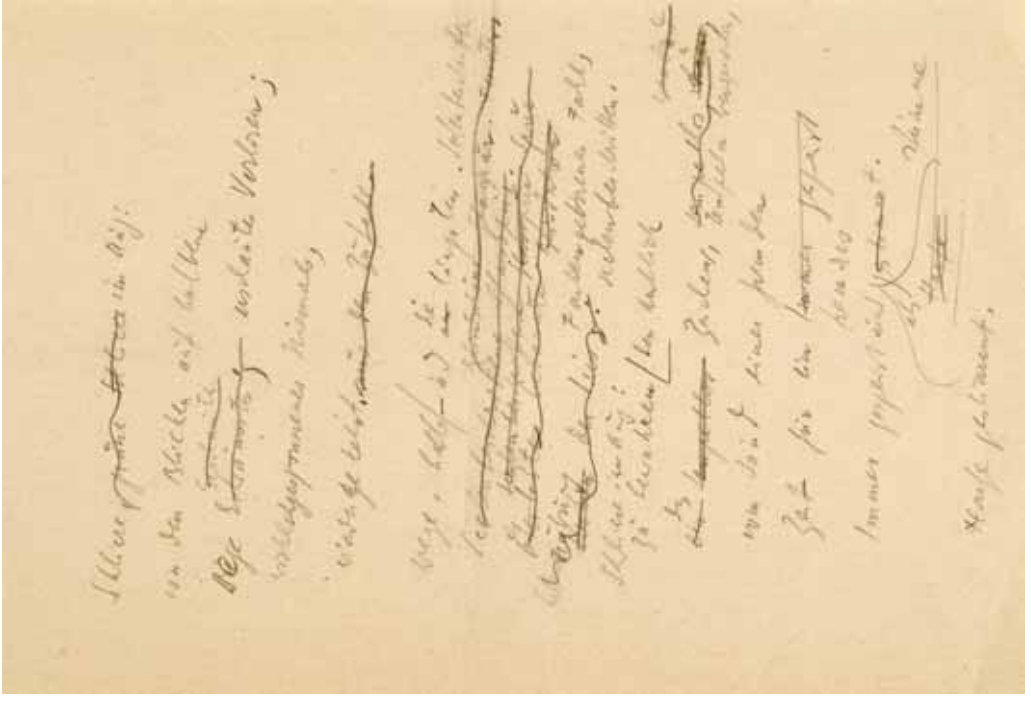
In den überlieferten Dokumenten zum Gedicht »Schliere« zeichnen sich die drei Phasen besonders deutlich ab, weil die entsprechenden Schriftträger sich mehr oder weniger deutlich den einzelnen Phasen zuordnen lassen. Das müßte nicht so sein: Es könnte auch sein, daß alle drei Phasen sich – selbst bei großem zeitlichem Abstand – auf *einem* Schriftträger – einem Blatt – überlagern oder daß die einzelnen Phasen gar nicht dokumentiert sind oder in einem Schreibvorgang zusammenfallen. Eine scharfe Trennung der Phasen läßt sich selbstredend auch für die Entwürfe zu »Schliere« nicht streng durchhalten, doch kann das Phasenmodell dabei helfen, die *Arbeitsschritte* zu erschließen, die sich am überlieferten Material dokumentiert haben.

Phase 1

Der erste überlieferte Entwurf zu »Schliere« (Abb. 4) läßt sich wie kaum ein anderer Entwurf zu einem Gedicht von Celan als Sammlung von Eindrücken charakterisieren. Diese sind zwar, in einem ersten Arbeitsschritt, bereits in Form von Zeilen strukturiert, daraufhin aber, in einem zweiten Arbeitsschritt, wieder aufgebrochen, gestrichen und ergänzt, ohne daß die Gliederung des künftigen Gedichts – vor allem im Mittelteil – schon eine feste Form gefunden hätte. Die Elemente der folgenden Fassungen sind in diesem mit Bleistift geschriebenen Entwurf – oder in diesen beiden sich überlagernden Entwürfen – allerdings weitgehend schon vorhanden. Ansonsten besteht das Blatt eher aus einer Skizze von Möglichkeiten, die noch – vor allem wiederum im Mittelteil – weitgehend unbestimmt bleiben oder mit den zuerst geschriebenen, dann wieder gestrichenen Worten in eine Richtung wiesen, die womöglich zu bestimmt war und deshalb der inneren Dialogik des Vorhabens in die Quere kommen konnte. So könnten die gestrichenen Stellen »Sterben der Iris«, »LebensTrübung« und »grüne Schliere« zu eindeutig in eine pathologische Richtung gewiesen haben. Der (unausgesprochene) Star, der grüne,[91] hätte dann in der Transposition zum »Stern«, der erst im nächsten Entwurf genannt ist, offener bestimmt werden können, so wie die »Schliere« in der Transposition aus dem Kontext der Geologie – oder Optik – in den Binnenkontext des Gedichts erst zu einer Bestimmung gelangen konnte, in der die Arbeit am Wort im Gedicht als solche Gewicht erhält. Ähnliches gilt für die gestrichenen Wörter »Tempeln« und »tempellos«. Das Fehlen der Tempel, für die das »Zeichen« steht, hätte zwar

[91] Vgl. Anm. 68. Denkbar ist an dieser Stelle auch eine Anspielung auf die von Kleist beschriebene Kant-Krise, die Celan gekannt haben wird (vgl. hierzu Anm. 33).

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe



Schliere ~~, grüne Schliere~~ im Aug:

von den Blicken auf halbem

{Aug}Wege ~~Erträumtes~~ Erschautes ; erschautes Verloren ;

wirklichgesponnenes Niemals ,

wiedergekehrt.~~aus dem Zufall~~

Wege, halb/– und ~~am~~ die längsten .Seelenbeschritten

~~Seelenbeschrittene Glasspur.~~ ~~Blindschöne Glasspur . Fenster,~~

~~Überlebte(s) Gebannte. Blindschön~~ ~~Seelenbeschrittene Glasspur. Spur~~

~~Lebens Trübung~~ Farbengeborenes Fahl ,

~~Sterben der Iris~~ ~~,~~ Seelenbeschritten.

Schliere im Aug :

Zu bewahren, den Anblick ~~wandernd~~

~~des~~

~~Ein tempelloses~~ Zeichens, ~~tempellos , schön~~ Tempeln versprochen,

vom Sand einer fremden

Zeit für ein ~~immer gespeist~~ fremdes

Immer gespeist und ~~gestimmt~~ als stumme ~~Harfe~~

Harfe gestimmt .

Abb. 4: »Schliere«, der erste überlieferte Entwurf (H[10])

Manuskript, geschrieben mit Bleistift auf gefaltetem Blatt (Archivzugangsnummer D90.1.122a, Blatt AE 17,8, rechte Seite, 22,5 cm x 14,5 cm). Vgl. *Sprachgitter*, BCA 5.2, 139f. (H[10]); *Sprachgitter*, TCA, 26.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Schliere im Aug :
von den Blicken auf halbem
Wege erschautes Verloren ;
wirklichgesponnenes Niemals,
wiederkehrt .

Wege , halb – und die längsten .
Seelenbeschrittene Glasspur ,
vom Du auf dem fernsten
Stern überwimpert .

Schliere im ~~Glas~~ Aug :
zu bewahren
~~den Anblick des Zeichens~~ *ein vorerinnertes Zeichen,*
~~tempelentwachsenen Zeichens,~~

vom Sand einer fremden
Zeit für ein fremdres
Immer gespeist als stumme
Harfe gestimmt.

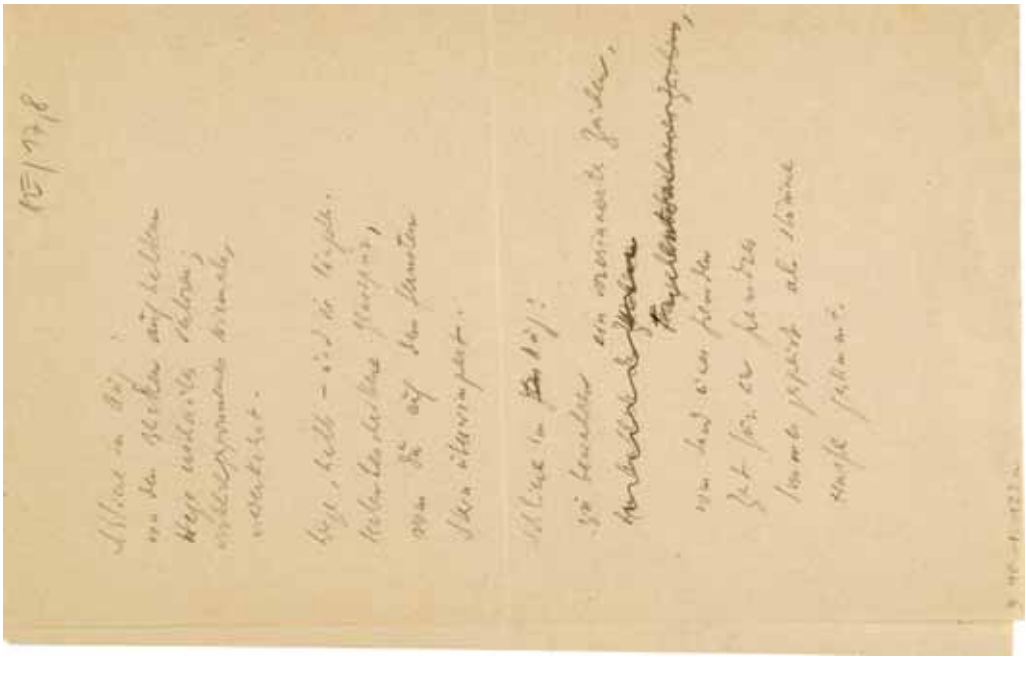


Abb. 5: »Schliere«, der zweite überlieferte Entwurf (H^9)
Manuskript, geschrieben mit Bleistift auf gefaltetem Blatt (Archivzugangsnummer D90.1.122a, Blatt AE 17,8, rechte Seite, 22,5 cm x 14,5 cm). Vgl. *Sprachgitter*, BCA 5.2, 141 (H^9); *Sprachgitter*, TCA, 26.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

die Differenz zu den Tempeln markiert, die den metaphysischen Bezugspunkt früherer Dichtung bilden konnte (Heidegger bestimmte das Fehlen der Tempel – zusammen mit dem Fehlen der Götter – als Ausgangslage der Dichtung seit Hölderlin).[92] Doch hätte diese Referenz zugleich eine Einengung der Perspektive bedeutet, die das Gedicht, anders eingeengt, vorführt. Diese andere Einengung, die das Gedicht mit dem Wort »Schliere« sowohl thematisch als auch in der Lenkung des Blicks des Lesers auf dieses Wort und die anderen in seinem Umkreis stehenden Worte vorführt, hat auf diesem Blatt auch noch eine andere Qualität als in den beiden Versionen, die Celan in Druck gab: Was Celan mit den Worten und ihren fadenähnlichen Streichungen auf dem Papier ›wirklichspinnt‹, trägt selbst die Züge eines Gespinstes, dessen Bestimmung noch weitgehend ausbleibt, aber – schon im nächsten Arbeitsschritt – in eine Form gebracht wird, die allerdings auch die in der ersten Phase erarbeitete Offenheit zu wahren sucht.

Phase 2

Der zweite überlieferte, wiederum mit Bleistift geschriebene Entwurf (Abb. 5) steht auf demselben – gefalteten – Blatt wie der zuvor abgebildete und wahrscheinlich kurz zuvor entstandene, allerdings auf der gegenüberliegenden Seite. Faltet man das Blatt auf, so steht diese Fortsetzung der Arbeit auf der linken, ihre Vorlage auf der rechten Seite. Der äußeren Form nach ist nun die Gliederung des Gedichts zu drei Einheiten schon deutlich erkennbar. Vor allem die zweite Zeilengruppe zeichnet sich nun auch als ein eigenständiger Teil des Gedichts ab. Für die Binnenbezüge des Gedichts erweist sich diese als besonders wichtig: Mit der Einführung eines »Du« in der Mitte des Entwurfs erfährt die weitgehend selbstbezügliche Struktur der Blicke, so wie sie in der früheren Vorlage exponiert ist, eine Öffnung, die sich *im* Prozeß des Schreibens abzeichnet. Diese Öffnung wird Celan in den nächsten Überarbeitungen teilweise wieder rückgängig machen, indem er schließlich mit den Worten »weiß überschleiert« die durch die Schliere gegebene Trennung zwischen dem blickenden Auge und seinem Du auch von diesem Du her unterstreicht. Aber mit der Nennung dieses Du eröffnet sich doch bereits die Möglichkeit einer Kontrastierung dieser Blicke, die auch die im Gedicht geschaffenen Binnenbezüge zwischen den einzelnen Komponenten so bestärkt, daß sie sich *gegenseitig* tragen können.

Phase 3

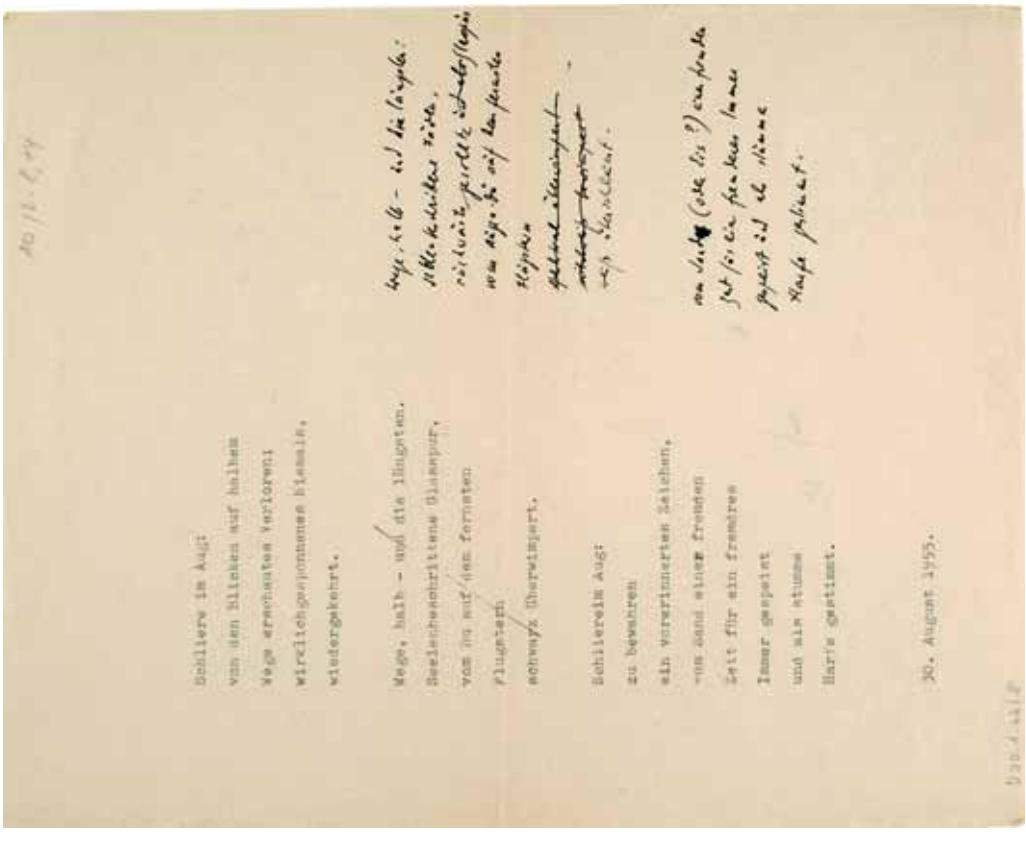
Im nächsten Arbeitsschritt (Abb. 6) macht Celan sich an die Überarbeitung des vorangegangenen Entwurfs, indem er ihn mit der Schreibmaschine abtippt und dabei bereits einige kleinere Änderungen vornimmt. Mit den handschriftlichen, mit dunkelblauer Tinte geschriebenen Zusätzen auf der rechten Seite des Blattes nimmt er dann noch tiefgreifendere Änderungen vor. Zusätzliche – wiederum kleinere – Änderungen wird Celan in weiteren Abschriften vornehmen,[93] die hier nicht abgebildet sind und die in die Version münden, in der Celan das Gedicht zum ersten Mal – in der Zeitschrift *Jahresring*[94] – veröffentlicht. Dort

[92] Robert André verweist im Zusammenhang seiner Lektüre von Celans Hölderlin-Gedicht »Tübingen, Jänner« (GW 1, 226) darauf, daß Celan 1954 im Zuge seiner Lektüre von Heideggers *Was heißt Denken* in sein Arbeitsheft notierte: »-i- Gedichte: ›tempelloser Schrein‹« (zitiert nach André, *Gespräche von Text zu Text: Celan – Heidegger – Hölderlin*, 206, zur Bedeutung der Sigle »-i-« vgl. Anm. 87). Bei seiner Lektüre von *Was heißt Denken* scheint Celan sich bei den darin enthaltenen Erörterungen zum »Schrein« und zum »Hand-Werk« (vgl. Heidegger, *Was heißt Denken* [BPC], 50f.) an eine Stelle im Vorwort zur zweiten Auflage der *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* (1951) erinnert zu haben. Heidegger schreibt dort: »Was die Gedichte Hölderlins in Wahrheit sind, wissen wir trotz der Namen ›Elegie‹ und ›Hymne‹ bis zur Stunde nicht. Die Gedichte erscheinen wie ein tempelloser Schrein, worin das Gedichtete aufbewahrt ist« (Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* [BPC], 7, vgl. hierzu auch die Absätze »Herzen und Zeit« und »Tod« im vorangegangenen Kapitel).

[93] Neben den hier wiedergegebenen Entwürfen zu »Schliere« existieren noch weitere, spätere, die hier nicht wiedergegeben werden, weil sie sich von der *Jahresring*-Version kaum mehr unterscheiden. Die entsprechenden Dokumente sind in der BCA unter den Nummern H^7 bis $H^{2a/e}$ wiedergegeben (vgl. *Sprachgitter*, BCA 5.2, 143-145).

[94] Vgl. Anm. 19.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe



Schliere im Auge
von den Blicken auf halbem
Wege erschöpften Verlorenen
wirklichgewordenen Niemals,
wiedergekehrt.

Wege, halb – und die längsten.
Seelenbeschrittene Glasspur,
vom Du auf dem fernsten
Flugstern
schwach überwimpert.

Schliereim Auge
zu bewahren
ein versteinertes Erleben,
vom Sand einer fremden
Zeit für ein fremdres
Immer gespeist
und als stumme
Harfe gestimmt.

30. August 1955.

Wege, halb – und die längsten:
Se(l)elenbeschrittene Fäden
rückwärts. gerollte ~~und als~~ Glasspur
vom Augen-Du auf dem fernsten
Flugstern
~~spektral überwimpert~~ -
~~milchweiß bewimpert~~
weiß überschleiert -

vom Sand (oder Eis ?) einer fremden
Zeit für ein fremderes Immer
gespeist und als stumme
Harfe gestimmt.

Abb. 6: »Schliere«, der dritte überlieferte Entwurf (H^8)

Typoskript mit Streichung und handschriftlichen Ergänzungen in dunkler Tinte, geschrieben auf gefaltetem Blatt (Archivzugangsnummer D90.1.62/8, Blatt AD 2.8,14, 28,1 cm x 22,6 cm). Vgl. *Sprachgitter*, BCA 5.2, 141f. (H^8); *Sprachgitter*, TCA, 26.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

wird zum Schluß stehen: »ein vorerinnertes Zeichen« und »belebt und als stumme / Harfe gestimmt«.[95] Diese Zeilen wird Celan erst bei der Drucklegung des Gedichts zum *Sprachgitter*-Band ändern. Die dritte Phase – die Phase der Überarbeitung – ist im Falle von »Schliere« ungewöhnlich lang. Eher die Ausnahme ist auch, daß Celan an Gedichten, die er bereits publiziert hat, noch Änderungen wie in den letzten Zeilen vornimmt.[96] Die Veränderungen in dieser Phase sind insgesamt ebenso punktuell wie signifikant: Im abgebildeten Typoskript mit den handschriftlichen Ergänzungen wird etwa aus »schwarz überwimpert« – über die Zwischenstufen »spektral überwimpert« und »milchweiß überschleiert« – schließlich »weiß überschleiert«, aus »schwarz« wird also das Gegenteil, »weiß«. Solche Änderungen machen deutlich, daß sich die Druckfassung eines Gedichts nicht, wie genetische Modelle es suggerieren könnten, auf ihre Vorstufen zurückbuchstabieren läßt, um darin auf den wesentlichen Kern des Folgenden zu stoßen, von dem aus sich alles weitere erklären ließe.[97]

Merkmale der Änderungen

Im Falle der Gedichte Celans verhält es sich vielmehr und meistens so, daß die Änderungen, die sich im Zuge des Schreibprozesses abzeichnen, in einem Aufbruch, in einem Abbau, in Entstellungen und Verkehrungen von Setzungen bestehen, die zuvor jeweils vorgenommen wurden. Die Änderungen sind einerseits darauf angelegt, auf dem jeweils vorliegenden Stück Papier die Binnenbezüge in dem zu unterstreichen, was darauf buchstäblich zu stehen kommen soll, ohne daß eine entsprechende Vorstufe dafür als Schlüssel zu seinem Verständnis notwendig werden müßte. So verstärkt auf dem hier abgebildeten Typoskript mit den handschriftlichen Ergänzungen das »weiß« den Bezug zur Schliere, das »Augen-Du« im Unterschied zum bloßen »Du« den Bezug zum Aug in der ersten Zeile. Andererseits zeichnen sich die Änderungen dadurch aus, daß sie – im jeweils Vorliegenden – selbst die im Prozeß des Schreibens erarbeiteten Binnenbezüge nicht abdichten, sondern durch den Einschluß von Varianten und Unentschiedenem in eine offene

[95] *Sprachgitter*, BCA 5.1, 145; *Sprachgitter*, TCA, 27.

[96] Es ist möglich, daß Celan die »Harfe« bei der ersten Veröffentlichung stehenließ, weil der dadurch betonte Bezug zur Tradition (vgl. hierzu den Abschnitt »Schluß«) besser in den Zeitschriften-Kontext paßte. Mit dem »Mitlaut« hingegen im *Sprachgitter*-Band öffnet Celan diesen Bezug nicht nur gegenüber den Selbstimplikationen des Gedichts (etwa den ›m‹-Lauten, vgl. hierzu ebenfalls den Absatz »Schluß«), sondern auch gegenüber anderen Gedichten in diesem Band (zum Beispiel »Stimmen«, GW 1, 147-149). Das Wort »vorerinnertes« wiederum erinnert an die von Kierkegaard beschriebene »eigentliche Wiederholung«, die »nach vorwärts erinnert« (vgl. Kierkegaard, *Die Wiederholung* [BPC], 7, und hierzu Anm. 28 im Vorspann von Teil 1. Chronographie). Als Verb wie auch (häufiger und bekannter) als Substantiv (›Vorerinnerung‹) ist das Wort im Grimmschen Wörterbuch bezeugt. In einem Interview, das Karl Schwedhelm mit Celan am 7. April 1954 beim Süddeutschen Rundfunk führte (gesendet am 15. Juni 1954), sagte Celan: »Gedichte sind ja irgendwo auch ein Wiedererinnern, manchmal sogar ein Vorerinnern.« Zitiert nach dem Kommentar von Barbara Wiedemann in *Die Gedichte*, 648 (vgl. zu diesem Zusammenhang auch Baumann, »Wiedererinnerung und Vorerinnerung«, der die beiden Wörter ›Wiedererinnerung‹ und ›Vorerinnerung‹ mit den Dimensionen der Erinnerung und Erwartung, dem Nicht-Mehr und dem Noch-Nicht als bestimmende Merkmale der Dichtung Celans in Verbindung bringt). In einer vermutlich im selben Zeitraum geschriebenen Notiz aus dem Nachlaß schreibt Celan: »Wiederer-innerung / auch Vor-erinnern, Vor-denken und Aufbewahrung dessen, was sein könnte« (*Prosa aus dem Nachlaß*, [Nr. 161] 97). Nach dem Grimmschen Wörterbuch besteht eine ›Vorerinnerung‹ darin, »zuvor jemanden auf etwas hinweisen« (Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 26, 1005). In der *Jahresring*-Version von »Schliere« handelt es sich allerdings nicht um ein ›vorerinnerndes‹, sondern um ein »vorerinnertes Zeichen«, um ein Zeichen also noch *vor* der Erinnerung, das aber gleichwohl durch diese (künftige) bestimmt wäre, oder um ein Zeichen, das vorwegnehmend erinnert wurde, somit aber ebenfalls auf eine künftige (Wieder-)Erinnerung bezogen bliebe. Es mag sein, daß Celan die nähere Bestimmung »vorerinnertes« im *Sprachgitter*-Band schließlich weggelassen hat, weil es zu einer Redundanz in der zeitlichen Bestimmung geführt hätte, wohingegen die schließlich stehengelassenen Worte »durchs Dunkel getragenes« noch einmal einen Kontrast in die Bestimmung der Schliere – des Zeichens – einführen.

[97] Als Beispiel für eine solche Zugangsweise sei hier Friedrich Beißner zitiert: »Der Leser also, der sich bemüht, den in erster, unmittelbarer Begegnung empfangenen Eindruck zu läutern, das erste, noch dunkel ahnende und tastende Verständnis zu gründen und zu vertiefen, gerät oft in die Lage, daß er zwischen zwei Deutungsmöglichkeiten schwankt. Wie oft hilft ihm in solcher Lage die Lesart eines Entwurfs! Wie oft beglückt es ihn, wenn er den ganzen Stufenweg vom ersten Keim über alle noch zögernd prüfenden Wandlungen bis zur gelungenen Gestalt hin überblickt, so das Kunstwerk im Entstehen aufzuhaschen und so dessen tiefsten Sinn erst wahrhaft zu begreifen!« Beißner, »Hölderlins letzte Hymne«, 68.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Form bringen, die sich schließlich auch im Druckbild – und damit für den künftigen Leser des gedruckten Gedichtes – als solche bewähren kann.[98] In diesem Sinne läßt sich – ähnlich wie dies für die Notizen zum *Meridian* in ihrem Übergang zur Fassung der tatsächlich gehaltenen Rede beobachtet werden konnte[99] – die Einführung der Klammerbemerkung »(oder Eis?)« verstehen: als Versuch einer rettenden Transposition der im Zuge des Schreibens erarbeiteten »Vielstelligkeit des Ausdrucks«[100] in die publizierbare Version des Geschriebenen.

kein Schlüssel

Man wird in diesem Zusammenhang den Vorwurf der Verschlüsselung oder gar der gezielten Manipulation von Wortmaterial im Prozeß des Schreibens[101] – oder, auch umgekehrt, die Euphorie gegenüber den Archivmaterialien als vermeintlichen Urzellen einer Textgenese, die das jeweils Folgende erklären könnten – nur aufrechterhalten können, wenn man weiterhin dem Gedanken nachhängt, die Entwürfe zu Celans Gedichten seien so etwas wie ein handfester Schlüssel zu den Gedichten, die Celan schließlich publiziert hat. Demgegenüber bleibt, noch einmal, zu betonen, daß die Frage, was sich anhand der überlieferten Dokumente über den Prozeß des Schreibens aussagen läßt, sich nicht mit der Frage deckt, welche Leseprozesse ein schließlich im Druck erschienenes Gedicht provozieren kann oder soll.[102] Unterschiedlich ist das Erkenntnisinteresse, und dieses muß sich am entsprechenden Material qualifizieren, ohne daß der Blick sich auf das chronologisch jeweils folgende oder vorausgegangene Material beschränken müßte.

künftige Lesbarkeit

Fest steht, daß Celan der Arbeit auf dem Papier ein solches Gewicht zumaß, daß er auch die Spuren dieser Arbeit aufbewahrte und somit ein Feld öffnete, auf das sich – früher oder später – auch andere Leser als er selbst beziehen konnten. Fest steht auch, daß die von Celan publizierten Gedichte, wenn man sie denn auf ihre Entwürfe zurückbezie-

98 Als weiteres Beispiel läßt sich hier der Übergang vom ersten erhaltenen (handschriftlichen) zum zweiten (maschinengeschriebenen) Entwurf des Gedichtes »Unlesbarkeit« anführen. Die ersten beiden Zeilen lauten zuletzt in der Reinschrift zum *Schneepart*-Band wie folgt: »UNLESBARKEIT dieser / Welt. Alles doppelt« (GW 2, 338). Auf dem ersten Entwurf (vgl. *Schneepart*, BCA 10.2, 69f.; *Schneepart*, TCA, 14f.) steht noch »Unlebbarkeit«, wobei das erste ›b‹ durch ein ›s‹ überschrieben ist. Das kann eine Sofortkorrektur direkt nach der Niederschrift der ersten fünf Buchstaben ›Unleb‹ oder eine spätere Ergänzung gewesen sein. (Diese beiden Möglichkeiten bleiben auch im Original bestehen. In der unanschaulichen Transkription vor allem der BCA, die Wolfram Groddeck in diesem Zusammenhang zu Recht kritisch beurteilt, zeichnen sie sich noch weniger deutlich ab, vgl. Groddeck, »Über die neuen Bände der Bonner Celan-Ausgabe«, 364.) Auch steht im ersten Entwurf »Unle{b}sbarkeit auch der [!] Welt. Alles doppelt«. Celan streicht und ersetzt danach »auch der« durch »dieser« – bevor oder nachdem er »Alles doppelt« schreibt. Durch diese Ersetzung wird nun das beschriebene Stück Papier selbst als *diese* Welt (un)lesbar, in der »Alles«, was dasteht, eine doppelte Referenz haben kann: die Materialität des Geschriebenen – und darin, auf dem Entwurf, die Doppeldeutigkeiten zwischen »Unlebbarkeit« und »Unlesbarkeit«, »auch der« und »dieser« – und die Welt, die von dem Geschriebenen auch über seine Selbstbezüglichkeit hinaus gemeint sein kann. Der Doppelsinn von »Unle{b}sbarkeit« geht in der maschinenschriftlichen Abschrift dann allerdings verloren, dafür fügt Celan einen Zeilenbruch zwischen »dieser« und »Welt« ein, so daß das Stocken beim Lesen (die Unlesbarkeit) nun auf eine andere Ebene (das im Druckbild schließlich Wahrnehmbare) transponiert erscheint. Auf dieser Ebene argumentiert Werner Hamacher, wenn er schreibt, daß das Gedicht »lesbar nur in seiner Unlesbarkeit« sei (vgl. Hamacher, »Unlesbarkeit«, 23).

99 Vgl. hierzu den Absatz »Manuskripte / Typoskripte« im Kapitel 1.2 »Gestalt«.

100 GW 3, 167.

101 Dies ist der Tenor des polemischen Vorwurfes von Sebastian Kiefer gegenüber Celans »Handwerk« als angeblicher »Manipulationsarbeit« (Kiefer, »Zwischen Mythos und Mache. Notizen zum Handwerk Paul Celans«, 167).

102 Otto Pöggeler konzentriert sich in seinem programmatisch gehaltenen Essay »Textgenese – ein verbotener Weg?« ganz auf die zweite Frage und kommt zum Schluß, daß »wir unseren Bezug zu Celans Dichtung« nur über die »endgültige Form« des Gedruckten »suchen« sollten (Pöggeler, »Textgenese – ein verbotener Weg?«). Diese Restriktion rührt allerdings daher, daß Pöggeler die Spuren des Schreibprozesses als solche nicht für untersuchungswürdig zu halten scheint. Einen ähnlichen Vorbehalt bringt auch Friedmar Apel ins Spiel, wenn er in seiner grundsätzlichen Kritik der BCA unter anderem vermerkt, daß das »Werk die Sistierung eines wesentlich immateriellen prozessualen Zusammenhangs« sei (vgl. Apel, »Es stockt das Gedicht«, 14). Daß »der Zusammenhang der äußeren Zeugnisse von einer Zufallstruktur geprägt« (ebd.) sei, stimmt allerdings insofern nur zum Teil, als Celan nicht zuletzt durch seine Archivierungspraxis Wert darauf legte, daß diese »äußeren Zeugnisse« Grundlage seiner Arbeit waren. Deren Analyse jedenfalls braucht, sofern man sich für diese Arbeit in ihrer Medialität und Materialität interessiert, weder »Genieästhetik« noch »positivistischen Biographismus« (ebd., 15) zu bemühen.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

hen möchte, gerade das Bestreben dokumentieren, zu einer Öffnung gegenüber einer künftigen Lesbarkeit zu gelangen,[103] und diese, so zeigt unter anderem die Arbeit am Gedicht »Schliere«, sollte sich an dem bewähren können, was in publizierter Form schließlich vorlag, ohne daß dafür eine Erklärung seitens der Entwürfe notwendig werden müßte. Anders verhält es sich – wie das nächste Kapitel zeigen wird –, wenn Gedichte von Celan nicht mehr von ihm selbst in Druck gegeben wurden. Die durch die Publikation sonst faktisch geschaffene Grenze zum künftigen Nachlaß existiert in diesen Fällen nicht und verweist die künftigen Leser dementsprechend auch auf eine prinzipiell andere Überlieferungssituation, in der die entsprechenden Materialien – vor allem durch bestehenbleibende Datums- und Ortsangaben – stärker auf Zeit und Ort ihrer Niederschrift zurückweisen.

Fazit

Die von Celan aufbewahrten, aber nicht in Druck gegebenen Materialien zu seinen Gedichten sind ein Feld von Arbeitsspuren, dessen theoretische Erschließung noch weitgehend aussteht. Publiziert sind inzwischen die meisten dieser Materialien. Aber welche Auskünfte geben sie? Zunächst einmal weisen sie darauf hin, daß die Phasen, in denen Celan an seinen Gedichten arbeitet – Sammeln, Gliedern, Überarbeiten – dem Anspruch auf eine zunehmende Selbständigkeit des Geschriebenen folgen, die sich aber zugleich gegenüber einer künftigen Lektüre als offen erweisen soll. Wie dies geschieht, kann nicht allgemein, sondern nur im Einzelfall beschrieben und analysiert werden. Im übrigen kann man aber sehen, daß der Schreibprozeß als eine durchaus kalkulierte, keineswegs bloß intuitive Arbeit am Wort dokumentiert ist. Der Anspruch dieser Arbeit ist genau in das Problem verwickelt, das Celan im *Meridian* thematisiert: »Dichtung« soll sich gegenüber einem künftigen, besetzbaren »Du« als offen – also seinerseits als besetzbar – erweisen, kann aber nicht darauf verzichten, »Kunst« in dem ganz nüchternen Sinne zu sein, daß die Arbeit an dieser Besetzbarkeit ein Herstellen, ein Machen, ein poietischer Akt ist. Die Konsequenz, die sich in den Entwürfen zu den einzelnen Gedichten – wie zu »Schliere« – abzeichnet, ist dieselbe, die sich im *Meridian* dann für den Entwurf von »Dichtung« in prinzipiellerer Hinsicht abzeichnet: mit der Kunst gegen die Kunst zu arbeiten, um ein Feld zu erschließen, auf dem auch die Suggestionen, die aus Kunst resultieren, als besetzbare – als immer wieder neu und anders besetzbare – zum Ausdruck kommen können. Das ist nicht viel, aber doch so viel, daß Celan dieses Feld mit seinen Gedichten und in der Arbeit an ihnen immer wieder auf eine sehr spezifische Weise beschreiben konnte, in der sich – als Besonderheit der zeitoffenen ›Chronographie‹ Celans – der Versuch einer Erinnerung an Vergangenes, auch Verlorenes, als Öffnung des sprachlich Verbliebenen auf Künftiges artikulieren konnte (und immer noch kann).

[103] Das Gedicht in »seiner – schlüsselfernen – Offenheit« ist denn auch explizit Thema von Celans poetologischen Erörterungen in seinem Brief an Werner Weber vom 26. März 1960 (zitiert nach Gellhaus u.a., *Fremde Nähe*, 398). In seinem Brief vom 4. Dezember 1958 an Harald Hartung wandte sich Celan ebenfalls gegen die Notwendigkeit einer »›Schlüsselsuche‹ bzw. ›Schlüsselfindung‹« für seine Gedichte: »Aber ich wollte Ihnen noch etwas zur ›Schlüsselsuche‹ bzw. ›Schlüsselfindung‹ sagen: ich selbst glaube ja, *offene* Gedichte geschrieben zu haben« (»Ein Brief« an Harald Hartung, 7).

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

aus den Fugen

»Die Zeit ist aus den Fugen [...]« – »The time is out of joint [...].«[1] Hamlet ist es bekanntlich, den Shakespeare im gleichnamigen, in den Jahren um 1600 entstandenen Dramenstück diesen Satz sprechen läßt. Hamlet spricht ihn, kurz nachdem der Geist seines Vaters ihm erschien. Der Geist erschien, um Hamlet zu sagen, er solle nicht dulden, daß sein Vater im Schlaf vom eigenen Bruder hinterlistig ums Leben, um die Krone und (durch die kurz darauf erfolgte Vermählung) auch noch um die Königin gebracht wurde: »Thus was I, sleeping, by a brother's hand / Of life, of crown, of queen, at once dispatched«.[2] Der Anspruch, »dulde es nicht«, »bear it not«,[3] der vom Geist ausgeht, und Hamlets Versprechen, »Ich hab's geschworen«, »I have sworn't«,[4] diesem Anspruch Folge zu leisten, sind die von Shakespeare ins Spiel gebrachten *sprachlichen* Operationen, die in Hamlets Gegenwart eine unheimliche Vergangenheit wachrufen – und wachhalten. Diese Vergangenheit, die für Hamlet, weil er über die genauen Umstände des Todes seines Vaters zuvor nichts wußte, nie Gegenwart sein konnte, bedrängt Hamlet nun um so heftiger. Was in der Vergangenheit ungelöst blieb, konvertiert sich nun im Medium des Geistes zu einer Aufgabe für Hamlet, einer Aufgabe, die er künftig erledigen soll: die Rache am Onkel.

Was ist los, wenn die Zeit aus den Fugen gerät? Was passiert, wenn eine fest gefügte Ordnung aufbricht? Von welcher Art sind die Gespenster, die dann auftauchen – oder wiederkehren? Was wäre ein Text- oder Mediengespenst? Von welcher Geschichte erzählen Gespenster? Und gegen welche Geschichte opponieren sie? Wie wäre eine solche Opposition zu bestimmen? Und was hat Celans Gedicht »Playtime« damit zu tun? In oder mit welcher Zeit spielt dieses Gedicht? Und gegen welche Zeit spielt es an? Inwiefern ist dieses Gedicht ein typisches ›spätes‹ Gedicht Celans? Und was bedeutet dies für die Lektüre?

doppelt

Die Zeit ist in einem doppelten Sinne aus den Fugen. Zum einen, weil sich Hamlets Gegenwart durch den vergangenen, aber zukunftsorientierten Anspruch des Geistes des Vaters auf zwei Seiten/Zeiten hin als fugenlos, aufgebracht, offen, unabgeschlossen erweist. Zum anderen, weil diese Gegenwart, nicht zuletzt durch diesen Anspruch, als eine Situation, in der es insgesamt nicht mit rechten Dingen zugeht, erkennbar wird. Es ist eben etwas »faul im Staate Dänemark.« – »Something is rotten in the state of Denmark.«[5] Dem Anspruch des Geistes kommt eine analytische, kritische, unterscheidende Funktion zu. Der Geist deckt auf oder besser, läßt erkennen, daß am gegenwärtigen Treiben am Hof, mit dem Hamlet sich konfrontiert sieht, etwas faul ist. Indem der Geist dies nicht nur einmal tut oder eben läßt, sondern mehrmals, indem er mehrmals wiederkehrt, ist er ein Revenant, ein Gespenst, nicht nur ein Geist.[6] Er insistiert auf dem Bruch zwischen der Zeit, als er

[1] Shakespeare, *Hamlet* [BPC], 100 (1. Akt, 5. Szene). Diese Stelle wird durch einen Ausspruch Claudius' präfiguriert: Fortinbras, Prinz von Norwegen, glaube womöglich, der Staat Dänemark sei durch den Tod des Bruders nun »verrenkt und aus den Fugen« – »disjoint and out of frame« (ebd., 82, 1. Akt, 2. Szene).

[2] Ebd., 97 (1. Akt, 5. Szene). »So ward ich schlafend und durch Bruderhand / Um Leben, Krone, Weib mit eins gebracht«.

[3] Ebd., 97. Hier neu übersetzt, in Celans Ausgabe steht »leid es nicht«.

[4] Ebd., 98.

[5] Ebd., 95 (1. Akt, 4. Szene). In Celans Ausgabe steht »Dänemark« im Genitiv: »Dänemarks«. Celans eigene Version dieses Ausspruchs lautet, bezogen auf die Verharmlosungen der NS-Herrschaft im Deutschland der Nachkriegszeit: »Etwas ist faul im Staate D-Mark.« Celan schreibt diesen Satz sowohl in seinem Brief vom 8. Februar 1962 an Margul-Sperber (»Briefe an Alfred Margul-Sperber«, 56) als auch in seinem kurz zuvor abgeschickten Brief an Adorno vom 21. Januar 1962 (»Briefwechsel 1960-1968« mit Adorno, 187).

[6] August Wilhelm von Schlegel übersetzt deshalb den Satz »It is an honest ghost, that let me tell you« auch mit: »Ich sag euch, 's ist ein ehrliches Gespenst« (Shakespeare, *Hamlet* [BPC], 99). Die Form (form) oder Figur (figure) des Geistes wiederum übersetzt Schlegel auch mit »Gestalt«. Zur ge-

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

selbst noch König war, und der gegenwärtigen Zeit, in der sein Bruder Claudius an der Macht ist. Hamlet steht, zusammen mit dem Geist seines Vaters, zwischen diesen Zeiten, deren Fugen er nicht füllt. Die Kluft zwischen den Zeiten treibt Hamlet bis an den Rand des Wahnsinns. Allerdings ist das unglückliche Bewußtsein Hamlets zugleich das Motiv, der Anlaß seiner Erkenntnis, seines Handelns, seiner Kritik des gegenwärtigen Hoflebens, seiner Verstellungskunst: »Ist es auch Wahnsinn, so hat es doch Methode.« – »Though this be madness, yet there is method in't.«[7]

Zeitbruch

Von einem Zeitbruch handelt auch Jacques Tatis Film *Playtime* aus dem Jahr 1967.[8] *Playtime* spielt in Paris, allerdings in einem Paris, das Tati als Filmkulisse erst aufbauen mußte: Es ist eine Stadt aus Beton, Stahl und Glas, ein auf die Spitze getriebenes Exempel urbaner Modernität. An der Konzeption und Realisierung dieser Stadt sowie am ge-

samten Film arbeitete Tati über mehrere Jahre. Finanziell trieb er sich mit dem Film, der kein Erfolg war, in den Ruin. – Gezeigt werden im Film, oft in der Totalen, ein Flughafengebäude, ein Bürohochhaus, eine Messehalle, Wohnungen, ein Restaurant, Verkehrsmittel. Alles wirkt keimfrei. Oder zumindest fast alles: Denn der Film zeigt ja nicht nur Gebäude, er zeigt auch Menschen, die in und zwischen diesen Gebäuden unterwegs sind oder

sich in ihnen eingerichtet haben. Nicht alle und nicht die meisten, aber doch einige dieser Menschen – allen voran der schon aus früheren Filmen Tatis bekannte Monsieur Hulot, gespielt von Tati selbst – markieren im gesamten Szenario eine Distanz gegenüber der zur Schau gestellten Transparenz, Ordnung und Sauberkeit. In dieser Distanz spielt sich auch die nicht nur bildhafte Reflexion des Films über die moderne Architektur und die Verwal-

spenstischen Struktur der ›Gestalten‹ in Celans Gedichten vgl. Absatz »Stimme und Schrift« im Kapitel 1.3 »Schrift« und Absatz »Gespenstisches« im vorangegangenen Kapitel. In *Hamlet* wiederum kommt das Gespenstische im Sinne des sich unheimlich Wiederholenden auch darin zum Ausdruck, daß Hamlets Vater ebenfalls Hamlet hieß (vgl. ebd., 82, 1. Akt, 2. Szene) und somit der Sohn Hamlet seinerseits – zusammen mit dem Geist seines Vaters – eine Wiederholung dessen darstellt, was im Namen des Vaters ungelöst blieb.

7 Ebd., 110 (1. Akt, 2. Szene). In Celans Ausgabe steht: »Ist dies schon Tollheit, hat es doch Methode.«

8 Alle Filmstills hier und im folgenden stammen aus Jacques Tatis Film *Playtime* (1967): © Les Films de Mon Oncle.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

tung des Lebens ab, so wie sie vor allem in der Administration, der Hulot in ihrer architekturalen Inszenierung begegnet, vorgeführt wird.

zeitliche Indizien

Zunächst und vor allem ist diese Distanz allerdings zeitlich bestimmt. Die besonders hervorgehobenen Figuren tragen Indizien einer früheren Zeit an, auf oder mit sich: Hulot trägt einen abgenutzten Mantel, die Blumenverkäuferin will mit ihrer Kleidung und ihrem Stand, ja mit ihrer gesamten Erscheinung nicht so recht ins Stadtbild passen, desgleichen

der greisenhafte Portier vom Verwaltungsgebäude. Diese Figuren machen *im* Film überhaupt erst deutlich, daß es sich bei der vorgeführten Architektur und ihren Determinanten um eine neue Ordnung der Dinge und der Verhältnisse der Menschen zueinander handelt. Das analytische Potential ist die Kehrseite der Komik dieser Figuren. Ihren eigenwilligen

Zügen steht die Masse jener Leute gegenüber, die sich stromlinienförmig wie die amerikanische Reisegruppe durch die Szenerie des Films bewegt.

Posthistoire

Ergänzt wird die kontrastive Wirkung der altmodisch anmutenden Figuren und Restbestände im Film – Zeitindizien als Unterbrechungen und Aufrisse dessen, was räumlich glatt und glänzend gefügt ist – durch weitere Stilmittel: die isoliert wiedergegebenen Geräusche der Sessel und Türen; das Nichtfunktionieren oder Überfunktionieren der Apparate; die farblichen Verfremdungen durch die Spiegelungen oder durch künstliches Licht; die durchgängige Verlangsamung der Verkehrsmittel und zuletzt deren heiteres Wiederkeh-

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

ren nach dem Bild eines Karussells. – In all dem liegt skurrilste Komik. Doch ist diese Komik nicht ohne Melancholie inszeniert. Sprechendstes Bild hierfür ist vielleicht, daß Geschichte im Interieur der Gesellschaft, deren Umrisse der Film skizziert, nur noch in Gestalt eines dekorativen Abfalleimers – nach dem Vorbild einer griechischen Säule – Platz haben darf. In diesem Wegfall von Geschichte durch dekorative Funktionalität liegt der Bruch, den der Film gegenüber der Zeit jener Figuren veranschlagt, die in ihren Gesten und Kleidungen noch Rudimente einer Lebensgeschichte erraten lassen. Es ist daher kein Zufall, daß man auch vom Film selbst nicht sagen kann, er erzähle eine Geschichte. Fast könnte man von einer Posthistoire sprechen, in die sich der Film, konstruktiv, begibt. Der Hegelsche – nicht Hamlets – Geist wäre, so wie Alexandre Kojève diagnostizieren zu können glaubte, in der funktionierenden Administration und in der Transparenz der gläsernen Gesellschaft zu sich selbst gekommen,[9] – wenn nicht eben doch die Reste des Vergangenen noch für Turbulenzen sorgten. Zum Schluß des Films ist es gar das kurz zuvor noch für vollendet Erklärte, das sich als haltlos, brüchig, endlich erweist. So gerät die eifrig er-

arbeitete und kaschierte Fassadenkultur des Restaurants, in dem die zweite Hälfte des Films zu einem guten Teil spielt, ganz und gar aus den Fugen.

Spiel-Zeit

Es mag sein, daß diese Turbulenzen, die Tatis Film *Playtime* bestimmen, ausschlaggebend dafür gewesen sind, daß Celan im Juli 1968 das Gedicht »Playtime« schrieb[10] (Kojève starb, nebenbei bemerkt, am 4. Juni 1968). ›Playtime‹ heißt ›Freizeit‹. Im Film spielt der Titel auf die Freizeit an, die sich die amerikanische Reisegruppe nimmt, um die Stadt Paris zu besichtigen. Diese Gruppe besucht also jene Stadt, die Celans Wahlheimat war und die Tati nun in ihrer sich abzeichnenden Zukunft vorausblickend zu charakterisieren sucht, einer Zukunft, die Tati wohl als Amerikanisierung bezeichnet hätte, – deshalb auch der englische oder eben amerikanische Titel *Playtime*. Celan nimmt den Fremdkörper, das Wort »Playtime«, das auch im Deutschen fremd anmutet, auf und läßt sein Gedicht mit ihm begin-

[9] Vgl. Kojève, »Hegel, das Ende der Geschichte und das Ende des philosophischen Diskurses«.

[10] Wilfried Ihrig hat als erster auf die Anspielungen des Gedichts auf den gleichnamigen Film von Tati aufmerksam gemacht (vgl. Ihrig, »Hommage für Jacques Tati«).

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

nen, mit einer Befremdung, die bereits das im Gedicht Folgende antizipiert. Das Titelwort »Playtime« ist daher in Celans Gedicht nicht bloß ein Fremdwort mit der Bedeutung »Freizeit«. Es ist auch nicht nur als Verweis auf den Film zu lesen. In seiner Charakteristik *als* Fremdwort und *als* Zitat verdeutlicht es zugleich einen Abstand, den es auch in seiner Semantik öffnet: einen Spielraum der Zeit – ›play of time‹ –, in dem die jeweiligen Bedeutungen oder Referenzen, für die das Wort im *Kontext* von Celans Gedicht offen ist, Kontur gewinnen. In diesem Spielraum erhellt sich auch die intertextuell bzw. intermedial gekennzeichnete historische Positionierung des Gedichts. So wie ein Rad ›Spiel haben‹ kann, wenn es sich nicht lückenlos zur Achse oder ins Kugellager fügt (dieselbe Konnotation weist das englische ›play‹ auf), so arbeitet das Gedicht, bereits am Anfang, mit einem Spielraum, der es in seiner medialen Zeitlichkeit bestimmt. Dazu gehört auch, wie noch zu zeigen sein wird, daß das Gedicht einige Referenzen auf ein Theaterstück – ›a play‹ – enthält: Shakespeares *Hamlet*, das Drama, in dem die Zeit aus den Fugen ist.

PLAYTIME: die Fenster, auch sie,
lesen dir alles Geheime
heraus aus den Wirbeln
und spiegelns
ins gallertäugige Drüben,

doch
auch hier,
wo du die Farbe verfehlst, schert ein Mensch aus, entstummt,
wo die Zahl dich zu äffen versucht,
ballt sich Atem, dir zu,

gestärkt
hält die Stunde inne bei dir,
du sprichst,
du stehst,
den vergleichnisten Boten
aufs härteste über
an Stimme
an Stoff.

—
Paris, Rue Tournefort
16. Juli 1968[11]

Überlieferung von *Schneepart*

Die Referenzen, mit denen dieses Gedicht spielt, werden in ihrer Akzentuierung und Ausrichtung klarer, wenn man zunächst einmal beachtet, in welcher Form das Gedicht überliefert ist. Der Band *Schneepart*, in den das Gedicht »Playtime« aufgenommen werden sollte und in den es – posthum, 1971 – auch zu stehen kam, wurde von Celan zwar vorbereitet, aber nicht mehr in Druck gegeben. Erhalten hat sich neben Entwürfen und Typoskripten eine Reinschrift des gesamten Gedichtbandes von Hand, datiert auf den 22. September 1969, eine Reinschrift, die Celan für seine Frau anfertigte. Nachdem der Band 1971 im Suhrkamp-Verlag erschien, entschloß sich der Verlag zudem, 1976 eine limitierte Faksimileausgabe der Reinschrift zu publizieren. Angesichts der faktisch von Celan nicht

[11] GW 2, 386. Hier zitiert nach *Schneepart*, TCA, 99.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

autorisierten, aber gleichwohl – indem er eben eine Reinschrift anfertigte – ermöglichten Drucklegung ist die Faksimileausgabe eine philologisch konsequente Antwort auf die spezifische Überlieferungssituation von *Schneepart*, auch wenn der Verlag wohl eher mit einem bibliophilen als mit einem philologischen Interesse rechnete: Die limitierte Auflage von tausend Exemplaren, der Preis und die Aufmachung des Bandes können dafür als Indiz gewertet werden.

kein Abschluß

Gleichwohl stellt die Reinschrift von *Schneepart* keinen Abschluß dar. Eines der in der Reinschrift durchgängig mit blauer Tinte geschriebenen Gedichte ist zum Beispiel mit Bleistift durchgestrichen, kleinere Korrekturen wären zudem im Druck zu erwarten gewesen, vielleicht auch größere Umstellungen oder Änderungen.[12] Im Falle von »Playtime« wäre mindestens noch zu erwarten gewesen, daß Celan das im Entwurf vor der Reinschrift noch stehende Komma nach dem Wort »Stimme« zum Schluß des Gedichts im Druck wieder ergänzt hätte.[13] Doch so weit kam es eben nicht. Es stellen sich deshalb auch die Frage nach der Prozessualität des Schreibens und die Frage nach dem Status – und somit die Frage nach den Editions- und Interpretationsprinzipien – der entsprechenden Materialien zu *Schneepart* auf eine ganz andere Weise als bei den Gedichtbänden von *Mohn und Gedächtnis* (1952) bis *Fadensonnen* (1968).[14] Während bei letzteren eine klare Scheidung von publiziertem (und in dieser Hinsicht autonomem) Text und, wo dies der Fall ist, zurückbehaltenen Entwürfen jeweils möglich ist und der Schreibprozeß mit dem Druck zumindest materialiter zu einem Abschluß kommt, fehlt ein solcher Abschluß bei *Schneepart*, auch wenn er sich abzeichnete.

aufgehoben

Für die Lektüre der Reinschrift und der von Celan aufbewahrten Materialien heißt dies, daß der Gegenstand der Lektüre eine Hinterlassenschaft ist, die in den Spuren eines unabgeschlossenen Prozesses aufgehoben ist, eine unfertige Hinterlassenschaft also, die es zunächst einmal als solche wahrzunehmen gilt. Dazu gehört, daß Celan die Daten und Orte, die er in den Entwürfen vermerkte, unter den jeweiligen Gedichten der Reinschrift stehenließ. Tilgte man diese Angaben im Druck unter dem Vorwand, Celan habe sie bei seinen früheren Gedichtbänden zuletzt doch auch weggelassen, dann verwechselte man nicht nur die eigene Autorfunktion mit jener Celans und wähnte sich zudem im trügerischen Wissen um dessen Intention, man ließe auch und vor allem die materiale Gestalt des Überlieferten außer acht und brächte sich zudem um die Einsicht, daß Celan bei Gedichten, die er *tatsächlich* publizierte, mit einer oft signifikanten Differenz zwischen Entwurf und Drucktext arbeitete.[15]

[12] Vgl. hierzu *Schneepart*, BCA 10.2, 10f.; *Schneepart*, TCA, VIIf.

[13] Vgl. ebd., 154; 99.

[14] Beim ebenfalls posthum erschienenen Band *Lichtzwang* verhält es sich noch einmal etwas anders als bei *Schneepart*. Die in *Lichtzwang* enthaltenen Gedichte wurden zwischen dem 9. Juni 1967 und dem 6. Dezember 1967 (vgl. *Lichtzwang*, TCA, 202-204) geschrieben. Danach bereitete Celan den Band für den Druck vor. Nur die Korrekturen dazu konnte er nicht mehr selbst vornehmen: *Lichtzwang* erschien im Juni 1970, zwei Monate nach Celans Tod. Noch einmal anders verhält es sich bei dem 1976 erschienenen Band *Zeitgehöft*, dessen Gedichte, entstanden vor allem zwischen dem 25. Februar 1969 und dem 13. April 1970 (vgl. GW 3, 211), Celan gar nicht mehr für den Druck vorbereiten konnte. Gesondert diskutiert werden müßte der fragmentarische Zyklus »Eingedunkelt«, bestehend aus elf Gedichten aus dem Zeitraum der Arbeitsendphase von *Fadensonnen*. Diesen Zyklus gab Celan zur Publikation in dem von Siegfried Unseld herausgegebenen Band *Aus aufgegebenen Werken* frei, wo er – neben anderen »aufgegebenen Werken« von Samuel Beckett, Karl Krolow, Wolfgang Koeppen, Hans Erich Nossack, Peter Weiss, Uwe Johnson, Wolfgang Hildesheimer, Nelly Sachs und Martin Walser – auch erschien. Celan gab diesen Zyklus also *als* aufgegebenen Zyklus zur Publikation frei. Im Nachlaß haben sich zudem weitere Gedichte aus diesem Umkreis erhalten, die zusammen mit den elf bereits publizierten Gedichten zuerst 1991 in einem separaten Band, *Eingedunkelt*, erschienen sind. 1997 wurden diese Gedichte erneut, zusammen mit allen weiteren zuvor unveröffentlicht gebliebenen Gedichten, die nicht bereits in *Das Frühwerk* von 1989 publiziert wurden, aufgenommen in *Die Gedichte aus dem Nachlaß* (115-138).

[15] Die genannten Daten und Orte der Gedichte von *Schneepart* sind sowohl in der posthum erschienenen Erstausgabe von *Schneepart* als auch in der späteren Ausgabe der *Gesammelten Werke* getilgt. Sogar in der BCA (wie im übrigen auch in der kommentierten Gedicht-Gesamtausgabe *Die Gedichte*) sind sie aus dem ›definitiven‹ Druckbild entfernt und in die Anmerkungen verlegt. Die TCA bildet hier die vorbildliche Ausnahme, weil sie sich in ih-

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Diese Differenz, die nicht einfach dem genetischen Modell von Vorstufe und mehr oder weniger geglückter Realisierung entspricht, sondern für Entwurf und Drucktext *jeweils* eine singuläre, ihre Medialität jeweils reflektierende Konstellation von Lektüremöglichkeiten erkennen läßt, diese Differenz fehlt in den Gedichten von *Schneepart* und ihren Entwürfen. Stärker noch als bei den Entwürfen zu Gedichten in anderen Gedichtbänden ist diese Differenz in die Binnenbezüge *zwischen* den überlieferten Textzeugen verlegt.

mediale Konstruktionen

Wenn Daten und Orte stehenbleiben – und möglich wäre es durchaus gewesen, daß Celan sie in der Reinschrift getilgt hätte, zumal er ja die mit den entsprechenden Angaben versehenen Entwürfe aufbewahrt hatte –, dann heißt dies allerdings auch, daß die Bezüge der einzelnen Gedichte zu ihren räumlichen und zeitlichen Entstehungsumständen eine andere Qualität und Dringlichkeit gewinnen als in solchen, in denen sie getilgt sind.[16] Es ist wahrscheinlich, daß die späten und spätesten Gedichte von Celan sich nicht deshalb als so schwer zugänglich erweisen, weil sie sich von alltäglichen Begebenheiten und Wahrnehmungen (wozu auch Zeitungslektüren[17] oder Kinobesuche gehören) völlig entfernt hätten, sondern im Gegenteil, weil sie so rückhaltlos auf diese eingehen und sie mit anderen Daten konfrontieren, daß ihre reale Abwesenheit in der Lektüre ein Vakuum entstehen läßt. Celans späte Gedichte deshalb als esoterisch zu bezeichnen und einen Mangel an ästhetischer Autonomie zu beklagen wäre ebenso verfehlt wie dem letztlich historistischen Vorsatz zu folgen, es gelte in der Lektüre die Absenz von verlustig gegangenem Autorwissen wettzumachen. Verfehlt wäre beides, weil das besagte Vakuum weder eine Zuflucht zu ästhetischen Werturteilen, noch zu präsentistischer Biographik legitimiert. Das Vakuum ist vielmehr selbst als interpretationswürdiges Faktum anzuerkennen. Als solches macht es auf die spezifische Medialität und Zeitlichkeit aufmerksam, durch die sich Lektüreergebnisse – und genau in diesem Sinne auch biographisches Wissen und Autonomie*effekte* – in ihrer Nachträglichkeit, in ihrem impliziten oder expliziten Vergessen, in ihrem Aufschub oder in ihren Unterstellungen stets als mediale Konstruktionen auszeichnen: als mediale, diskursgeleitete Konstruktionen, deren Verhältnisse *unterein-*

rer Darstellung (der letzten Fassungen) als einzige an den letzten von Celans Hand überlieferten Textzeugen (die Reinschrift) hält. Hier gilt es zudem zu beachten, daß auch die wenigen Gedichte aus *Schneepart*, die Celan einzeln publizierte, die Angaben enthalten, die er in der Reinschrift stehenließ: Das Bertolt Brecht gewidmete Gedicht »Ein Blatt« folgt im Erstdruck der Reinschrift, die drei in Berlin geschriebenen Gedichte »Ungewaschen, unbemalt«, »Du liegst« und »Lila«, die Celan 1968 in einer Festschrift für Peter Huchel einzeln publizierte (vgl. *Schneepart*, TCA, VIII und 183), sind ebenfalls mit den entsprechenden Orts- und Datumsangaben versehen. Vgl. Best (Hrsg.), *Hommage für Peter Huchel*, 15-17.

16 Aus dieser Perspektive stellt sich auch ein Großteil der Probleme, die Peter Szondi am Gedicht »Du liegst« diskutiert hat, etwas anders dar. Szondi kannte die Entstehungsumstände dieses Gedichts sehr genau, weil er Celan zu dieser Zeit in Berlin begleitet hatte und somit die Anspielungen im Gedicht ohne weiteres auf die mit Celan verbrachte Zeit in Berlin in Verbindung bringen konnte. Gleichzeitig erkannte er, daß dieses biographische Wissen nicht einfach die Grundlage für eine Interpretation bilden kann. Zu fragen sei vielmehr, so Szondi, ob ein solches Wissen einer Interpretation »überhaupt zugrunde gelegt werden könnte«. Szondi, »Eden«, 395. Andererseits beruft Szondi sich auf das, was Celan in seiner »Grunderfahrung« beim Schreiben »bewußt« geworden sei und stützt seine Deutung des Gedichts zuletzt auf eine Intentionalität, für die ebenso zu fragen wäre, ob sie einer Interpretation »überhaupt zugrunde gelegt werden« kann und soll (vgl. hierzu auch Anm. 15 der Einleitung). Szondi hat seinen Text »Eden« nicht mehr zu Ende schreiben können. Seine Fragen sind, entgegen allem möglichen Anschein, weitgehend offengeblieben. Am Einsatz seiner Fragestellung gilt es jedoch eine leichte Korrektur anzubringen: Celan hat die Angabe »Berlin, 22. / 23. 12. 1967« für die Erstveröffentlichung in der Huchel-Festschrift, auf die Szondi eigens hinweist, nicht »hinzugefügt«, sondern einfach stehengelassen, zudem hat er sie für den *Schneepart*-Band nicht, wie Szondi schreibt, »gestrichen« (ebd., 390f.), die Streichung stammt vielmehr von den damaligen Herausgebern. Letzteres wiederum scheint auch Szondi geahnt zu haben, wenn er schließlich präzisiert, daß diese Angaben zumindest im schließlich publizierten *Schneepart*-Band sowie in den *Ausgewählten Gedichten* nicht »stehen« geblieben seien. Für die faktische Überlieferung des Gedichts *mitsamt* diesen Angaben (bereits in der Huchel-Festschrift) heißt dies aber erst recht, daß sich die Anspielungen auf die Weihnachtszeit und den Ort des Gedichts durchaus erschließen, ohne daß man hier auf ein Wissen von Celan rekurrieren müßte, das sich nicht in irgendeiner Weise auch im Gedicht dokumentiert hätte.

17 Barbara Wiedemann hat nachgewiesen, daß eine ganze Reihe von Gedichten insbesondere der letzten Lebensjahre Celans stark durch die Zeitungslektüre geprägt ist (vgl. Wiedemann, »Lesen Sie! Immerzu nur lesen!«, bes. 179-191).

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

ander wiederum nicht substantiell, sondern intertextuell bzw. intermedial zu bestimmen sind.

Weiterarbeit

Celans späte Gedichte sind dadurch ausgezeichnet, daß sie Anhaltspunkte für solche Konstruktionen bieten, zudem Bezugsmöglichkeiten zwischen ihnen offerieren oder suggerieren, ohne aber zugleich ein Fundament für die medial bloß nahegelegten – oder ferngelegten – Zusammenhänge abzugeben. Daß es in der Verantwortung des Lesers liegt, diese Anhaltspunkte nach wissenschaftlichen oder nach anderen Vorgaben als Anhaltspunkte für etwas Bestimmtes zu lesen, dessen Bestimmung sich aus dem Zusammenspiel zwischen dem jeweils Vorliegenden und der mehr oder weniger widerständigen Teilhabe des Lesers ergibt, gehört immer noch in den Bereich von Celans Entwurf von »Dichtung«, so wie er im *Meridian* formuliert ist. Die späten Gedichte als *Weiterarbeit* an diesem Entwurf zu lesen kann dabei helfen, die Anhaltspunkte, die diese Gedichte formulieren, in ihrer jeweiligen medialen Charakteristik zu bestimmen. So sind in das Gedicht »Playtime« literarische, filmische und biographische Zitate gleichwertig eingegangen, wobei die schließlich von jedem Gedicht gezeitigten Autonomieeffekte in diesem Fall vor allem aus der eigenartigen Anordnung sowie aus den ebenso eigenartigen Verfremdungen und Erweiterungen der entsprechenden Versatzstücke resultieren. Hinzu kommt, daß Celan auch, wie dies bei fast allen seinen Gedichten ab *Mohn und Gedächtnis* der Fall ist, zum Gedicht »Playtime« verschiedene Entwürfe aufbewahrt hat. Da diese sich wohl in ihrem Umfang und ihrem Wortbestand, nicht aber in ihrem Status, von Celan *nicht* in Druck gegeben (aber auch nicht vernichtet) worden zu sein, von der Reinschrift nicht unterscheiden, akzentuieren die verschiedenen mit dem Wort »Playtime« beginnenden Dokumente ihre Entstehungsumstände und somit auch die Prozessualität des Schreibens auf eine andere Weise, als dies bei den in den Kapiteln zuvor erörterten Gedichten der Fall war.

Vergleich

In der Version der Reinschrift besteht das Gedicht »Playtime« aus drei Strophen. Formal besehen, artikuliert es einen Dreischritt. Die erste Stophe beschreibt eine Situation und setzt diese, markiert durch das Modaladverb »auch«, in eine vergleichende Beziehung zu einer anderen Situation. Diese wird allerdings nicht näher bestimmt. Erst einmal kann die erste Strophe nur als Versprechen aufgefaßt werden, *daß* es eine vergleichbare Situation schon gibt oder schon einmal gegeben hat. So gesehen, stellt die erste Strophe die gespenstische Wiederkehr einer Situation dar, die sich selbst nicht unmittelbar als gegeben, als präsent, als begreiflich erweist, sondern sich höchstens nachträglich – in einem Akt der Lektüre: der Lektüre des Gedichts – als Voraussetzung des Vergleichs erschließen läßt. Dazu später mehr. Die zweite Strophe nimmt diese Struktur des Vergleichs in ihrer merkwürdig verkehrten Zeitlichkeit auf und unterstreicht zudem, markiert durch die Wortfolge »doch / auch hier«, daß die Vergleichbarkeit der beiden Situationen, von denen die eine zunächst nur als Versprechen im Spiel ist, selbst dort noch gilt, wo sich einige der Prämissen geändert haben. Zudem zeigt die zweite Strophe, daß die vergleichbaren Situationen auch dort noch miteinander korrespondieren, wo sich in ihnen jeweils ein Abweichen von einem dominanten Muster – ein Ausscheren – bemerken läßt. Die dritte Strophe schließlich formuliert aus dem Zusammenspiel der Elemente, die in den Strophen zuvor angesprochen bzw. versprochen wurden, eine Konsequenz. Dazu kommt, durch einen Strich vom Rest abgehoben, die Orts- und Zeitangabe, die das vergangene Hier-und-Jetzt anzeigt, in dem Celan die »1. Fassung«, wie er sie selbst bezeichnete, aber zugleich auch die weiteren Fassungen des Gedichts anfertigte. Letztere decken sich dann bis auf wenige Ausnahmen und kleinere Umstellungen bereits mit dem Wortlaut der Reinschrift, die er

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

über ein Jahr später herstellte. (Vorausgegangen war diesen Fassungen noch ein früherer erster Entwurf.) Durch die Integration der Orts- und Zeitangabe bleibt die Reinschrift auf den Zeitpunkt und den Kontext ihrer Niederschrift(en) explizit zurückverwiesen. Die Version der Reinschrift motiviert daher auch eine Lektüre, die diese früheren Fassungen berücksichtigt. Dazu später ebenfalls mehr.

die Fenster

Die Fenster und ihre Spiegelungen in der ersten Strophe sind deutliche Anspielungen auf Tatis Film *Playtime*. Fenster sind zwar durchlässig, sie werden aber in dem Maße zu Spiegeln, wie der Vordergrund heller als der Hintergrund ist. Im Film führt das zu Verwechslungen: So glaubt Hulot (H), hinter einem Fenster die Person aus der Verwaltung (V)

zu erkennen, mit der er sich treffen möchte, dabei sieht er nur dessen Spiegelbild (V'/ V"), dem er zuwinkt, dem er nachrennt, das dabei verschwindet und das dazu führt, daß er die Verwaltungsperson, mit der er sich eigentlich treffen möchte, verpaßt. Hulot winkt und wirbelt dabei herum, die Rede von den »Wirbeln« im Gedicht könnte demgemäß also, wenn man sie vorerst einmal nur auf den Film und auf Hulot bezieht, auf die Drehungen anspielen, die Hulot vollzieht. Das preisgegebene »Geheime« könnte man als den durchs Glas für jedermann sichtbar gewordenen Wunsch Hulots verstehen, sich mit jemandem zu treffen, und das »gallertäugige Drüben« als das glasige Gegenüber: in der besagten Szene das Phantasma der gespiegelten Verwaltungsperson ›hinter‹ der Fensterfront vis-à-vis. Hulots Begehren, sichtbar im Winken und Wirbeln, richtet sich in dieser Szene in erster Linie auf die *Augen* der Verwaltungsperson, die durchs Glas in ein vermeintliches »Drüben« gespiegelt sind. Diese Augen sollen Hulots Blick erwidern. Wie die Linse der Kamera und zuletzt das Auge des Betrachters des Films kennzeichnen diese Augen aber nur den anonymen, schummrigen, vermeintlich zurückblickenden, letztlich aber durchlässigen Adressaten von Hulots Gebärden. Der technifizierte Adressat ist ein Effekt von Medien. Er steht zugleich für eine Vielzahl möglicher Adressaten. Dabei sind die im Prinzip endlos serialisierbaren Glaskörper, zwischen denen sich die Figuren des Films bis hin zum Betrachter des Films bewegen und reflektieren, lesend – sie »lesen« – in dem Sinne, daß sie jeweils eine Auslese von gegebenen Bildinformationen vornehmen, die sie abhängig vom jeweiligen Standpunkt und der Konsistenz der nächsten Instanz an diese weiterleiten.[18]

PLAYTIME: die Fenster, auch sie,
lesen dir alles Geheime
heraus aus den Wirbeln
und spiegelns
ins gallertäugige Drüben,

[18] Walter Benjamin weist diese Prozesse in seinem Kunstwerk-Aufsatz dem »Optisch-Unbewußten« zu, das »wir« durch die Kamera »erfahren«. Benjamin, *Schriften* I [BPC], 390. Elisabeth Strowick wiederum untersucht in anderem Zusammenhang – in ihrer Auseinandersetzung mit Freud, Lacan, Felman und de Man –, inwiefern das Unbewußte als Lesendes (und also nicht nur als Zu-Lesendes) interpretiert werden sollte (vgl. Strowick, »Singularität des Aktes. Zur Performanz des Lesens«, 63-65).

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

panoptisches Dispositiv

Man sieht schnell: Worum es hier geht, ist nichts anderes als ein panoptisches Dispositiv:[19] »die Fenster [...] lesen [...] alles [...] und spiegelns«. Auch ein Blickzentrum scheint neben den möglichen Spiegelungen, die ins Abseits gehen, nicht zu fehlen, ein Blickzentrum allerdings, das nicht an einen bestimmten Ort, sondern an eine technische Schnittstelle gebunden ist: im Film die Kamera, deren Standpunkt auch für den Blick des Kinozuschauers bestimmend ist. Angenommen, das Gedicht beschreibt mit der Situation, die sich auf die besagte Szene im Film zurückbeziehen läßt, zugleich auch das kinematographische Dispositiv, das wie die spiegelnden Fenster *im* Film etwas zu zeigen gibt, das sich dort realiter nicht befindet, so wiederholt doch das Gedicht, eben indem es beschreibt und sich dadurch distanziert, nicht einfach die im Film gezeigten und die durch den Film eröffneten Blicke. Gleichwohl entwirft es ebenfalls eine Szenerie, und diese ist wiederum der beschriebenen Szenerie dadurch verwandt, daß auch das Gedicht, in der ersten Strophe, das Du, das es nennt, einem nicht vorweg schon bekannten (und in diesem Sinne zunächst einmal anonymen) Blick aussetzt: demjenigen des Lesers, der wie das im Gedicht genannte »Drüben« die Stelle des Adressaten einnimmt, der durch eine vorhergehende Auslese das, was buchstäblich dasteht, wahrnimmt.[20] Ähnlich jedenfalls ist der in der ersten Strophe eröffnete Blick jenem des Films darin, daß er das genannte Du als passives oder zumindest als ein durch ein technisches Dispositiv in Mitleidenschaft gezogenes ausgibt, wobei sich dieser Blick, der an den Leser weitergegeben ist, im weiteren Verlauf des Gedichts noch ändern wird. Die in jedem Fall vorherrschende Panoptik ist es allerdings auch, die eine rasche Identifizierung von Du und Hulot als fragwürdig erscheinen läßt, und zwar deshalb, weil im Gedicht gerade aufgrund dieser Panoptik nicht feststeht, was denn unter den skizzierten Bedingungen ein Du – ein Du mit individuellen, möglicherweise geheimnisvollen Zügen – überhaupt noch – und das gilt nicht nur für Hulot – kennzeichnen könnte.

noch einmal: Kunst

Das Gedicht »Playtime« spielt damit auf jene Strukturen an, die Celan acht Jahre zuvor im *Meridian* unter dem Stichwort der ›Kunst‹ – man könnte auch ›Technik‹ sagen – zu fassen versucht hat, indem er ihre immanente Kritik unter dem Stichwort der ›Dichtung‹ formulierte: ›Dichtung‹ als Name für jene Verfahren und Zäsuren, die das Suggestionspotential von Kunst/Technik – ohne daß es möglich wäre, sich von ihm zu lösen – affektiv erkennen lassen sollen, vornehmlich indem deren Schein gegen seine jeweiligen Bestimmungen und Suggestionen gekehrt wird. Der Rückgriff auf die Motive, die Celan im *Meridian* im Kontext seines Vorhabens einer Freisetzung von Kunst/Technik formuliert hat, ist allerdings nicht nötig, um zu sehen, daß in »Playtime« selbst eine kritische Wendung gegenüber jenen ubiquitären[21] Strukturen anvisiert ist, die in der ersten Strophe als eine Art Spiegelkabinett vorgestellt sind, in denen sich ein Du nur passiv verhalten zu können scheint.

[19] Vgl. hierzu Foucault, *Überwachen und Strafen*, 251-292, zum Begriff des Dispositivs: ders., »Ein Spiel um die Psychoanalyse«, bes. 119f., und Deleuze, »Was ist ein Dispositiv?«. In der Filmtheorie rekurriert der Begriff des ›Dispositivs‹ (im englischen Sprachraum wird mit dem synonymen Begriff ›Apparatus‹ gearbeitet) sowohl auf Foucaults Prägung des Begriffs als auch auf den ›Apparat‹ im Benjaminschen Sinne (Benjamin, *Schriften* I [BPC], 380). Vgl. hierzu die Aufsätze in Philip Rosen (Hrsg.), *Narrative, Apparatus, Ideology*. Foucaults Überlegungen zum »Panoptismus« konnte Celan allerdings nicht kennen (die französische Erstausgabe des Buches *Überwachen und Strafen – Surveiller et punir* – erschien erst 1975).

[20] Das im Gedicht angesprochene Du und der Leser fallen in dieser Interpretation also auseinander. Damit ist nicht gesagt, daß das Du nicht auch den Leser bedeuten kann, es *muß* bloß nicht den Leser bedeuten: Lesend sind im Gedicht schließlich die Fenster, und diese eröffnen primär die Möglichkeit einer Lektüre von seiten eines »Drüben« und bestimmen damit das Du nicht als ein lesendes, sondern als ein gelesenes. Daß auch der Leser als (von jemand oder etwas anderem) gelesener interpretiert werden kann, ist damit wiederum nicht ausgeschlossen. Es wäre vielmehr eine naheliegende Konsequenz. Diese hätte allerdings ebenfalls von einer primären, medialen Dissoziation zwischen Du und Leser auszugehen.

[21] Zur »Ubiquität« der Kunst im *Meridian* vgl. GW 3, 190, sowie den Absatz »die Zeit der Kunst« im Kapitel 1.2 »Gestalt«.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Wendung

Diese kritische Wendung geschieht in der zweiten Strophe. Sie stellt, beginnend mit dem Modaladverb »doch« in Spitzenstellung und adversativer Funktion, einen Gegenentwurf zur ersten Strophe dar. Dieser Gegenentwurf skizziert den Gegensatz, auf den hin das Gedicht ausgehend von der ersten und im Hinblick auf die dritte Strophe insgesamt angelegt ist. Auf der einen Seite ist von einer verfehlten Farbe die Rede und von einer äffenden Zahl: Beide Phänomene können wiederum als deutliche Anspielungen auf den Film gelesen werden. Die Spiegelungen oder die künstlichen Lichter, die in unterschiedlichen Zusammenhängen den Menschen und Dingen eine verfehlte Farbe geben, sind im Film, etwa in der Apotheken-Szene, allgegenwärtig. Ebenso bestimmend ist die Herrschaft der Zahl, äffend in der Tat in einem besonders sprechenden Moment des Films,

doch
auch hier,
wo du die Farbe verfehlst, schert ein Mensch aus, entstummt,
wo die Zahl dich zu äffen versucht,
ballt sich Atem, dir zu,

in dem der Portier des Verwaltungsgebäudes die Nummer der von Hulot aufgesuchten Person mit einem Ungetüm von Apparat anzuwählen sucht. Dabei blinkt dieser Apparat – eine Art Gegensprechanlage – und gibt lauter komische Geräusche sowie verzerrte Wiederholungen der gewählten Zahl zur Antwort. Indem der evozierte Ort oder Unort von Zahl und verfehlter Farbe über die Wortfolge »doch / auch hier, / wo« mit demjenigen der ersten Strophe als identisch ausgewiesen wird, umreißt das Gedicht noch einmal den in der ersten Strophe evozierten Vorrang einer Struktur. Auf der anderen Seite legt die zweite Strophe *in* diesem dominanten Muster eine Differenz frei. Diese zeigt sich im Nebensatz »schert ein Mensch aus, entstummt«, in dem der thematisierte Ausbruch auch als Überlänge der Zeile markiert ist, und sie zeigt sich im Nebensatz der folgenden Zeile: »ballt sich Atem, dir zu«.

Bezüge zum Film

Die in diesen Nebensätzen artikulierte Differenz weist vor auf die dritte Strophe. Die Spannung, die sie erzeugt, entspricht jener, die in der dritten Strophe als Stärkung der Zeit, der Stunde, und als Bekräftigung des Du bestimmt ist, das erst vermöge dieser Differenz als seinerseits differentes, standhaft und sprechend gewordenes Du nennbar wird. Dabei lassen sich die in der zweiten Strophe erwähnten Vorgänge des Ausscherens und Entstummens sowie der gerichteten Ballung von Atem wiederum mit Szenen des Films in Verbindung bringen. Der geballte Atem erinnert an die Rüge, die Hulot erhält, als er fälschlicherweise verdächtigt wird, ein Dokument gestohlen zu haben. Das Ausscheren wiederum läßt an die Einstellung denken, in der Hulot mit gespreizten Beinen auf dem glatten Boden des Wartezimmers ausrutscht, insgesamt aber vor allem an die Tatsache, daß Hulot sich dem mit Hochglanz kaschierten Verhaltensdiktat, um das es sich bei den im Film vorgeführten Leitbildern letztlich handelt, nicht zu fügen bereit ist. Das Entstummen

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

schließlich erinnert daran, daß Hulot im Film als ein Relikt aus der Stummfilmzeit erscheint, nicht nur deshalb, weil er slapstickartige Bewegungen ausführt, sondern auch und vor allem deshalb, weil er kaum spricht und weil seine seltenen, eher gestammelten als gesprochenen Worte – wie das Wort »entstummt« nahelegt – ihre Nähe zum Verstummen und zur Stummheit – im Unterschied zum babylonischen Sprachgewirr rings um Hulot herum – nicht leugnen, damit aber auch zu Indizien eines besonderen, individuellen, vom Körper nicht abgelösten Sprechens werden.

Einwände

Dem wäre entgegenzuhalten, daß das farbenverfehlende Du und der ausscherende und entstummende Mensch *im Gedicht* kaum als identisch aufzufassen sind, auch wenn denkbar ist, daß das farbenverfehlende Du, wiederum im Gedicht, gerade im *offengelegten* Verfehlen der Farbe zu einem Menschen würde. Weiterhin und im Rückschluß nun wieder auf den Film wäre festzuhalten, daß die verschiedenen Bestimmungen des angesprochenen Du im Gedicht zwar im einzelnen auf Szenen mit Hulot bezogen werden können, diese Szenen im Film aber ganz anders koordiniert sind als die Ereignisse, die das Gedicht nennt. – Darin allerdings zeigt sich der Autonomieeffekt des Gedichts, das mit den Anspielungen auf den Film auf eine eigene Weise arbeitet und einem Erkenntnisinteresse auf der Spur ist, das von jenem des Films unterschieden ist, auch und gerade wenn es in diesem Unterschied zugleich eine auch im Film enthaltene Frage offenlegt: die Frage, wie »Geschichte« und »Individuation« – beides Merkwörter aus dem *Meridian*[22] – unter Bedingungen solcher im weitesten Sinne technischer Vorgaben, die nicht daraufhin angelegt sind, ihre jeweilige Medialität zu erkennen zu geben, möglich ist.

Körperlichkeit

Im Film geschieht dies durch die permanente Vorführung von Unstimmigkeiten und abweichenden Verhaltensmustern, wie sie insbesondere mit Hulot, dem Gespenst aus der Stummfilmzeit, als Kontrastmittel gegenüber der Jetztzeit des Ton- und Farbfilms mit seinen suggestiven Leitbildern evident werden. Im Gedicht geschieht es dadurch, daß die durch die genannte Ballung von Atem und durch das Entstummen eingeführte Körperlichkeit als Widerständigkeit und Störgröße – nicht Unabhängigkeit – gegenüber den jeweiligen technischen Vorgaben, wie sie mit Farbverfehlung und Zahl bezeichnet sind, bemerkbar wird. Im Falle des geballten Atems evoziert diese Körperlichkeit Gewalttätigkeit, im Falle des Entstummens einen Ausbruch aus dem Einerlei sonstiger Sprechweisen. Für letztere stehen in der dritten Strophe die »vergleichnisten Boten«, die gegenüber dem zwischenzeitig gestärkten Du nichts mehr auszurichten vermögen. Bezieht man diese Boten wiederum auf den Film, so mag man in ihnen die Handlanger der Administration erkennen, die, einer dem anderen gleich, in ihren architektonisch wiederum angeglichenen Büroelementen ihrerseits zum Gleichnis werden für die Kalkulierbarkeit ihres Anforderungsprofils,

[22] GW 3, 189 und 197.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

ihrer Kenntnisse und Aufgaben, die der Film als hohle Profile, Kenntnisse und Aufgaben thematisiert.

vergleichnist

Vergleichnist – ein Wort, das Celan erfindet und das den Vergleich, den es enthält, selbst zum Stocken bringt[23] – könnte demnach heißen, daß die Boten im Film nicht nur unter sich gleich sind in dem Sinne, daß sie austauschbar sind, sondern in dieser Austauschbarkeit zugleich eben ein Gleichnis für die Situation abgeben, in der sie sich befinden. Doch ist gerade auch das Gleichnis, das die »vergleichnisten Boten« im Gedicht wörtlich enthalten, ein Indiz dafür, daß die in der dritten Strophe auftretenden Gegenspieler zum Du nicht auf die Figuren im Film zu beschränken sind. Im Gleichnis kommen vielmehr all diejenigen denkbaren Figuren miteinander überein, die in ihrer Funktion als Boten selbst nichts zu sagen haben oder selbst nichts zu sagen sich getrauen: Boten haben, wenn auch gewiß nur in ihrer negativen Idealisierung, die sich keineswegs mit ihren tatsächlichen Geschicken zu decken braucht, keinen eigenen Standpunkt, ihre eigene »Stimme« zählt nicht, sie haben keinen eigens gewählten »Stoff« mitzuteilen und sind damit – und dies in prototypischer Weise – der Struktur des Machtwissens eines Anderen (eines Machthabers oder einer Institution) unterstellt.

gestärkt
hält die Stunde inne bei dir,
du sprichst,
du stehst,
den vergleichnisten Boten
aufs härteste über
an Stimme
an Stoff.

qualitative Zeit

Diesen Boten gegenüber stellt das Gedicht in der dritten Strophe ein standhaft und sprechend gewordenes Du gegenüber.[24] Dieses Du ist nicht nur den Boten nicht zu vergleichen, die in der dritten Strophe genannt sind, es hat sich auch markant gegenüber seiner Charakterisierung in der ersten Strophe gewandelt. Ob man das Du der dritten Strophe überhaupt mit demjenigen der ersten und zweiten identifizieren möchte, ist gewiß ebenso fraglich, wie deutlich ist, daß Identifikation ohnehin nicht das Muster ist, nach dem das Gedicht dieses Du zu bestimmen – ihm eine Stimme zu geben – versucht. Nicht die Identifikation dieses Du mit sich, sondern dessen Alteration führt das Gedicht vor: von der ersten über die zweite zur dritten Strophe, die zusammen einen langen Satz bilden. Der entscheidende Umschlag geschieht im Übergang von der zweiten zur dritten Strophe, und zwar dadurch, daß die in der zweiten Strophe hervorgehobenen körperhaften Motive des Widerstands oder der Nichtübereinkunft eine *qualitative* Bestimmung der Zeit *in* die durch

[23] Bezeugt ist hingegen das Wort ›Vergleichnis‹ – ein Synonym von ›Gleichnis‹. Es ist zu finden in dem von Celan sehr geschätzten Grimmschen Wörterbuch (vgl. hierzu den Eintrag ›Vergleichnis‹ in Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 25, 457).

[24] Leonard Olschner hat gezeigt, inwiefern bei Celan das außerordentlich oft vorkommende Verb ›stehen‹ mit dem barocken Motiv der ›Constantia‹ in Verbindung steht (vgl. Olschner »STEHEN‹ und Constantia. Eine Spur des Barock bei Celan«). In der Erweiterung zum ›Widerstehen‹ (vgl. Pajević, *Zur Poetik Paul Celans*, 208) verwendete Celan das Wort zudem oft, um seine ›Résistance‹-Haltung im Zuge der Goll-Affäre zu bekräftigen (vgl. etwa *Briefwechsel mit Gisèle Celan-Lestrange*, Bd. I, 118).

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

indifferente Gleichzeitigkeit gekennzeichnete Welt der Spiegel und die durch standardisierte Abläufe bestimmte Zeit der Administration einführen. Auf diese qualitative Bestimmung der Zeit scheint es im übrigen *unabhängig* davon, ob sie im Hinblick auf das Du (wie in der zweiten Strophe vorgeführt) unter dem Zeichen der Feindseligkeit oder des Beistands erfolgt, anzukommen. Allein die Tatsache, *daß* das angesprochene Du nicht mehr Spiegelbildern oder standardisierten Verfahren, sondern affektiven menschlichen Regungen ausgesetzt ist, scheint nun, anstelle der Zahl, zu zählen. Die Ballung des Atems und das Entstummen sind die Gaben, die in der dritten Strophe die Zeit, in der sich das Du bewegt, als gestärkte, qualitativ und affektiv aufgeladene Zeit einstehen lassen: als einhaltende Stunde,[25] als Beistand des Du, herbeigeführt durch die in der zweiten Strophe exponierten Vorgänge, die das Unterpfand für die Handlungen oder die Bereitschaft des Du in der dritten bilden. Dabei trägt das Übermaß an »Stimme« und an »Stoff«, das zum Schluß des Gedichts dem Du zugeschrieben ist, wiederum gewaltsame Züge. Das Du steht den Boten »aufs härteste« entgegen oder eben, wie Celan schreibt, »über«, wobei mit dieser ungewöhnlichen Wendung auch darauf angespielt sein könnte, daß dieses Du die Boten übersteht, sie überlebt, vermutlich durch seinen Vorrat »an Stimme« und »an Stoff«.

Entwürfe / Fassungen

An diesem Punkt dürfte sich das Gedicht am weitesten von seiner – komischen – Filmvorlage entfernt und zugleich am stärksten einer anderen – tragischen – Vorlage zugewandt haben. Diese erschließt sich aus der bislang noch nicht erörterten, erst vermuteten Situation, die in der ersten und zweiten Strophe mit dem Wort »auch« tatsächlich als Vorlage des im Gedicht Geschilderten angedeutet ist. Konsultiert man – motiviert durch die Angabe von Ort und Datum zum Schluß des Gedichts, die dieses auf den Prozeß seiner von Celan in den einzelnen Stadien aufbewahrten Niederschrift zurückverweisen – die Entwürfe zu diesem Gedicht, so sieht man, daß Celan dieses schließlich zweimal genannte »auch« erst in der zweiten Fassung einfügt.

Veränderungen

Der erste Entwurf, den Celan noch nicht als »1. Fassung« bezeichnet, steht auf der Rückseite einer Visitenkarte (Abb. 7 und 8). In der »1. Fassung« (Abb. 9) wird dieser Entwurf dann erheblich erweitert. Dazugekommen sind in der »1. Fassung« gegenüber dem ersten Entwurf, der sich rückblickend als eine Art Skizze zur ersten Strophe lesen läßt, die Wörter »aus den Wirbeln« und »geheime«, zuerst noch als Adjektiv zu »Gelübde«. Das Teilwort »gallert« sollte zudem das »aber« im Wort »abermäulige« ersetzen. In der dann bereits als endgültige Fassung (»Endg. Fassung«) bezeichneten Version (Abb. 10) ersetzt Celan schließlich das Wort »Gelübde« durch »Geheime« bzw. streicht es und macht das vormalige Adjektiv »geheime« zum Substantiv. Er ersetzt »jedes« durch »alles«, fügt die Wörter »auch sie« ein und macht aus »gallertmäulige« »gallertäugige«.[26] Dazu kommen die mit der »1. Fassung« einsetzende Niederschrift von weiteren Strophen sowie deren Veränderungen in der (fast) endgültigen Fassung, in der das Gedicht bereits die kaum mehr veränderten drei Strophen der Reinschrift enthält, so wie sie zu Beginn dieses Kapitels wiedergegeben wurde.

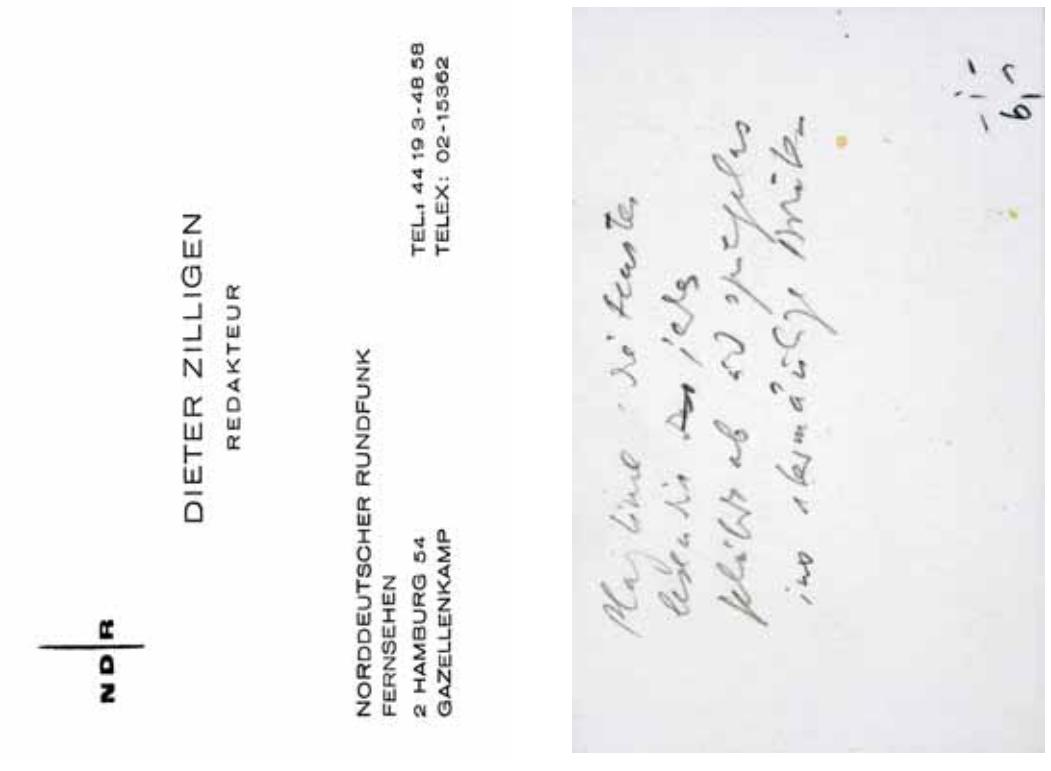
Shakespeare

Während das »abermäulige Drüben« des ersten Entwurfs sich auf die schwatzende amerikanische Reisegruppe im Film beziehen läßt und der Entwurf insgesamt noch keine Hinweise auf eine andere Vorlage als den Film vermuten läßt, rücken mit den »Wirbeln«, dem Wort »gallertäugige«, mit »Stimme« und »Stoff«, den zuerst »gegleichneten« und »gezwillingten«, dann »vergleichnisten Boten« sowie mit den allmählichen Hinweisen aufs Ent-

[25] Zum Stand (Stehen) der Zeit als Stunde vgl. Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung* [BPC], 3. Teil, 39, sowie Bachmann, *Die gestundete Zeit* [BPC], 16.

[26] Neben den hier wiedergegebenen Fassungen existieren noch weitere, vor allem Typoskriptdurchschläge mit handschriftlichen Korrekturen, die sich aber nur noch geringfügig von der Reinschrift unterscheiden.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe



Playtime: die Fenster
lesen dir ~~das~~ jedes
Gelübde ab und spiegelns
ins abermäulige Drüben

Abb. 7 und 8: »Playtime«, der erste überlieferte Entwurf (H^5)

Manuskript, mit Bleistift geschrieben auf die Rückseite einer Visitenkarte (Archivzugangsnummer D90.1.301, aus -i-/4, ursprünglich bei der Korrespondenz vom 2.7.1968, 6,5 cm x 10,25 cm). Vgl. *Schneepart*, BCA 10.2, 152 (H^5); *Schneepart*, TCA, 98.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

1. Fassung

Playtime: die Fenster
lesen dir jedes geheime
Gelübde heraus aus den Wirbeln *und spiegelns*
ins gallert ~~*aber*~~*mäulige Drüben.*

Wo du die Farbe verfehlst, steht ein Mensch,
wo die Zahl äfft , steht
wieder einer:

jedem Du
sein Sprung
zu sich selber,
hi~~n~~über, hierher,

die Stunde, eratmet,
hält gestärkt
bei Dir inne, du sprichst,
du stehst {:}, von dir her,
den gegleichneten ~~*gezwillingten*~~ *Boten*
Rue Tournefort, 16. Juli 1968 *aufs härteste über*

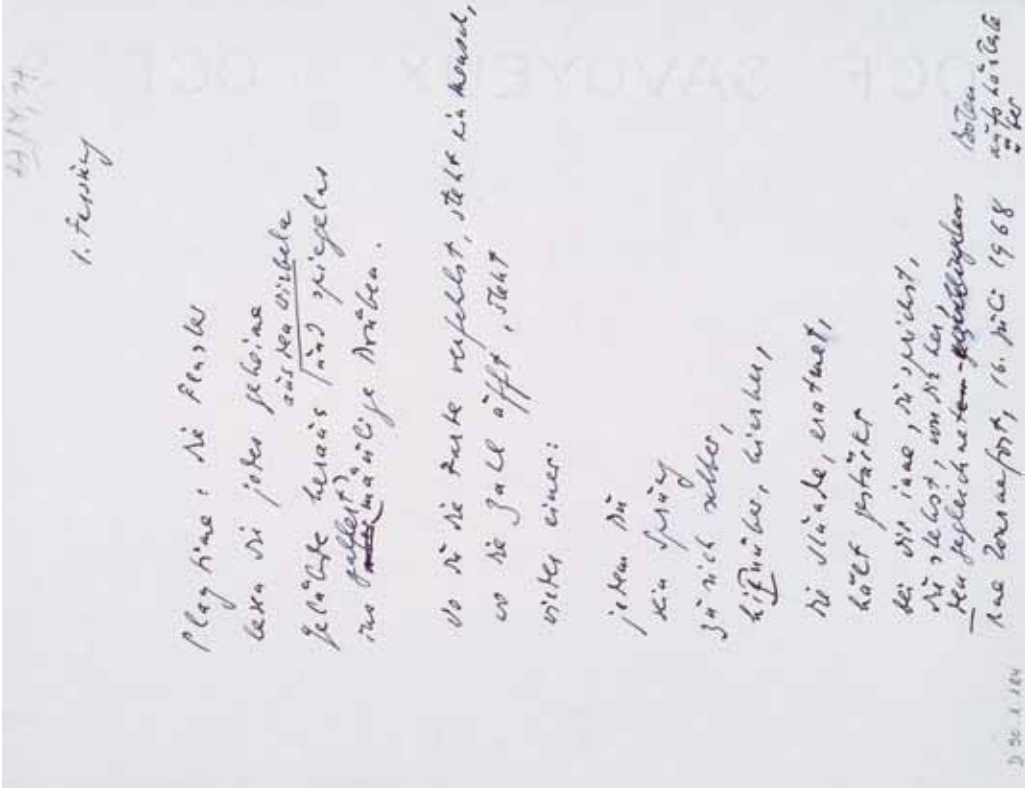


Abb. 9: »Playtime«, die »1. Fassung« (H^4)
Manuskript, geschrieben mit dunkelblauer Tinte auf einzelnem, losem Blatt (Archivzugangsnummer D90.1.184, Blatt AI 4,17, 26,9 cm x 21 cm). Vgl. *Schneepart*, BCA 10.2, 152f. (H^4); *Schneepart*, TCA, 98.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

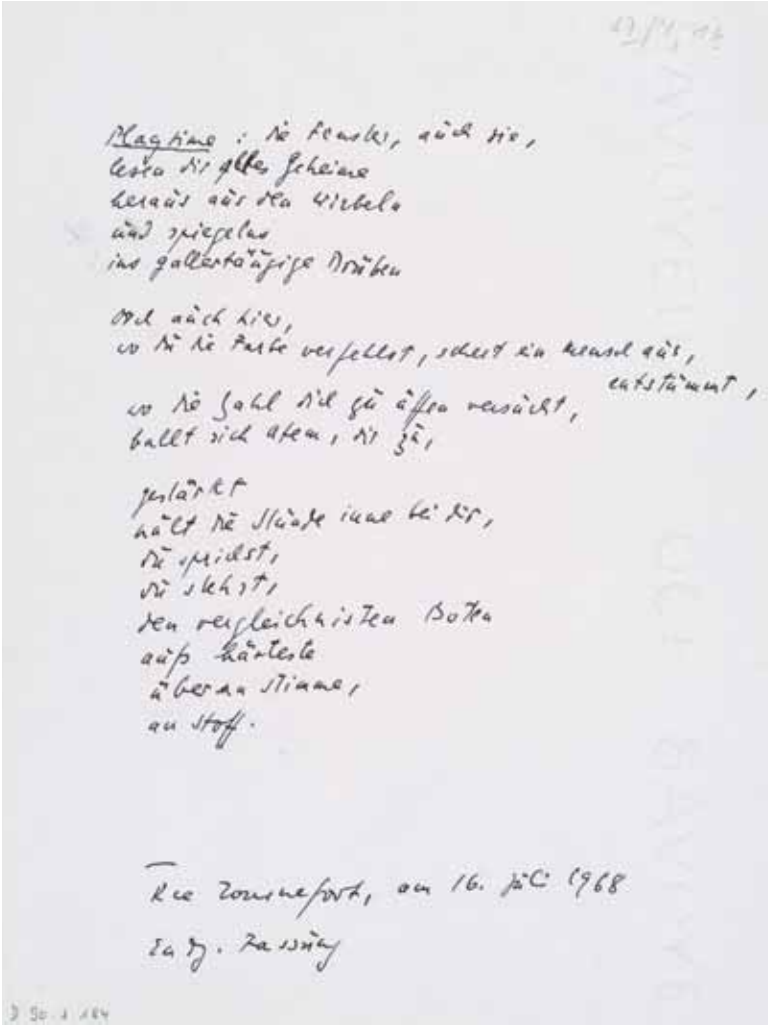


Abb. 10: »Playtime«, die (»Endg. Fassung«) (H³)
Manuskript, geschrieben mit dunkelblauer Tinte auf einzelnem, losem Blatt (Archivzugangsnummer D90.1.184, Blatt AI 4,16, 26,9 cm x 21 cm).
Vgl. *Schneepart*, BCA 10.2, 153f. (H³); *Schneepart*, TCA, 99.

<u>Playtime</u> : die Fenster, auch sie,
lesen dir {jed}alles Geheime
heraus aus den Wirbeln
und spiegelns
ins gallertäugige Drüben

doch auch hier,
wo du die Farbe verfehlst, schert ein Mensch aus,
entstummt,
wo die Zahl dich zu äffen versucht,
ballt sich Atem, dir zu,

gestärkt
hält die Stunde inne bei dir,
du sprichst,
du stehst,
den vergleichnisten Boten
aufs härteste
über {.}an Stimme,
an Stoff.

—

Rue Tournefort, am 16. Juli 1968
Endg. Fassung

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

stummen, Sprechen und Stehen Motive ins Geschriebene, deren mögliche Bedeutungen »auch« – und hierin besteht die Funktion des Wortes »auch« – eine andere Herkunft als jene des Films erraten lassen: Shakespeares *Hamlet*.[27] Dieser Subtext konstituiert sich, gespensterhaft, im Zuge der Niederschrift: in der »1. Fassung« und ihrem Übergang zur folgenden. Noch in dem von Celan nur zwei Tage danach geschriebenen Gedicht »Aus der Vergängnis« vom 18. Juli 1968 haben sich Spuren von Shakespeares *Hamlet* erhalten, »das ins Ohr Geträufelte«[28] nennt darin den Königs- und Brudermord durch Gift im Ohr.[29] Die drei unmittelbar davor geschriebenen Gedichte wiederum, die den vierten Zyklus von *Schneepart* eröffnen, greifen partiell bereits Elemente aus Shakespeares *Hamlet* auf oder skizzieren imaginäre Verbindungen zum Ort des Stücks: Dänemark. Das Gedicht »Das Im-Ohrgerät«,[30] geschrieben am 25. Juni 1968 in Freiburg im Breisgau, läßt sich bereits als Aktualisierung des Motivs vom Angriff aufs Ohr lesen. Das Gedicht »Der halbzerfressene«,[31] geschrieben am 30. Juni 1968 bei der »Kieler Förde«, handelt von der Kluft zwischen Meer und Land und nennt mit der »Kieler Förde«, dem Hafen von Kiel, zugleich den Seezugang nach Dänemark, dem Lande Hamlets. Das darauf folgende, in der Reinschrift dann unmittelbar vor »Playtime« stehende Gedicht »Ein Blatt«[32] wiederum, geschrieben in Freiburg, Frankfurt, Kiel (ohne Datum), verfolgt die Spur nach Dänemark weiter, indem es indirekt auf das Land Hamlets als die spätere Exilstation von Bertolt Brecht anspielt. Das Gedicht antwortet dem von Brecht während seines Exils in Dänemark geschriebenen Gedicht »An die Nachgeborenen« (aus dem Band *Svendborger Gedichte*)[33] und stellt damit zugleich einen – von Kiel aus – topologisch gedachten Bezug zur Geschichte Dänemarks her.[34]

Lesereise

Insgesamt skizzieren die genannten Gedichte mit ihren Daten und Orten die Lesereise nach, auf der sich Celan vom 21. Juni bis zum 14. Juli 1968 befand. Diese Reise brachte Celan von Paris aus über Freiburg und Frankfurt nach Kiel, wo er am 1. Juli las. In Kiel oder auf der Rückfahrt von Kiel in Richtung Hannover dürfte dann der erste Entwurf von »Playtime« entstanden sein, die auf der Rückseite beschriebene Visitenkarte, die in Celans Nachlaß ursprünglich in der Korrespondenz vom 2. Juli 1968 lag. Danach fährt Celan über die Stationen Frankfurt und Tübingen nach Paris zurück, wo er am 14. Juli ankommt. Zwei Tage darauf beginnt er mit der »1. Fassung« von »Playtime«. Die erwähnten Gedichte sind als eine Art Tagebuch dieser Reise zu lesen. Während der Reise, am 27. Juni 1968, wurde im übrigen auch die Fernsehsendung ausgestrahlt, für die Celan ein halbes Jahr zuvor beim

[27] Auf die Hamlet-Bezüge in »Playtime« hat als erste Barbara Wiedemann im Kommentar zu der von ihr besorgten kommentierten Gesamtausgabe der Gedichte hingewiesen (vgl. *Die Gedichte*, 849).

[28] GW 2, 387. Das Gedicht steht im *Schneepart*-Band (d.h. in der Reinschrift) unmittelbar nach »Playtime«.

[29] Vgl. Shakespeare, *Hamlet* [BPC], 97 (1. Akt, 5. Szene).

[30] GW 2, 383.

[31] Ebd., 384.

[32] Ebd., 385.

[33] Vgl. hierzu die Absätze »für Brecht« und »nachgeboren« am Ende des Kapitels 2.1 »Wie sich die Zeit verzweigt«.

[34] Diese Verbindungen erhärten sich weiter, wenn man auch die von Celan *nicht* in die *Schneepart*-Reinschrift aufgenommenen Gedichte aus diesem Zeitraum beizieht. So lassen sich etwa die im Gedicht »An Ungenannt« erwähnten »Giftmixer« und das Adjektiv »durchvatert« (*Die Gedichte aus dem Nachlaß*, 179) als weitere Variationen der Vatermordthematik aus *Hamlet* lesen. »An Ungenannt« brachte Celan wie das in die Reinschrift schließlich aufgenommene Gedicht »Aus der Vergängnis« am 18. Juli 1968 aufs Papier. Das Gedicht »Die Kleinzweiige« (ebd., 178) wiederum, das Celan wie »An Ungenannt« ebenfalls nicht in die Reinschrift aufnahm und das er am 15. Juli 1968 – einen Tag vor der »1. Fassung« von »Playtime« – niederschrieb, dreht sich um den »Wahn« der »Wirklichkeit«. Vgl. zu diesen Gedichten, die zu den verstörendsten von Celan gehören, auch die editorischen Anmerkungen ebd., 470f.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Sender Freies Berlin die von ihm übertragenen und gelesenen Shakespeare-Sonette gelesen hatte.[35]

Horatios Bericht

Will man den Spuren von Shakespeares *Hamlet* in »Playtime« folgen, dann muß man diese Umwege allerdings nicht gehen, auch wenn sie durchaus Auskunft über Celans Schreiben geben. Am deutlichsten erschließen sich diese Spuren, wenn man sich Horatios Bericht über die von ihm, Marcellus und Bernardo erstmals gesichtete Erscheinung des Geistes vornimmt. Hamlet ist der Adressat dieses Berichts (1. Akt, 2. Szene). In der von Celan benutzten Shakespeare-Ausgabe von L. L. Schücking, die in ihrem deutschsprachigen Teil auf der Übersetzung von August Wilhelm von Schlegel beruht, lautet die Stelle wie folgt:

[…] a figure like your father,
Armed at point exactly, cap-a-pé
Appears before them, and with solemn march
Goes slow and stately by them; thrice he walked
By their oppressed and fear-surprised eyes,
Within this truncheon's length; whilst they, distilled
Almost to jelly with the act of fear,
Stand dumb and speak not to him […].

[…] Ein Schatten wie Eu'r Vater,
Geharnischt, ganz in Wehr, von Kopf zu Fuß,
Erscheint vor ihnen, geht mit ernstem Tritt
Langsam vorbei und stattlich; schreitet dreimal
Vor ihren starren, furchtergriffnen Augen,
So daß sein Stab sie abreicht; während sie,
geronnen fast zu Gallert durch die Furcht,
Stumm stehn und reden nicht mit ihm […].[36]

Stoff der Geschichte

Die *gegenseitige* Stummheit von Geist und Wachtmännern, gebrochen nur durch Horatios *spätere* Mitteilung Hamlet gegenüber, wird vollends erst gebrochen durch Hamlet selbst, der, indem er in der folgenden Nacht den Geist anspricht, auch diesen und damit seinen Vater und somit die Geschichte am Hof zum Sprechen bringt. In Shakespeares Stück ist Hamlet derjenige, der – mit den Worten von Celans Gedicht – ausschert und entstummt und dadurch das Du – den Geist, damit aber auch sich selbst – zum Sprechen bringt: zu einem Sprechen, das am Stoff teilhat, aus der sich Geschichte – genealogisch – konstituiert. Im Verbund mit diesem Stoff und der ihm geliehenen Stimme ist Hamlet den Boten überlegen, die Claudius auf ihn ansetzt, um ihn und damit die Erinnerung an die jüngste Vergangenheit auszuschalten: Man denke an Rosenkranz und Güldenstern, Hamlets falsche Freunde, die Claudius (über den Seeweg) vergeblich als Doppel-Boten ausschickt, um Hamlet umzubringen.[37]

Hamlet und Hulot

Aus dieser Perspektive erhellt sich auch das Projekt, das Celan im Gedicht »Playtime« vorantreibt: Die in Tatis Film *Playtime* evozierte Geschichtslosigkeit ist zwar eine ganz an-

[35] Vgl. *Briefwechsel mit Gisèle Celan-Lestrange*, Bd. II, 477.

[36] Shakespeare, *Hamlet* [BPC], 87 (1. Akt, 2. Szene). Celan besaß mehrere Shakespeare-Werkausgaben. Darunter: Shakespeare, *The Complete Works of William Shakespeare*. Celan besaß auch eine französische Hamlet-Übersetzung von Yves Bonnefoy mit handschriftlicher Widmung des Übersetzers für Paul und Gisèle: Shakespeare, *Hamlet*, traduction de Yves Bonnefoy [BPC]. Der Band ist allerdings, bis auf die ersten Seiten, nicht aufgeschnitten, lesbar ist zudem der oben zitierte Bericht von Horatio, weil dieser in einen offenen Bund fällt. Mehrfach bezeugt sind die emphatischen Stellungnahmen Celans gegenüber dem Werk Shakespeares gerade in den mittleren und späten sechziger Jahren, so etwa im Brief Celans an seine Frau vom 20. August 1965: »Shakespeare – pour moi, il n'y a rien de plus beau et de plus grand que Shakespeare.« *Correspondance*, Bd. I, 288. (»Shakespeare – für mich gibt es nichts Schöneres und Größeres als Shakespeare.« *Briefwechsel mit Gisèle Celan-Lestrange*, Bd. I, 256, vgl. auch Gellhaus u.a., *Fremde Nähe*, 444, und Pöggeler, *Spur des Worts*, 366). John Felstiner weist zudem darauf hin, daß Celan während seines Aufenthaltes in der Psychiatrie 1965 »die Stücke Shakespeares« (Felstiner, *Paul Celan*, 291) gelesen habe. Otto Pöggeler wiederum berichtet, Celan habe in seiner Jugend »›Hamlet‹ auswendig rezitiert« (zitiert nach Lengeler, *Shakespeares Sonette in deutscher Übersetzung*, 29). Ferner gibt der Katalog zu Celans Bibliothek Anstreichungen von Celan zur Hamlet-Figur in Büchern von Benjamin und Susman wieder (vgl. *La Bibliothèque philosophique*, 276 und 524).

[37] Die – in Celans Worten – »gegleichneten«, »gezwillingten« bzw. »vergleichnisten Boten« (Rosenkranz und Güldenstern) kommen in Shakespeares Stück noch vor Hamlet selbst – und durch ihn – um. Hamlet ist ihnen »aufs / härteste über / an Stimme / an Stoff«. Eine weitere Korrespondenz läßt sich in der gestärkten »Stunde« ausmachen, die in Gestalt von Horatio (›hora‹, lat. Stunde) bei Hamlet innehält: Horatio, Figur der bewahrenden Zeit, Shakespeares *alter ego*, überlebt schließlich als einziger am Hof, er überlebt auch Hamlet – und erzählt schließlich dessen Geschichte.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

dere als diejenige, die der unrechtmäßige König Claudius in Shakespeares *Hamlet* einkehren lassen möchte. Auch ist im Film *Playtime* das vorherrschende Medium nicht ein Geist, der sein Grab verlassen und von seinen Knochen-»Wirbeln« Abstand genommen hat, um aus sich ein Geheimnis herauszulesen bzw. herauslesen zu lassen. Das Medium ist vielmehr nur Glas, es sind nur »Fenster«. Und das Gegenüber, das »Drüben«, ist im Film wiederum so gut wie gar nicht durch Furcht bestimmt. Auch im Gedicht ist diese Furcht höchstens spürbar, die merkwürdige Wendung vom »gallertäugige[n] Drüben« jedenfalls lassen selbst dann, wenn man sie als (verstelltes[38]) Hamlet-Zitat liest, nicht ohne weiteres auf Furcht schließen. Die vollständige Verlagerung der Geistesproblematik in das räumliche, d.h. technische, architektonische und administrative Dispositiv und die damit verbundene Tendenz zur Neutralisierung von Affekten – und das heißt in diesem Fall: von Geschichte – lassen sich allerdings als Antwort auf eine tatsächliche Verlagerung verstehen: Die administrativen ›Bewältigungen‹ – Verharmlosungen – von Geschichte insbesondere in der Nachkriegszeit des 20. Jahrhunderts sind dann als Wiederauflagen jener Neutralisierungsversuche von Geschichte zu lesen, die in Shakespeares *Hamlet* mit Claudius vorgeführt sind. Diese Verlagerung nimmt Celans Gedicht auf. Es lenkt die Aufmerksamkeit darauf, daß seine beiden Vorlagen, der Film und das Dramenstück, darin übereinkommen, daß sie in ihrer jeweiligen Medialität, wozu Gespenster zu gehören scheinen, vom Problem der Mitteilbarkeit von Geschichte handeln und dabei zugleich – mit Hamlet und Hulot – entsprechende Handlungs- bzw. Unterlassungsweisen vorführen. Diese sind im Falle Hamlets gegen Claudius' korrumpiertes Machtwissen gerichtet, im Falle Hulots gegen die Begleiterscheinungen und Folgen der Administration.

Führt man sich nun auch noch das Jahr vor Augen, in dem das Gedicht entstanden ist und das darin auch genannt ist, 1968, dann wird man auch ermessen können, worin Celans eigener Beitrag zu einem ›revolutionären‹ Geschichtsverständnis lag. Es ist bekannt, daß Celan die politischen Unruhen und Umbrüche im Jahr 1968 mit großem Interesse verfolgte. Ebenso bekannt ist, daß seine anfängliche Sympathie schnell in Skepsis umschlug.[39] Die Gedichte aus *Schneepart*, die Celan als das »Stärkste« und »Kühnste« bezeichnete, das er je geschrieben habe,[40] registrieren seine Antworten auf die Ereignisse und Schlagworte dieses Jahres zum Teil sehr genau.[41] Das Gedicht »Playtime« nimmt das Gespräch mit jenen auf, deren Geschichte stumm bliebe, wenn sie nicht durch eine Ansprache, die das Gedicht wiederum vorführt, stark werden könnten, um auf diese Weise zu einem nicht mehr allein passiven Du zu werden. In diesem Du-Werden kommen – durch Celans Gedicht – so unterschiedliche Figuren wie Hamlet und Hulot sowie all jene, die mit dem Du des Gedichts angesprochen, gemeint sein *können*, miteinander – als Gespenster – ins Gespräch.[42] In

1968

[38] Gallertartig sind bei Shakespeare wohl nicht die Augen, sondern die Wächter mit ihren weichen Knien, auch wenn die Fehllektüre in Shakespeares Text durch die unsichere Stellung des Pronomens »they« durchaus angelegt ist.

[39] Celan hat aus seiner Sympathie für die anarchistisch-revolutionäre Tradition nie einen Hehl gemacht. Zahlreich sind die Berichte, wonach Celan – »mit meinem, ich kann es hier sagen, alten Kommunistenherz« (»avec, je peux le dire ici, mon vieux cœur de communiste«), wie er in seinem Brief vom 8. März 1962 an Petre Solomon schrieb (Solomon, »Briefwechsel mit Paul Celan«, 65) – in den passendsten und unpassendsten Momenten (zum Beispiel am Telefon) Revolutionslieder gesungen habe (vgl. hierzu etwa Böttiger, *Orte Paul Celans*, 138). Bereits im *Meridian* legt Celan Wert darauf, daß er mit den Schriften Gustav Landauers und Peter Kropotkins aufgewachsen sei (GW 3, 190).

[40] In seinem Brief vom 24. Januar 1970 an Ilana Shmueli schreibt Celan: »der Band [*Schneepart*] nach dem nächsten [*Lichtzwang*] ist wohl das Stärkste und Kühnste, das ich geschrieben habe. (Geschrieben zwischen Dezember 67 und Oktober 68.)« *Briefwechsel mit Ilana Shmueli*, 86.

[41] Vgl. hierzu besonders Celans *Briefwechsel mit Franz Wurm*, 146f. und 149f., dazu auch Hamacher, »Häm. Ein Gedicht Celans mit Motiven Benjamins«, 193.

[42] Zu einer ähnlichen Konzeption von Gemeinschaft gelangt Derrida in seiner Marx-Lektüre, die wiederum gleichzeitig als Lektüre von Shakespeares *Hamlet* sowie als Kritik an Kojèves Zynismus angelegt ist. Vgl. hierzu Derrida, *Marx' Gespenster* (z.B. 128f.).

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

einem früheren Gedicht zögerte Celan nicht, die unabgegoltenen Ansprüche, die mit solchen Gespenstern jeweils ins Spiel kommen, als Kennzeichen von Sprache überhaupt zu bestimmen, das heißt als Kennzeichen von dem, was auch – und gerade auch – in Gestalt von Worten nicht einfach *ad acta* gelegt werden kann: »wie unbestattete Worte, / streunend / im Bannkreis erreichter / Ziele und Stelen und Wiegen«.[43]

gespenstischer Anspruch

»Wer unter dem – scheinheiligen – Vorwand, man müsse die Toten ruhen lassen, dem Mord am Lebenden zusieht, der mordet mit. Und verhöhnt damit alle Toten.«[44] Diese Notiz Celans aus dem Umkreis des Gedichtbandes *Die Niemandsrose* mag noch einmal resümierend verdeutlichen, von welchem Anspruch Celan in seinem Schreiben von Gedichten ausging: bis zuletzt. Als das Gedicht »Playtime« erschien, war Celan selbst bereits tot.[45] Der Anspruch, den er sowohl in als auch im Hinblick auf sein Schreiben formulierte, bleibt nun selbst gespenstisch bestehen. *Wie* – und ob überhaupt – man diesem Anspruch antworten möchte, ist eine Frage, die nicht das Gedicht beantworten kann, sondern den Leserinnen und Lesern überlassen bleibt. In der Celan-Forschung wurde diese Frage, bewußt oder unbewußt, unterschiedlich beantwortet. Textimmanente, literaturgeschichtliche und biographische Zugangsweisen erschließen – und produzieren – jeweils andere Lektüreergebnisse. Diese Zugangsweisen hängen aber alle von einer von ihnen allen geteilten primären Ausgangssituation ab, die darin besteht, daß alle auf ihre jeweiligen, sie bestimmenden *medialen* Vorgaben angewiesen sind: Das gilt auch (und gerade auch) von der Bio*graphie*, die es nur unter den Bedingungen von Schrift gibt.

Biographie

Man könnte hier weitergehen und auch für das Gedicht »Playtime« die biographischen Begleit-Schriften weiterverfolgen, zum Beispiel die schriftlich dokumentierten Äußerungen von Celan oder von anderen zur sogenannten Goll-Affäre.[46] Man könnte sogar ein Interesse (aber was für eins?) entwickeln für die (nicht veröffentlichten und wohl auch nicht einfach zugänglichen) Akten aus den psychiatrischen Kliniken, in denen sich Celan just vor und nach der Niederschrift der *Schneepart*-Gedichte in stationärer Behandlung befand. Die »Rue Tournefort« nennt *in* »Playtime« immerhin die Straße, die mit diesen Aufenthalten in der Psychiatrie in unmittelbarer Verbindung steht: Als direkte Folge seines Aufenthalts im *hôpital psychiatrique Sainte-Anne*[47] vom 13. Februar bis zum 17. Oktober 1967 (unterbrochen nur durch einige kürzere Reisen ins Ausland) bezog Celan am 20. November 1967, getrennt von seiner Familie, eine möblierte Einzimmerwohnung an der Rue Tournefort.[48]

43 »Und mit dem Buch aus Tarussa«, GW 1, 287.

44 *Prosa aus dem Nachlaß*, [Nr. 38] 27. Dazu passen auch drei weitere Notizen aus dem Nachlaß: »Wer nach Auschwitz mystifiziert, ist ein Mit-Mörder« (ebd., [Nr. 58] 42). »Entmythologisieren, das heißt nicht: Mythen durch Gegenmythen verdrängen« (ebd., [Nr. 57] 42). Und: »Ich schreibe […] nicht für die Toten, sondern für die Lebenden – freilich für jene, die wissen, daß es auch Tote gibt« (ebd., [Nr. 215] 122).

45 Eine der wohl letzten Aufzeichnungen von Celan befindet sich in seiner Agenda unter dem 19. April 1970, mit Bleistift geschrieben und doppelt unterstrichen: »Départ Paul - /« (*Briefwechsel mit Gisèle Celan-Lestrange*, Bd. II, 493). In der Wohnung ließ Celan auch seine Armbanduhr zurück: Er hatte seiner Frau einmal gesagt, er werde nicht mehr da sein, wenn man eines Tages seine Armbanduhr fände (vgl. ebd.)

46 So deutet etwa Barbara Wiedemann Celans Übertragung des Shakespeare-Sonetts LXX explizit als Reaktion auf die Goll-Affäre: »Nicht an dir liegts, daß sie dich schmähn und schmähen: / kaum zeigt sich Reines, schon wirds schlechtgemacht«, übersetzt Celan die ersten beiden Zeilen nachdrücklicher als im Original (»That thou art blam'd shall not be thy defect, / For slander's mark was ever yet the fair«) (vgl. Wiedemann, *Paul Celan – Die Goll-Affäre*, 806f.).

47 Es handelt sich hier um die Klinik, in der Jacques Lacan zwischen 1953 bis 1963 seine Seminare abhielt. Wie weit Celan Lacan gekannt hat, ist zum jetzigen Zeitpunkt hingegen kaum zu eruieren. Der einzige bislang bekannte Hinweis in diese Richtung stammt von Franz Wurm, der in seinem Brief an Celan vom 1. Februar 1968 schreibt: »Ihr Dr. Lacan, der Lackel, wird auf Titel- u. folgenden Seiten des letzten ›Times Lt.‹ sehr breit- und flachgewalzt.« *Briefwechsel mit Franz Wurm*, 135.

48 Getrennt von seiner Familie, lebte Celan dort über zwei Jahre (Vgl. *Briefwechsel mit Gisèle Celan-Lestrange*, Bd. II, 476, und den Brief an Franz Wurm vom 22. November 1967: »Das Wohnungssuchen hat gestern nachmittag in der von der École nur fünf Minuten entfernten rue Tournefort – qui tour

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Zukunft

Spuren dieser Art lassen sich also verfolgen. Was dabei aber vor allem in den Blick kommt und den Blick vielleicht auch verstellt, ist vornehmlich diejenige Dimension eines Gedichts, die ins Vergangene weist.[49] Celans Gedichte formulieren aber stets auch einen Anspruch, der in eine Zukunft weist und der dort bereits am Werk ist, wo sich das Vergangene als aktuell, als unabgeschlossen und also, in diesem Sinne, als zukünftig erweist. Diese Dimension von Celans Gedichten gilt es zu beachten. Deren Anspruch kann im Vergangenen nicht aufgehen, weil sich von ihm her eine Antwort, auf die es ankommt, nur von einer Zukunft erhoffen läßt. Diese wiederum würde verpaßt oder bliebe verkannt, wenn man ein Gedicht auf eine scheinbar feststehende Vergangenheit biographischer oder anderer Art zurückführen wollte.

Dichtung und Biographie

In seinen letzten Lebensjahren hat Celan selbst zwischen Dichtung und Biographie immer weniger unterschieden. So sehr jedoch diese Ununterscheidbarkeit Celans *Leben* und seine *Arbeit* an den Gedichten bestimmte, sowenig gehen die Gedichte selbst in dieser auf.[50]

ne (et tournera) fort? – ein vorläufiges Ende gefunden, in einem möblierten und badezimmerbeküchten sogenannten Studio. Nach zwanzig Jahren Paris habe ich heillos sedentärer Nomade wieder so ein beinahnettes Studikerzeltchen aufzuschlagen das Vergnügen gehabt. Aber – dies wieder gehobenerweise – die École will sagen Schule ist eben nicht weit und mit ihr mein durchaus ›arbeitsames‹ ›bureau‹.« *Briefwechsel mit Franz Wurm*, 114). Zuvor, während seines Aufenthaltes in Saint-Anne, schrieb Celan über die Hälfte der Gedichte von *Fadensonnen* (1968) und einen großen Teil von *Lichtzwang* (1970) (vgl. *Briefwechsel mit Gisèle Celan-Lestrange*, Bd. II, 470). Die Gedichte von *Schneepart* sind ebenfalls vergleichsweise schnell entstanden (zum Teil gleich mehrere an einem Tag): zwischen dem 16. Dezember 1967 und dem 18. Oktober 1968 (vgl. *Schneepart*, TCA, 181f.). In dieser Zeit spielen sich nicht nur die Pariser Studentenunruhen vom Mai 1968 unmittelbar vor Celans Haustüre ab. Auch der Prager Frühling sowie dessen Niederschlagung durch die sowjetischen Truppen fallen in diese Zeit. Die Briefe, die Celan damals schreibt, belegen, daß er diese Ereignisse mit großem Interesse verfolgte (vgl. hierzu den *Briefwechsel mit Franz Wurm*, bes. 144-150 und 161). Nach tätlichen Übergriffen und Morddrohungen wird Celan am 15. November 1968 (bis zum 3. Februar 1969) erneut in die Psychiatrie eingewiesen (diesmal in das *hôpital psychiatrique de Vaucluse* in Épinay-sur-Orge, vgl. *Briefwechsel mit Gisèle Celan-Lestrange*, Bd. II, 482).

49 Rückt dabei die Psychologie des Autors in den Vordergrund, dann hat diese allerdings zuerst einmal selbst als interpretationswürdig zu gelten, sie könnte also einer Deutung allein schon deshalb nicht einfach zugrunde gelegt werden. Daß eine solche Deutung möglich ist und – unter der Voraussetzung, daß sie eben die Psychologie zum Thema macht und nicht einfach voraussetzt – durchaus aufschlußreich sein kann, zeigt Barbara Wiedemann am Motiv des Wahnsinns, das für Celan nicht Motiv im harmlosen, schöngeistig beschränkten Sinne war. So geht Wiedemann davon aus, daß Celan sich wohl nicht nur »auf der Seite der Wahnsinnigen« wußte, sondern den »Wahnsinn« auch neu deutete – wie Lucile: als Klarsicht auf den Wahnsinn der jeweils herrschenden »Wirklichkeit«, der sich etwa »darin äußert, daß ›nichts / stockt‹« (Wiedemann, »Ins Hirn gehaun«, 436). Auch im Hinblick auf das Gedicht »Playtime« könnten die Spuren des Wahnsinns weiterverfolgt werden. So ist etwa denkbar, daß der »Stoff«, von dem im Gedicht »Playtime« die Rede ist, auch auf die massive Medikamentierung bezug nimmt, der Celan seit 1963 ausgesetzt war: Seit diesem Jahr nimmt Celan regelmäßig Psychopharmaka (Antidepressiva und Neuroleptika) ein (vgl. *Briefwechsel mit Gisèle Celan-Lestrange*, Bd. II, 153f.). In den Briefen an seine Frau sowie auch an Ilana Shmueli klagt Celan des öfteren über die Gedächtnisschwäche, die diese Medikamentierung mit sich brachte (vgl. etwa ebd., Bd. I, 165, und *Briefwechsel mit Ilana Shmueli*, 17). Diese Gedächtnisschwäche versuchte Celan wiederum mit Medikamenten zu beheben. Im Brief vom 23. November 1969 an Shmueli schreibt Celan: »Ich fühle, ich weiß, daß die Kräfte, die ich in Jerusalem hatte, geschwunden sind. Werden sie wiederkommen, ist es eine vorübergehende Nebenwirkung eines neuen Medikaments, das ich zur Stärkung meines Gedächtnisses nehme? Ist es die – sich wiederholende – Folge von acht oder neun Jahren ›Chemie‹? Es hat – jetzt kommt eine elendes Wort – wohl auch eine ›psychische‹ Komponente – in welchem Maße?« *Briefwechsel mit Ilana Shmueli*, 49f. – Zuvor schreibt Celan »ich rebelliere, stellenweise tötet das, neben den Medikamenten wohl – neben den Folgen der Chemie –, jede Dauer«, und er stellt fest, daß er »zerheilt« worden sei (ebd., 41f.). Vor dem Hintergrund dieser Medikamentierung erscheint auch Celans Ringen um die Möglichkeit von Gedächtnis und Erinnerung in seinen Gedichten seit dem *Atemwende*-Band in einem neuen Licht. – Zu fragen bliebe allerdings weiterhin, worüber denn solche biographische Subtexte genau Aufschluß geben, besteht doch die Gefahr darin, die Struktur der Gedichte gegebenenfalls genau mit jenen Komplexen kurzzuschließen, von denen sie sich womöglich gerade gelöst haben.

50 Die verstreuten Bemerkungen Celans zum Verhältnis von Dichtung und Biographie gehen zwar grundsätzlich von einem Spannungsverhältnis aus: »Echte Dichtung ist antibiographisch.« *Prosa aus dem Nachlaß*, [Nr. 156], 95f. (In seinem Brief an Olga Obry vom 19. Januar 1961 präzisiert Celan seine Bedenken: »Dichtung« dürfe, »wenn sie sie selbst bleiben will, nicht dazu beitragen, die Deutlichkeit, auf die es ihr ankommt, durch dieses oder jenes biographische Detail zu trüben, das sie letzten Endes nur dem Detailhungrigen mundgerecht machen kann.« Ebd., 497.) – Gleichzeitig verlegt Celan den (variablen) Ort der Biographie – oder genauer: des Lebens – auch in das Gedicht bzw. die Gedichte selbst: »Die Heimat des Dichters ist sein Gedicht, sie wechselt von einem Gedicht zum andern.« Ebd. (Notiz, vermutlich zu Beginn der fünfziger Jahre geschrieben). Und im Brief an Fritz Martini vom 21. Februar 1961 schreibt Celan: »Meine Gedichte sind meine Gedichte. Sie bedürfen keiner biographischen Legitimierung; meine Gedichte sind meine Vita.« Ebd. – Diese Auffassung mag man im übrigen bereits in einer Aufzeichnung Celans aus dem Arbeitslager von Tabăreşti prä-

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Eine der Möglichkeiten, diese Gedichte jenseits von Biographismus *und* Autonomieästhetik zu lesen, besteht darin, die Strukturen, die in ihnen angesprochen sind, auch anderswo zu erkennen, auszusprechen und, wer weiß, mit größerer Aufmerksamkeit auf ihre Alternativen hin zu untersuchen.

letzte Gedichte

Die letzten Gedichte Celans und ihre Entwürfe sind praktisch alle von Hand und in rascher Folge geschrieben. Der beim Schreiben der Gedichte für die Bände *Von Schwelle zu Schwelle* (1955) bis *Atemwende* (1967) jeweils so kennzeichnende, oft mehrfache Wechsel von Maschinen- und Handschrift, der die Art bestimmte, in der Celan an seinen Gedichten im Hinblick jeweils auf eine Publikation arbeitete, ist für das Schreiben der Gedichte von *Fadensonnen* (1968) und *Lichtzwang* (1970) bereits weniger und für jene von *Schneepart* (1971) gar nicht mehr charakteristisch. Wieder anders verhält es sich in den noch späteren Gedichten, die Celan ab Mitte 1969 bis zu seinem Tod am 20. April 1970 schreibt.[51] Diese Gedichte wurden in dem ebenfalls posthum erst erschienenen, von Celan nicht mehr autorisierten Band *Zeitgehöft* (1976) veröffentlicht. Die Gedichte aus dem Zeitraum der von Celan als »Zäsur«[52] empfundenen Jerusalem-Reise vom Oktober 1969 sind Teil davon. Noch einmal gibt es einen Wechsel im Tonfall. Komisches steht neben Ernsthaftem bis Verbissenem, Erotisches und Obszönes trifft sich mit Versatzstücken aus der literarischen Tradition und jüdischen Geschichte. Ob Celan diese Gedichte überhaupt für eine Publikation niederschrieb, ist ungewiß, die Jerusalem-Gedichte sind weitgehend Briefgedichte an Ilana Shmueli. Fast scheint es, als ob Celan sich zuletzt die gut zwanzig Jahre zuvor gemachte Aussage wieder zur Leitmaxime genommen hätte: daß »es auf die Veröffentlichung meiner Gedichte wohl weniger ankommt als darauf, neue zu schreiben.«[53]

endlos

Stärker als die frühen und mittleren tragen die späten Gedichte Celans Züge von äußerst knappen Tagebuchnotaten oder von Briefentwürfen. Sie registrieren, reagieren, seismographisch. Sie verknappen – und eröffnen doch auch wieder Bezüge, ohne zu synthetisieren. Immer noch sind die Gedichte an ein Du gerichtet. In seinem letzten Brief an den Suhrkamp-Verlag wehrte sich Celan gegen die Ansicht, seine Gedichte würden immer dunkler und hermetischer, für ihn seien diese Gedichte vielmehr »frei, offen und endlos.«[54]

figuriert sehen. Auf einer ansonsten leeren Seite des Notizbuches aus Tabăreşti schreibt Celan Ende 1942, Anfang 1943, die Worte: »Zeit seines Lebens / Lebens / Lebens«. Zitiert nach Gellhaus (Bearb.), *Marbacher Magazin* 90 (2000), 119. Die Zeit des Schreibens konvergiert hier offensichtlich mit der Zeit des Lebens, im wiederholten Schreiben des Wortes »Lebens«, ohne Fortsetzung des Satzes, geht das Leben in seiner Endlichkeit in Schrift über. Es handelt sich hier, die Lagerbedingungen berücksichtigend, um ein Überleben des bloßen Lebens in der bloßen Schrift, neutralisiert in der dritten Person – und in einer Wiederholung, die leerläuft (oder doch nicht ganz?).

51 Celan setzt sich in dieser Zeit auch weiter mit den Zeitkonzepten in der Philosophie und, verstärkt, der Psychoanalyse auseinander (vgl. hierzu auch Anm. 106 im Kapitel 1.3 »Schrift«). Zu dieser Auseinandersetzung gehörte unter anderem Celans Beschäftigung mit Ludwig Binswangers *Schizophrenie* [BPC] im Jahr 1969, die sich in umfangreichen Lesespuren dokumentiert hat. Im selben Zeitraum liest Celan vermutlich auch Binswangers Studie *Melancholie und Manie* [BPC], in der Binswanger – ausgehend von Husserls Phänomenolgie und Heideggers Existentialontologie – Beeinträchtigungen im Zeitbewußtsein als Beeinträchtigungen der Fähigkeit zur Protention und Retention bestimmt. Celan hat sich die entsprechenden Passagen angestrichen (ebd. 32).

52 »Daß Jerusalem eine Wende, eine Zäsur sein würde in meinem Leben – das wußte ich.« Brief an Ilana Shmueli vom 21. Oktober 1969, *Briefwechsel mit Ilana Shmueli*, 50.

53 Brief an Alfred Margul-Sperber vom 21. April 1948, zitiert nach »Briefe an Alfred Margul-Sperber«, 51.

54 Zitiert nach der Ankündigung von *Schneepart* im Suhrkamp Verlag, so wie sie 1970 in Meinecke (Hrsg.), *Über Paul Celan*, 324, als Werbung des Verlags abgedruckt wurde.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

*

Jeder, der Gespräche über die Dichtung, das Dichterische geführt hat, wird die Erfahrung gemacht haben, daß diese Gespräche für Gewöhnlich im Endlosen münden. In diesem Nicht-enden-wollen bekundet sich, so glaube ich, ein Wesenszug des Dichterischen: sein Unendlichkeitsanspruch. Ein Anspruch, der, ungeachtet seiner wiederholt erfahrenen, ja zur Kenntnis genommenen Unrealisierbarkeit, immer wieder erhoben wird. Auf jedem der von der Interpretation des Gedichts gewählten Wege wird man diesem Anspruch begegnen: weder die psychologische noch die philologische noch auch die philosophische Auslegung eines Gedichts wird auf den von ihr beschrittenen Wegen ein letztes Prinzip aufzuzeigen vermögen, von dem her sich der Bedeutungsbereich ihres Gegenstandes restlos erschließt.[55]

*

[55] *Prosa aus dem Nachlaß*, [Nr. 168] 103 (Notiz aus dem Nachlaß, Ende 1955 oder später).

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Schluß

Verlust und Verwandlung

Gershom Scholem beendet sein Buch *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen* mit folgender Geschichte, die er »aus dem Munde des großen hebräischen Erzählers S. J. Agnon gehört«[1] habe:

Wenn der Baal-schem etwas Schwieriges zu erledigen hatte, irgendein geheimes Werk zum Nutzen der Geschöpfe, so ging er an eine bestimmte Stelle im Walde, zündete ein Feuer an und sprach, in mystische Meditationen versunken, Gebete – und alles geschah, wie er es sich vorgenommen hatte. Wenn eine Generation später der Maggid von Meseritz dasselbe zu tun hatte, ging er an jene Stelle im Walde und sagte: »Das Feuer können wir nicht mehr machen, aber die Gebete können wir sprechen« – und alles ging nach seinem Willen. Wieder eine Generation später sollte der Rabbi Mosche Leib aus Sassow jene Tat vollbringen. Auch er ging in den Wald und sagte: »Wir können kein Feuer mehr anzünden, und wir kennen auch die geheimen Meditationen nicht mehr, die das Gebet beleben; aber wir kennen den Ort im Walde, wo all das hingehört, und das muß genügen.« – Und es genügte. Als aber wieder eine Generation später Rabbi Israel von Rischin jene Tat zu vollbringen hatte, da setzte er sich in seinem Schloß auf seinen goldenen Stuhl und sagte: »Wir können kein Feuer machen, wir können keine Gebete sprechen, wir kennen auch den Ort nicht mehr, aber wir können die Geschichte davon erzählen.« Und – so fügte der Erzähler hinzu – seine Erzählung allein hatte dieselbe Wirkung wie die Taten der drei anderen.[2]

Geschichten und Geschichtslosigkeit

Celans Mutter wurde 1895 in Sadagora, der Hochburg des Chassidismus, geboren, nicht ganz hundert Jahre (also rund vier Generationen) nachdem der schließlich in Sadagora lehrende und wirkende Rabbi Israel von Rischin (1797-1850) geboren worden war. In seiner *Bremer Rede* von 1958 legt Celan Wert darauf, daß er selbst in dieser Gegend, in der »Menschen und Bücher lebten«,[3] aufgewachsen sei. Ein »nicht unbeträchtlicher Teil jener chassidischen Geschichten«, »die Martin Buber uns allen auf deutsch wiedererzählt hat«, sei in dieser Landschaft »zu Hause« gewesen.[4] Diese »Geschichten« wogen jedoch für Celan nicht diejenige »Geschichtslosigkeit«[5] auf, die als Resultat der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik in dieser Gegend – und nicht nur dort – die Möglichkeit jeglichen Bezugs zu einer Tradition in ihrer (jeweils) möglichen Zukunft problematisch werden ließ. Celan suchte deshalb im Schreiben seiner Gedichte und in seinen Kommentaren dazu ein Modell von Sprache und Zeit zu erarbeiten, das es ihm ermöglichen sollte, einerseits den Bezug zu bestimmten – aber auch zu unbestimmt gebliebenen und bleibenden – vergangenen Ereignissen in ihrer jeweils spezifischen Mitteilbarkeit oder Unmitteilbarkeit zu erörtern, andererseits eine jeweils ebenso spezifische Möglichkeit eines künftigen Zurückkommens auf die Spuren seiner Erörterungen zu eröffnen.

Traditionsbezug und Projektcharakter

Wollte man den Traditionsbezug und den Projektcharakter von Celans Schreiben insgesamt als Nachgeschichte zu der von Scholem weitertradierten Geschichte und als Vorgeschichte zu einer anderen Geschichte oder zu etwas anderem als einer Geschichte interpretieren, dann wäre zu sagen, daß sich die Bedingungen, unter denen Celan geschrieben hat, gegenüber jenen, unter denen sich jede neue Generation in dem von Scholem wieder-

1 Scholem, *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen* [BPC], 384.

2 Ebd. – Zwei Seiten vor der oben zitierten Stelle schreibt Scholem: »Jeder also bewahrt, indem er seinen eigenen Weg geht, den Sinn der wahren Schülerschaft. Die Tradition, sich von der Tradition loszureißen, bewirkt solch seltsames Paradox«. Ebd. 382. Celan schreibt dazu an den Rand ein (leicht entstelltes) Selbstzitat und datiert dieses auf den 28. Juni 1965: »abtrünnig erst bist du treu« (vgl. GW 1, 33: »Abtrünnig erst bin ich treu«).

3 GW 3, 184.

4 Ebd.

5 Ebd.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

gegebenen chassidischen Lehrstück ihre »Tat« und ihre Beziehung zur Tradition von neuem erfinden mußte, noch einmal grundsätzlich verändert haben: Celan ist kein Rabbi, und er erzählt auch keine oder kaum Geschichte(n), sondern er erörtert in seinen Gedichten und in seinen kommentierenden Äußerungen dazu die Schwierigkeiten, überhaupt einen Bezug zu vergangenen, aber auch gegenwärtigen Ereignissen und Zuständen zu finden. Zudem sind Celans Arbeiten zwar wie die »Taten« in dem chassidischen Lehrstück durchgehend zukunftsorientiert, aber die »Wirkung«, die Rabbi Israel von Rischin zuletzt noch von seiner »Erzählung« erhoffen zu können schien, ist bei Celan in einen Anspruch zurückgenommen, der sich nicht selbst verwirklichen und genügen kann, sondern auf eine Antwort von seiten eines Anderen angewiesen ist, um überhaupt bemerkbar und – vielleicht – wirksam zu werden.

Rekapitulation

Die vorliegende Studie hat im ersten Teil gezeigt, daß Celan sein Zeitdenken, das er in seinem Schreiben – in seiner ›Chronographie‹, aber auch in seiner parallel dazu verlaufenden Auseinandersetzung mit der Zeitphilosophie – zu verdeutlichen suchte, an einem solchen Anspruch orientierte. Dieser Anspruch sollte einerseits, als zeitoffener »Sinn«[6] seiner Gedichte, von seiten eines Anderen, einer »Gestalt dieses Anderen«,[7] bemerkbar werden. Andererseits sollte dieser Anspruch das Gedicht seinerseits als eine solche Gestalt, als »Schrift«, auszeichnen. Das wechselseitige Verhältnis dieser Gestalten zueinander nannte Celan »Gespräch«.[8] In diesem Modell von Gespräch bleibt ein Rest jenes Sprachwirkungsmodells, das in dem chassidischen Lehrstück schließlich in der »Wirkung« der Erzählung fortgelebt haben soll, weiterbestehen. Doch ist diese Wirkung in Celans Gedichten und in seinen Erörterungen zur Zeitlichkeit des Schreibens in die medial gedachte *Möglichkeit* von Wirkung verlegt. Aus dieser medial gedachten Möglichkeit, die ihre traumatischen Bedingungen nicht leugnet, erschließt sich der Wirklichkeitsbezug von Celans Dichtung. Dieser Wirklichkeitsbezug läßt *auch* jene Wirklichkeiten – ungeschieden von ihren Möglichkeiten – zum Zuge kommen, die der Leser eines Gedichts in seiner Lektüre und also mit seiner Zeit ins »Gespräch« des Gedichts einbringen kann.

Schrift als Medium

Dieses Gespräch ist allerdings durch eine radikale Ungleichzeitigkeit bestimmt. Denn einerseits hat Geschriebenes immer schon an einer Sprachlogik teil, die dem Leser und dem Schreiber eines Gedichts gleichermaßen vorausgeht. Andererseits ist der »Sinn« von Sprache und somit der Sinn eines Gedichts insofern offen, als die Bedeutungen variabel bleiben. Die Schrift ist das Medium, in dem sich diese Spannung formiert – oder deformiert. Celan hat mit ihr gearbeitet. Mit Wendungen wie derjenigen vom »Baum, dem sein Schatten vorausblüht«[9] aus dem frühen Gedicht »Da du geblendet von Worten« hat er den Versuch unternommen, die determinierenden und mortifizierenden Tendenzen, die in jeglicher Verwendung von Sprache stets *auch* gegeben sind – im *Meridian* sind sie unter dem Stichwort der »Kunst« angesprochen –, aufzubrechen oder sie wenigstens nicht zu negieren. Dieser Versuch Celans war nicht darauf angelegt, einer beliebigen Offenheit von Sprache das Wort zu reden, sondern darauf, im Medium der Schrift eine Spur zu hinterlassen, die sich in der provozierten Zuwendung des Lesers zu ihr *als* Spur in ihrer jeweils spezifischen Materialität, Medialität und Geschichtlichkeit (Diachronie) zu bemerken geben sollte.

6 Ebd., 186.
7 Ebd., 198.
8 Ebd., 198.
9 GW 1, 73.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Spezifik

Da sich diese Spezifik für jedes einzelne Gedicht und selbst für jede einzelne Notiz nur in einer gezielten Auseinandersetzung erschließt, konzentrierte sich der zweite Teil der vorliegenden Arbeit auf drei Fallstudien. In ihnen standen Gedichte im Vordergrund, die sich entweder als Vorbereitungen oder als Weiterbearbeitungen jener Fragen zum Verhältnis von Schreiben, Gedicht und Zeit lesen lassen, die Celan vor allem in der *Bremer Rede* und im *Meridian* erörterte und die im ersten Teil der Studie Gegenstand der Auseinandersetzung waren: Während das frühe Gedicht »Wie sich die Zeit verzweigt« (1951) noch einer Zeitkonzeption folgt, die sich an der kenntlich gemachten Lücke zwischen gegensätzlich semantisierten Worten und Orten bewähren sollte, interpretiert das Gedicht »Schliere« aus dem Gedichtband *Sprachgitter* (1959) Zeit als Resultat einer Spur, die in einer Gegenwart niemals ganz eingeholt werden kann. Daß Celan diese Spur mehr und mehr mit dem Prozeß des Schreibens in Verbindung bringt, zeigen vor allem die Gedichte, die in den sechziger Jahren entstanden sind. Zu diesen Gedichten gehört »Playtime« (posthum erschienen im Gedichtband *Schneepart*, 1971). An ihm und an den erhalten gebliebenen Vorstufen ließ sich vorführen, daß das Gedicht selbst Spur einer Auseinandersetzung mit anderen Texten (Shakespeares *Hamlet*) und Medien (Jacques Tatis Film *Playtime*) aus anderen Zeiträumen ist, zwischen denen Celan sein Gedicht, schreibend, lokalisiert.

Publizierbarkeit

Die umfangreiche Forschung zu Celan hat es bislang weitgehend unterlassen, den medialen Status seiner Gedichte und Reden in ihrem jeweiligen Verhältnis zu den korrespondierenden Materialien und Daten zum Thema zu machen. Das mag damit zusammenhängen, daß Celan selbst – zumindest gilt das für die Gedichtbände bis *Schneepart* – sein Schreiben wesentlich auf die Publizierbarkeit seiner Gedichte hin ausrichtete. Diese Publizierbarkeit sollte die von Celan angestrebte Singularität eines Gedichts, wie etwa das Kapitel zum Gedicht »Schliere« zeigen konnte, als Möglichkeit gerade auch im Druck bewahren. Diese Möglichkeit sollte in einem massenhaft reproduzierten Druck nicht eine Zuflucht zu den vermeintlich unmittelbareren Handschriften und Typoskripten nahelegen, um aus ihnen schließlich eine Hilfe bei der Interpretation zu erwarten. Vielmehr sollte sich diese Möglichkeit in der *jeweiligen* antwortenden und verantwortenden Zuwendung des Lesers zum Gedruckten bewähren können. Der von Celan metonymisch – über die Hand zur Schrift – gedachte Bezug seiner eigenen, schreibenden Zuwendung zu einem Gedicht konnte sich in einem gedruckten, vervielfältigten Gedicht nicht ohne weiteres mit der Erwartung verbinden, daß er sich, wie ein »Händedruck«,[10] dem Leser als singuläre Manifestation des Schreibers mitteilt. Die untersuchten Verfahren, die Celan beim Schreiben seiner Gedichte und Texte angewendet hat, konnten allesamt als Versuche interpretiert werden, diesen Bezug für das (publizierbare) Geschriebene in eine innere Dialogik zu verlagern, die am Ende die vergängliche »Mitwisserschaft«[11] des Autors hinter sich lassen konnte, um sich gegenüber einer künftigen Lesbarkeit zu öffnen. Die »Karten« sind im Gedicht schließlich, »ohne gemischt worden zu sein, verteilt; auf keiner dieser Karten ist ein Abbild dessen zu sehen, was der Dichter meinen könnte«.[12]

Schreibarbeit

Celan hat die Spuren seiner Schreibarbeit und selbst seiner Lektüren akribisch aufbewahrt und zu einem großen Teil auch mit Daten versehen. Es ist bekannt, daß Celan diese Vorkehrungen seit den Plagiatsvorwürfen im Zuge der Goll-Affäre auch als quasi-juristische Maßnahmen verstanden hat. Darüber hinaus aber zeugen diese Spuren von Celans

[10] GW 3, 177.

[11] Ebd.

[12] *Meridian*, TCA, [Nr. 116] 87.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Bemühungen, seine Schreibarbeit als solche – als Ereignis der Schrift – zu dokumentieren. Weitgehend unbesprochen ist in der Celan-Forschung bislang allerdings die Frage geblieben, was sich – in der Literaturwissenschaft oder anderswo – mit diesen Spuren überhaupt anfangen läßt. Der Meinung, daß diese Spuren für den Umgang mit Celans Dichtung gar keine Rolle spielen, weil diese ihre ›Autonomie‹ habe, steht die Meinung entgegen, daß sich Celans Dichtung nur erschließt, wenn die ›Genese‹ der Texte im Mittelpunkt des Interesses steht.

Autonomie / Genese

Im ersten Fall bringt die behauptete ›Autonomie‹ das Problem mit sich, daß Celans Gedichte diese Autonomie immer wieder selbst in Frage stellen, indem sie sich nicht nur entschieden einem Leser gegenüber, dessen eigenes Leseverhalten sich nicht mit den implizit oder explizit mitformulierten Erwartungen zu decken braucht, exponieren, sondern ebenso erkennbar biographische, intertextuelle und intermediale Vorlagen in diese Exposition eingehen lassen, die wiederum ihrer eigenen Logik der Mitteilbarkeit folgen. Im zweiten Fall bringt der Vorrang der ›Genese‹ das Problem mit sich, daß der tatsächlich dokumentierte Schreibprozeß im Falle von Celans Gedichten in der Regel eher in einem Aufbruch, in einem Abbau, in Entstellungen und Verkehrungen von Setzungen besteht, die zuvor auf dem Papier jeweils vorgenommen wurden. Auf einen ›Kern‹, aus dem sich das jeweils Folgende erklären ließe, wird man in den entsprechenden Gedichtentwürfen Celans jedenfalls kaum je stoßen.

Provokationen

Die vorliegende Studie setzte deshalb an einem anderen Punkt ein. Sie zeigte, daß die eben angesprochenen Probleme selbst Gegenstand der Auseinandersetzung Celans waren: sowohl in den Gedichten und Reden als auch in der Arbeit an ihnen. Anstelle einer Autonomieästhetik, die ihre historischen, medialen und materialen Bedingungen ausblenden möchte, tritt bei Celan ein Anspruch: Die nach Möglichkeit immer wieder einmaligen Provokationen des Geschriebenen – das »einmal, das immer wieder einmal und nur jetzt und nur hier Wahrgenommene und Wahrzunehmende«[13] – sollen nicht in einer sich zeitlos gebenden Begriffs- oder Bezeichnungslogik stillgestellt, sondern in ihrer jeweiligen diachronen Affektivität zu bemerken gegeben werden. Davon bleibt auch das Modell der ›Genese‹ nicht unberührt: Im Kapitel zum Gedicht »Wie sich die Zeit verzweigt« konnte gezeigt werden, daß Celan das Primat der Wurzel oder des Keims durch den Vorrang des Zweigs, des »in die Zeit getriebenen, wurzelfernen Zweig[s]«[14] ersetzt. Zeitlichkeit ist nur dort erfahrbar und mitteilbar, wo die gegenwärtige Differenz (die Zwei im Zweig) nicht zugunsten des Phantasmas eines repräsentierbaren Ursprungs aufgehoben wird. Celan hat – im Schreiben – einiges daran gesetzt, daß dieses Phantasma auch als Erklärungsmodell für die ›Genese‹ seiner Gedichte nicht der Weisheit letzter Schluß gewesen sein wird. Celans ›Chronographie‹ als Praktik *und* als theoretischer Entwurf jedenfalls stützt sich nicht auf solche Phantasmen, sondern läßt in ihrer Zeitoffenheit deren – und ihre eigene – Vergänglichkeit zu.

[13] GW 3, 199.

[14] *Meridian*, TCA, [Nr. 252] 106.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Literaturverzeichnis

Abkürzungen:

[BPC]	Bücher aus Celans Nachlaßbibliothek
BCA	Bonner Celan-Ausgabe (siehe unter: Celan, Paul, *Werke. Historisch Kritische Ausgabe*)
GW	Gesammelte Werke (siehe unter: Celan, Paul, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*)
TCA	Tübinger Celan-Ausgabe (siehe unter: Celan, Paul, *Werke. Tübinger Ausgabe*)

Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie* (1970), herausgegeben von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973.

– »Engagement« (1962), in: ders., *Noten zur Literatur III*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1965, 109-135.

– »Kulturkritik und Gesellschaft« (1949), in: ders., *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft,* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1955, 7-31.

– *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Berlin, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1951.

– *Negative Dialektik* [BPC], Frankfurt am Main: Suhrkamp 1966.

– *Philosophie der neuen Musik* [BPC], Tübingen: Mohr 1949.

– »Zu Subjekt und Objekt« (zu Lebzeiten unveröffentlicht), in: ders., *Kulturkritik und Gesellschaft II. Eingriffe, Stichworte, Anhang*, herausgegeben von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977 (=*Gesammelte Schriften*, Bd. 10.2), 741-758.

Agamben, Giorgio, *Bartleby oder die Kontingenz*, gefolgt von *Die absolute Immanenz* (ital. 1993, 1996), aus dem Italienischen von Maria Zinfert und Andreas Hiepko, Berlin: Merve 1998.

– *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben* (ital. 1995), aus dem Italienischen von Hubert Thüring, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

– *Il tempo che resta. Un commento alla ›Lettera ai Romani‹*, Torino: Bollati Boringhieri 2000.

– »Noten zur Geste« (ital. 1992), aus dem Italienischen von Elisabetta Fontana-Hentschel, bearbeitet von Alexander García Düttmann, in: Jutta Georg-Lauer (Hrsg.), *Postmoderne und Politik*, Tübingen: edition diskord 1992, 97-107.

– »Pardes. Die Schrift der Potenz«, aus dem Italienischen und Französischen von Giorgio Giacomazzi, in: Michael Wetzel und Jean-Michel Rabaté (Hrsg.), *Ethik der Gabe. Denken nach Jacques Derrida*, Berlin: Akademie Verlag 1993, 3-17.

– *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge (Homo sacer III)* (ital. 1998), aus dem Italienischen von Stefan Monhardt, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.

Allemann, Beda, »Paul Celans Sprachgebrauch«, in: Amy D. Colin (Hrsg.), *Argumentum et Silentio. International Paul Celan Symposion / Internationales Paul Celan-Symposion,* Berlin, New York: de Gruyter 1987, 3-15.

– und Rolf Bücher, »Textgenese als Thematisierungsprozeß und als Fixierungsprozeß«, in: Louis Hay und Winfried Woesler (Hrsg.), *Edition und Interpretation. Edition et Interprétation des Manuscrits Littéraires. Akten des mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft und des Centre National de la Recherche Scientifique veranstalteten deutsch-französischen Editorenkolloquiums, Berlin 1979*, Bern u.a.: Peter Lang 1981, 176-181.

– und Rolf Bücher, »Bemerkungen zur historisch-kritischen Celan-Ausgabe«, in: *Text + Kritik* 53/54 (Paul Celan), zweite, erweiterte Auflage (Juli 1984), 93-95.

Anderle, Martin, »Die Zeit im Gedicht«, in: *The German Quarterly* XLIV, No. 4 (November 1971), 487-502.

Anderson, Mark, »The ›Impossibility of Poetry‹: Celan and Heidegger in France«, in: *New German Critique* 53 (Spring-Summer 1991), 3-18.

André, Robert, *Gespräche von Text zu Text. Celan – Heidegger – Hölderlin*, Hamburg: Meiner 2001 (=Topos poietikos, Bd. 3).

Apel, Friedmar, »Es stockt das Gedicht. Paul Celan in den Händen von Experten« (zuerst erschienen in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 11. Juni 1994), in: Bernhard Albers (Hrsg.), *Paul Celan in den Händen von Experten. Über die Bonner historisch-kritische Ausgabe*, Aachen: Rimbaud 2000, 11-15.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Aristoteles, *Acht Bücher Physik*, griechisch und deutsch und mit sacherklärenden Anmerkungen herausgegeben von Karl Prantl, Neudruck der Ausgabe Leipzig 1854, Aalen: Scientia Verlag 1978.

Auerbach, Erich, »Figura«, in: ders., *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern, München: Francke 1967, 55-92.

Augustinus, Aurelius, *Bekenntnisse* [BPC], übertragen und eingeleitet von Herman Hefele, Düsseldorf: Diederichs 1958.

Austin, John L., *How to do things with words*, the William James Lectures delivered at Harvard University in 1955, Oxford: Clarendon Press 1962.

– *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with words)*, deutsche Bearbeitung von Eike von Savigny, Stuttgart: Reclam [2]1979.

Bachmann, Ingeborg, *Die gestundete Zeit. Gedichte* (1953) [BPC], München: Piper [2]1957.

– *Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers* (Dissertation Wien 1949), aufgrund eines Textvergleichs mit dem literarischen Nachlaß herausgegeben von Robert Pichl, mit einem Nachwort von Friedrich Wallner, Zürich, München: Piper 1985.

Bachtin, Michail M., *Die Ästhetik des Wortes*, herausgegeben und eingeleitet von Rainer Grübel, aus dem Russischen von Rainer Grübel und Sabine Reese, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.

– *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*, herausgegeben von Edward Kowalski und Michael Wegner, Frankfurt am Main: Fischer 1989.

Badiou, Bertrand, »Au cœur d'une correspondance. Entretien avec Bertrand Badiou«, in: *europe. revue littéraire mensuelle* 861-862 (79e année, Janvier-Février 2001), 191-208.

Bächtold-Stäubli, Hanns (Hrsg.), *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Berlin: de Gruyter 1927-1942.

Baer, Ulrich (Hrsg.), *»Niemand zeugt für den Zeugen«. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.

– *Traumadeutung. Die Erfahrung der Moderne bei Charles Baudelaire und Paul Celan*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

Barnert, Arno, »Paul Celans ›Tennisplatz bzw. Zaungast-Erlebnisse‹ in Czernowitz und sein Briefwechsel mit Georg Drozdowski – Erstveröffentlichung«, in: *Text. Kritische Beiträge* 10 (2005), 45-72.

Barthes, Roland, *Am Nullpunkt der Literatur* (frz. 1953), aus dem Französischen von Helmut Scheffel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.

– »Écrire, verbe intransitif?« (1970), in: ders., *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris: Éditions du Seuil 1984, 21-31.

– *Kritik und Wahrheit* (frz. 1966) [BPC], aus dem Französischen von Helmut Scheffel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967.

– *Le degré zéro de l'écriture*, Paris: Seuil 1953.

– *Literatur oder Geschichte* [BPC], aus dem Französischen von Helmut Scheffel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969.

– *Mythen des Alltags* (frz. 1957) [BPC], aus dem Französischen von Helmut Scheffel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969.

– »Variations sur l'écriture« (1973, texte non publié), in: ders., *Œuvres complètes. Tome II: 1966–1973*, édition établie et présentée par Éric Marty, Paris: Éditions du Seuil 1994, 1535-1574.

Baumann, Gerhart, *Erinnerungen an Paul Celan*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986.

– »Wiedererinnerung und Vorerinnerung. Vom Zeitfeld des Gedichts«, in: Erich Köhler (Hrsg.), *Sprachen der Lyrik. Festschrift für Hugo Friedrich zum 70. Geburtstag*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1975, 4-21.

Bayerdörfer, Hans-Peter, »›Landnahme-Zeit‹. Geschichte und Sprachbewegung in Paul Celans *Niemandsrose*«, in: Bernd Hüppauf und Dolf Sternberger (Hrsg.), *Über Literatur und Geschichte. Festschrift für Gerhard Storz*, Frankfurt am Main: Athenäum 1973, 333-352.

Becker, Oskar, »Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers. Eine ontologische Untersuchung im ästhetischen Phänomenbereich«, in: *Festschrift. Edmund Husserl zum 70. Geburtstag gewidmet*, Halle: Niemeyer 1929 (=*Ergänzungsband zum Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*), 27-52.

Beese, Henriette, *Nachdichtung als Erinnerung. Allegorische Lektüre einiger Gedichte von Paul Celan*, Darmstadt: Agora 1976.

Beißner, Friedrich, »Hölderlins letzte Hymne. Ein Vortrag«, in: *Hölderlin-Jahrbuch* 1948/1949, 66-102.

Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974 (=GS Abteilung, Band, Seitenzahl).

– *Schriften* [BPC], in zwei Bänden herausgegeben von Theodor W. Adorno und Gretel Adorno unter Mitwirkung von F. Podszus, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1955.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Benn, Gottfried, »Probleme der Lyrik« (1951), in: ders., *Reden und Vorträge*, herausgegeben von Dieter Wellershoff, Wiesbaden: Limes 1968 (=*Gesammelte Werke*, Bd. 4), 1058-1096.

Bergmann, Hugo, »Die Heiligung des Namens«, in: *Vom Judentum. Ein Sammelbuch* [BPC], herausgegeben vom Verein jüdischer Hochschüler Bar Kochba in Prag, erste Auflage, Leipzig: Kurt Wolff 1913, 32-43.

Bergson, Henri, *L'évolution créatrice* (1907) [BPC], Paris: Presses Universitaires de France 1957.

– *Materie und Gedächtnis und andere Schriften* (frz. 1896) [BPC], Frankfurt am Main: Fischer 1964.

– *Matière et Mémoire. Essay sur la relation du corps à l'esprit* (1896) [BPC], Paris: Presses Universitaires de France 1959.

Bermann Fischer, Gottfried und Brigitte, *Briefwechsel mit Autoren*, herausgegeben von Reiner Stach unter redaktioneller Mitarbeit von Karin Schlapp, mit einer Einführung von Bernhard Zeller, Frankfurt am Main: Fischer 1990.

Best, Otto F. (Hrsg.), *Hommage für Peter Huchel*, München: Piper 1968.

Binswanger, Ludwig, *Melancholie und Manie. Phänomenologische Studien* [BPC], Pfullingen: Neske 1960.

– *Schizophrenie* [BPC], Pfullingen: Neske 1957.

Blanchot, Maurice, »Das Verhältnis der dritten Art« (frz. 1969), in: ders., *Das Unzerstörbare. Ein unendliches Gespräch über Sprache, Literatur und Existenz*, aus dem Französischen von Hans-Joachim Metzger und Bernd Wilczek, München, Wien: Hanser 1991, 121-133.

– *Der als letzter spricht* (frz. 1984), deutsch und französisch, aus dem Französischen von Makoto Ozaki und Beate von der Osten, mit einem Vorwort von Rüdiger Görner, Berlin: Mathias Gatza 1993.

– *L'écriture du désastre*, Paris: Gallimard 1980.

– *L'espace littéraire* [BPC], Paris: Gallimard 1955.

– *Le dernier à parler*, Paris: Fata Morgana 1984.

– *Le pas au-delà*, Paris: Gallimard 1973.

– »Le rapport du troisième genre. Homme sans horizon«, in: ders., *L'entretien infini* [BPC], Paris: Gallimard 1969, 94-105.

– *Thomas l'obscur* (1941) [BPC], nouvelle version, Paris: Gallimard 1950.

Bloch, Ernst, *Das Prinzip Hoffnung* [BPC], in fünf Teilen, 2 Bde., Frankfurt am Main: Suhrkamp 1959.

– *Der Geist der Utopie* (1918) [BPC], Berlin: Cassirer ^{2}1923.

Bogumil, Sieghild, »Geschichte, Sprache und Erkenntnis in der Dichtung Paul Celans«, in: Otto Pöggeler und Christoph Jamme (Hrsg.), *»Der glühende Leertext«. Annäherungen an Paul Celans Dichtung*, München: Wilhelm Fink 1993, 127-142.

– »Zur Dialoggestalt von Paul Celans Dichtung, dargestellt am Gedicht ›Stimmen‹ und seiner Spiegelung in ›Landschaft‹ und ›Wutpilger-Streifzüge‹«, in: *Celan-Jahrbuch* 5 (1993), 23-52.

Bollack, Jean, »Celan liest Benjamin (1968)«, in: *Mitteilungen* 13/14 (Doppelheft vom 15. April 1998), Marbacher Arbeitskreis für Geschichte und Germanistik, Marbach: Deutsches Literaturarchiv Marbach am Neckar 1998.

– *Paul Celan. Poetik der Fremdheit* (frz. 1999), aus dem Französischen von Werner Wögerbauer, Wien: Szolnay 2000.

– »Vor dem Gericht der Toten. Paul Celans Begegnung mit Martin Heidegger und ihre Bedeutung«, in: *Neue Rundschau*, 109. Jg., Heft 1 (1998), 127-156.

Bonaventura, *Nachtwachen*, im Anhang: *Des Teufels Taschenbuch* [BPC], herausgegeben von Wolfgang Paulsen, Stuttgart: Reclam 1968.

Böning, Thomas, *Alterität und Identität in literarischen Texten von Rousseau & Goethe bis Celan & Handke*, Freiburg im Breisgau: Rombach 2001.

Böschenstein, Bernhard und Sigrid Weigel (Hrsg.), *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen. Vierzehn Beiträge*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.

Böschenstein-Schäfer, Renate, »Allegorische Züge in der Dichtung Paul Celans«, in: *Études Germaniques* 25, No. 3 (1970) (*Hommage à Paul Celan*), 251-265.

Böttiger, Helmut, *Orte Paul Celans*, Wien: Szolnay 1996.

Brecht, Bertolt, *Gedichte und Lieder* [BPC], Auswahl von Peter Suhrkamp, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1960.

Breithaupt, Fritz, »Echo. Zur neueren Celan-Philologie«, in: *MLN* 110, No. 3 (April 1995), 631-657.

Breton, André, *Erstes Manifest des Surrealismus* (1924), in: ders., *Die Manifeste des Surrealismus*, deutsch von Ruth Henry, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1986, 9-43.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Brierley, David, *»Der Meridian«. Ein Versuch zur Poetik und Dichtung Paul Celans,* Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1984.

Brinkmann, Roland, *Abriß der Geologie* , Bd. 1: *Allgemeine Geologie* [BPC], begründet durch Emanuel Kayser, Stuttgart: Enke [8]1956.

Brockhaus-Taschenbuch der Geologie. Die Entwicklungsgeschichte der Erde. Mit einem ABC der Geologie [BPC], Leipzig: Brockhaus 1955.

Broda, Martine, »Celan et Benjamin«, in: *europe. revue littéraire mensuelle* 851 (78e année, Mars 2000), 193-201.

Buber, Martin, *Daniel. Gespräche von der Verwirklichung* (1913) [BPC], Leipzig: Insel 1922.

– *Der heilige Weg. Ein Wort an die Juden und an die Völker* [BPC], Frankfurt am Main: Rütten und Loening 1919.

– *Des Rabbi Israel Ben Elieser genannt Baal-Schem-Tow, das ist Meister vom guten Namen, Unterweisung im Umgang mit Gott* [BPC], aus den Bruchstücken gefügt von Martin Buber, Berlin: Schocken 1927.

– *Die Geschichten des Rabbi Nachman* [BPC], ihm nacherzählt von Martin Buber, Frankfurt am Main: Rütten und Loening [6]1922.

– *Die Legende des Baalschem* [BPC], Frankfurt am Main: Rütten und Loening 1918.

– *Drei Reden über das Judentum* (1911) [BPC], Frankfurt am Main: Rütten und Loening 1920.

– *Ereignisse und Begegnungen* [BPC], Leipzig: Insel 1917.

– *Ich und Du*, Leipzig: Insel 1923.

– *Mein Weg zum Chassidismus* [BPC], Erinnerungen, Frankfurt am Main: Rütten und Loening 1918.

– *Worte an die Zeit*, zweites Heft: *Gemeinschaft* [BPC], München, Wien, Zürich: Dreiländerverlag 1919.

Bucheli, Roman, »Work in progress. Zur Fortsetzung der historisch-kritischen Celan-Ausgabe«, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 8. 10. 1994, »Literatur und Kunst«, 69.

Bücher, Rolf, »Beda Allemann über Textgenese«, in: Axel Gellhaus (Hrsg.), *Die Genese literarischer Texte. Modelle und Analysen*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1994, 327-338.

– mit Axel Gellhaus und Andreas Lohr, »Die historisch-kritische Celan-Ausgabe. Ein vorläufiger Editorischer Bericht«, in: Axel Gellhaus und Andreas Lohr (Hrsg.), *Lesarten. Beiträge zum Werk Paul Celans*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1996, 11-47.

– »Erfahrenes Sprechen – Leseversuch an Celan-Entwürfen«, in: Amy D. Colin (Hrsg.), *Argumentum et Silentio. International Paul Celan Symposion / Internationales Paul Celan-Symposion,* Berlin, New York: de Gruyter 1987, 237-265.

Büchner, Georg, *Werke und Briefe. Gesamtausgabe* [BPC], herausgegeben von Fritz Bergemann, Wiesbaden: Insel 1958.

Buck, Theo, *Muttersprache, Mördersprache*, Aachen: Rimbaud 1993 (=*Celan Studien* 1).

– »Weite und Enge. Zu einer lyrischen Auseinandersetzung Celans mit Brecht«, in: Ulrich Gaier und Werner Volke (Hrsg.), *Festschrift für Friedrich Beißner*, Bebenhausen: Rotsch 1970, 67-89.

Buhr, Gerhard, *Celans Poetik*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1976.

– »Von der radikalen In-Frage-Stellung der Kunst in Celans Rede ›Der Meridian‹«, in: *Celan-Jahrbuch* 2 (1988), 169-208.

Buhrmann, Peter, »Celan Verstehen«, in: ders. (Hrsg.), *Zur Lyrik Paul Celans*, Kopenhagen, München 2000 (=*Text und Kontext. Zeitschrift für germanistische Literaturwissenschaft in Skandinavien*, Sonderreihe, Bd. 44), 99-119.

Cameron, Esther, »Erinnerungen an Paul Celan«, in: Werner Hamacher und Winfried Menninghaus (Hrsg.), *Paul Celan*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, 338-341.

Campe, Rüdiger, »Die Schreibszene, Schreiben«, in: Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.), *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, 759-772.

Capelle, Wilhelm (Übers.), *Die Vorsokratiker. Die Fragmente und Quellenberichte* [BPC], übersetzt und eingeleitet von Wilhelm Capelle, Stuttgart: Kröner [4]1953.

Capelli Porena, Ida, »Das Haupt der Medusa und der Obolus der Sprache«, aus dem Italienischen von Cäcilie Glinz, in: *Celan-Jahrbuch* 1 (1987), 173-182.

Celan, Paul, »Briefe an Alfred Margul-Sperber«, in: *Neue Literatur* 26 (1970), Zeitschrift des Schriftstellerverbandes der Sozialistischen Republik Rumänien, 50-63.

– »Briefe an Gleb Struve«, in: Werner Hamacher und Winfried Menninghaus (Hrsg.), *Paul Celan*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, 11-13.

– »Briefe an Gottfried Bermann Fischer«, in: Werner Hamacher und Winfried Menninghaus (Hrsg.), *Paul Celan*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, 20-24.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

– und Theodor, W. Adorno, »Briefwechsel 1960-1968«, herausgegeben von Joachim Seng, in: *Frankfurter Adorno Blätter* VIII, Frankfurt am Main: edition text + kritik 2003, 177-202.
– und Gisèle Celan-Lestrange, *Briefwechsel. Mit einer Auswahl von Briefen Paul Celans an seinen Sohn Éric*, aus dem Französischen von Eugen Hemlé, herausgegeben und kommentiert von Bertrand Badiou in Verbindung mit Éric Celan, Anmerkungen übersetzt und für die deutsche Ausgabe eingerichtet von Barbara Wiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.
– und Rudolf Hirsch, *Briefwechsel*, herausgegeben von Joachim Seng, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.
– und Nelly Sachs, *Briefwechsel*, herausgegeben von Barbara Wiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.
– und Ilana Shmueli, *Briefwechsel*, herausgegeben von Ilana Shmueli und Thomas Sparr, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.
– und 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*, herausgegeben von Christoph König, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.
– und Franz Wurm, *Briefwechsel*, herausgegeben von Barbara Wiedemann in Verbindung mit Franz Wurm, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.
– und Gisèle Celan-Lestrange, *Correspondance (1951-1970). Avec un choix de lettres de Paul Celan à son fils Éric*, éditée et commentée par Bertrand Badiou avec le concours de Éric Celan, Paris: Éditions du Seuil 2001.
– *Das Frühwerk*, herausgegeben von Barbara Wiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp ^{2}1989.
– und Margarete Susman, »Der Briefwechsel aus den Jahren 1963 – 1965«, herausgegeben und kommentiert von Lydia Koelle, in: *Celan-Jahrbuch* 8 (2001/2002), 33-61.
– *Die Gedichte aus dem Nachlaß*, herausgegeben von Bertrand Badiou, Jean-Claude Rambach und Barbara Wiedemann, Anmerkungen von Barbara Wiedemann und Bertrand Badiou, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.
– *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.
– *»Du mußt versuchen, auch den Schweigenden zu hören«. Briefe an Diet Kloos-Barendregt. Handschrift – Edition – Kommentar*, herausgegeben von Paul Sars unter Mitwirkung von Laurent Sprooten, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.
– »Ein Brief« an Harald Hartung, in: *PARK. Zeitschrift für neuere Literatur* 14/15 (Juli 1982), 6-7.
– »Gedichte« [»Wie sich die Zeit verzweigt« und »So schlafe«], in: *Wort und Wahrheit*, 6. Jg., Heft 10 (Oktober 1951) [BPC], 740.
– *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, herausgegeben von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rudolf Bücher, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983 (=GW Band, Seitenzahl).
– *La Bibliothèque philosophique / Die philosophische Bibliothek*, catalogue raisonné des annotations établi par Alexandra Richter, Patrik Alac et Bertrand Badiou, préface de Jean-Pierre Lefebvre, publié par l'Unité de recherche Paul Celan de l'École normale supérieure, Paris: Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure 2004.
– *Mikrolithen sinds, Steinchen. Die Prosa aus dem Nachlaß*, kritische Ausgabe, herausgegeben von Barbara Wiedemann und Bertrand Badiou, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.
– *Werke. Historisch Kritische Ausgabe,* besorgt von der Bonner Arbeitsstelle für die Celan-Ausgabe: Beda Allemann, Rolf Bücher, Axel Gellhaus und Stefan Reichert, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990ff. (=*Titel*, BCA Band. Teil, Seitenzahl).
– *Werke. Tübinger Ausgabe*, herausgegeben von Jürgen Wertheimer, bearbeitet von Heino Schmull, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996-2004 (=*Titel*, TCA, Seitenzahl).

Chalfen, Israel, *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend* (1979), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983.

Chestov, Léon, *Sur les confins de la vie. L'apothéose du dépaysement* [BPC], traduction de Boris de Schloezer, J. Schiffrin, Paris: Les Éditions de la Pléiade 1927 (=*Œuvres de Léon Chestov*, Bd. IV).

Colin, Amy, »Geschichte und Innovation. Paul Celans ›Huhediblu‹«, in: *Celan-Jahrbuch* 5 (1993), 89-114.

Debray Genette, Raymonde, »Esquisse de méthode« (1979), in: dies., *Métamorphoses du récit. Autour de Flaubert*, Paris: Éditions du Seuil 1988, 17-47.

Debray, Régis, *Einführung in die Mediologie* (frz. 1991), ohne Übersetzerhinweis, Bern: Haupt 2003 (=*Facetten der Medienkultur*, Bd. 3).

Deleuze, Gilles, *Differenz und Wiederholung* (frz. 1968), aus dem Französischen von Joseph Vogl, München: Wilhelm Fink ^{2}1997.

– »Was ist ein Dispositiv?«, in: François Ewald und Bernhard Waldenfels (Hrsg.), *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, 153-162.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

de Man, Paul, »Die Rhetorik der Zeitlichkeit« (amerik. 1969), in: ders., *Die Ideologie des Ästhetischen*, herausgegeben von Christoph Menke, aus dem Amerikanischen von Jürgen Blasius, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, 83-130.

de Vries, Hent, »Das Schibboleth der Ethik. Derrida und Celan«, in: Michael Wetzel und Jean-Michel Rabaté (Hrsg.), *Ethik der Gabe. Denken nach Jacques Derrida*, Berlin: Akademie Verlag 1993, 57-80.

Derrida, Jacques, »Archive et brouillon«, table ronde du 17 juin 1995, in: Michel Contat und Daniel Ferrer (Hrsg.), *Pourquoi la critique génétique. Méthodes, théories*, Paris: CNRS Éditions 1998, 189-209.

– »›A Self-Unsealing Poetic Text‹. Zur Poetik und Politik des Zeugnisses«, aus dem Französischen von K. Hvidtfeldt Nielsen, in: Peter Buhrmann (Hrsg.), *Zur Lyrik Paul Celans*, Kopenhagen und München 2000 (=*Text und Kontext. Zeitschrift für germanistische Literaturwissenschaft in Skandinavien*, Sonderreihe, Bd. 44), 147-182.

– *Der ununterbrochene Dialog. Jacques Derrida, Hans-Georg Gadamer*, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Martin Gessmann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

– »Die weiße Mythologie« (frz. 1971), in: ders., *Randgänge der Philosophie*, aus dem Französischen von Gerhard Ahrens u.a., Wien: Passagen [2]1999, 229-290.

– »Freud et la scène de l'écriture« [BPC], in: *Tel Quel* 26 (Été 1966).

– *Grammatologie* (frz. 1967), übersetzt von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt am Main: Suhrkamp [5]1994.

– »Guter Wille zur Macht (II)«, aus dem Französischen von Friedrich A. Kittler, in: Philippe Forget (Hrsg.), *Text und Interpretation. Deutsch-französische Debatte mit Beiträgen von J. Derrida, Ph. Forget, M. Frank, H.-G. Gadamer, J. Greisch und F. Laruelle*, München: Wilhelm Fink 1984, 62-77.

– »Im Grenzland der Schrift. Randgänge zwischen Philosophie und Literatur. Gespräch mit Jacques Derrida«, in: *Spuren in Kunst und Gesellschaft* 34/35 (Oktober-Dezember 1990), 58-70.

– »la différance«, in: ders., *Marges de la philosophie*, Paris: Les Éditions de Minuit (Collection »Critique«) 1972, 1-29.

– »La Dissémination I« (Sonderdruck) [BPC], in: *Critique* 261 (Février 1969), 99-139; »La Dissémination II« (Sonderdruck) [BPC], in: *Critique* 262 (Mars 1969), 215-249 [die beiden Sonderdrucke sind in der BPC zusammengeheftet].

– »La langue n'appartient pas. Entretien avec Évelyne Grossman«, in: *europe. revue littéraire mensuelle* 861-862 (79e année, Janvier-Février 2001), 81-91.

– *L'écriture et la différence* [BPC], Paris: Seuil 1967.

– »Le ruban de machine à écrire. Limited Ink II«, in: ders., *Papier Machine. Le ruban de machine à écrire et autres réponses*, Paris: Galilée 2001, 33-147.

– *Limited Inc* (frz. 1990), aus dem Französischen von Werner Rappl unter Mitarbeit von Dagmar Travner, Wien: Passagen 2001.

– *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale* (frz. 1993), aus dem Französischen von Susanne Lüdemann, Frankfurt am Main: Fischer [2]1996.

– *Parages*, Paris: Galilée 1986.

– »Signatur, Ereignis, Kontext« (frz. 1972), in: ders., *Randgänge der Philosophie*, aus dem Französischen von Gerhard Ahrens u.a., Wien: Passagen [2]1999, 325-351.

– »signature, événement, contexte« (1972), in: ders., *Marges de la philosophie*, Paris: Les Éditions de Minuit (Collection »Critique«) 1972, 365-393.

– *Schibboleth. Pour Paul Celan*, Paris: Galilée 1986.

– *Schibboleth. Für Paul Celan* (frz. 1986), aus dem Französischen von Wolfgang Sebastian Baur, Graz, Wien: Böhlau 1986.

– *Vom Geist. Heidegger und die Frage*, aus dem Französischen von Alexander García Düttmann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.

Descartes, René, *Dioptrik* (lat. 1637), in: Gertrud Leisegang, *Descartes Dioptrik*, Meisenhain am Glan: Westkulturverlag Anton Hein 1954, 69-164.

– *Von der Methode des richtigen Vernunftgebrauchs* (1637), in: ders., *Philosophische Schriften in einem Band*, mit einer Einführung von Rainer Specht und »Descartes' Wahrheitsbegriff« von Ernst Cassirer, ohne Übersetzerhinweis, Hamburg: Meiner 1-129 (mittleres Werk).

Didi-Huberman, Georges, *L'empreinte*, Exposition par le Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, Paris, tenue dans l'espace de la Galerie Sud du 19 février au 19 mai 1997, Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou 1997.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments [BPC], nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers, durchgesehene Ausgabe mit dem von der Deutschen evangelischen Kirchenkonferenz genehmigten Text, Berlin: Graßmann 1897.

Ebeling, Hans, »Das exakte Imperfekt. Zur Poetik des Abschieds«, in: Gerhard Buhr und Roland Reuß (Hrsg.), *Paul Celan. »Atemwende«. Materialien*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1991, 361-371.

Eckhardt, Uwe, »Paul Celan (1920-1970) und der ›Wuppertaler Bund‹«, in: *Geschichte im Wuppertal*, 4. Jg. (1995), 90-100.

Emmerich, Wolfgang, *Paul Celan*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999.

– »›… seiner Daten eingedenk‹. Zeit und Ort – des Gedichts und seines Autors Paul Celan«, in: *Lectures d'une œuvre. Die Niemandsrose. Paul Celan*, coordonné par Marie-Hélène Quéval, Nantes: Éditions du Temps 2002, 3-11.

Enzensberger, Hans Magnus, *Einzelheiten I: Bewußtseins-Industrie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1962.

Ernst, Wolfgang, »Leere, unauslöschlich. Der Holocaust als Dekonstruktion des Museums (Prag, Berlin)«, in: Elisabeth Weber und Georg Christoph Tholen (Hrsg.), *Das Vergessen(e): Anamnesen des Undarstellbaren*, Wien: Turia und Kant 1997, 258-271.

Eshel, Amir, *Zeit der Zäsur. Jüdische Dichter im Angesicht der Shoah*, Heidelberg: C. Winter 1999.

Faller, Adolf, *Der Körper des Menschen. Einführung in Bau und Funktion* [BPC], Stuttgart: Georg Thieme 1966.

Fassbind, Bernard, *Poetik des Dialogs. Voraussetzungen dialogischer Poesie bei Paul Celan und Konzepte von Intersubjektivität bei Martin Buber, Martin Heidegger und Emmanuel Levinas*, München: Wilhelm Fink 1995.

Felka, Rike, *Psychische Schrift. Freud – Derrida – Celan*, Wien, Berlin: Turia und Kant 1991.

Felstiner, John, *Paul Celan. Eine Biographie* (amerik. 1995), übersetzt von Holger Fliessbach, München: Beck 1997.

Fioretos, Aris, »Finsternis«, in: Axel Gellhaus und Andreas Lohr (Hrsg.), *Lesarten. Beiträge zum Werk Paul Celans*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1996, 153-176.

– »Nothing. History and Materiality in Celan«, in: ders. (Hrsg.), *Word Traces. Readings of Paul Celan*, Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press 1994, 295-341.

Firges, Jean, »Sprache und Sein in der Dichtung Paul Celans«, in: *Muttersprache*, 72. Jg., Heft 9 (September 1962), 216-269.

Flusser, Vilèm, *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Frankfurt am Main: Fischer 1994.

Forget, Philippe, »Neuere Daten über Paul Celan. Zu Jacques Derrida: ›Schibboleth pour Paul Celan, Éditions Galilée, Paris 1986‹«, in: *Celan-Jahrbuch* 1 (1987), 217-222.

Foucault, Michel, »Das Denken des Draußen« (frz. 1966), in: ders., *Schriften zur Literatur*, aus dem Französischen von Karin Hofer und Anneliese Botond, Frankfurt am Main: Fischer 1988, 130-156; neu übersetzt als »Das Denken des Außen«, in: ders., *Schriften zur Literatur*, herausgegeben von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange, übersetzt von Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek und Hermann Kocyba, Auswahl und Nachwort von Martin Stingelin, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, 208-233.

– »Ein Spiel um die Psychoanalyse. Gespräch mit Angehörigen des Département de Psychanalyse der Universität Paris VII in Vincennes« (frz. 1977), aus dem Französischen von Monika Metzger, in: ders., *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin: Merve 1987, 118-175.

– *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines* [BPC], Paris: Gallimard 1966.

– *Psychologie und Geisteskrankheit* (frz. 1954) [BPC], aus dem Französischen von Anneliese Botond, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1968.

– *Surveiller et punir. La naissance de la prison*, Paris: Gallimard 1975.

– *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses* (frz. 1975), aus dem Französischen von Walter Seitter, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976.

– *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft* (frz. 1961) [BPC], aus dem Französischen von Ulrich Köppen, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969.

France-Lanord, Hadrien, *Paul Celan et Martin Heidegger. Le sens d'un dialogue*, Paris: Fayard 2004.

Frege, Gottlob, »Sinn und Bedeutung« (1892), in: ders., *Funktion, Begriff, Bedeutung. Fünf logische Studien*, herausgegeben und eingeleitet von Günther Patzig, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht [7]1994.

Freud, Sigmund, »Das Ich und das Es« (1923) [BPC], in: ders., *Gesammelte Werke*, chronologisch geordnet, Bd. 13, Frankfurt am Main: Fischer 1963, 235-289.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

– *Das Unbehagen in der Kultur* (1930) [BPC], Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag [2]1931.

– »Jenseits des Lustprinzips« (1920) [BPC], in: ders., *Gesammelte Werke*, chronologisch geordnet, Bd. 13, Frankfurt am Main: Fischer 1963, 1-69.

Frey, Eleonore, »La poésie ne s'impose plus, elle s'expose«, in: Joseph P. Strelka (Hrsg.), *Psalm und Hawdalah. Zum Werk Paul Celans. Akten des Internationalen Paul Celan-Kolloquiums, New York 1985*, Bern u.a.: Peter Lang 1987, 22-36.

Frey, Hans-Jost, »Zwischentextlichkeit von Celans Gedicht. *Zwölf Jahre* und *Auf Reisen*«, in: Werner Hamacher und Winfried Menninghaus (Hrsg.), *Paul Celan*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, 139-155.

Friedrich, Hugo, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts* (1956), Reinbek bei Hamburg: Rowohlt [22]1996.

Fürnkäs, Josef, »Zitat und Zerstörung. Karl Kraus und Walter Benjamin«, in: Jacques Le Rider und Gérard Raulet (Hrsg.), *Verabschiedung der (Post-)Moderne? Eine interdisziplinäre Debatte,* Tübingen: Gunter Narr 1987, 209-225.

Fynsk, Christopher, »Poetic Relation: Celan's Bremen Address«, in: Haskell M. Block (Hrsg.), *The poetry of Paul Celan. Papers from the conference at the State University of New York at Binghamton, October 28-29, 1988*, New York u.a.: Peter Lang 1991, 23-29.

Gadamer, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (1960), Tübingen: Mohr 1986.

– *Wer bin ich und wer bist Du? Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge ›Atemkristall‹*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973.

Gellert, Christian Fürchtegott, *Roman, Briefsteller* (*Leben der Schwedischen Gräfin von G***; Gedanken von einem guten deutschen Briefe; Briefe, nebst einer praktischen Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen*), in: ders., *Gesammelte Schriften. Kritische, kommentierte Ausgabe*, Bd. IV, herausgegeben von Bernd Witte, Werner Jung, Elke Kasper, John F. Reynolds und Sibylle Späth, Berlin, New York: Walter de Gruyter 1989.

Gellhaus, Axel, »Das Datum des Gedichts. Textgeschichte und Geschichtlichkeit des Textes bei Celan«, in: ders. und Andreas Lohr (Hrsg.), *Lesarten. Beiträge zum Werk Paul Celans*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1996, 177-196.

– *Enthusiasmos und Kalkül: Reflexionen über den Ursprung der Dichtung*, München: Wilhelm Fink 1995.

– (Hrsg.), *»Fremde Nähe«. Celan als Übersetzer*, Marbach: Deutsche Schillergesellschaft Marbach am Neckar 1997 (=*Marbacher Kataloge* 50).

– und Andreas Lohr (Hrsg.), *Lesarten. Beiträge zum Werk Paul Celans*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1996.

– (Bearb.), *Marbacher Magazin* 90 (2000, Sonderheft *Paul Antschel / Paul Celan in Czernowitz*).

– »Marginalien. Paul Celan als Leser«, in: Otto Pöggeler und Christoph Jamme (Hrsg.), *»Der glühende Leertext«. Annäherungen an Paul Celans Dichtung*, München: Wilhelm Fink 1993, 41-65.

– »Textgenese zwischen Poetologie und Editionskritik«, in: ders. (Hrsg.), *Die Genese literarischer Texte. Modelle und Analysen*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1994, 311-326.

George, Stefan, *Shakespeare. Sonnette. Umdichtung. Vermehrt um einige Stücke aus dem liebenden Pilgrim*, Berlin: Georg Bondi 1931.

Ginzburg, Carlo, »Spurensicherung« (ital. 1979), in: ders., *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, aus dem Italienischen von Gisela Bonz und Karl F. Hauber, Berlin: Klaus Wagenbach 2002, 7-57.

Giuriato, Davide, »Johann Friedrich Oberlin und Herr L.....«, in: Martin Stingelin (Hrsg. unter Mitarbeit von Davide Giuriato und Sandro Zanetti), *»Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*, München: Wilhelm Fink 2004 (=*Zur Genealogie des Schreibens*, Bd. 1), 86-101.

– »(Mechanisiertes) Schreiben. Einleitung«, in: ders., Martin Stingelin und Sandro Zanetti (Hrsg.), *»SCHREIBKUGEL IST EIN DING GLEICH MIR: VON EISEN«. Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte*, München: Wilhelm Fink 2005 (=*Zur Genealogie des Schreibens*, Bd. 2), 7-20.

– mit Martin Stingelin und Sandro Zanetti, »Zur Genealogie des Schreibens«, in: Sigird Schade, Thomas Sieber, Georg Christoph Tholen (Hrsg.), *Schnittstellen*, Basel: Schwabe 2005 (=*Basler Beiträge zur Medienwissenschaft*, Bd 1), 63-73.

Goethe, Johann Wolfgang von, *Werke*, Hamburger Ausgabe, 14 Bde., herausgegeben von Erich Trunz, München [12]1981 (=HA Band, Seitenzahl).

Goßens, Peter und Marcus G. Patka (Hrsg. im Auftrag des Jüdischen Museums Wien), *›Displaced‹. Paul Celan in Wien 1947-1948*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Grassi, Ernesto, *Die unerhörte Metapher*, herausgegeben und mit einer Bibliographie des Verfassers von Emilio Hidalgo-Serna, Frankfurt am Main: Hain 1992.

Greisch, Jean, »Zeitgehöft et Anwesen. La dia-chronie du poème«, in: Martine Broda (Hrsg.), *Contre-jour. Études sur Paul Celan*, Colloque de Cerisy, Paris: Les Éditions du Cerf 1986, 167-183.

– »›Zeitgehöft‹ und ›Anwesen‹. Die Dia-chronie des Gedichts« (frz. 1986), in: Otto Pöggeler und Christoph Jamme (Hrsg.), *»Der glühende Leertext«. Annäherungen an Paul Celans Dichtung*, München: Wilhelm Fink 1993, 257-273.

Grésillon, Almuth, *Literarische Handschriften. Einführung in die »critique génétique«* (frz. 1994), aus dem Französischen von Frank Rother und Wolfgang Günther, redaktionell überarbeitet von Almuth Grésillon, Bern u.a.: Peter Lang 1999 (=*Arbeiten zur Editionswissenschaft*, Bd. 4).

Grimm, Jakob und Wilhelm, *Deutsches Wörterbuch*, 33. Bde., Leipzig 1854-1954 (Nachdruck München: dtv 1984).

Groddeck, Wolfram, *Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens*, Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld 1995.

– »Textgenese und Schriftverlauf. Editionstheoretische Überlegungen zum Manuskript von Nietzsches Dithyramben-Entwurf ›Die Wetterwolke‹«, in: Norbert Haas, Rainer Nägele und Hans-Jörg Rheinberger (Hrsg.), *Im Zug der Schrift*, München: Wilhelm Fink 1994, 37-58 (=*Liechtensteiner Exkurse* I).

– »Über die neuen Bände der Bonner Celan-Ausgabe«, in: *Arbitrium* 3 (1999), 361-365.

– »Wiederholen«, in: Heinrich Bosse und Ursula Renner (Hrsg.), *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*, Freiburg im Breisgau: Rombach 1999, 177-191.

Guillaume, Gustave, *Temps et verbe. Théorie des aspects, des modes et des temps*, Paris: Champion 1929.

Günther, Siegmund, *Physische Geographie* [BPC], Stuttgart: Göschen ^{2}1895 (=*Sammlung Göschen*, Bd. 26).

Günzel, Elke, *Das wandernde Zitat: Paul Celan im jüdischen Kontext*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1995 (=*Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft*, Bd. 151).

Haas, Willy, »Nachwort«, in: Karl Wolfskehl, *Hiob oder Die Vier Spiegel*, Hamburg: Claassen & Goverts 1950, 29-31.

Hainz, Martin, *Masken der Mehrdeutigkeit. Celan-Lektüren mit Adorno, Szondi und Derrida*, Wien: Braumüller 2001.

Han, Byung-Chul, *Heideggers Herz. Zum Begriff der Stimmung bei Martin Heidegger*, München: Wilhelm Fink 1996.

Hanimann, Joseph, »INFRA-MINCE oder das Unendliche Dazwischen. Zu einem Begriff aus dem Nachlaß Marcel Duchamps«, in: *Pantheon* 44 (1986), 134-140.

Hantaï, Simon (mit Jacques Derrida und Jean-Luc Nancy), *La connaissance des textes. Lecture d'un manuscrit illisible (Correspondances)*, Paris: Éditions Galilée 2001.

Hamacher, Werner, »Afformativ, Streik«, in: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hrsg.), *Was heißt »Darstellen»?*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, 340-375.

– »Arbeiten Durcharbeiten«, in: Dirk Baecker (Hrsg.), *Archäologie der Arbeit*, Berlin: Kadmos 2002, 155-200.

– »Bogengebete«, in: Norbert Haas, Rainer Nägele und Hans-Jörg Rheinberger (Hrsg.), *Aufmerksamkeit*, Eggingen: Edition Klaus Isele 1998, 11-43 (=*Liechtensteiner Exkurse* III).

– »Des Contrées des temps«, in: Georg Christoph Tholen und Michael O. Scholl (Hrsg.), *Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit*, Weinheim: VCH Verlagsgesellschaft 1990, 29-36.

– »Die Sekunde der Inversion. Bewegungen einer Figur durch Celans Gedichte«, in: ders. und Winfried Menninghaus (Hrsg.), *Paul Celan*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, 81-126.

– »Häm. Ein Gedicht Celans mit Motiven Benjamins«, in: Jens Mattern, Gabriel Motzkin und Shimon Sandbank (Hrsg.), *Jüdisches Denken in einer Welt ohne Gott. Festschrift für Stéphane Mosès*, Berlin: Vorwerk 8 2000, 173-197.

– »›Jetzt‹. Benjamin zur historischen Zeit«, in: *Benjamin Studien / Studies* 1, herausgegeben von Helga Geyer-Ryan, Paul Koopman und Klaas Yntema, Amsterdam, New York: Rodopi 2002, 145-183.

– »Prämissen. Zur Einleitung«, in: ders., *Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, 7-48.

– »Unlesbarkeit«, in: Paul de Man, *Allegorien des Lesens* (amerik., 1979, die Übersetzung umfaßt Part 1 des Originals), aus dem Amerikanischen von Werner Hamacher und Peter Krumme, mit einer Einleitung von Werner Hamacher, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, 7-26.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Harbusch, Ute, *Gegenübersetzungen. Paul Celans Übertragungen französischer Symbolisten*, Göttingen: Wallstein 2005.

Hart Nibbrig, Christiaan L. (Hrsg.), *Übersetzen: Walter Benjamin*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.

Hay, Louis, »Die dritte Dimension der Literatur«, in: *Poetica* 16 (1984), 307-323.

Heber-Schärer, Barbara, *Paul Celan: Gespräch im Gebirg. Eine Untersuchung zum Problem von Wahrnehmung und Identität in diesem Text Celans*, Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz 1994.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Ästhetik* [BPC], herausgegeben von Friedrich Bassenge, mit einem einführenden Essay von Georg Lukács, Berlin: Aufbau 1955.

– *Phänomenologie des Geistes* [BPC], Hamburg: Meiner [6]1952.

Heidegger, Martin, »Andenken«, in: ders., *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* [BPC], Frankfurt am Main: Klostermann 1951, 75-143.

– *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, herausgegeben von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann [2]1994 (=*Gesamtausgabe*, Abt. 3, Bd. 65).

– »Das Ding« (1951), in: ders., *Vorträge und Aufsätze* [BPC], Pfullingen: Neske 1954, 157-175.

– »Das Wesen der Sprache«, in: ders., *Unterwegs zur Sprache* [BPC], Pfullingen: Neske 1959.

– *Der Satz vom Grund* [BPC], Pfullingen: Neske 1957.

– »Der Ursprung des Kunstwerkes«, in: ders., *Holzwege* [BPC], Frankfurt am Main: Klostermann 1950, 7-68.

– »Die Frage nach der Technik«, in: ders., *Vorträge und Aufsätze* [BPC], Pfullingen: Neske 1954, 9-40.

– *Die Grundprobleme der Phänomenologie* (Marburger Vorlesung Sommersemester 1927), herausgegeben von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1975 (=*Gesamtausgabe*, Abt. 2, Bd. 24).

– *Die Technik und die Kehre* [BPC], Pfullingen: Neske 1962.

– »Der Feldweg«, in: *Wort und Wahrheit*, 5. Jg., Heft 4 (April 1950) [BPC], 267-269.

– *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* [BPC], Frankfurt am Main: Klostermann 1951.

– »Hölderlins Elegie ›Heimkunft‹«, in: *Wort und Wahrheit*, 3. Jg., Heft 11 (November 1948), 824-840.

– *Hölderlins Hymne »Der Ister«* (Vorlesung vom Sommersemester 1942), herausgegeben von Walter Biemel, Frankfurt am Main: Klostermann 1984 (=*Gesamtausgabe*, Abt. 2, Bd. 53).

– *Holzwege* [BPC], Frankfurt am Main: Klostermann 1950.

– *Identität und Differenz* [BPC], Pfullingen: Neske 1957.

– »Nietzsches Wort ›Gott ist tot‹«, in: ders., *Holzwege* [BPC], Frankfurt am Main: Klostermann 1950, 193-247.

– *Parmenides* (Vorlesung vom Wintersemester 1942/43), herausgegeben von Manfred S. Frings, Frankfurt am Main: Klostermann 1982 (=*Gesamtausgabe*, Abt. 2, Bd. 54).

– *Sein und Zeit* (1927) [BPC], Tübingen: Neomarius [6]1949.

– *Über den Humanismus* [BPC], durchgesehener und erweiterter Text eines Briefes an Jean Beaufret, Paris (Herbst 1946), Frankfurt am Main: Klostermann 1949.

– *Unterwegs zur Sprache* [BPC], Pfullingen: Neske 1959.

– *Vom Wesen der Wahrheit* [BPC], Frankfurt am Main: Klostermann 1949.

– *Vorträge und Aufsätze* [BPC], Pfullingen: Neske 1954.

– *Was heißt Denken?* [BPC], Tübingen: Niemeyer [2]1961.

– »Was heißt Denken?«, in: ders., *Vorträge und Aufsätze* [BPC], Pfullingen: Neske 1954, 123-137.

– *Was ist Metaphysik?* [BPC], Bonn: Friedrich Cohen [3]1931.

Herder, Johann Gottfried, *Vom Geist der Ebräischen Poesie. Eine Anleitung für die Liebhaber derselben und der ältesten Geschichte des menschlichen Geistes* (1782, 1787), in: *Herders Sämmtliche Werke*, herausgegeben von Berhard Suphan, Bd. 11, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung 1879, 213-466.

Hölderlin, Friedrich, »Anmerkungen zum Ödipus«, in: ders., *Sämtliche Werke. Kleine Stuttgarter Ausgabe*, Bd. 5 [BPC], herausgegeben von Friedrich Beißner, Stuttgart: Kohlhammer 1954.

– *Gedichte. 1800-1806* [BPC], besorgt durch Friedrich Seebass, Berlin: Propylen [3]1943 (=*Sämtliche Werke*, Bd. 4).

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

– *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*, in: *Gedichte, Hyperion, Briefe. 1794-1798* [BPC], besorgt durch Friedrich Seebass, Berlin: Propylen [3]1943 (=*Sämtliche Werke*, Bd. 2), 83-291.

– *Jugendgedichte und Briefe. 1784-1794* [BPC], besorgt durch Friedrich Seebass, Berlin: Propylen [3]1943 (=*Sämtliche Werke*, Bd. 1).

Höffding, Harald, *Sören Kierkegaard als Philosoph* [BPC], mit einem Vorwort von Christoph Schrempf, Stuttgart: Frommans Verlag (E. Hauff) 1896 (=*Frommans Klassiker der Philosophie*, herausgegeben von Richard Falckenberg).

Hofmannsthal, Hugo von, *Ausgewählte Werke in zwei Bänden* [BPC], Frankfurt am Main: Fischer 1957.

– *Prosa II* [BPC], herausgegeben von Herbert Steiner, Frankfurt am Main: Fischer 1951 (=*Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Bd. 8).

Horaz, *Sämtliche Werke*, Teil 1 nach Kayser, Nordenflycht und Burger herausgegeben von Hans Färber, Teil 2 übersetzt und zusammen mit Hans Färber bearbeitet von Wilhelm Schöne, München, Zürich: Artemis [10]1985.

Horkheimer, Max und Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung* [BPC], Amsterdam: Querido 1947.

Hünnecke, Evelyn, »Namengebung im Dichtungsakt. Lyrische Proprialisierung im Werk Paul Celans«, in: *Celan-Jahrbuch* 8 (2001/2002), 131-152.

Hurlebusch, Klaus, »Den Autor besser verstehen: aus seiner Arbeitsweise. Prolegomenon zu einer Hermeneutik textgenetischen Schreibens«, in: Hans Zeller und Gunter Martens (Hrsg.), *Textgenetische Edition*, Tübingen: Niemeyer 1998 (=Beiheft zu *editio*, Bd. 10), 7- 51.

Husserl, Edmund, *Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, Halle: Niemeyer [2]1922 (=*Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Bd. 1).

– *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge* [BPC], herausgegeben und eingeleitet von Stephan Strasser, Haag: Martinus Nijhoff 1950 (=*Husserliana*, Bd. 1).

– *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins* [BPC], herausgegeben von Martin Heidegger, Halle: Niemeyer 1928.

Ihrig, Wilfried, »Hommage für Jacques Tati«, in: *Sprache im technischen Zeitalter* 113, 28. Jg. (März 1990), 78-80.

Ivanović, Christine, *»Kyrillisches Freunde, auch das...«. Die russische Bibliothek Paul Celans im Deutschen Literaturarchiv Marbach*, Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft 1996.

– »›des menschen farbe ist freiheit‹. Paul Celans Umweg über den Wiener Surrealismus«, in: Peter Goßens und Marcus G. Patka (Hrsg. im Auftrag des Jüdischen Museums Wien), *›Displaced‹. Paul Celan in Wien 1947-1948*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, 62-70.

– »Trauer – nicht Traurigkeit. Celan als Leser Benjamins. Beobachtungen am Nachlaß«, in: *Celan Jahrbuch* 6 (1995), 119-159.

Jabès, Edmond, »Des verstorbenen Freundes gedenkend. Wie ich Paul Celan lese«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22. 4. 1989 (Nr. 94), Beilage »Bilder und Zeiten«, 4; wieder abgedruckt in: ders., *Die Schrift der Wüste*, herausgegeben von Felix Philipp Ingold, Berlin: Merve 1989, 117-124.

– *Je bâtis ma demeure. Poèmes 1943-1957* [BPC], Paris: Gallimard 1959.

– *Le livre de Yukel* [BPC], Paris: Gallimard 1964.

– *Le Livre des Questions* [BPC], Paris: Gallimard 1963.

– *Yaël* [BPC], Paris: Gallimard 1967.

Jakob, Michael, *Das ›Andere‹ Paul Celans oder von den Paradoxien relationalen Dichtens*, München: Wilhelm Fink 1993.

Jamme, Christoph, »›Unserer Daten eingedenk‹. Paul Celans ›Der Meridian‹ in der Diskussion«, in: Annemarie Gethmann-Siefert (Hrsg.), *Philosophie und Poesie. Otto Pöggeler zum 60. Geburtstag*, Bd. 2, Stuttgart, Bad Cannstatt: frommann-holzboog 1988, 281-308.

Janz, Marlies, *Vom Engagement absoluter Poesie,* Frankfurt am Main: Syndikat 1976.

Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik. Nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit*, in: ders., *Werke, Neunundvierzigster bis einundfünfzigster Theil* [BPC], Berlin: Gustav Hempel (o. J.).

Jeong, Myeongsoon, *Hoffen auf das kommende Wort. Annäherungen an Paul Celans Dichtung anhand eines Vergleichs mit R.M. Rilke*, Göttingen: Zohab 2001.

Kafka, Franz, *Beschreibung eines Kampfes. Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlaß* [BPC], (im Rahmen der *Gesammelten Werke*) herausgegeben von Max Brod, Frankfurt am Main: Fischer 1954.

– *Die Erzählungen* [BPC], mit einem Nachwort von Klaus Wagenbach, Frankfurt am Main: Fischer 1961.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

– *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß* [BPC], (im Rahmen der Gesammelten Werke) herausgegeben von Max Brod, Frankfurt am Main: Fischer 1953.

– *Tagebücher 1910-1923* [BPC], (im Rahmen der *Gesammelten Werke*) herausgegeben von Max Brod, Frankfurt am Main: Fischer 1951.

Kammer, Stephan, »Tippen und Typen. Einige Anmerkungen zum Maschinenschreiben und seiner editorischen Behandlung«, in: Christiane Henkes und Harald Saller (Hrsg. mit Thomas Richter), *Text und Autor. Beiträge aus dem Venedig-Symposium 1998 des Graduiertenkollegs »Textkritik« München*, Tübingen: Niemeyer 2000 (=Beiheft zu *editio*, Bd. 15), 191-205.

Kant, Immanuel, *Kritik der reinen Vernunft*, herausgegeben von Wilhelm Weischedel Wiesbaden: Insel 1956 (=*Werkausgabe*, Bd. 3 und 4).

– *Kritik der Urteilskraft*, herausgegeben von Wilhelm Weischedel, Wiesbaden:, Wiesbaden: Insel 1956 (=*Werkausgabe*, Bd. 10).

Keller, Werner, *Goethes dichterische Bildlichkeit. Eine Grundlegung,* München: Wilhelm Fink 1972.

Kiefer, Sebastian, »Zwischen Mythos und ›Mache‹. Notizen zum Handwerk Paul Celans«, in: *Neue Rundschau*, 112. Jg., Heft 4 (2001), 165-183.

Kierkegaard, Sören, *Die Wiederholung. Die Krise und eine Krise im Leben einer Schauspielerin, mit Erinnerungen an Kierkegaard von Hans Bröchner* [BPC], übersetzt und mit Glossar, Bibliographie sowie einem Essay ›Zum Verständnis der Werke‹ herausgegeben von Liselotte Richter, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1961 (=*Werke*, Bd. 2; Rowohlts Klassiker der Literatur und der Wissenschaft, 81).

Kittler, Friedrich A., *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München: Wilhelm Fink 1985.

Kleist, Heinrich von, *Briefe I. März 1793-April 1801*, herausgegeben von Roland Reuß und Peter Staengle, Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 1996 (=*Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe*, Bd. IV/I).

– »Über das Marionettentheater«, in: ders., *Berliner Abendblätter I*, herausgegeben von Roland Reuß und Peter Staengle, Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 1997 (=*Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe*, Bd. II/7), 317-331.

Koelle, Lydia, »›Aufrechte Worte‹. Paul Celan – Margarete Susman: eine Cor-Respondenz«, in: *Celan-Jahrbuch* 8 (2001/2002), 7-31.

– »…hier leb dich querdurch, ohne Uhr. ›Der Zeitkern‹ von Paul Celans Lyrik«, in: Dieter Burdorf (Hrsg.), *»Im Geheimnis der Begegnung«. Ingeborg Bachmann und Paul Celan,* Iserlohn: Institut für Kirche und Gesellschaft 2003, 45-68.

– »Hoffnungsfunken erjagen. Paul Celan begegnet Margarete Susman«, in: Hubert Gaisbauer, Bernhard Hain, Erika Schuster (Hrsg.), *Unverloren. Trotz allem. Paul Celan-Symposion Wien 2000*, Wien: Mandelbaum 2000, 85-144.

– *Paul Celans pneumatisches Judentum. Gott-Rede und menschliche Existenz nach der Shoah*, Mainz: Grünewald 1977 (=*Theologie und Literatur* 7).

Kohler-Luginbühl, Dorothee, *Poetik im Lichte der Utopie. Paul Celans poetologische Texte*, Bern u.a.: Peter Lang 1986 (=*Zürcher germanistische Studien*, Bd. 5).

Kohn, Hans, *Martin Buber. Sein Werk und seine Zeit. Ein Versuch über Religion und Politik* [BPC], Hellerau: Jakob Hegner 1930.

Kojève, Alexandre, »Hegel, das Ende der Geschichte und das Ende des philosophischen Diskurses« (frz. 1968), aus dem Französischen von Una Pfau und Jürgen Sieß, in: Jürgen Sieß (Hrsg.), *Vermittler. H. Mann, Benjamin, Groethuysen, Kojève, Szondi, Heidegger in Frankreich, Goldmann, Sieburg*, Frankfurt am Main: Syndikat 1981 (=*Deutsch-französisches Jahrbuch* 1), 119-125.

Kraus, Karl, *Schriften*, herausgegeben von Christian Wagenknecht, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986-1994.

Kristeva, Julia, »Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman«, in: *Critique* 239 (1967), 438-465.

Kummer, Irène Elisabeth, *Unlesbarkeit dieser Welt. Spannungsfelder moderner Lyrik und ihr Ausdruck im Werk von Paul Celan*, Frankfurt am Main: Athenäum 1987.

La Bibliothèque philosophique / Die philosophische Bibliothek: siehe Eintrag unter: Celan, Paul.

Lacan, Jacques, »Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud« (frz. 1957), in: ders., *Schriften II*, ausgewählt und herausgegeben von Norbert Haas, übersetzt von Chantal Creusot, Wolfgang Fietkau, Norbert Haas, Hans-Jörg Rheinberger und Samuel M. Weber, Weinheim, Berlin: Quadriga ^{3}1991, 15-55.

– »Das Seminar über E.A. Poes ›Der entwendete Brief‹« (frz. 1957), in: ders., *Schriften I*, ausgewählt und herausgegeben von Norbert Haas, übersetzt von Rodolphe Gasché, Norbert Haas, Klaus Laermann und Peter Stehlin unter Mitwirkung von Chantal Creusot, Weinheim, Berlin: Quadriga ^{4}1996, 7-60.

– »L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud« (1957), in: ders., *Écrits*, Paris: Éditions du Seuil 1966, 493-528.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Lachmann, Renate, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.

Lacoue-Labarthe, Philippe, *La poésie comme expérience*, Paris: Christian Bourgois Editeur 1986.

– *Dichtung als Erfahrung* (frz. 1986), aus dem Französischen von Thomas Schestag, Stuttgart: Edition Patricia Schwarz 1991.

– *Die Nachahmung der Modernen. Typographien II* (frz. 1986), aus dem Französischen von Thomas Schestag, Basel, Weil am Rhein, Wien: Urs Engeler 2003.

– *musica ficta (Figuren Wagners)* (frz. 1991), aus dem Französischen von Thomas Schestag, Stuttgart: Edition Patricia Schwarz 1997.

Landauer, Gustav, *Der werdende Mensch. Aufsätze über Leben und Schrifttum* [BPC], herausgegeben von Martin Buber, Potsdam: Kiepenheuer 1921.

– *Skeptik und Mystik. Versuche im Anschluß an Mauthners Sprachkritik*, Köln: Marcan-Block-Verlag [2]1923.

Landmann, Michael, »Aletheia und Emet«, in: Manfred Schlösser (Hrsg.), *Für Margarete Susman. Auf gespaltenem Pfad* [BPC], Darmstadt: Erato Presse 1964, 102-113.

Lanzmann, Claude, *Shoah,* mit einem Vorwort von Simone de Beauvoir, deutsch von Nina Börnsen und Anna Kamp, Düsseldorf: Claassen 1986.

Lauer, Quentin, *Phénoménologie de Husserl. Essai sur la genèse de l'intentionnalité* [BPC], Paris: Presses Universitaires de France 1955.

Lebrave, Jean-Louis, »La critique génétique: une discipline ou un avatar moderne de la philologie?«, in: *Genesis* 1, *Manuscrits – Recherche – Invention*, Paris: ITEM/CNRS 1992, 33-72.

Leiser, Erwin, *Leben nach dem Überleben. Dem Holocaust entronnen – Begegnungen und Schicksale*, Weinheim: Beltz Athenäum [2]1995.

Lemke, Anja, »Der für immer geheutigte Wundstein. Poetik der Erinnerung bei Paul Celan«, in: *Celan-Jahrbuch* 8 (2001/2002), 115-130.

– *Konstellation ohne Sterne. Zur poetischen und geschichtlichen Zäsur bei Martin Heidegger und Paul Celan*, München: Wilhelm Fink 2002.

Lengeler, Rainer, *Shakespeares Sonette in deutscher Übersetzung: Stefan George und Paul Celan*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1989 (=*Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Vorträge* G 297).

Leutner, Petra, *Wege durch die Zeichen-Zone. Stéphane Mallarmé und Paul Celan*, Stuttgart, Weimar: Metzler 1994.

Lévinas, Emmanuel, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haye: Nijhoff 1974.

– »De l'être à l'autre«, in: *La Revue de Belles Lettres*, Nr. 2/3 (Sonderheft *Paul Celan*), Paris 1972, 193-199.

– *De l'existence à l'existant* [BPC], Paris: Éditions de la Revue Fontaine 1947 (collection »Exercice de la pensée«).

– *Die Zeit und der Andere* (frz. 1948), übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Ludwig Wenzler, Hamburg: Meiner 1989.

– *Difficile libérté. Essais sur le judaisme* [BPC], Paris: Albin Michel 1963.

– *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger* [BPC], Paris: Librairie philosophique J. Vrin 1949.

– »Énigme et phénomène«, in: *Esprit* 6 [BPC] (Juin 1965), 1128-1142.

– *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht* (frz. 1974), aus dem Französischen von Thomas Wiemer, Freiburg im Breisgau, München: Karl Alber 1992.

– *Le temps et l'autre* (1948), Paris: Fata Morgana [7]1998.

– *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, La Haye: Nijhoff 1961.

– *Totalität und Unendlichkeit: Versuch über die Exteriorität* (frz. 1961), übersetzt von Wolfgang Nikolaus Krewani, Freiburg im Breisgau, München: Karl Alber [2]1993.

– »Vom Sein zum Anderen – Paul Celan« (frz. 1972), in: ders., *Eigennamen*, aus dem Französischen von Frank Miething, München: Hanser 1988, 56-66.

– *Vom Sein zum Seienden* (frz. 1947), aus dem Französischen von Anna Maria Krewani und Wolfgang Nikolaus Krewani, Freiburg im Breisgau, München: Karl Alber 1997.

Link, Jürgen, »Der Vorhang. Das Symptom einer generativ-poetischen Aporie in der goethezeitlichen Schreiburszene«, in: Martin Stingelin (Hrsg. unter Mitarbeit von Davide Giuriato und Sandro Zanetti), *»Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«. Schreibszenen im Zeitalter der Handschrift*, München: Wilhelm Fink 2004 (=*Zur Genealogie des Schreibens*, Bd. 1), 120-139.

Lobsien, Eckhard, *Wörtlichkeit und Wiederholung. Phänomenologie poetischer Sprache*, München: Wilhelm Fink 1995.

Lohr, Andreas, »Kleine Einführung in die Bonner Celan-Ausgabe. ›Ich höre, die Axt hat geblüht‹, ›Du liegst‹«, in: Axel Gellhaus und Andreas Lohr (Hrsg.), *Lesarten. Beiträge zum Werk Paul Celans*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1996, 11-47.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Lorenz, Otto, *Schweigen in der Dichtung: Hölderlin – Rilke – Celan: Studien zur Poetik deiktisch-elliptischer Schreibweisen*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1989.

Lotze, Franz, *Geologie* [BPC], Berlin: de Gruyter 1955 (=*Sammlung Göschen*, Bd. 13).

Lütz, Jürgen, »Der Name der Blume. Über den Celan-Bachmann Diskurs, dargestellt am *Zeugen* ›Ich höre, die Axt hat geblüht‹«, in: Axel Gellhaus und Andreas Lohr (Hrsg.), *Lesarten. Beiträge zum Werk Paul Celans*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1996, 49-80.

Lyon, James K., »Der Holocaust und nicht-referentielle Sprache in der Lyrik Paul Celans«, in: *Celan Jahrbuch* 5 (1993), 247-270.

– »Judentum, Antisemitismus, Verfolgungswahn: Celans Krise 1960-1962«, in: *Celan Jahrbuch* 3 (1989), 175-204.

– »Paul Celan and Martin Buber: Poetry as Dialogue«, in: *MLA* 86:1 (1971), 110-120.

– *Paul Celan and Martin Heidegger. An Unresolved Conversation, 1951–1970*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press 2006.

Lyotard, Jean-François, *Der Widerstreit* (frz. 1983), übersetzt von Joseph Vogl, mit einer Bibliographie zum Gesamtwerk Lyotards von Reinhold Clausjürgens, München: Wilhelm Fink ²1989.

– »Europa, die Juden und das Buch« (frz. 1990), in: Friedrich Balke, Erich Méchoulan und Benno Wagner (Hrsg.), *Zeit des Ereignisses – Ende der Geschichte?*, München: Wilhelm Fink 1992, 177-180.

– *Heidegger und »Die Juden«* (frz. 1988), aus dem Französischen von Clemens-Carl Haerle, Wien: Passagen 1988.

Mallarmé, Stéphane, *Poésies* [BPC], Paris: Gallimard 1966.

Mandelstam[m], Ossip, *Gedichte*, übertragen von Paul Celan, Frankfurt am Main: Fischer 1959.

– *Im Luftgrab. Ein Lesebuch. Mit Beiträgen von Paul Celan, Joseph Brodsky, Pier Paolo Pasolini und Philippe Jaccottet*, Frankfurt am Main: Fischer 1992.

– »Vom Gegenüber« (russ. 1913), in: Werner Hamacher und Winfried Menninghaus (Hrsg.), *Paul Celan*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, 201-208.

Martens, Gunter, »Jenseits der Werkgrenzen. Bemerkungen anläßlich des Erscheinens des ›Meridian‹ im Rahmen der Tübinger Ausgabe«, in: *Text. Kritische Beiträge* 5 (1999), 173-189.

– »Kompromisse über Kompromisse. Über Sinn und Unsinn einer textgenetischen Leseausgabe der Dichtungen Paul Celans«, in: *Text. Kritische Beiträge* 3 (1997), 71-84.

Mauthner, Fritz, *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* (1901-1902, 1923), Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1999 (=*Das philosophische Werk*, nach den Ausgaben letzter Hand herausgegeben von Ludger Lütkehaus, Bd. II, 1: *Zur Sprache und zur Psychologie*).

Mayer, Hans, »Erinnerung an Paul Celan«, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 272, 24. Jg., Heft 12 (Dezember 1970), 1150-1163.

Mayer, Peter, *Paul Celan als jüdischer Dichter,* Landau (Pfalz): Pfalzdruck 1970.

Meinecke, Dietlind, »Einleitung«, in: dies. (Hrsg.), *Über Paul Celan*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, 7-30.

– *Wort und Name bei Paul Celan. Zur Widerruflichkeit des Gedichts*, Bad Homburg u.a.: Gehlen 1970 (=*Literatur und Reflexion*, Bd. 2).

Menke, Bettine, »Das Nach-Leben im Zitat. Benjamins Gedächtnis der Texte«, in: Anselm Haverkamp und Renate Lachmann (Hrsg.), *Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, 74-110.

Menninghaus, Winfried, *Paul Celan. Magie der Form*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980.

– »Siegel, Name und Zeit. Zu Paul Celans Gedicht ›Mit Brief und Uhr‹«, in: *Celan-Jahrbuch* 4 (1991), 7-26.

– »Zum Problem des Zitats bei Celan und in der Celan-Philologie«, in: Werner Hamacher und ders., (Hrsg.), *Paul Celan*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, 170-190.

Meyrink, Gustav, *Der Golem* (1915), Frankfurt am Main, Berlin, Wien: Ullstein 1981.

Michel, Wilhelm, *Das Leben Friedrich Hölderlins* [BPC], Frankfurt am Main: Insel 1967.

Montaigne, Michel de, *Essais* [BPC], Anmerkungen und Übersetzungen von Herbert Lüthy, Zürich: Manesse 1953.

Mosès, Stéphane, »Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird«, in: Amy D. Colin (Hrsg.), *Argumentum et Silentio. International Paul Celan Symposion / Internationales Paul Celan-Symposion,* Berlin, New York: de Gruyter 1987, 43-57.

Motzan, Peter, »Paul Celan«, in: Brigitte Tontsch (Hrsg.), *interpretationen deutscher und rumäniendeutscher lyrik*, Klausenburg: Dacia 1971, 226-229.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Nägele, Rainer, »Paul Celan: Konfigurationen Freuds«, in: Amy D. Colin (Hrsg.), *Argumentum et Silentio. International Paul Celan Symposion / Internationales Paul Celan-Symposion,* Berlin, New York: de Gruyter 1987, 237-265.

Nancy, Jean-Luc, *Être singulier pluriel*, Paris: Galilée 1996.

– »Die Kunst – Ein Fragment« (frz. 1993), in: Jean-Pierre Dubost (Hrsg.), *Bildstörung. Gedanken zu einer Ethik der Wahrnehmung*, Leipzig: Reclam 1994, 170-184.

– *Le partage des voix*, Paris: Galilée 1982.

– *singulär plural sein* (frz. 1996), aus dem Französischen von Ulrich Müller-Schöll, Berlin: diaphanes 2004.

– »Verantwortung des Sinns«, in: Marianne Schuller und Elisabeth Strowick, *Singularitäten. Literatur – Wissenschaft – Verantwortung*, Freiburg im Breisgau: Rombach 2001, 15-27.

Nestle, Wilhelm (Übers.), *Die Vorsokratiker* [BPC], deutsch in Auswahl und mit einer Einleitung vom Wilhelm Nestle, Düsseldorf: Diederichs [4]1956.

Neuhaus, Volker (Hrsg. unter Mitarbeit von Ute Heimbüchel), *Briefe an Hans Bender*, München: Hanser 1984.

Neumann, Gerhard, »Die ›absolute Metapher‹. Ein Abgrenzungsversuch am Beispiel Stéphane Mallarmés und Paul Celans«, in: *Poetica* 3 (1970), 188-225.

Nietzsche, Friedrich, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München: Deutscher Taschenbuchverlag / Berlin, New York: de Gruyter 1980 (=KSA Band, Seitenzahl).

– *Unzeitgemäße Betrachtungen* [BPC], mit einem Nachwort von Alfred Baeumler, Stuttgart: Kröner 1955.

– *Werke in zwei Bänden* [BPC], ausgewählt und eingeleitet von August Messer, Leipzig: Kröner 1930.

Novalis, *Das Dichterische Werk*, herausgegeben von Paul Kluckhohn und Richard Samuel unter Mitarbeit von Heinz Ritter und Gerhard Schulz, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1977 (=*Schriften*, Bd. 1).

Olschner, Leonard Moore, *Der feste Buchstab. Erläuterungen zu Paul Celans Gedichtübertragungen*, Göttingen, Zürich: Vandenhoeck und Ruprecht 1985.

– »STEHEN‹ und Constantia. Eine Spur des Barock bei Celan«, in: Gerhard Buhr und Roland Reuß (Hrsg.), *Paul Celan. »Atemwende«. Materialien*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1991, 201-217.

Oppert, Kurt, »Das Dinggedicht. Eine Kunstform bei Mörike, Meyer und Rilke«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 4 (1926), 747-783.

Ortner, Hanspeter, *Schreiben und Denken*, Tübingen: Niemeyer 2000 (=*Reihe germanistische Linguistik* 214).

Ostrowski, Marek, »An der Baumgrenze. Zur lyrischen Begegnung Celans mit Brecht im Medium des Gedichts«, in: Krzysztof A. Kuczynski und Thomas Schneider (Hrsg.), *Das literarische Antlitz des Grenzlandes*, Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1991 (=*Gießener Arbeiten zur Neueren Deutschen Literatur und Literaturwissenschaft*, herausgegeben von Dirk Grathoff und Erwin Leibfried, Bd. 11), 197-209.

– *Paul Celans Lyrik aus phänomenologischer Perspektive*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 1995.

Otto, Rudolf, *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen* (1917) [BPC], München: C.H. Beck [29-30](o.J.).

Paha, Bernhard, *Die Spur im Werk Paul Celans. Eine wiederholte Lesung Jacques Derridas*, Giessen: Kletsmeier 1997.

Pajević, Marko, *Zur Poetik Paul Celans: Gedicht und Mensch – Arbeit am Sinn*, Heidelberg: C. Winter 2000.

Perels, Christoph, »Zeitlose und Kolchis. Zur Entwicklung eines Motivkomplexes bei Paul Celan«, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 29 (1979), 47-74.

Plass, Ulrich, »Schlüssel? Zur historisch kritischen Celan-Ausgabe«, in: *MLN* 114:3 (1999), 594-621.

Plotin, *Das Schöne, das Gute, Entstehung der Ordnung der Dinge* [BPC], Hamburg: Felix Meiner 1956 (=*Ausgewählte Einzelschriften*, Heft 1).

Podewils, Clemens, »Namen / Ein Vermächtnis Paul Celans«, in: *Ensemble. Lyrik Prosa Essay 2*, im Auftrag der Bayerischen Akademie der Schönen Künste herausgegeben von Clemens Graf Podewils und Heinz Piontek, München: R. Oldenbourg 1971, 67-70.

Pöggeler, Otto, »Ach – die Kunst!«, in: Dietlind Meinecke (Hrsg.), *Über Paul Celan*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, 77-94.

– *Der Stein hinterm Aug. Studien zu Celans Gedichten*, München: Wilhelm Fink 2000.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

— *Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans*, Freiburg im Breisgau, München: Karl Alber 1986.

— »Textgenese – ein verbotener Weg?«, in: Axel Gellhaus (Hrsg.), *Die Genese literarischer Texte. Modelle und Analysen*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1994, 175-203.

Poppenhusen, Astrid, *Durchkreuzung der Tropen. Paul Celans* Die Niemandsrose *im Lichte der traditionellen Metaphorologie und ihrer Dekonstruktion*, Heidelberg: C. Winter 2001.

Pretzer, Lielo Anne, *Geschichts- und sozialkritische Dimensionen in Paul Celans Werk. Eine Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung avantgardistisch-surrealistischer Aspekte*, Bonn: Bouvier 1980.

Quintilianus, Marcus Fabius, Institutionis Oratoriae / Ausbildung des Redners, herausgegeben und übersetzt von Helmut Rahn, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1972-1995.

Rasmussen, Kim Su, »Mitsprechen. Aspects of Temporality in the Poetry of Paul Celan«, in: Peter Buhrmann (Hrsg.), *Zur Lyrik Paul Celans*, Kopenhagen, München: Wilhelm Fink 2000, 147-182 (=*Text und Kontext. Zeitschrift für germanistische Literaturwissenschaft in Skandinavien*, Sonderreihe, Bd. 44), 63-77.

Reichert, Klaus, »Hebräische Züge in der Sprache Paul Celans«, in: Werner Hamacher und Winfried Menninghaus (Hrsg.), *Paul Celan*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, 156-169.

Reuß, Roland, *Im Zeithof. Celan-Provokationen*, Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld 2001.

— »Schicksal der Handschrift, Schicksal der Druckschrift. Notizen zur ›Textgenese‹«, in: *Text. Kritische Beiträge* 5 (1999), 1-25.

Richter, Gerhard, »Topographies of the Self. Paul Celan and the Postmodern Theory«, in: Eitel Timm, Kenneth Mendoza und Dale Gowen (Hrsg.), *Textuality and Subjectivity. Essays on the Language and Being*, Columbia: Camden House 1991, 90-104.

Ricoeur, Paul, *Temps et récit*, 3 Bde., Paris: Seuil 1983-1985.

Rilke, Rainer Maria, *Briefe an seinen Verleger, 1906 bis 1926,* herausgegeben von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, 2 Bde., Wiesbaden: Insel 1949.

— *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910), in: ders., *Werke in drei Bänden* [BPC], Bd. 3, Prosa, Frankfurt am Main: Insel 1966, 107-346.

Rosen, Philip (Hrsg.), *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*, New York: Columbia University Press 1986.

Rosenzweig, Franz, »Der Konzertsaal auf der Schallplatte« (1928/1929), in: ders., *Kleinere Schriften* [BPC], Berlin: Schocken 1937, 478-502.

— *Der Stern der Erlösung* (1921) [BPC], 3 Bde., Berlin: Schocken [2]1930 [zweite Auflage, im Jahre der Schöpfung 5690].

Sars, Paul, »›Ein solcher Ausgangspunkt wären meine Gedichte‹. Zu den Briefen von Paul Celan an Diet Kloos-Barendregt«, in: Otto Pöggeler und Christoph Jamme (Hrsg.), *»Der glühende Leertext«. Annäherungen an Paul Celans Dichtung*, München: Wilhelm Fink 1993, 15-39.

Sasse, Sylvia und Caroline Schramm, »Totalitäre Ästhetik und subversive Affirmation«, in: *Welt der Slaven* LXII (1997), 306-327.

Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique général* [BPC] (erste Auflage 1915), Paris: Payot [4]1949.

— *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft* (frz., erste Auflage 1915), herausgegeben von Charles Bally und Albert Sechehaye unter Mitwirkung von Albert Reidlinger, übersetzt von Herman Lommel, mit einem Register und einem Nachwort von Peter von Polenz, Berlin: de Gruyter [2]1967.

Schäfer, Martin Jörg, »(A-)Figurativ. Heidegger mit Celan und Benjamin«, in: Gabriele Brandstetter und Sibylle Peters (Hrsg.), *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*, München: Wilhelm Fink 2002.

— *Schmerz zum Mitsein. Zur Relektüre Celans und Heideggers durch Philippe Lacoue Labarthe und Jean-Luc Nancy*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.

— »Weg des Unmöglichen. Celans Gespräch mit Heidegger im MERIDIAN«, in: Ulrich Wergin und ders. (Hrsg.), *Die Zeitlichkeit des Ethos. Poetologische Aspekte im Schreiben Celans*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, 113-163.

Schestag, Thomas, *buk. Paul Celan*, München: Boer 1994.

— *Mantisrelikte*, Basel: Urs Engeler 1999.

Schiller, Friedrich, *Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens, 1776-1799*, herausgegeben von Julius Petersen und Friedrich Beißner, Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1992 (=*Nationalausgabe*, Bd. 1).

— *Ueber naive und sentimentalische Dichtung*, in: ders., *Philosophische Schriften*, erster Teil, unter Mitwirkung von Helmut Koopmann herausgegeben von Benno von Wiese, Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1962 (=*Nationalausgabe*, Bd. 20), 413-503.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Schlebrügge, Johannes von, *Geschichtssprünge. Zur Rezeption des französischen Surrealismus in der österreichischen Literatur, Kunst und Kulturpublizistik nach 1945*, Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1985.

Schlösser, Manfred (Hrsg.), *Für Margarete Susman. Auf gespaltenem Pfad* [BPC], Darmstadt: Erato Presse 1964.

Schmitz, Simone, *Grenzüberschreitungen in der Dichtung Paul Celans*, Heidelberg: Winter 2003.

Schmitz-Emans, Monika, *Poesie als Dialog. Vergleichende Studien zu Paul Celan und seinem literarischen Umfeld*, Heidelberg: C. Winter 1993.

Scholem, Gershom, *Die Geheimnisse der Schöpfung. Ein Kapitel aus dem Sohar* [BPC], Berlin: Schocken 1935.

– *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen* [BPC], Zürich: Rhein-Verlag 1957.

– »Wider den Mythos vom deutsch-jüdischen Gespräch«, in: Manfred Schlösser (Hrsg.), *Für Margarete Susman. Auf gespaltenem Pfad* [BPC], Darmstadt: Erato Presse 1964, 228-232.

– *Zur Kabbala und ihrer Symbolik* [BPC], Zürich: Rhein-Verlag 1960.

Schulz, Georg-Michael, *Negativität in der Dichtung Paul Celans*, Tübingen: Niemeyer 1977 (=*Studien zur deutschen Literatur*, Bd. 54).

Schwarz, Peter Paul, *Totengedächtnis und dialogische Polarität in der Lyrik Paul Celans*, Düsseldorf: Schwann 1966 (=Beiheft zur Zeitschrift *Wirkendes Wort* 18).

Seng, Joachim, *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung. Zyklische Komposition bei Paul Celan am Beispiel der Gedichtbände bis »Sprachgitter«*, Heidelberg: C. Winter 1998.

– »›Die wahre Flaschenpost‹. Zur Beziehung zwischen Theodor W. Adorno und Paul Celan«, in: *Frankfurter Adorno Blätter* VIII, Frankfurt am Main: edition text + kritik 2003, 151-176.

– »›Und ist die Poesie mein Schicksal…‹. Paul Celans Gedichtband ›Der Sand aus den Urnen‹«, in: Peter Goßens und Marcus G. Patka (Hrsg. im Auftrag des Jüdischen Museums Wien), *›Displaced‹. Paul Celan in Wien 1947-1948*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, 99-108.

– »Von blühenden Sprachgittern. Paul Celan als Leser Jean Pauls«, in: *Neue Rundschau*, 109. Jg., Heft 1 (1998), 157-161.

Shakespeare, William, »Achtzehn Sonette« (deutsch von Paul Celan) in: *Neue Rundschau*, 75. Jg., Heft 2 (1964), 204-213.

– *Hamlet, Prinz von Dänemark*, in: ders., *Shakespeares Werke. Englisch und Deutsch* [BPC], herausgegeben von L. L. Schücking, Bd. 4, Berlin und Darmstadt: Der Tempel-Verlag 1955, 75-184.

– *Hamlet* [BPC], traduction de Yves Bonnefoy, Paris: Mercure de France 1962.

– *The Complete Works of William Shakespeare* [BPC], Edited with a Glossary by W. J. Craig, London, New York, Toronto: Oxford University Press 1947.

Shikaya, Takako, *Logos und Zeit. Heideggers Auseinandersetzung mit Aristoteles und der Sprachgedanke*, unter redaktioneller Mitarbeit von Oliver Cosmus, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004.

Sideras, Agis, *Paul Celan und Gottfried Benn. Zwei Poetologien nach 1945*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.

Siegert, Bernhard, *Relais. Geschicke der Literatur als Epoche der Post*, Berlin: Brinkmann & Bose 1993.

Simon, Gérard, *Der Blick, das Sein und die Erscheinung in der antiken Optik. Mit einem Anhang: Die Wissenschaft vom Sehen und die Darstellung des Sichtbaren. Der Blick der antiken Optik*, aus dem Französischen von Heinz Jatho, München: Wilhelm Fink 1992.

Simonis, Annette, »Celan und Shakespeare – Zum Problem der Dialogizität in der Lyrik Paul Celans«, in: *Orbis Litterarum* 49 (1994), 159-172.

Šklovskij, Viktor, »Kunst als Verfahren«, in: Jurij Striedter, Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, München: Wilhelm Fink ^{5}1994, 5-35.

Solger, Karl Wilhelm Ferdinand, *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, Nachdruck der Ausgabe Berlin 1907 zusammen mit Solgers Rezension von A. W. Schlegels »Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur«, mit einem Nachwort und Anmerkungen herausgegeben von Wolfhart Henckmann, München: Wilhelm Fink 1970 (=*Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste*, Bd. 15).

Solomon, Petre, »Briefwechsel mit Paul Celan«, in: *Neue Literatur. Zeitschrift des Schriftstellerverbandes der Sozialistischen Republik Rumänien*, 32. Jg., Nr. 11 (November 1981), 60-80.

Speier, Hans-Michael, »Der Mythos von der Umkehr der Zeit. Prolegomena zur Interpretation eines Gedichts von Paul Celan«, in: Reiner Matzker, Petra Küchler-Sakellariou und Marius Babias (Hrsg.), *Spiegelungen. Festschrift für Hans Schumacher zum 60. Geburtstag*, Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1991, 197-208.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

– »›Nachtordnung‹: Überlegungen zur Raumpoetik im Spätwerk Celans«, in: Mauro Ponzi e Aldo Venturelli (Hrsg.), *Aspetti dell'identità tedesca. Studi in Onore di Paolo Chiarini,* Tomo II / 2, Roma: Bulzoni Editore 2003, 539-567.

– »Zum Verhältnis von Ästhetik, Geschichtlichkeit und Sprachsetzung im Spätwerk Celans«, in: Chaim Shoham und Bernd Witte (Hrsg.), *Datum und Zitat bei Paul Celan. Akten des Internatationalen Paul Celan-Colloquiums Haifa, 1986*, Bern u.a.: Peter Lang 1987, 97-121.

Staiger, Emil, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters: Untersuchungen zu Gedichten von Brentano, Goethe und Keller*, Zürich: Niehans 1939.

Stingelin, Martin, »›La théorie, elle aussi, brûle nos étapes‹. Anmerkungen zur Urszene einer metakritischen Debatte«, in: *RISS. Zeitschrift für Psychoanalyse*, 2. Jg., Nr. 6 (Oktober 1987), 69-84.

– (Hrsg. unter Mitarbeit von Davide Giuriato und Sandro Zanetti), *»Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«. Schreibszenen im Zeitalter der Handschrift*, München: Wilhelm Fink 2004 (=*Zur Genealogie des Schreibens*, Bd. 1), 205-226.

– *»Unsere ganze Philosophie ist Berichtigung des Sprachgebrauchs«. Friedrich Nietzsches Lichtenberg-Rezeption im Spannungsfeld zwischen Sprachkritik (Rhetorik) und historischer Kritik (Genealogie)*, München: Wilhelm Fink 1996.

– »›UNSER SCHREIBZEUG ARBEITET MIT AN UNSEREN GEDANKEN‹. Die poetologische Reflexion der Schreibwerkzeuge bei Georg Christoph Lichtenberg und Friedrich Nietzsche«, in: *Lichtenberg-Jahrbuch* 1999, herausgegeben im Auftrag der Lichtenberg-Gesellschaft von Wolfgang Promies und Ulrich Joost, Saarbrücken: Saarbrücker Druckerei und Verlag 2000, 81-98.

– »Vom Eigensinn der Schreibwerkzeuge«, in: Johannes Fehr und Walter Grond (Hrsg.), *Schreiben am Netz. Literatur im digitalen Zeitalter*, Bd. 1, *Labor – Salon – Symposium*, Innsbruck: Haymon 200, 134-148.

Strasser, Peter, »Celan, Dichtstatt des entnachteten Orts«, in: *manuskripte. Zeitschrift für Literatur* 99, 28. Jg. (1988), 3-19.

Strowick, Elisabeth, »Singularität des Aktes. Zur Performanz des Lesens«, in: Marianne Schuller und dies., *Singularitäten. Literatur – Wissenschaft – Verantwortung*, Freiburg im Breisgau: Rombach 2001, 59-72.

Susman, Margarete, *Aus sich wandelnder Zeit* [BPC], Zürich, Stuttgart: Diana 1953.

– *Das Buch Hiob und das Schicksal des jüdischen Volkes* [BPC], Zürich: Steinberg 1946.

– *Deutung biblischer Gestalten* [BPC], Konstanz, Stuttgart: Diana 1960.

Szondi, Peter, *Celan-Studien* (1972), in: ders., *Schriften II*, 319-398.

– »Eden«, in: ders., *Celan-Studien*, 390-398.

– »Hoffnung im Vergangenen« (1961), in: ders., *Schriften II*, 275-309.

– »Poetry of Constancy – Poetik der Beständigkeit. Celans Übertragung von Shakespeares Sonett 105«, in: ders., *Celan-Studien*, 321-344.

– *Schriften II*, herausgegeben von Jean Bollack mit Henriette Beese, Wolfgang Fietkau, Hans-Hagen Hildebrandt, Gert Mattenklott, Senta Metz, Helen Stierlin, Frankfurt am Main: Suhrkamp ^{3}1996.

– »Über philologische Erkenntnis«, in: ders.: *Hölderlin-Studien*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967, 9-34.

Theunissen, Michael, *Negative Theologie der Zeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

Tholen, Georg Christoph, *Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

Tobias, Rochelle, »The Ground Gives Way. Intimations of the Sacred in Celans's ›Gespräch im Gebirg‹«, in: *MLA* 114:3 (1999), 567-589.

Trinks, Jürgen, »Sinnbildungen in Paul Celans Gedichten. Sprachphänomenologische Untersuchungen«, *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 122, Heft 4 (2003), 600-617.

Tunkel, Tobias, *Das verlorene Selbe. Paul Celans Poetik des Anderen und Goethes lyrische Subjektivität*, Freiburg im Breisgau: Rombach 2001.

Turk, Horst, »Politische Theologie? Zur ›Intention auf die Sprache‹ bei Benjamin und Celan«, in: Stéphane Mosès und Albrecht Schöne (Hrsg.), *Juden in der deutschen Literatur. Ein deutsch-israelisches Symposium*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, 330-349.

Unseld, Siegfried (Hrsg.), *Aus aufgegebenen Werken von Samuel Beckett, Karl Krolow, Wolfgang Koeppen, Hans Erich Nossack, Peter Weiss, Uwe Johnson, Wolfgang Hildesheimer, Nelly Sachs, Paul Celan, Martin Walser*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1968.

van Reijen, Willem und Gunzelin Schmid Noerr (Hrsg.), Vierzig Jahre Flaschenpost. »Dialektik der Aufklärung« 1947-1987, Frankfurt am Main: Fischer 1987.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Volkmann, Kathrin, *Shakespeares Sonette auf deutsch: Übersetzungsprozesse zwischen Philologie und dichterischer Kreativität*, Heidelberg: Universitätsdruckerei Heidelberg 1996.

Wallmann, Jürgen P. (Hrsg.), *Von den Nachgeborenen. Dichtungen auf Bertolt Brecht*, Zürich: Arche 1970.

Weber, Elisabeth und Georg Christoph Tholen (Hrsg.), *Das Vergessen(e): Anamnesen des Undarstellbaren*, Wien: Turia und Kant 1997.

Weinrich, Harald, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt* (1964), Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Kohlhammer [3]1977.

Weissenberger, Klaus, »Der Rhythmus in Paul Celans Dichtung – letztmögliche Manifestation einer immanenten Transzendenz?« in: Joseph P. Strelka (Hrsg.), *Psalm und Hawdalah. Zum Werk Paul Celans. Akten des Internationalen Paul Celan-Kolloquiums, New York 1985*, Bern u.a.: Peter Lang 1987, 112-124.

– *Stein und Stern. Mystische Formgebung in der Dichtung von Else Lasker-Schüler, Nelly Sachs und Paul Celan*, Bern, München: Francke 1976.

Wergin, Ulrich, »Sprache und Zeitlichkeit bei Derrida, Celan und Nietzsche«, in: ders. und Martin Jörg Schäfer (Hrsg.), *Die Zeitlichkeit des Ethos. Poetologische Aspekte im Schreiben Celans*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, 31-88.

– und Martin Jörg Schäfer (Hrsg.), *Die Zeitlichkeit des Ethos. Poetologische Aspekte im Schreiben Celans*, Königshausen & Neumann: Würzburg 2003.

Werner, Uta, *Textgräber. Paul Celans geologische Lyrik*, München: Wilhelm Fink 1998.

Wiedemann, Barbara, »›Ins Hirn gehaun‹. Paul Celans Deutung des Wahnsinns«, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 54 (2004), Neue Folge, Heft 4, 433-452.

– »›Lesen Sie! Immerzu nur lesen!‹. Celan-Lektüre und Celans Lektüren«, in: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 36 (2004), Heft 1-2, 169-191.

– (Hrsg.), *Paul Celan – Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer ›Infamie‹*, zusammengestellt, herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.

Wögerbauer, Werner, »Chronologie et composition chez Paul Celan«, in: Andrei Corbea-Hoisie (Hrsg.), *Paul Celan: Biographie und Interpretation. Biographie et interprétation*, Konstanz: Hartung-Gorre 2000, 201-213.

Yates, Frances Amelia, *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare* (engl. 1966), Weinheim: VCH Verlagsgesellschaft 1990.

Zanetti, Sandro, »Doppelter Adressenwechsel. Heinrich von Kleists Schreiben in den Jahren 1800 bis 1803«, in: Martin Stingelin (Hrsg. unter Mitarbeit von Davide Giuriato und Sandro Zanetti), *»Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«. Schreibszenen im Zeitalter der Handschrift*, München: Wilhelm Fink 2004 (=*Zur Genealogie des Schreibens*, Bd. 1), 205-226.

– »Handschrift, Typographie, Faksimile. Marcel Duchamps frühe Notizen – ›Possible‹ (1913)«, in: Davide Giuriato und Stephan Kammer (Hrsg.), *Bilder der Handschrift. Die graphische Dimension der Literatur*, Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld 2006.

– »›keine Zeit – endlich!‹ Ein Brief Paul Celans und die Uhren in Paris«, in: *Forschung Frankfurt*, Wissenschaftsmagazin der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main, Heft 2 (2001), Frankfurt am Main: Johann Wolfgang Goethe-Universität 2001, 78-82.

– »Nietzsches Verhör der Gerechten. Bemerkungen zur Kunst und zur Sprache der Rache in einigen Texten Nietzsches«, in: *Nietzscheforschung. Jahrbuch der Nietzsche-Gesellschaft*, Bd. 7, herausgegeben von Volker Gerhardt und Renate Reschke in Zusammenarbeit mit Jørgen Kjaer, Jacques Le Rider, Annemarie Pieper, Robert B. Pippin und Vivetta Vivarelli, Berlin: Akademie 2000, 307-320.

Ziarek, Krzysztof, *Inflected Language. Toward a Hermeneutics of Nearness. Heidegger, Levinas, Stevens, Celan*, New York: State University of New York Press 1994.

Zimmerli, Walther Ch. und Mike Sandbothe (Hrsg.), *Klassiker der modernen Zeitphilosophie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1993.

Zons, Raimar, »Nichts / stockt. Atemwenden bei Celan«, in: Otto Pöggeler und Christoph Jamme (Hrsg.), *»Der glühende Leertext«. Annäherungen an Paul Celans Dichtung*, München: Wilhelm Fink 1993, 143-162.

Zschachlitz, Ralf, *Vermittelte Unmittelbarkeit im Gegenwort. Paul Celans kritische Poetik*, Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1990.

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Namenregister

Adorno, Theodor W. 13, 25-26, 58, 69-70, 99, 106, 111, 135, 139, 164, 193, 199, 220
Agamben, Giorgio 22, 49, 51, 53, 66, 81, 84, 130, 134, 170
Agnon, S. J. 245
Alac, Patrik 19
Allemann, Beda 18-19, 29, 211
Anderle, Martin 29
Anderson, Mark 28
André, Robert 28, 39, 155, 165, 215
Apel, Friedmar 218
Apollinaire, Guillaume 169
Arghezi, Tudor 26
Aristoteles 35, 49, 65, 190
Arnim, Achim von 97
Artaud, Antonin 24
Auerbach, Erich 84
Augustinus 36
Austin, John L. 54

Bachmann, Ingeborg 38, 112
Bachtin, Michail 67, 163
Bächtold-Stäubli, Hanns 141
Badiou, Bertrand 19, 30, 63, 120
Baer, Ulrich 29, 53
Baratynskij, Evgenij 69
Barnert, Arno 29
Barthes, Roland 13, 22-24, 130
Baudelaire, Charles 29, 147, 195
Baumann, Gerhart 38-40, 80, 188, 217
Bayerdörfer, Hans-Peter 29
Becker, Oskar 172
Beckett, Samuel 225
Beese, Henriette 168-169
Beißner, Friedrich 217
Bender, Hans 12-13, 19, 42-43, 45, 64, 102, 122-123, 129
Benjamin, Walter 13, 36, 40, 45, 48-51, 58-59, 74, 81, 84, 87, 97, 129-130, 147, 167, 174-175, 178-179, 181, 195, 200, 228-229, 238
Benn, Gottfried 13, 29
Bergson, Henri 13, 15, 36, 147
Bergmann, Hugo 39, 80
Bermann Fischer, Brigitte 71
Bermann Fischer, Gottfried 71, 199
Binswanger, Ludwig 13, 242
Blanchot, Maurice 13, 24-28, 53, 85, 91, 112, 141, 196
Bloch, Ernst 13, 49, 111, 195
Blöcker, Günter 105
Bogumil, Sieghild 29, 184, 188
Bollack, Jean 18, 38, 47, 50, 110, 121
Bonaventura 37
Böning, Thomas 105
Bonnefoy, Yves 238
Böschenstein, Bernhard 38
Böschenstein-Schäfer, Renate 184
Böttiger, Helmut 67, 120, 239
Brandstetter, Gabriele 30
Brecht, Bertolt 185-187, 226, 237
Breithaupt, Fritz 29
Brentano, Clemens 25, 207
Breton, André 183-184
Brierley, David 95
Brinkmann, Roland 191
Broda, Martine 51
Buber, Martin 13, 47, 81, 116, 142, 159, 194, 200, 245
Bucheli, Roman 18, 26, 209, 211
Bücher, Rolf 18-20, 168, 191, 210
Büchner, Georg 10, 36, 44, 57, 73, 85, 90-91, 95-96, 98-99, 108-110, 112, 152, 156, 194, 201
Buck, Theo 26, 71, 187
Buhr, Gerhard 95
Buhrmann, Peter 146

Cameron, Esther 24
Campe, Rüdiger 21-22, 24, 130
Capelle, Wilhelm 12
Capelli Porena, Ida 105
Cassian, Nina 113
Cayrol, Jean 54
Celan, Eric 30, 73
Celan-Lestrange, Gisèle 33, 63, 73, 110, 143, 147, 155, 207, 238, 240-241
Chalfen, Israel 113, 139, 192
Chestov, Léon 195
Coleridge, Samuel Taylor 20
Colin, Amy 29

de Man, Paul 172, 228
de Vries, Hent 28
Debray Genette, Raymonde 125
Debray, Régis 37
Deleuze, Gilles 86, 229
del Riego, Rafael 211
Demokrit 12
Demus, Klaus 47, 55, 159, 189

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Demus, Nani 55
Derrida, Jacques 13, 15, 23-25, 27-29, 53-54, 60, 66, 76-77, 84, 86, 91, 105, 110, 123, 133, 140, 147, 156, 173, 199, 239
Descartes, René 37, 201, 207
Didi-Huberman, Georges 101
Drozdowski, Georg 149
Duchamp, Marcel 101
Dummett, Michael 15
Dutschke, Rudi 146

Ebeling, Hans 39
Eckhardt, Uwe 69
Eichmann, Adolf 44
Enzensberger, Hans Magnus 25
Emmerich, Wolfgang 24, 29, 44, 112, 192
Empedokles 12
Ernst, Wolfgang 54
Eshel, Amir 29

Faller, Adolf 174
Fassbind, Bernard 28, 187
Felka, Rike 29, 111
Felman, Shoshana 228
Felstiner, John 43, 56, 113, 139, 169, 183, 191, 194, 200, 238
Fioretos, Aris 29, 206
Firges, Jean 177
Flusser, Vilèm 130
Forget, Philippe 28
Foucault, Michel 13, 26, 48, 229
France-Lanord, Hadrien 39, 86, 198
Franzos, Karl Emil 57
Frege, Gottlob 63
Freud, Sigmund 13, 22, 24-25, 28-29, 62, 123, 147, 179, 228
Frey, Eleonore 68
Frey, Hans-Jost 12, 195
Fried, Erich 27
Friedrich, Hugo 41
Fürnkäs, Josef 50
Fynsk, Christopher 55

Gadamer, Hans-Georg 15, 28, 65
Gellert, Christian Fürchtegott 43
Gellhaus, Axel 14, 18-19, 29, 44, 60, 91, 95, 97, 109, 111, 151-152, 168, 172, 210, 219, 238, 242
Gelhard, Andreas 30
George, Stefan 168
Gide, André 152
Ginzburg, Carlo 140
Giuriato, Davide 24, 30, 104, 109
Goethe, Johann Wolfgang von 25, 120, 172, 194
Goll, Claire 26
Goßens, Peter 38
Grassi, Ernesto 204
Greisch, Jean 28, 48, 111
Grésillon, Almuth 21
Grimm, Jakob 172, 189, 191, 196, 200, 204, 217, 232
Grimm, Wilhelm 172, 189, 191, 196, 200, 204, 217, 232
Groddeck, Wolfram 21, 30, 86, 125, 206, 218
Guillaume, Gustave 66
Günther, Siegmund 191
Günzel, Elke 19, 24, 27, 80
Gutenberg, Johannes 129

Haas, Willy 81
Habermas, Jürgen 179
Hainz, Martin 28
Hamacher, Werner 28-30, 49, 54, 65-67, 81, 90, 104-105, 163, 170, 189, 218, 239
Han, Byung-Chul 167
Hanimann, Joseph 101
Hantaï, Simon 23
Harbusch, Ute 41
Häring, Brigitte 30
Hart Nibbrig, Christiaan L. 50
Hartung, Harald 219
Hay, Louis 20
Heber-Schärer, Barbara 188, 195
Heidegger, Martin 13, 15, 24-25, 27-28, 36-39, 48-49, 58, 63, 66, 69, 77, 80, 85-87, 94-97, 103, 109-112, 125, 131, 135, 141, 143, 152-156, 158, 161, 164-165, 167, 170, 198, 202-203, 207-208, 215, 242
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 13, 25, 36, 41, 102, 180
Herder, Johann Gottfried 194
Hildesheimer, Wolfgang 225
Hirsch, Rudolf 189
Höffding, Harald 110
Hölderlin, Friedrich 28, 55, 110, 134-135, 143, 155, 158, 165, 167, 171, 194, 207, 215, 218
Hofmannsthal, Hugo von 200-201
Horaz 42
Horkheimer, Max 58
Huchel, Peter 226
Hünnecke, Evelyn 197
Huppert, Hugo 125, 145, 177, 188-189, 197, 211
Hurlebusch, Klaus 19-20
Husserl, Edmund 13, 24-25, 27, 36, 40, 87-88, 111, 143, 145-147, 153, 196, 211, 242

Ihrig, Wilfried 223

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Ivanović, Christine 19, 45, 50, 175, 183

Jabès, Edmond 13, 24-25, 27-28
Jakob, Michael 184
James, William 15
Jamme, Christoph 95, 110
Janz, Marlies 193
Jean Paul 57, 189
Jené, Edgar 33, 58, 95, 177-180, 183, 185, 187
Jens, Walter 191
Jeong, Myeongsoon 133
Jessenin, Sergej 26
Johnson, Uwe 225

Kammer, Stephan 104
Kant, Immanuel 25, 36-37, 63, 65, 194, 212
Kafka, Franz 36, 49, 80, 124, 167, 194
Kasack, Hermann 41, 64, 73
Kaul, Susanne 30
Keller, Gottfried 25
Keller, Werner 194
Kiefer, Sebastian 218
Kierkegaard, Sören 40, 110, 217
Kittler, Friedrich A. 24, 104
Kleist, Heinrich von 124, 181, 194, 212
Kloos, Diet 33-37, 39-40, 42-44, 152
Kloos, Jan 33
Koelle, Lydia 27, 80, 133-134, 142
Kohler-Luginbühl, Dorothee 184
Kohm, Andreas 30
Kohn, Hans 81, 135
Kojève, Alexandre 223, 239
Kraus, Karl 50, 181
Kristeva, Julia 67
Krolow, Karl 225
Kropotkin, Peter 91, 239
Kummer, Irène 188

Lacan, Jacques 60, 62, 85, 228, 240
Lachmann, Renate 67
Lacoue-Labarthe, Philippe 28, 38-39, 56, 84, 91, 101, 105, 154, 198
Landauer, Gustav 56, 91, 239
Landmann, Michael 154
Lanzmann, Claude 54
Lauer, Quentin 145
Lebrave, Jean-Louis 125
Leiser, Erwin 201, 202
Lemke, Anja 28-29, 39, 84, 91, 95, 111, 171, 184, 188, 196, 198, 200, 202
Lengeler, Rainer 238
Lenz, Jakob Michael Reinhold 109, 112
Leutner, Petra 41
Lévinas, Emmanuel 13, 24-25, 27-28, 48, 64, 66, 85, 154, 156
Lichtenberg, Georg Christoph 80
Lilleg, Erica 159
Link, Jürgen 120
Linné, Carl von 178
Lobsien, Eckhard 86
Lohr, Andreas 18-20, 210-211
Lorenz, Otto 12
Lotze, Franz 56, 191
Lütz, Jürgen 211
Lyon, James K. 16, 47, 85, 194
Lyotard, Jean-François 53-54, 195

Mackrodt, Cori 30
Mallarmé, Stéphane 41, 90
Mandelstam[m], Ossip 10, 43-45, 66-69, 73, 79-80, 86, 91, 109, 131, 139, 142, 145, 149, 154-155, 165, 197, 203
Margul-Sperber, Alfred 26, 35, 192, 220, 242
Martens, Gunter 18
Martini, Fritz 242
Marx, Karl 239
Mauer, Otto 158
Mauthner, Fritz 48, 164
Mayer, Hans 45, 69, 110
Mayer, Peter 64, 188
McTaggart, John M.E. 15
Meinecke, Dietlind 19, 40, 97, 121, 126-127, 188, 192, 242
Menke, Bettine 50
Menninghaus, Winfried 14, 29, 48, 187
Merleau-Ponty, Maurice 13, 188
Meyer, Conrad Ferdinand 90
Meyer, Jochen 30
Meyrink, Gustav 205
Michel, Wilhelm 207
Montaigne, Michel de 56
Morelli, Giovanni 140
Mörike, Eduard 90
Mosès, Stéphane 193
Motzan, Peter 133
Müller-Schöll, Nikolaus 30

Nägele, Rainer 28, 179
Nancy, Jean-Luc 23, 63, 88, 104, 116, 140
Nestle, Wilhelm 12
Neuhaus, Volker 13, 19, 102, 122-123
Neumann, Gerhard 41
Nietzsche, Friedrich 22, 25, 36, 39, 76, 80, 134-135, 152, 156, 161, 184-185, 194

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Nossack, Hans Erich 225
Novalis 45, 194, 202

Oberlin, Johann Friedrich 109
Obry, Olga 241
Olschner, Leonard Moore 152, 169, 232
Oppert, Kurt 90
Ortner, Hanspeter 20, 210
Ostrowski, Marek 147, 187
Otto, Rudolf 84-85, 135

Paha, Bernhard 28
Pajević, Marko 29, 84, 232
Parmenides 103
Pascal, Blaise 207
Patka, Marcus G. 38
Perels, Christoph 165
Pestalozzi, Karl 30
Plass, Ulrich 19, 211
Plotin 172
Podewils, Clemens 87
Poe, Edgar Allan 85
Pöggeler, Otto 27, 53, 58, 68, 84, 95, 152, 168, 193, 198, 218, 238
Poppenhusen, Astrid 28
Pretzer, Lielo Anne 184
Proust, Marcel 40

Quintilianus, Marcus Fabius 206

Rabbi Israel von Rischin 245-246
Rasmussen, Kim Su 29
Ravaisson, Félix 147
Reichert, Klaus 80
Reichert, Stefan 18-19
Resnais, Alain 54
Reuß, Roland 21, 28-29, 95, 146
Reverdy, Pierre 184
Richter, Alexandra 19
Richter, Gerhard 187
Ricœur, Paul 15
Rilke, Rainer Maria 36, 90, 152, 170
Rosen, Philip 229
Rosenzweig, Franz 13, 176-177, 182-183, 233
Russel, Bertrand 15
Rychner, Max 37

Sachs, Nelly 225
Sandbothe, Mike 15
Sars, Paul 33
Sartre, Jean Paul 90
Sasse, Sylvia 30, 117
Saussure, Ferdinand de 48, 66, 180
Schäfer, Martin Jörg 28-30, 39, 56, 84, 91, 95-96
Scheler, Max 188
Schestag, Thomas 28, 57, 101-102
Schiller, Friedrich 164, 194
Schlebrügge, Johannes von 184
Schlegel, August Wilhelm von 220, 238
Schlegel, Friedrich 45
Schlösser, Manfred 132
Schmid Noerr, Gunzelin 69
Schmitz, Simone 28, 133
Schmitz-Emans, Monika 28
Schocken, Gershom 80
Scholem, Gershom 13, 135-136, 142, 184, 193, 195, 245
Schönberg, Arnold 164
Schramm, Caroline 117
Schücking, L. L. 238
Schulmeister, Otto 158
Schultz, Tanja 30
Schulz, Georg-Michael 184
Schwarz, Peter Paul 188
Schwedhelm, Karl 71, 217
Segal, Hersch 192
Seng, Joachim 26, 29, 33, 47, 58, 69-70, 188-189, 191, 197
Shakespeare, William 42, 84, 145, 168-169, 190, 199, 220, 224, 237-239, 247
Shikaya, Takako 95
Shmueli, Ilana 27, 80, 239, 241-242
Sideras, Agis 29, 95
Siegert, Bernhard 22
Silbermann, Jakob 192
Simon, Gérard 201
Simonis, Annette 67
Šklovskij, Viktor 185
Smart, John Jamieson Carswell 15
Solger, Karl Wilhelm Ferdinand 172
Solomon, Petre 104, 239
Speier, Hans-Michael 29, 36
Sperber, Jessika 192
Staiger, Emil 25
Stingelin, Martin 21-22, 24, 30, 60, 80, 104
Strasser, Peter 188
Strowick, Elisabeth 228
Struve, Gleb 139
Susman, Margarete 132-135, 141-142, 238
Szondi, Peter 14, 18, 27, 40, 48, 110, 134, 168, 193, 226

Tati, Jacques 31, 221, 223, 228, 247

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Theunissen, Michael 39
Tholen, Georg Christoph 29, 101
Tobias, Rochelle 88
Trinks, Jürgen 29
Tunkel, Tobias 29
Turk, Horst 48

Unseld, Siegfried 18, 225

Valéry, Paul 60, 122, 152
van Reijen, Willem 69
Volkmann, Kathrin 169

Wallmann, Jürgen P. 185
Walser, Martin 225
Weber, Elisabeth 29
Weber, Werner 60, 151-153, 219
Weigel, Sigrid 38
Weinrich, Harald 39
Weiss, Peter 225
Weissenberger, Klaus 188, 196
Wergin, Ulrich 28, 76
Werner, Uta 29, 56
Wiedemann, Barbara 19, 30, 53, 58, 105, 125, 153, 165, 191, 217, 226, 237, 240-241
Wind, Edgar 140
Wögerbauer, Werner 29
Wurm, Franz 120, 239-241

Yates, Frances Amelia 190, 206

Zanetti, Sandro 22, 24, 34, 80, 101, 104, 124, 129
Zenge, Wilhelmine von 194
Ziarek, Krzysztof 28
Zilligen, Dieter 234
Zimmerli, Walther Ch. 15
Zons, Raimar 95
Zschachlitz, Ralf 184

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

La poésie ne s'impose plus, elle s'expose.....

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2006 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe