

1948 veröffentlicht der damals noch unbekannt Dichter Paul Celan zusammen mit dem surrealistischen Maler Edgar Jené eine kurze programmatische Schrift mit dem Titel »EINE LANZE«. Der Titel besteht aus einer anagrammatischen Verwandlung der beiden Autorennamen: EJNÉ LANCE – JENÉ CELAN. Celan bleibt in der Folge dem Bedeutungshof der ›Lanze‹ insofern treu, als er seine Gedichte als Medien der Bewegung (Entwürfe), als Affektauslöser (Spitzen) und als konkret gewordene Sprache (Wortkörper) ›lanciert‹.

Das Buch reflektiert in Einzelstudien die Initiationsgesten von Celans Lanzen. In den Blick rücken dabei auch jene Stellen, an denen diese Lanzen gebrochen werden – für nichts und für niemanden, es sei denn, vielleicht, für jene, die von der Literatur als Betrieb oder Geschäft, als Einbildung oder Vorstellung genug haben und stattdessen bereit sind: zu lesen, aufzulesen, nachzudenken, innezuhalten, weiterzudenken, aufzubrechen. Celans Gedichte legen eine eigentümliche Ethik der Lektüre nahe: Die Gedichte bleiben stumm, wenn sie auf keine Bereitschaft treffen, sich auf eine Sprache einzulassen, die mit ihrem Bedeuten immer wieder, je nach Begegnung, von Neuem beginnt – und endet. Darin sind Celans Gedichte beunruhigend, ansprechend, anhaltend, bis heute.



9 783035 803198

WWW.DIAPHANES.NET



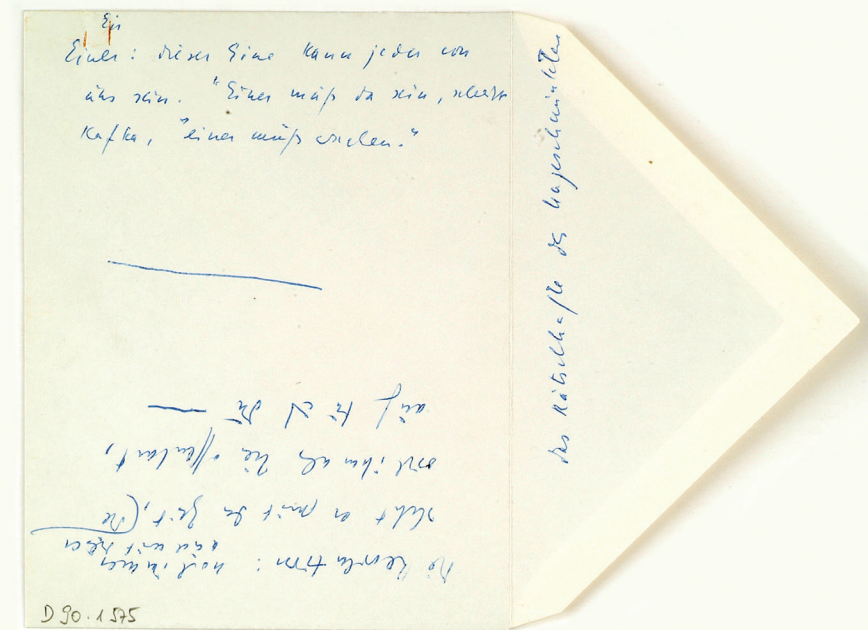
SANDRO ZANETTI

CELANS LANZEN

SANDRO ZANETTI

CELANS LANZEN

ENTWÜRFE, SPITZEN, WORTKÖRPER



DENKT KUNST
DIAPHANES

Sandro Zanetti

Celans Lanzen

Entwürfe, Spitzen, Wortkörper

DIAPHANES

Reihe DENKT KUNST des Instituts für Theorie (ith) der
Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) und des Zentrums
Künste und Kulturtheorie (ZKK) der Universität Zürich

1. Auflage

ISBN 978-3-0358-0319-8

© DIAPHANES, Zürich 2020

Alle Rechte vorbehalten

Coverabbildung: Umschlag mit Notizen Paul Celans aus dem Umkreis
der Mandelstamm-Aufzeichnungen. Quelle: Deutsches Literaturarchiv
Marbach, Archivzugangsnummer D 90.1575, ÜR 6.12, Blatt 2r. Abbildung
mit freundlicher Genehmigung von Bertrand Badiou und Eric Celan
sowie des Deutschen Literaturarchivs Marbach.

Lektorat: Alexia Panagiotidis und Naomi Wolter

Layout, Satz: 2edit, Zürich

Druck: Steinmeier, Deiningen

www.diaphanes.net

Inhalt

Auftakt
7

Anfangen
25

Toposforschung
53

Spitze
95

Lanzentraum
75

Wortdinge
115

Kommendes
127

antibiographisch
139

Indifferenz
147

Du und Ich
171

lidlos
205

anredsam
219

Akut
229

Literaturverzeichnis
235

Auftakt

Zu den frühesten Publikationen Paul Celans gehört der zusammen mit dem surrealistischen Maler Edgar Jené 1948 in Wien verfasste und publizierte kurze Prosatext »EINE LANZE«:

EINE LANZE

Wieder wird der große Hammer geschwungen und wen soll er zermalmen, wenn er niedersaust? Ein Geschöpf, den Menschen nicht mehr ähnlich, eine Missgeburt aus Sodom, Methusalems letzten Spross, gezeugt mit seiner Todesstunde: den Surrealismus.

»So hoch schwingst du den Hammer über einer falschen Minute halben Lebens?«

»Voller Tücke ists und hat die Gabe sich zu verwandeln.«

»Ich sehe: ein Quell ists schon, ein Quell!«

»Ein Strom ists schon, er ist schwarz, geh hin und sieh was an seinem Ende ist.«

»Ich komme von seinem Ende.«

»Was sahst du?«

»Einen andern Quell.«

»Du zweifelst noch. Komm, lass uns Netze werfen in sein Wasser, du sollst sehen, dass kein Leben ist darin.«

Nun sitzen sie an jenem vermeintlichen Ufer und frohlocken, weil ihre Netze leer bleiben und ihre Methode sich bewährt. Durch die Luft einer schon gegenwärtigen Zukunft aber schießen die Regenbogenfische. Das Flussbett ist leer, die Welle schlägt an die Schellenkappen der Bäume. Jetzt heben sie gemeinsam den Hammer. Jetzt warten sie nicht mehr, jetzt soll er niedersausen, schwerer durch das Gewicht ihrer Erfahrung, schon hat er sein Ziel erreicht. Da aber wird es Frühling und hoch über ihren Köpfen schwebend, ruft ihnen Methusalems junger Sohn seinen Namen zu.

Edgar Jené

Paul Celan¹

1 *Mikrolithen sinds*, [Nr. 297] 187. Zur Zitierweise hier und im ganzen Buch: Die bibliographischen Angaben werden in den Fußnoten abgekürzt wiedergegeben.

Der Titel dieser kurzen Schrift besteht aus einer anagrammatischen Verwandlung der beiden Autorennamen: EJNÉ LANCE – JENÉ CELAN.² Im Text selbst taucht zunächst allerdings keine Lanze auf, sondern ein »Hammer«: Am Anfang wird dieser »geschwungen«, am Ende »soll er niedersausen« – »schwerer« als zu Beginn. Dabei tragen die Gesprächspartner, die sich im eingefügten Dialog zu Wort melden, durch ihre »Erfahrung«, wie es heißt, mit zum »Gewicht« des Hammers bei. Am Ende des Textes wird der zu Beginn als »Missgeburt« disqualifizierte »Surrealismus« durch den Hammer zerstört – oder er verwandelt sich genau im Moment des »Niedersausens« in etwas anderes. Am Ende des Textes hat der Hammer jedenfalls »sein Ziel erreicht«: Es wird »Frühling«, eine neue Zeit bricht an, vernehmbar wird der Ruf einer neuen Stimme mit einem eigenen »Namen«.

Allein: *Wie* dieser Name lautet, wird im Text nicht gesagt. Klar scheint einzig, dass der Name nicht mehr für den »Surrealismus«, sondern für etwas anderes steht: eine Richtung oder Bewegung, die sich erst ankündigt, ohne dass sie im Text tatsächlich genannt würde. Der Ruf öffnet somit am Ende den Text über diesen hinaus. In diesem offenen Hinausweisen entspricht er jener im Titel explizit genannten »LANZE«: einem Wurfgeschoss also, das eine Bewegung *über* den momentanen Standpunkt und – »hoch über ihren

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 des Buches 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. Auch im Haupttext abgekürzt werden zudem die beiden Reden Celans anlässlich von Preisverleihungen: die »Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen« vom 26. Januar 1958 (GW 3, 185–186), kurz *Bremer Rede*, und die am 22. Oktober 1960 in Darmstadt gehaltene »Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises« mit dem Titel »Der Meridian« (GW 3, 187–202), kurz *Meridian*. Wenn Gedichttitel aus Versalien oder – als Teil der ersten Zeile – aus Kapitälchen bestehen, werden sie bei vollständigen Wiedergaben des jeweils ganzen Gedichtes auch so belassen, nicht jedoch bei bloßen Erwähnungen oder Belegen (dort in normaler Groß- und Kleinschreibung).

2 Die anagrammatische Pointe ist der Celan-Forschung nicht entgangen. Vgl. *Mikrolithen sinds*, 811. Beim Wortpaar »Lanze« / »Celan« handelt es sich um ein Lautanagramm – mit einer buchstäblichen Entsprechung im französischen Wort für »Lanze«: *lance* (von lat. *lancea*, »Lanze«, »Speer«). Beim Wortpaar »Eine« / »Jené« handelt es sich um ein (unreines) Buchstabenanagramm.

Köpfen schwebend« – *über* eine aktuelle Lage und Perspektive *hinaus* anzuzeigen vermag. Die »LANZE« steht somit zugleich für eine Bewegung, die über den Text, der dieses Wort im Titel trägt, hinausweist. Celans ›Werk‹, das im Wesentlichen erst *nach* diesem gemeinsam mit Edgar Jené verfassten Text entsteht, kann selbst als Fortsetzung dieser initialen Geste gelesen werden: Denn tatsächlich bleibt Celan im weiteren Verlauf seiner dichterischen Arbeit dem Bedeutungshof der ›Lanze‹ insofern treu, als er seine Gedichte als Medien der Bewegung (Entwürfe), als Affektauslöser (Spitzen) und als konkret gewordene Sprache (Wortkörper) ›lanciert‹. Diese ›Lanzen‹ und die Weisen, wie sie vorkommen, verwandelt oder gebrochen werden, sind Thema des vorliegenden Buches.

Celans Gedichte ebenso wie seine poetologischen Reden und Stellungnahmen sind ›Lanzen‹ in dem angedeuteten dreifachen Sinne. Schon im frühen Prosatext »EINE LANZE« ist die ›Lanze‹ zunächst (1) ein *Wortkörper*: ein Text, bestehend aus Buchstaben und Wörtern, die – worauf die Pointe des Lautanagramms eigens hindeutet – in ihrer materiellen Qualität greifbar werden (zu denken ist hier auch daran, dass es im Griechischen zwischen ›Wort‹ und ›Lanze‹ – λόγος und λόγχη – eine auffallende Ähnlichkeit³ gerade auf der Ebene des Wortkörpers gibt). Sodann deutet die ›Lanze‹, die im Titel des Prosatextes aufgerufen ist, auf (2) eine (sprachliche) *Spitze* hin, einen Affektauslöser: zunächst einmal für alle, die diesen Text lesen und darin mit einem Geschehen konfrontiert sind, das (um das Mindeste zu sagen) beunruhigend ist, wobei die darin sprechenden Figuren diese Unruhe ihrerseits artikulieren. Zugleich weist die ›Lanze‹ den Text, der so heißt, auch (3) als einen *Entwurf* aus: zum einen insofern, als die Lanze im Titel des Textes etwas ankündigt, dessen Realisierung noch ausstehen scheint und in der Folge allenfalls implizit im Spiel ist; zum anderen insofern, als das Ende des Textes, wie bereits angedeutet, offen ist, wobei das offene Ende den Beginn einer neuen Zeit andeutet, die, so wird man vermuten können, in der Lektüre bereits anbricht – immer wieder von Neuem.

3 Auf diese Ähnlichkeit machte – mit Blick auf Celan – bereits Werner Hamacher aufmerksam. Vgl. Hamacher, »Die Sekunde der Inversion«, 112 (und darauf wiederum bezugnehmend: Schestag, *buk*, 14).

»EINE LANZE« beginnt zudem mit einer Frage, mit einer spezifischen Eröffnung also auch im grammatikalischen Sinn: »Wieder wird der große Hammer geschwungen und wen soll er zermalmen, wenn er niedersaust?« Die im Text selbst gegebene Antwort lautet: den »Surrealismus«. Damit ist die Szene des Textes eröffnet. Mit der negativen Charakterisierung des »Surrealismus« als »Missgeburt« ist zudem die Tonlage gesetzt: Zur Frage steht, was *nach* dem offenbar als defizitär wahrgenommenen Surrealismus – also *nach* dessen Zerstörung durch den »Hammer« – übrigbleiben oder kommen wird.

Der Hammer erinnert zunächst an die brachiale *Tabula-Rasa*-Geste der inzwischen ›historisch‹ genannten Avantgarden der 1910er- und 1920er-Jahre, die fast durchgängig ein aggressives Verhältnis zu ihrer jeweiligen Vergangenheit und den entsprechenden Vorgängern an den Tag legten.⁴ Vom Futurismus über Dada bis hin zum Surrealismus *wiederholte* sich diese Geste, worauf »EINE LANZE« – nun in der Gegenwart nach 1945 angekommen – schon mit dem ersten Wort aufmerksam macht: »Wieder wird der große Hammer geschwungen«. Zugleich erinnert der Hammer daran, dass der Surrealismus selbst bereits – prominent im Nationalsozialismus unter dem Zeichen ›entarteter Kunst‹ – Zielpunkt folgenreicher Anfeindungen war. Die in der Gegenwart der Nachkriegszeit sich abzeichnende Zerstörung des Surrealismus scheint nun aber von einer neuen Qualität zu sein: Was droht demnach dem Surrealismus nach 1945? Und was mag auf sein Ende folgen?

Zum Zeitpunkt der Publikation des Textes waren diese Fragen elementar: Celan verkehrte während seines halbjährigen Aufenthalts in Wien ab Mitte Dezember 1947 im Kreis der dortigen Surrealisten um Edgar Jené, der mit seiner Kunst und seinem organisatorischen Geschick die Bewegung in ein spätes Revival führen wollte. Vergewärtigt man sich, dass der Surrealismus nach dem Ersten Weltkrieg in Paris entstand und damals der Zweite Weltkrieg mit seinen verheerenden Folgen noch keineswegs absehbar war, so muss deutlich werden, dass die Frage, worin nach dem

4 Vgl. Nancy, »Nach den Avantgarden«, 59. Der Hammer ruft neben biblischen Assoziationen (Jer. 23.29, vgl. dazu: *Mikrolithen sind*s, 813) auch den Untertitel von Nietzsches *Götzen-Dämmerung* in Erinnerung (*Wie man mit dem Hammer philosophiert*).

Zweiten Weltkrieg ein Surrealismus überhaupt bestehen könnte oder sollte, tatsächlich nicht leicht zu beantworten gewesen sein wird. Kann (oder soll) sich das Unbewusste, traumatisiert, als Ort der Befreiung erweisen? Und wenn ja, wie?

In dem ebenfalls 1948 in Wien publizierten Essay »Edgar Jené und der Traum vom Traume« wird deutlich, dass Celan während seines Wiener Halbjahrs eine sehr spezifische Auseinandersetzung mit dem Surrealismus betreibt: In diesem Essay taucht ein »Ich« auf, das sich – wie sein Autor Celan – den Bildern von Jené zuwendet, sich dabei aber vor allem zu einem genauen Hinsehen, zu einem kritischen Nachfragen und Nachdenken veranlasst sieht. Gegenüber einer anderen Stimme im Text (die für Jenés Haltung stehen mag) gewinnt und formuliert dieses »Ich« 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.«⁵ Dieses »Mehr« stellt dem sprechenden »Ich« zufolge jede Form von »Eigentlichkeit« infrage – und zwar auch und gerade im Bereich der »Worte«, die sich ihrerseits von diesem »Mehr« als affiziert erweisen: »was war unaufrichtiger als die Behauptung, diese Worte seien irgendwo im Grunde noch dieselben!« Hinzugesellt hatte sich eben auch noch, wie lakonisch vermerkt wird, »die Asche ausgebrannter Sinngebung« – »und nicht nur diese!«

Wohin und wie aufbrechen, im Medium der Sprache, wenn diese sich im Grunde als desavouiert erweist? Kommt man *mit* dem Surrealismus *über* – oder *durch* – diesen hinaus? Aber wohin? Für Celan, siebenundzwanzigjährig in Wien, waren die möglichen Antworten auf diese Fragen nicht bereits klar. Was geschah alles zuvor? Dem Halbjahr in Wien als »Displaced Person« gingen zwei Jahre in Bukarest voraus.⁶ Davor verbrachte Celan einige Monate in seiner Geburtsstadt Czernowitz (1944/45), nachdem diese von der Roten Armee eingenommen worden war. Nicht viel weiter zurück liegen die eineinhalb Jahre im Arbeitslager Tăbăraști (bis Februar

5 GW 3, 156–157.

6 Hier und im Folgenden entnehme ich wichtige Informationen: Goßens/Patka (Hrsg.), »Displaced«. *Paul Celan in Wien 1947–1948*, 64, sowie dem Kommentar der Prosasammlung *Mikrolithen sinds*, 811.

1944), im Winter 1942/43 die Ermordung der Mutter, im Herbst 1942 der Tod des Vaters (vermutlich Typhus). In Wien versucht Celan, zaghaft, Fuß zu fassen, auch mit seiner Dichtung.

Die kurze Schrift »EINE LANZE« erscheint zuerst in der Programmankündigung einer Lesung vom 3. April 1948 in der Agathon Galerie im Rahmen einer surrealistischen Ausstellung (der ersten überhaupt in Wien). Celan liest zusammen mit Erika Ziha und Werner Riemerschmid surrealistische Texte vor, darunter Übersetzungen, auch eigene Gedichte – es handelt sich um Celans erste öffentliche Lesung überhaupt. Bereits drei Monate später verlässt Celan Wien und macht sich auf in Richtung Paris, wo er bis zu seinem Tod 1970 die meiste Zeit seines Lebens verbringen wird. Ende September 1948 gelangt der von den Wiener Freunden noch zum Druck beförderte erste Gedichtband, *Der Sand aus den Urnen*, nach Paris. Der Band steckt allerdings voller Druckfehler, und die beiden eingefügten Lithographien von Edgar Jené rechnet Celan zu den »Beweisen äußerster Geschmacklosigkeit«. ⁷ Die Publikation sollte deshalb sofort eingestampft werden, was in der Folge auch passierte (und seither den Wert der wenigen erhalten gebliebenen Exemplare erheblich ansteigen ließ).

Eine Distanz zum Surrealismus zeichnete sich hingegen nicht nur in Celans Essay »Edgar Jené und der Traum vom Traume« bereits ab. Auch die mit Jené gemeinsam verfasste Schrift »EINE LANZE« – bei der allerdings kaum auszumachen ist, wer daran wieviel und welchen Anteil hatte – führt eine kritische Auseinandersetzung mit dem Surrealismus vor. Während der explizit genannte »Hammer« im Text die Dimension der Zerstörung andeutet, die sich konkret auf den Surrealismus richtet, ist die weitgehend stumme und zunächst bloß durch den Titel indizierte Dimension der »Lanze« allerdings nicht nur oder nicht zunächst auf Zerstörung aus, sondern, wie oben grob entlang der Semantik von Entwurf, Spitze und Wortkörper dargelegt, auf die Eröffnung einer Zukunft, die nicht bereits durch das Gesagte (oder durch das Unbewusste) vorweggenommen ist. Gut möglich, dass sich in der Brechung der Semantik auch das sprichwörtliche »Brechen« einer Lanze – zugunsten jener Eröffnung einer Zukunft – bereits ankündigt.

7 Zitiert nach: Gellhaus (Hrsg.), *Fremde Nähe*, 70 (Brief an Max Rychner vom 24. Oktober 1948). Hieraus auch weitere im Lauftext verwendete Informationen.

Dabei treten in dem Text sehr unterschiedliche Figuren auf, die Sprache ist außerordentlich bilderreich. Ist man mit den späteren Texten von Celan ein wenig vertraut, wird schnell deutlich, wie sehr Celan sich vom anfänglichen – seinerseits durchaus surrealistisch anmutenden – Bilderreichtum und auch von den brachialen Gesten im Einzelnen später entfernen wird.⁸ Es gibt eine Nähe zur Fantasy, die sonst bei Celan kaum vorhanden ist. Nur dass die dargebotene Welt keine geschlossene, sondern auf verschiedene Enden hin (und über diese hinaus) offen ist. Das gilt auch und zunächst für die expliziten historischen bzw. transhistorischen Bezugspunkte, die im Text gesetzt sind. Es beginnt mit »Methusalem«, der im Text eine klare Referenz auf die entsprechende Figur in der Thora (Genesis 5, 21–32) bildet. Folgt man der jüdischen – oder in diesem Fall auch der christlichen oder muslimischen – Überlieferung, dann war Methusalem mit seinen am Ende 969 Jahren der älteste Mensch der damaligen Welt: Großvater unter anderem von Noah, Vater von zahlreichen weiteren Kindern – und mutmaßlich lebend bis zum Beginn der Sintflut.

»EINE LANZE« nennt »Methusalem« sowohl am Anfang als auch am Ende explizit. Von seinem »letzten Spross«, jener »Missgeburt aus Sodom« ist am Anfang die Rede. Folgt man der Zeitrechnung der Thora, dann tritt »Sodom« als Stadt des Verfalls erst mit Abraham auf, also etwa zehn Generation *nach* Noah, wobei auch Abraham selbst (via Noah) noch ein Nachkomme Methusalems ist. Sodom steht der traditionellen Überlieferung zufolge für den absoluten Verfall einer Gesellschaft (Sodom und Gomorra) und weist in dieser symbolischen Dimension weit über die Zeit Abrahams, des Stammvaters Israels (des Judentums, aber auch des Christentums und des Islam) hinaus.

Diese *transhistorische* Dimension ist in der Schrift »EINE LANZE« bestimmend, denn die explizite Nennung Sodoms fällt darin mit der Zeugung der »Missgeburt« des »Surrealismus« zusammen – und reicht somit bis ins 20. Jahrhundert hinein. Die mit dem Namen Methusalem, der Nennung Sodoms und jener des Surrealismus aufgerufene Zeitspanne umfasst – folgt man den

8 Dazu passt, dass Celan ausdrücklich nicht wollte, dass »EINE LANZE« in den *Surrealistischen Publikationen* noch einmal abgedruckt wird. Vgl. hierzu *Mikrolithen sind*, 812.

Gründungstexten der abrahamitischen Religionen – fast die ganze Zeit der Menschheit: von den Anfängen (wenige Generationen nach Adam und Eva) bis zur damaligen Gegenwart in Wien – 1948. Und da Methusalem auch am Ende des Textes noch einmal einen Auftritt hat, wird man mutmaßen können, dass er mit dem dort genannten »junge[n] Sohn« auch noch die genealogische Reihe einer Geschichte bis in die Zukunft hinein zu bezeichnen vermag: mit allen Unterbrechungen und Katastrophen allerdings, auf die im Text eigens hingewiesen wird. Dabei erscheint Methusalem als eine groteske Allegorie der Geschichte selbst, verstanden als blinde Zeugungsgeschichte, die immer wieder von Neuem etwas zur Welt bringt: Monströses ebenso wie Verheißungsvolles.

Offen bleibt in diesem ganzen Prozess, welche Art von *Beziehung* zwischen dem im Text zuerst genannten »letzten Spross« (also dem »Surrealismus«) und dem zum Schluss auf den Plan tretenden »junge[n] Sohn« (und dem, was mit diesem zu kommen sich andeutet) besteht: Wird der »letzte« Spross am Ende nicht der allerletzte gewesen sein? Wird der »junge« Sohn die Fortsetzung oder den Bruch mit der Genealogie anzeigen? Wird er nur eine weitere, durch Zerstörung zustande gekommene Verwandlung des letzten Sprosses gewesen sein – oder tatsächlich dessen Ende bedeutet haben? Es liegt vermutlich in der Konsequenz der Sache, dass der Text auf diese Fragen nicht selbst bereits eine Antwort formuliert, sondern die Fragen *als* Fragen zugleich provoziert und offenlässt.

Über die transhistorisch-groteske Methusalem-Reihe sind die beiden Söhne oder Sprosse zwar auf eine gemeinsame Herkunft zurückbezogen. Sie sind durch diese Herkunft allerdings – und das ist entscheidend – nicht bereits definiert. Vielmehr sind die erwähnten Nachkommen Methusalems über ihre *jeweilige* zeitliche Situierung als Geschöpfe *ihrer* Zeit ausgewiesen. Deshalb bleibt festzuhalten: So fragwürdig einem bei der Lektüre die Metaphorik des Zeugens, die darin aufscheinende patriarchale Genealogie und, was spezifisch den Surrealismus angeht, Degenerationslehre auch vorkommen mag, es sind in erster Linie die *jeweils gegenwärtigen* Ereignisse und Geschehnisse (und *deren* Geschichte), die sich als prägend für die jeweiligen Geschöpfe und deren Verwandlungen erweisen (oder erwiesen haben werden). Das wird im Gespräch in der Mitte des Textes deutlich, aber auch am Ende, und zwar in dem Sinne, dass auch die Zukunft nicht bereits aus einer vorab schon

als bekannt charakterisierten Vergangenheit oder Gegenwart definiert wird. Die Zukunft bleibt dezidiert unvorherbestimmt – und damit offen für *ihre* Geschichte und *ihre* Gegenwart.

Geschichtlichkeit im Sinne eines gegenwarts- und zukunfts-offenen Ereignispotentials ist demnach in »EINE LANZE« – wie auch in Celans Essay »Edgar Jené und der Traum vom Traume« – bei all der berückenden Bildlichkeit und der fremdartigen Logik des Textes, die eine Orientierung erschweren bis verunmöglichen, zentral gesetzt. Dabei steht diese Geschichtlichkeit in einem auffälligen Kontrast zur programmatischen Dimension des Surrealismus: sofern darin das individuelle Seelenleben als ungeschichtlich verstanden sein sollte. Und sie rückt ab vom traditionellen Modell einer herkunftsfixierten Genealogie, die im Text durch die Figur Methusalems zugleich aufgerufen und konterkariert wird. Denn nicht nur erscheint Methusalems im Text als eine groteske Figur, die ihrem eigenen Ende nah ist. Die zeitliche Unruhe, die weit über ein bloßes Zeugungs- und Erzeugungsgeschehen hinausgeht, erhellt sich auch aus einer Pointe, die im Namen »Methusalem« selbst angelegt ist: »Methusalem« – im Hebräischen: »Metuschelach«: מְתוּשָׁלַח – bedeutet wörtlich »Speermann« oder »Speerwerfer«. Man könnte auch sagen: »Lanzenwerfer«.⁹

Die Verbindung der im Titel evozierten Lanze zu Methusalem als Lanzenwerfer wurde in der Forschung, soweit ich sehe, noch nicht bemerkt. Sie ist allerdings aufschlussreich, zumal wenn berücksichtigt wird, dass die Lanzen oder Speere, die Methusalem – im Bereich der wörtlich aufgerufenen Denkbarkeit – zu werfen in der Lage ist, solche sein dürften, die seinen Söhnen oder »Sprossen« ebenfalls mitgegeben sind: die Lanzen als Begleiter der jeweiligen *Bewegung*, zunächst des Surrealismus und dann jener Bewegung, die zum Schluss des Textes erst als kommende sich andeutet – Begleiter auch, die sich von ihren genealogischen ebenso wie von ihren phallischen Implikationen gelöst hätten, denn ihr Werfer, Methusalem, wäre kein Werfer, wenn er sich an ihnen festhielte, sie nicht von sich losschickte, sich nicht von ihnen lossagte, um sie, wo und wie auch immer, ankommen zu lassen.

9 Vgl. Heyse, *Allgemeines verdeutschendes und erklärendes Fremdwörterbuch*, 569, und Ehrenzweig, »Biblische und klassische Urgeschichte«, 85.

Folgt man den in der kurzen Schrift »EINE LANZE« unterschwellig mitzulesenden potentiellen Wurfbewegungen,¹⁰ dann mag deutlich werden, dass das in diesem Text Gesagte einen Hof von Nichtgesagtem, aber doch implizit Bedeutetem mit sich führt. Dabei kann dieses Nichtgesagte in seiner Potentialität dazu beitragen, die Stoßrichtung des Textes selbst zu ermessen: *dessen* Charakter als Lanze – Entwurf, Spitze, Wortkörper.

Eingerahmt durch die Methusalem-Klammer liegt in »EINE LANZE« das Gespräch der beiden Stimmen in der Mitte des Textes, wobei es möglich ist, dass es sich um mehr als zwei Stimmen handelt. Die Versuchung liegt nahe, die Dialogstimmen den Autoren Jené und Celan zuzuordnen. Die selbstbewusste Aussage gegenüber dem Desaster, das mit dem schwarzen »Strom« symbolisiert scheint, wäre dann am ehesten Celans Stimme zuzuordnen: »Ich komme von seinem Ende«. Aber Zuordnungen dieser Art sind doch nicht vom Text her bereits geleistet. Dazu kommt, dass der Dialog erkennbar in mindestens zwei gemeinsame Handlungen mündet: das Werfen der Netze, das Heben des Hammers. Explizit werden diese Handlungen allerdings erst im Anschluss an den Dialog, in der Methusalem-Reprise. Zugleich verlieren sie darin ihre Handgreiflichkeit: Das eigentliche »Niedersausen« des Hammers erscheint weniger als ein physisches Zuschlagen denn als Willensakt (»jetzt soll er niedersausen«), wobei die Handlungsmacht in der Zwischenzeit auf den Hammer selbst übergegangen zu sein scheint (»schon hat er sein Ziel erreicht«).

Gleichwohl lässt der Text keinen Zweifel daran, dass die beiden Gesprächspartner am Geschehen der Zerstörung bzw. der Verwandlung – des »Surrealismus« – mitwirken: Allerdings geschieht dies in erster Linie durch »das Gewicht ihrer Erfahrung« (die dem Text zufolge dazu beiträgt, dass das Gewicht des Hammers »schwerer« wird). Der Begriff der Erfahrung bildet eine Brücke zur praktisch durchgehenden Betonung der Geschichtlichkeit all jener Prozesse, die in »EINE LANZE« in bildreicher Form evoziert werden. In der Erfahrung Einzelner wird Geschichtlichkeit konkret. Deshalb

10 In einer ganzen Reihe von späteren Gedichten Celans werden Wurfbewegungen dieser Art auch ganz explizit, so etwa in »Aber« aus dem Band *Sprachgitter* von 1959: »es war, / als schwirrte, vom Nichts her, ein Wurffholz / ins Ziel einer Seele: soviel / Zeit«. GW 1, 182.

erstaunt es auch nicht, dass die Stimmen in der Mitte des Textes – und im Unterschied zum eingangs erwähnten »Surrealismus« – als *einzelne* Stimmen gekennzeichnet sind. Das im Text vorgeführte Zusammenspiel dieser einzelnen Stimmen zeichnet insgesamt den Weg vor zu jenem am Ende genannten »Namen« (von »Methusalems junge[m] Sohn«). Im »Namen«, der zum Schluss des Textes als Name einer möglichen Bewegung, Kunstrichtung oder Lebenspraxis in Analogie oder Differenz zum »Surrealismus« aufgerufen, aber nicht genannt wird, lässt sich der Versuch erkennen, einen Platzhalter für eine Pluralität *singulärer* Erfahrungen zu schaffen: Erfahrungen, die sich am Ende nur in jeweiligen Ich-Du-Relationen konkretisieren können, für die es wiederum keinen überzeitlich gültigen Namen geben *kann*.

Das »Gewicht ihrer Erfahrung« ist das, was zählt. Im Text hat dieses Gewicht direkte Auswirkungen auf das Gewicht des Hammers und also auf dessen Zerstörungs- bzw. Verwandlungspotential (gegenüber dem Surrealismus). Dabei stehen die in der Mitte des Textes zu Wort kommenden Gesprächspartner mit ihren Erfahrungen in erkennbarer Distanz zu den Geschöpfen der Methusalem-Reihe (zunächst wiederum gegenüber dem Surrealismus, dann aber, in messianischer Tendenz, auch gegenüber jenem Kommenden unbekanntem Namens).

Geht man von zwei Gesprächspartnern aus (denkbar sind wie angedeutet auch mehrere Stimmen oder solche eines inneren Dialogs), so zeichnet sich im Wechsel der Stimmen allerdings auch ab, dass die Erfahrungen, von denen sie berichten, untereinander nicht identisch sind – so wenig wie die Handlungen, die sie ausführen, oder die Einschätzungen, die sie vornehmen: Während der eine Dialogpartner zunächst über das Schwingen des Hammers seines Gegenübers staunt, glaubt dieser schon gar nicht mehr daran, dass das wandelbare Objekt seines Zorns überhaupt noch eine Spur von Leben in sich trägt. Der eine jedoch spricht dreimal von einem »Quell«, einem Anfang oder Neuanfang also. Selbst am »Ende« des Stroms, der gerade erst aus dem zunächst genannten »Quell« zu entspringen scheint, will der eine Sprecher schon gewesen sein: »Ich komme von seinem Ende.« Wobei er an diesem Ende bereits wiederum einen »anderen Quell« gesehen haben will.

Anfänge, so könnte man sagen, sind für den einen Sprecher auch und gerade dort noch (oder wieder) zu sehen, wo der andere

»kein Leben« sehen mag. Denkbar bleibt allerdings aus der Perspektive dieses einen, des ersten Sprechers, dass »Quell« nicht jenes »Leben« meint, von dessen (körperlicher) Abwesenheit der andere längst überzeugt ist, wobei er zur Negativprobe »Netze« ins Wasser werfen möchte. »Quell« könnte auch heißen, dass *gerade* die Abwesenheit oder Nichtigkeit all des sprachlich Evozierten, des Wassers ebenso wie des darin allenfalls noch zu vermutenden Lebens, *selbst als eine Form von Leben* aufzufassen ist. Darauf laufen jedenfalls die auf den Dialog folgenden Passagen des Textes hinaus: Nicht zufällig ist darin von einem »vermeintlichen Ufer« und einem »Flussbett«, das »leer« ist, die Rede. Heraklits Fluss, in den man nicht zweimal treten kann, ohne dass er sich dabei verändert hätte, erscheint hier ersetzt durch einen Fluss, der im Lauf der Zeit noch in seinem schieren Nichtsein *nicht* »derselbe« bleibt.

Die sprachlich evozierten Bewegungen aus dieser Leere heraus – die (wie Lanzen) durch die »Luft« schießenden »Regenbogenfische«, die »Welle« des abwesenden Flusses, der »Schlag« an die »Schellenkappen der Bäume« – zeugen von einer »schon gegenwärtigen Zukunft«, die über das momentane Fassungsvermögen der Sprache, deren Logik und deren Zeichenhaftigkeit hinausweist. Man mag hier an Mallarmés Reflexionen über das Blühen der Sprachblume (des Wortes »fleur«) denken, das auf dem unsicheren Grund der *Abwesenheit* realer Blumen stattfindet.¹¹ Nur verhält es sich in Jenés und Celans »EINE LANZE« so, dass die geschilderten Bewegungen ihrerseits jegliche Gewissheit darüber, was die Zukunft denn bringen mag, fragwürdig erscheinen lassen: Die Sprache des Textes selbst artikuliert diese Ungewissheit, indem die evozierten Bilder und Behauptungen laufend revidiert, entleert, konterkariert werden.

Dabei ist es durchaus möglich, dass die beiden Gesprächspartner die ganze Zeit über aneinander vorbeireden. Sie finden allerdings zusammen, indem sie am Ende »gemeinsam den Hammer« heben – und darin, dass es das gemeinsame »Gewicht ihrer Erfahrung« ist, das als Auslöser für das, was kommt, kenntlich gemacht ist. Angekündigt wird mit diesem Text deshalb nicht einfach eine neue Kunstrichtung, eine neue Zeit, ein neues Leben. Sondern

11 Vgl. Mallarmé, *Divagations*, 213. Dazu weiter: Blanchot, »Le mythe de Mallarmé«, 45.

es rückt die Artikulation, aber auch die Affirmation einer Unge-
wissheit ins Zentrum, die darin besteht, dass die Zerstörung oder
Verwandlung von Bestehendem im Verbund mit dem »Gewicht«
der »Erfahrung« keine Garantie bildet für eine bessere Zukunft,
einen »ändern Quell«, ein am genannten »Gewicht« *nicht* zugrunde
gehendes »Leben«. Damit sind zugleich die Parameter angegeben,
die sich zumindest für Celans Arbeit an und mit der Sprache in
den (damals) kommenden gut zwanzig Jahren als leitend erwiesen
haben werden – gerade auch darin, dass die Richtung dieser Arbeit,
dieser Bewegung, dieser Lanzen, offenbleibt.

Mehr und mehr wird sich diese Arbeit nicht mehr am Modell
eines Dialogs orientieren, der – wie in den Prosatexten »EINE
LANZE«, »Edgar Jené und der Traum vom Traume« oder später im
»Gespräch im Gebirg« – *in* den Texten bereits vorgeführt und in die-
sem Sinne antizipiert ist. Sondern der Dialog wird sich primär als
ein offener in dem Sinne erweisen, dass er sich einem Du gegen-
über öffnet, das nicht oder nicht ganz durch den Text bereits anti-
zipiert sein kann: Jedes Du, jedes wörtlich ausgesprochene »Du«
kann im Prinzip auf ein Gegenüber treffen, das sich *in* diesem »Du«
als (mit) gemeint erkennt.

Wie Celan an der *Eröffnung* derartiger Dialoge arbeitet, war
Gegenstand meines Celan-Buches von 2006 – der Dissertation »zeit-
offen«. *Zur Chronographie Paul Celans*. Den Einsatzpunkt dieser
Studie bildeten wiederkehrende Textmerkmale, korrespondierende
Spuren des Schreibprozesses sowie weitere Archivmaterialien, die
Celans Auseinandersetzung mit der eigenen Zeiterfahrung ebenso
wie mit der von ihm zur Kenntnis genommenen Zeit- und Dialog-
philosophie dokumentieren. Die philologische und philosophi-
sche Auseinandersetzung, die Celan betrieb, umfasste Texte von
der Antike bis zur damaligen Gegenwart. Von den traumatischen
Folgen der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik war diese
Auseinandersetzung ebenso geprägt wie die Arbeit insgesamt an
dem Projekt, das Celan emphatisch »Dichtung« nannte. »Sinn«,
»Gestalt« und »Schrift« waren die – von Celan selbst sehr eigenartig
geprägten – Merkwörter, die sich im »zeitoffen«-Buch dazu eigne-
ten, dieses Projekt in einigen seiner Grundzüge zu rekonstruie-
ren – oder eher: zu vergegenwärtigen. Dazu gehörte auch die Ver-
gegenwärtigung eines prinzipiellen Dilemmas, das Celan vor allem
im Umkreis der *Meridian*-Rede (1960) umtrieb: Wie ist es möglich,

dass ein Gedicht dialogoffen und in dem Sinne zeitoffen ist (die »Zeit« des anderen »mitsprechen« lässt),¹² wenn es zugleich, mit jedem Akt der Nennung und Ansprache, eine *Konstitution* seines Gegenübers betreibt?¹³

Ich halte diese Frage und das damit verbundene sprachtheoretische und ethische Dilemma nach wie vor für absolut zentral, wenn es darum geht, Celans Sprachvorhaben (»Dichtung«) in seiner prinzipiellen Spannung zu dem, was sich sprachlich überhaupt realisieren lässt, auf die Spur zu kommen. Nach wie vor gehe ich auch davon aus, dass sich dieses Dilemma, so wie Celan es ins Spiel bringt, gar nicht lösen lässt, sondern dass es allenfalls darum gehen kann, die Konsequenzen und auch die Chancen zu ermes- sen, die sich aus ihm ergeben: Dazu gehören Celans beharrliche Arbeit an einer Sprache, die zugleich nennt und den Akt der Nennung unterbricht; die Ausrichtung auf ein Du, die zugleich eine Streuung dieser Ausrichtung impliziert; die Vergegenwärtigung von Vergangenen, die zugleich deutlich macht, was sich *nicht* vergegenwärtigen lässt; die Einsicht, dass Technik und Rhetorik – in der *Meridian*-Terminologie: »Kunst«¹⁴ und deren Implikationen – im Bereich der Sprache und also auch der Dichtung ebenso unvermeidlich sind, wie mit dieser Unvermeidlichkeit *nicht* zugleich gesagt sein sollte, dass »Dichtung« sich darauf reduzieren lasse.

All dies braucht im Folgenden nicht rekapituliert zu werden.¹⁵ Die Erinnerung daran mag gleichwohl nicht verkehrt sein: Sie steht als Resultat oder Phantom des »zeitoffen«-Buches im Hintergrund auch der weiteren Celan-Studien, die ich seither in Form von Aufsätzen auf den Weg gebracht habe. Einige davon wurden – in erkennbar überarbeiteter Form – in vorliegendes Buch aufgenommen. Wo dies der Fall ist, wird auf die Erstpublikation in der jeweils ersten oder zweiten Fußnote hingewiesen. Andere Kapitel, wie etwa das vorliegende, sind neu, erst in letzter Zeit entstanden, oder sie resultieren aus älteren Skizzen, deren Verfertigung zunächst keiner bestimmten Absicht folgte. Der Zusammenhang der Kapitel untereinander ergibt sich daraus, dass die Grundfrage, *wie* Celans

12 Vgl. GW 3, 199.

13 Vgl. Zanetti, »zeitoffen«, bes. 74–76 und 87–90.

14 GW 3, 192.

15 Eine weitergehende *Analyse* dieser Problematik findet sich im Folgenden indessen im Kapitel »Du und Ich«.

Gedichte und poetologische Texte jeweils *im Einzelnen* über den Moment ihrer Artikulation hinausweisen, diesen Moment durchkreuzen, verletzen oder schlicht eröffnen, durchgehend präsent ist.

Für diese transaktuelle¹⁶ und zugleich immer wieder sehr konkrete und affektive Dimension von Celans Dichtung und ihrer – meist impliziten oder indirekt artikulierten – Theorie steht der Titel dieses Buches: *Celans Lanzen. Entwürfe, Spitzen, Wortkörper*. Die Kapitelüberschriften sind im Folgenden bewusst kurz gehalten. Die einzelnen Wörter bilden insgesamt ein Netz oder eine Konstellation. Die Kapitel folgen jeweils einer bestimmten Bewegung, einer Fährte durch das Gelände der Texte und Materialien, die sich von Celans Hand erhalten haben. Zumindest implizit stellt sich dabei immer auch die Frage, mit welcher Terminologie und Methodologie man sich diesen Überlieferungen am besten nähert. Die Frage ist nicht trivial: Die diversen bis kontroversen Antworten, die sich dazu in der umfangreichen Celan-Forschung finden, belegen gewissermaßen schon empirisch, dass das Feld der Antwortmöglichkeiten kaum begrenzt ist.

Das bedeutet jedoch keineswegs, dass es am Ende keine Rolle spielt, welche Antworten tatsächlich gegeben werden. Vielmehr ist es gerade umgekehrt so, dass die Beweislast über die Triftigkeit des jeweiligen Vorgehens im Grunde jedes Mal von Neuem bei der Forschung oder, überhaupt, der Rezeption liegt. Was sagen diese Texte? Und was ist zu diesem Sagen zu sagen? Glaubt man, fest im Sattel der Wissenschaft und ihrer Terminologie und Methodik zu sitzen, entsteht die Gefahr, nicht zu bemerken, was in Celans Dichtung passiert – ohne dass es dafür womöglich bereits einen passenden Begriff oder Zugang gibt. Glaubt man, sich dieser Dichtung intuitiv oder mimetisch nähern zu können, entsteht die Gefahr, die eigenen Projektionen zu übersehen oder zu vergessen, die bei einer derartigen Annäherung *nolens volens* mit im Spiel sind.

Ich ziehe aus dieser Einschätzung der Situation den Schluss, dass Wissenschaftlichkeit im Umgang mit Celans Dichtung am ehesten (sofern überhaupt angestrebt, wofür ich an dieser Stelle allerdings plädieren würde) darin bestehen kann, die leitenden

16 Zum Begriff der ›Transaktualität‹ vgl. Heine/Zanetti (Hrsg.), *Transaktualität*, bes. 9–31 und 237–248.

Fragen und Überlegungen, mit denen man sich den jeweiligen Texten und Materialien zuwendet, explizit und auf diese Weise nachvollziehbar zu machen. Ein derartiges Vorgehen wird selbst nicht frei von blinden Flecken sein (können), so wenig wie jedes andere Vorgehen. Aber es dürfte den Vorteil aufweisen, dass es sich an dem messen lassen kann, was es selbst nicht verschweigt. Auch dies gehört zum Dialog, den Celans Texte eröffnen: Und bestünde Wissenschaftlichkeit darin, diesen Dialog zu verweigern, was wäre damit gewonnen? Für wen oder wofür?

Nehmen wir als Beispiel für eine methodologische Offerte die ›Lanzen‹, die im Titel dieses Buches genannt sind: Man wird dieses Wort gewiss nicht als literaturwissenschaftlichen Fachbegriff gelten lassen wollen. Ja, mit den erwähnten drei (oder mehr) Bedeutungen (Entwürfe, Spitzen, Wortkörper) dürfte sogar klar sein, dass es sich bei diesem Wort und der Art, wie es hier verwendet wird, noch nicht einmal um einen *Begriff* (und schon gar nicht um *einen* Begriff) handelt. Es handelt sich bei den ›Lanzen‹ vielmehr um die Entwendung eines Wortes von Celan selbst, das aber, einmal entwendet, ein in sich differenziertes Erklärungs- und Erschließungspotential bereithält, das sich analytisch auf eine Weise nutzen lässt, an die etablierte Begriffe schlicht weniger gut heranreichen.

Das Risiko der Unverständlichkeit mag man als Argument gegen ein derartiges Vorgehen und Operieren mit Worten und ihrer differenzierten Semantik ins Feld führen. Aber worin bestünde, umgekehrt gefragt, genau die Verständlichkeit etablierter Begriffe, wenn diese in dem Bereich, auf den sie sich beziehen lassen sollten, keine passenden Anhaltspunkte finden? Könnte eine derartige Begriffsapplikation mehr sein als eine bloße Selbstbestätigung des Bezeichnungsbegehrens aufseiten der ›Anwender‹? Was wäre als Resultat zu erwarten? Ich gehe davon aus, dass die Infragestellung des *eigenen* begrifflichen und methodologischen Instrumentariums Wissenschaftlichkeit letzten Endes befördert und nicht behindert, Überprüfbarkeit und also auch Kritizierbarkeit steigert und nicht mindert, Textbezogenheit ermöglicht und nicht unterbindet.

Celans Dichtung, so setze ich im Folgenden voraus, ist ein Projekt, ein Vorhaben, das laufend selbst die Kategorien mitformuliert und/oder infrage stellt, nach denen man das Gesagte erschließen – um nicht zu sagen: verstehen – kann. In diesen Mit-

formulierungen und Infragestellungen sehe ich eine Theorie der Dichtung am Werk. Diese Theorie wird man wohl als ›experimentell‹ oder als ›performativ‹ bezeichnen können: Sie artikuliert sich in der Sprache der Dichtung ebenso wie in den im engeren Sinne poetologischen Texten Celans. Sie liegt ihrerseits also nicht einfach vor, sondern besteht in der oftmals indirekten oder exzentrischen Artikulation ihrer selbst. Erkennbar ist sie allerdings an ihren Folgen – ebenso wie an den Anlässen ihrer Provokation, die man wiederum erörtern und beschreiben kann.

›Theorie‹ heißt demnach nicht: eine explizite und systematische Grundlegung eines bestimmten Erkenntnisbereichs (hier der Dichtung). Sondern ›Theorie‹ heißt (hier): eine Perspektive, ein Zugang, womöglich auch ein Umweg, der etwas erschließt oder zugänglich und in diesem Sinne auch nachvollziehbar macht.¹⁷ Die folgenden Erörterungen sind, so gesehen, nicht nur als explizierende Lektüren und Interpretation von Texten und Materialien Celans zu verstehen, sondern auch und zunächst als Extrapolationen dessen, was diese Artefakte in und mit ihrer spezifischen Artikulation zu denken geben: über sich und anderes, über Dichtung und – Dich.

17 Weiter expliziert ist dieses Verständnis von Theorie in: Mersch/Sasse/Zanetti (Hrsg.), *Ästhetische Theorie*, bes. 7–20. Vgl. mit Blick auf Celan außerdem: Dueck/Zanetti (Hrsg.), *Celans Theorie der Dichtung heute*.